



ESCUELA DE TEATRO
FACULTAD DE ARTES

APUNTES

de TEATRO :: 148

ISSN 0716-4440 / e-ISSN 2810-6830



2023



ESCUELA DE TEATRO
FACULTAD DE ARTES

ISSN 0716-4440 versión impresa
ISSN 2810-6830 versión en línea

Revista Apuntes de Teatro N° 148 - Año 2023
Fundada en 1960

Publicación de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile
Jaime Guzmán Errázuriz 3300, Santiago-Chile
Fono: (56-2) 2354 50 83 • Fax: (56-2) 2354 52 49

Página web: www.revistaapuntes.uc.cl
Correo electrónico: revista.apuntes.teatro@uc.cl

Decano Facultad de Artes

Alexei Vergara Aravena

Directora de Publicaciones y Archivo

Rodrigo Sandoval

Director Escuela de Teatro

Mario Costa

Directora Revista *Apuntes de Teatro*

Inés Stranger

Edición

Jonathan Aravena B.

Comité Editorial

Mauricio Barría – Universidad de Chile, Chile
Alicia del Campo – Universidad de California, Estados Unidos
María José Contreras – Columbia University School of the Arts, Estados Unidos
Ileana Diéguez – Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa, México
Gustavo Geirola – Whittier College, Los Ángeles, California
Patricia Henríquez – Universidad de Concepción, Chile
Marcia Martínez – Universidad de Valparaíso, Chile
Lola Proaño – Pasadena City College, Estados Unidos
Patricio Rodríguez-Plaza – Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile
Carlos Vásquez – Universidad de Guadalajara, México
Christilla Vasserot – Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, Francia

Edición de Textos

Alida Mayne-Nicholls

Secretaría y Ventas

Anita María Moreno

Diseño Gráfico

Víctor Jaque

Portada

Cuerpo Presente, de Igor Cantillana.
Fotografía: Marucela Ramírez.

Impresión

LOM

Apuntes de Teatro está indexada en MLA International Bibliography y en Latindex.

Otras publicaciones de la Facultad de Artes UC:

Revista *Resonancias*, Instituto de Música, tel. (56-2) 2354 50 98, <https://resonancias.uc.cl>
Cuadernos de Arte, Escuela de Arte, tel. (56-2) 2354 56 50

© 2023 Pontificia Universidad Católica de Chile.

Revista *Apuntes de Teatro* está distribuida bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.



APUNTES

de TEATRO

:: Índice

- 4-6 Editorial
INÉS STRANGER

ARTÍCULOS

- 9-22 MILENA GRASS KLEINER
El teatro interroga a la historia
Theatre Questions History
- 23-38 MELISSA GONZÁLEZ-CONTRERAS
Vulnerabilidad e incertidumbre: la escenificación de la experiencia del detenido-desaparecido
en *Antonio, Nosé, Isidro, Domingo* de Mauricio Pesutić
Vulnerability and Uncertainty: The Staging of the Detainees-Disappeared in *Antonio, Nosé,
Isidro, Domingo* by Mauricio Pesutić
- 39-57 MARCELA SÁIZ CARVAJAL
2010-2015: la disputa por el imaginario social de la violencia en dos generaciones
de dramaturgos chilenos
2010-2015: The Dispute for the Social Imaginary of Violence in Two Generations
of Chilean Playwrights
- 58-68 ANDRÉS KALAWSKI - CRISTIÁN OPAZO
Una profecía involuntaria
An Involuntary Prophesy
- 69-88 IGNACIO BARRALES PARRA
Al compás de la memoria: tradición, calle y resistencia en *Los Diablos Rojos* de Víctor Jara
To the Beat of Memory: Tradition, Street and Resistance in *Los Diablos Rojos* de Víctor

- 89-104 **CRISTÓBAL ALLENDE PINO**
Conjunto de Teatro del Sindicato del Laboratorio Chile (TESILACH): aportes para el estudio del teatro aficionado de los años sesenta en Chile
Theatre Ensemble of the Union of Laboratorio Chile (TESILACH): Contributions to The Study of Amateur Theatre of the Sixties in Chile
- 105-130 **NORA FUENTEALBA**
El teatro okupa las calles. Algunas consideraciones estético-políticas sobre el teatro callejero en Chile (1980-1990)
The Theatre Occupies the Streets. Some Aesthetic-Political Considerations on Street Theatre in Chile (1980-1990)
- 131-148 **CORENTIN ROSTOLLAN-SINET**
Teatro concentracionario en Chile: hacia una estética política
Concentrationary Theatre in Chile: Towards a Political Aesthetics

TEXTO TEATRAL

- 151-171 **IGOR CANTILLANA**
Cuerpo presente

TEXTO DE CREADOR

- 175-181 **IGOR CANTILLANA**
Presente/Ausente
- 182-192 **ALBERTO KURAPEL**
Carátulas - Memorias - Exilio
- 193-204 **ANGÉLICA MARTÍNEZ PONCE - PABLO ANDRADE BLANCO**
50x50. La obra interrumpida (1973-2023). Recreaciones de la memoria incorporada
- 205-213 **GERARDO OETTINGER SEARLE**
La Victoria a 50 años del golpe de Estado: Teatro Síntoma y la memoria colectiva

214-219 GUILLERMO CALDERÓN

Villa y el futuro

220-229 RODRIGO PÉREZ MÜFFELER

Nosotros no conmemoramos

DOCUMENTOS

233-275 LUIS PRADENAS CHUECAS

Teatro Aleph: Chile 1966-1976

RESEÑAS

279-282 MACARENA LOSADA

Entre actuar y performar. Perspectivas desde el cuerpo en el teatro chileno post dictadura

283-285 COCA DUARTE

Escenas políticas. Teatro entre revueltas 2006-2019

AUTORES

289-296 Reseña curricular de autores

PUBLICAR EN APUNTES

299-300 Política Editorial

301-307 Normas Editoriales

:: Editorial

La conmemoración de los 50 años transcurridos desde el golpe de estado de 1973 marcó la programación de los más importantes espacios teatrales que realizaron ciclos de obras relacionadas con los hechos y consecuencias del golpe de Estado. GAM: *50 años del golpe (1973-2023)*; en Matucana 100 bajo el lema del MINCAP: *Democracia es memoria y futuro*; en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos: *Ciclo 6 historias de dictadura*.

En nuestro propio teatro, se repusieron obras presentadas en enero, bajo el nombre de *Ciclo 50 años de la Memoria Fundación Teatro a Mil* y se acogió una nueva versión de *La muerte y la doncella* de Ariel Dorfman, que sitúa el problema de la impunidad dentro de los límites de la transición política de los años 90. Por una coincidencia numérica, el Teatro UC cumplía además en 2023, sus 80 años de vida, lo que orientó su programación y dio lugar a nuevas y diferentes conmemoraciones. Las memorias se superponen y se imbrican.

Nos damos cuenta de que la conmemoración del golpe de Estado se ha vuelto una obligación de memoria para el teatro. Muchas obras han abordado sus consecuencias y han rendido tributo a las víctimas. Cada año se crean nuevas obras, se abordan distintas perspectivas. En estos 50 años, las víctimas y los sobrevivientes directos de la prisión, de la tortura, y/o del exilio han presentado sus lecturas retrospectivas. Hoy, muchas veces son sus nietos y nietas quienes han tomado el relevo y buscan contar las historias que se mantuvieron silenciadas. Soy testigo de la emergencia de estas historias familiares en los talleres de dramaturgia. Hay una palabra que se ha liberado y los relatos se han vuelto particulares. Tal vez, lo que no se conversó con los hijos se está conversando con los nietos.

El teatro chileno tiene una relación con la política que le es propia y particular. Dar a conocer la realidad social del país y de colaborar en la búsqueda de la justicia formó parte de las ideas de la fundación de los teatros universitarios en la década de 1940. El conflicto interpersonal, que es el fundamento de la forma dramática, se vuelve a menudo en la dramaturgia chilena un conflicto político entre personajes que representan posturas e intereses diferentes. La lucha por los derechos sociales es un motivo en las obras clásicas chilenas (pensemos en Isidora Aguirre, Egon Wolff e incluso en Jorge Díaz). En los últimos veinte años, los recursos del teatro testimonial, del documental y de la ficción aplicada a conflictos de un potente coeficiente ideológico se despliegan en las obras que rescatan experiencias históricas como *La Victoria* de Gerardo Oettinguer o *Villa* de Guillermo Calderón.

Hacerse cargo de lo político (y de lo político reflejado en la historia) es una marca distintiva del teatro chileno; es algo que llama la atención a los investigadores del teatro internacional. Pensamos que, como todo arte, el teatro tiene una función compensatoria. Con respecto al golpe de Estado, el relato común, que con tantas dificultades comenzaba a construirse, está siendo amenazado. Se hace difícil hoy transitar de la memoria a la historia. Puede pasar mucho tiempo. Pero mientras las memorias no se integren a una historia común habrá que resistir el

peligro del olvido. El teatro tiene unas lógicas misteriosas y es un gran generador de discurso cultural. Las sociedades buscan sus formas de vivir y seguir viviendo y necesitan que los artistas les recuerden lo que es importante.

El texto teatral que elegimos para publicar en esta revista, *Cuerpo presente* de Igor Cantillana, es el relato de una vida dedicada al teatro y la política. Es una reflexión sensible que presenta el desenlace que tuvo la búsqueda de la revolución socialista durante el gobierno de Salvador Allende; narra la prisión, la tortura y el exilio y cómo todo aquello se fue desfigurando mientras el mundo fue cambiando. Son 50 años. El actor da su testimonio, sencillo, valiente, veraz, lúcido; es de su propia vida de la que habla.

Nuestra invitación a reflexionar desde una perspectiva historiográfica o teórica sobre la historia del teatro chileno tuvo una gran acogida. Los textos que publicamos en nuestra sección *ARTÍCULOS* ayudan a escribir la historia del teatro chileno desde nuevas perspectivas, traen nuevas teorías, abren el corpus de obras estudiadas, todos amplían el campo de los estudios teatrales.

Milena Grass Kleiner reflexiona acerca de cómo el teatro ha interrogado la historia basada en el trabajo teatral de casi cuatro décadas de Rodrigo Pérez; Melissa González-Contreras se detiene a estudiar la obra *Antonio, Nosé, Isidro, Domingo* que Mauricio Pesutić estrenó en 1984, en el Teatro de la Universidad Católica, donde se problematiza la figura del detenido desaparecido; Marcela Sáiz pone en perspectiva los imaginarios de la violencia de los jóvenes dramaturgos del siglo XXI. Este artículo resulta especialmente notable para la comprensión dramaturgica porque teje, con los textos mismos de las obras, el paisaje ideológico que los sustenta.

Andrés Kalawski y Cristián Opazo examinan la obra *Animales invisibles* de La Laura Palmer como un trabajo profético que fracasa en el ejercicio de contar una historia que le ha sido arrebatada. Nora Fuentealba reflexiona sobre las estrategias y las políticas de creación del teatro callejero entre los años 1980 y 1990; dando cuenta de un proyecto de cartografías posibles al acudir a las huellas, registros y testimonios de ese momento en que el teatro callejero dio forma a las poéticas de importantes creadores.

Como estudios de casos más específicos, presentamos a Ignacio Barrales quien realiza un examen performático de la comparsa *Los Diablos Rojos de Víctor Jara* y a Cristóbal Allende que presenta el caso del Conjunto de Teatro del Sindicato del Laboratorio Chile (TESILACH), como un aporte para el estudio del teatro aficionado de los años sesenta en Chile.

Finalmente, Corentin Rostollan-Sinet analiza el fenómeno teatral que se desarrolló en Chile entre los años 1973 y 1976 en siete campos de concentración del país y busca acercarnos a una estética política de esos teatros.

En nuestra sección *TEXTO DE CREADOR*, hemos recibido las colaboraciones de Igor Cantillana, Alberto Kurapel, Angélica Martínez y Pablo Andrade, Gerardo Oettinger, Guillermo Calderón y Rodrigo Pérez, a quien entrevistamos brevemente. La obra de estos creadores ha estado marcada

por una intención de exponer el debate político y social, y nos gusta conocer sus ideas y sus formas de trabajo. En esta sección queremos hacer una reflexión desde la práctica. Pensamos que es un aporte para nuestra revista académica.

En nuestra sección *DOCUMENTOS* presentamos la historia del Teatro Aleph (entre 1966-1976) escrita por Luis Pradenas, donde recoge, de primera fuente, los testimonios de los protagonistas de este teatro que estuvo en el ojo del huracán en los tiempos más oscuros. Agradecemos esta colaboración.

Inés Stranger
Directora *Revista Apuntes de Teatro*

:: ARTÍCULOS

El teatro interroga a la historia

Theatre Questions History

Milena Grass Kleiner

Pontificia Universidad Católica de Chile

mgrass@uc.cl

Resumen

Este artículo busca contribuir a la construcción del campo de la investigación histórica teatral en Chile, visibilizando los límites de la historiografía desarrollada en el marco de la modernidad, donde los “modelos prevalentes son lineales, desarrollistas —por lo general— y, a menudo, progresivos”* (Postlewait 160). Acercando elementos de la discusión historiográfica anglófona y estudios de casos chilenos recientes, abordaré cuestiones relativas al tratamiento de una cantidad importante de datos y cómo su visualización abre nuevas preguntas a los problemas del relato histórico lineal y continuo, y a la naturaleza del objeto histórico en el teatro y su contexto de producción. Para tal efecto, utilizaré los resultados de la investigación “Historia sociopolítica de Chile a través del imaginario teatral de Rodrigo Pérez”.

Palabras clave:

Teatro - historia - historiografía - Chile - Rodrigo Pérez.

Abstract

This article seeks to contribute to the construction of the field of theatrical historical research in Chile, making visible the limits of the historiography developed within the framework of modernity, where the “predominant models are linear, developmental—in general—and, often, progressive” (Postlewait 160). Bringing together elements of the discussion of Anglophone historiography and recent Chilean case studies, I will address issues related to the treatment of a significant amount of data and how its visualization opens new questions to the problems of the linear and continuous historical narrative, and to the nature of the historical object in theatre. For this purpose, I will use the results of the research “Socio-political history of Chile through the imaginary theatre of Rodrigo Pérez”.

Keywords:

Theatre - history - historiography - Chile - Rodrigo Pérez.

* Todas las traducciones son mías a no ser que se indique lo contrario.

En el proceso de reconstrucción de los acontecimientos pasados, todas las personas que se dedican a la investigación histórica, se ven enfrentadas, a determinar la autenticidad de las fuentes y la confiabilidad de los testigos presenciales. Además, deben transformar los artefactos en hechos, encontrar evidencia que sustente sus hipótesis, ubicar los acontecimientos del pasado en sus contextos adecuados, someter a juicio sus propios presupuestos y categorías y construir argumentos basados en los principios de posibilidad y plausibilidad. Lo anterior se suele lograr respondiendo las preguntas ¿quién?, ¿qué?, ¿cuándo? y ¿dónde? Sin embargo, las preguntas ¿cómo? y ¿por qué? generalmente siguen siendo objeto de debate entre las y los historiadores.

Thomas Postlewait (1)

En la cita que inaugura este artículo, el historiador teatral estadounidense Thomas Postlewait precisa el trabajo de la historia y esboza lo que serán algunas de las tareas principales de la historiografía como el conjunto de “métodos que definen y orientan la práctica de la investigación histórica y la escritura, así como la mentalidad autorreflexiva que nos lleva a investigar los procesos y objetivos de la comprensión histórica”, es decir, “la teoría y la filosofía de la historia” (Postlewait 2). Sin pretender exhaustividad, me propongo, en adelante, destacar algunos elementos que me parecen particularmente relevantes hoy en día para pensar el trabajo de historización.

Ninguna disciplina académica escapa a su propia historicidad. Cuando revisamos el estado del arte en cualquiera de sus momentos históricos, debemos considerar no solo los resultados que estas arrojan, sino también la disputa de poderes fácticos —generalmente, bajo el nombre de escuelas— que están pugnando por obtener o mantener su legitimidad y prestigio. En el caso de la historia de la historia, el surgimiento de la Escuela de los Annales (Francia, 1929) vino a desestabilizar la hegemonía de la historiografía política desarrollada en el marco de la modernidad. Junto con diversificar las historias que merecían ser contadas y las herramientas para hacerlo, llevó a cuestionar profundamente los modelos “lineales, desarrollistas —por lo general— y, a menudo, progresivos” con que esta operaba (Postlewait 160). No está demás señalar que dicha forma de operar no siempre es el resultado de la investigación misma, sino que se condice con los supuestos teóricos o filosóficos que la subyacen y que, al determinar las preguntas que se quiere responder, también delimitan los resultados que se obtienen.

Así, a pesar de las críticas y revisiones que experimentó la investigación histórica durante el siglo XX, todavía prima un modelo historiográfico que da origen a un relato desarrollista y, en cierto modo, instrumental, donde conocer las causas de un acontecimiento histórico impulsaría a la sociedad a sacar lecciones del pasado para evitar, de este modo, repetir errores de antes. Es lo que Postlewait denomina “usable pasts” (15), es decir, “pasados utilizables”, pasados que permitirían, por una parte, explicar cómo hemos llegado a nuestro presente y, por otra, proyectarnos hacia el futuro sin volver a cometer los traspies que ya vivimos. Esta forma de entender la disciplina vuelca la mirada hacia la duración —más larga o más corta, según distintas escuelas historiográficas—, organizando el tiempo histórico a través de periodos estancos y diferenciados, siempre en un marco secuencial y dando cuenta de una dimensión colectiva. En este sentido, el relato histórico suele operar a través de la síntesis; en su vocación por comprender el pasado, sutura los vacíos y construye un relato hegemónico.

En el caso de la historiografía teatral chilena, deudora del modelo general que acabo de esbozar, esta no alcanza todavía ese punto donde las historias de quienes investigan el campo son revisadas críticamente entre pares, aportando nuevas fuentes, distintas perspectivas políticas o diversas aproximaciones metodológicas. Yo misma me he quejado de que el debate historiográfico en el teatro en Chile es todavía incipiente (Grass, Nicholls y Hausdorf 2019¹). Sin embargo, en los últimos años hemos visto una multiplicación de las historias que consideran no solo la capital, sino también regiones (Martínez *et al.* *Teatro y memoria*, por ejemplo); no solo la historia de la dramaturgia chilena, sino también el aporte de las traducciones y adaptaciones de textos extranjeros en la conformación de nuestro canon dramático y escénico (Pelegri 2022); no solo el teatro “de arte” como compartimiento estanco, sino también los trasvasijos de distintos géneros que han sido invisibilizados por la historia hegemónica (Kalawski 2015). Y así, se va conformando un sano diálogo disciplinar.

El estado inicial del debate histórico teatral en Chile puede verse como un retraso, pero también como una oportunidad; la oportunidad para indagar en metodologías novedosas y pertinentes cuando se trabaja la historia del teatro en un campo en construcción. Marcia Martínez Carvajal, Nora Fuentealba Rivas y Pamela Vergara Neira (2018) abordan el tema con lucidez cuando proponen, por ejemplo, una metodología de la incertidumbre, donde el carácter lagunar es más potente que la interpretación y explicación a partir de datos escasos. Podría haber, en esta historia especulativa o informada, la posibilidad de ampliar nuestros conocimientos del pasado y también de proponer metodologías emergentes más cercanas a la creación teatral².

Como una manera de aportar a este debate disciplinar y refrescar la discusión historiográfica señalando algunos problemas que el teatro plantea a la investigación histórica tradicional, voy a aprovechar la información sistematizada y problematizada en la investigación “Historia sociopolítica de Chile a través del imaginario teatral de Rodrigo Pérez”³.

Rodrigo Pérez, cuarenta años de teatro

La elección del teatrista Rodrigo Pérez en este estudio no es azarosa. Como ya mencioné, dispongo de una cantidad de datos sistematizados que me permiten esbozar hipótesis y contrastarlas con dicha información. También hay de gusto personal; si bien indudablemente existen otros directores que tienen una larga trayectoria en el teatro santiaguino, me une con Rodrigo el hecho de pertenecer a la misma generación, gracias a lo cual he sido espectadora de muchas de sus obras. Además, comparto la sensibilidad estética de su trabajo, así como un interés por la relación entre lo que ocurre en el escenario y el contexto político que se expresa en su obra.

1 En este texto hay también una revisión crítica de las historias del teatro en Chile publicadas hasta 2010. El artículo fue publicado en el número 144 (2019) de la revista *Apuntes de Teatro*; dicho número es un correlato importante de las cuestiones que trato aquí porque fue concebido como un homenaje al teórico chileno Juan Villegas, muy influyente en el campo de la historiografía teatral latinoamericana.

2 Para una propuesta lograda en esta línea, ver Patrizio Gecele (2023).

3 Dicho ejercicio es posible gracias a los datos recogidos y sistematizados en el marco del proyecto “Historia socio-política de Chile a través del imaginario teatral de Rodrigo Pérez” (Fondo de las Artes Escénicas, Línea de Investigación 2021, Folio 573316), liderado por el investigador Andrés Kalawski.

Aunque la trayectoria de Rodrigo Pérez corresponde a una historia de corta duración en comparación con la larga historia del país, es lo suficientemente extendida para pensarla como un acontecimiento que deviene en el tiempo y que, por lo mismo, me permite cuestionar algunos supuestos de la historiografía moderna.

A pesar de lo precario del medio profesional chileno, Rodrigo ha logrado ocupar un lugar preeminente en la escena teatral chilena, desarrollando una carrera exitosa y constante en todas las dimensiones del ámbito artístico: creación, pedagogía y, últimamente, gestión. En su trayectoria de casi cuarenta años, se producen varios fenómenos interesantes en su individualidad, pero todavía más llamativos si los consideramos en su conjunto. Tras terminar la licenciatura en psicología (1984), entra a formarse como actor en el Club de Teatro⁴ (1985-1987) y empieza una pronta carrera. Esta línea de trabajo persistirá hasta el día de hoy con la particularidad de que lo vemos participar de compañías emblemáticas en cada etapa. En 1986, se unió a Teatro Fin de Siglo y, tres años después, ocupó un rol fundamental en Teatro La Memoria. Y si, en estos casos, Pérez fue dirigido por Ramón Griffero y Alfredo Castro, en los últimos años ha trabajado con varios directores emergentes, particularmente con Manuela Infante. Paralelamente, Pérez va a ocupar, él mismo, la figura de director de teatro, iniciándose en el oficio tempranamente, en 1987, con *A puerta cerrada*⁵, obra de teatro-danza que ya permitía atisbar la relevancia que tendrá el trabajo material del cuerpo y la voz en su proyecto creativo. En el año 2003, Pérez inaugura su propia compañía, Teatro La Provincia, con el estreno de *Provincia Señalada*⁶. En 2006, la compañía se consolidará con el estreno de *Cuerpo*⁷ y continuará funcionando hasta el día de hoy.

Junto con este trabajo en el teatro, Pérez también ha trabajado como actor en televisión y cine. En 2001, fue contratado por TVN y se integró a las teleseries lideradas por Vicente Sabatini, que han sido estudiadas recientemente como un proyecto relevante de construcción de identidad de país en el periodo posdictatorial (Kalawski *et al.* 2022). Posteriormente, ha aparecido también en series y filmes de la productora chilena Fábula, fundada en 2003 por los hermanos Juan de Dios y Pablo Larraín (director de cine), que se ha proyectado internacionalmente con gran éxito.

Es importante mencionar también, que su formación inicial se completó en Alemania, gracias a una pasantía (1988-1989) financiada con una beca del Goethe Institut, entrando en contacto directo con la tradición teatral alemana, que constituirá otro sello de su trabajo como director. Las estadías de Rodrigo en el extranjero se mantuvieron a través de giras internacionales en las que ha participado como actor o director, o de invitaciones para dirigir, en Francia particularmente. Y tal como un momento de su trabajo estará marcado por el contacto con el campo artístico global, otro momento lo espejeará con un apoyo a la descentralización en Chile y su relación con la provincia; apoyo que no es solo nominal en el título de su compañía, sino

4 Fundada en 1981 por el director Fernando González, esta academia profesional constituyó una alternativa de formación teatral muy relevante en Santiago, cuando el país contaba, en la capital, con dos programas universitarios de entrenamiento actoral.

5 El inicio de la carrera de Rodrigo Pérez como director está marcado por su colaboración con el Taller Experimental de Danza Teatro, creado por la coreógrafa y bailarina Magaly Rivano en 1980. Tras su beca de perfeccionamiento en Stuttgart y Colonia (Alemania), Pérez fue invitado nuevamente a dirigir a la compañía en *24 perdidos en un balcón* (1989).

6 Si bien el colectivo adopta el nombre de Teatro La Provincia con esta producción, ya se venía trabajando como grupo desde *El vicio absurdo* (1993).

7 *Cuerpo* es parte de la *Trilogía La Patria*, que incluye también *Madre* y *Padre* (ambas estrenadas en 2006). La *Trilogía La Patria* fue dirigida por Rodrigo Pérez, contó con Soledad Lagos como dramaturgista y recibió aportes del Concurso Fondart 2005 en la categoría de Excelencia (Lagos 2006).

que se expresa en su compromiso con la escena local de Concepción. Tal como ocurrió antes con su insistencia en explorar los mundos dramáticos de autores específicos, montando varias de sus obras, como Bertolt Brecht o Juan Radrigán, últimamente ha construido una sólida relación creativa con la escritora penquista Leyla Selman. Además está decir que no solo ha sido profesor de actuación y dirección, con una dedicación particular a procesos de egreso, en la Universidad de Chile y en la Pontificia Universidad Católica de Chile, entre otras, sino que también ocupó el cargo de director de la Escuela de Teatro de la Universidad Mayor. En los últimos años, se desempeña también como director de extensión en Teatro La Memoria, espacio para la creación, investigación, formación y exhibición escénica, que cuenta, desde 2006, con una sala propia.

En este apretado recuento, se hace evidente la presencia ubicua de Rodrigo Pérez en las distintas áreas del quehacer teatral y audiovisual. Lo que se insinúa, pero es preciso recalcar, es su compromiso con el contexto político y social chileno, siempre presente en su trabajo. De allí, la investigación mencionada al comienzo de este artículo sobre la relación entre la obra de Pérez y los acontecimientos políticos, sociales y culturales en que se iban desarrollando, y gracias a la cual podemos acceder a una base de datos organizada sobre su trabajo. Dicha base se construyó a partir de entrevistas con Pérez (en ocho ocasiones entre 2018 y 2021) y con dos de sus colaboradoras más constantes: Catalina Devia y Leyla Selman. Paralelamente, se recopilaba información sobre su trabajo como director y actor a través de registros audiovisuales, recortes de prensa y críticas, artículos académicos y material de difusión (*flyers*, fotografías, videos promocionales, etc.). El resultado es una lista que recoge su participación en más de 110 producciones profesionales realizadas entre 1985 y 2022, incluida su participación en teatro, cine y televisión. La lista ciertamente es incompleta; los 23 campos de información definidos para cada producción tampoco están llenos siempre. Aun así, ¿qué capacidad tiene una historiadora —un equipo de historiadores— para procesar toda esta información? ¿De qué metodología disponemos para extraer las claves de comprensión histórica que emergen de dicho corpus? ¿Cómo damos cuenta de la multiplicidad de líneas de desarrollo que se van entremezclando en cuatro décadas de teatro, un porcentaje de tiempo importante en la historia teatral del país? ¿Qué relaciones podemos establecer con el contexto material, disciplinar, artístico, cultural, social y político en que dicha obra se produce? Finalmente, ¿cuál es el objeto de estudio específico en este acontecer y la relación con su contexto de producción?

En concreto, el ambicioso intento de construir una historia sociopolítica de Chile a partir de la obra de Rodrigo Pérez todavía es un objetivo por alcanzar. No obstante, los datos, una gran cantidad de datos, han permitido pensar qué sería lo propio de la historiografía teatral más allá de la periodización que nos brinda la historia política como algo indiscutible. Además, puso a la vista tres desafíos interesantes. En primer lugar, la recolección de datos dio origen a una paradoja: aunque quedan vacíos respecto de ciertos procesos y obras —especialmente en torno al acontecimiento teatral mismo—, la cantidad de información recolectada es muy grande en número y diversa en sus características. De aquí, se desprende una dificultad metodológica al momento de procesar la información al tiempo que hace emerger situaciones que un recorte de datos más acotado —solo el teatro, solo un periodo, solo la actuación, solo la dirección, solo Santiago, etc.— no alcanzan a mostrar. En segundo lugar, aparece la posibilidad de alejarse del relato histórico causal y único para indagar en el carácter lagunar de la información recopilada y lo que emerge precisamente de aquello que no conocemos. Finalmente, la misma complejidad

y fragmentación anteriores, nos llevan a la pregunta por cuál sería el objeto histórico en el caso del teatro y qué relación tendría con su contexto de producción⁸.

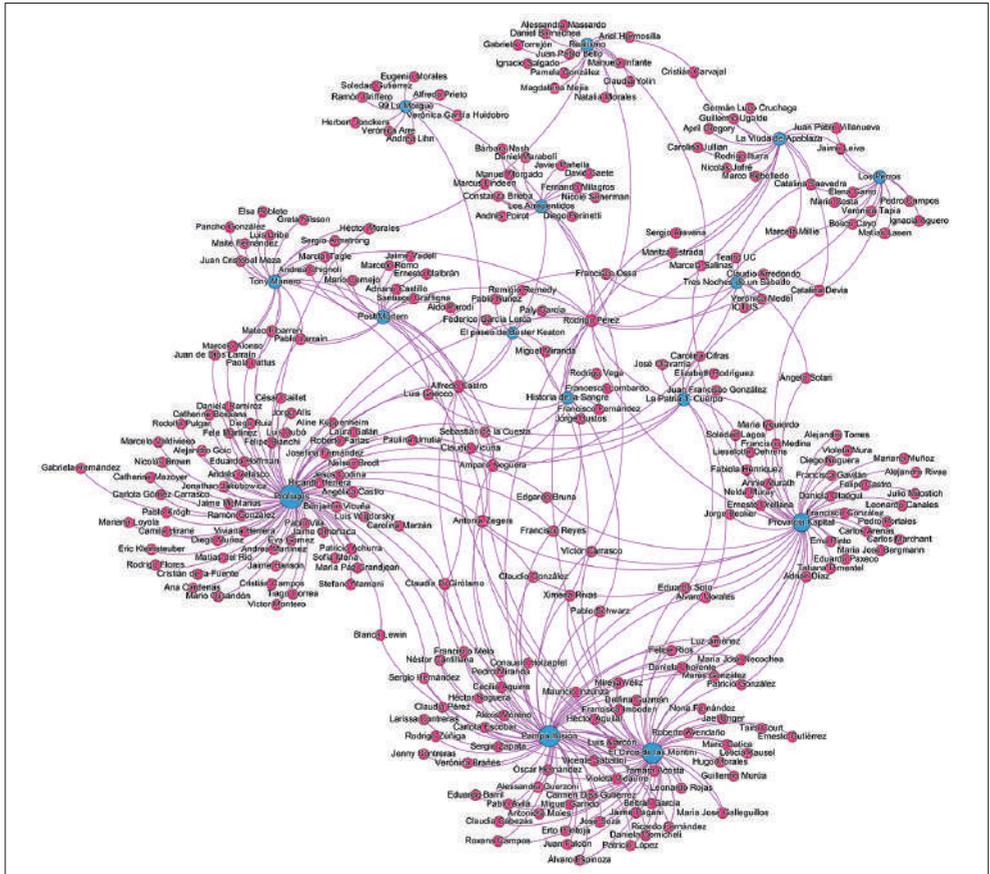
Un montón de datos

En el primer caso, el de la información, los *softwares* diseñados para el análisis y visualización de *big data* se presentan como una herramienta interesante, tanto por el procesamiento rápido de gran cantidad de datos como por las posibilidades de ver relaciones inéditas con medios más convencionales. Como dicen las historiadoras del teatro inglesas Claire Cochrane y Jo Robinson, “el cómo miramos, afecta lo que vemos; lo que vemos debería afectar como miramos” (201).

Se dice que, antes de la invención de la escritura, lo que hay es solo prehistoria. Sin duda, esto tiene que ver con la escritura como posibilidad de registro de los acontecimientos humanos, pero también con el hecho de que la linealidad de la escritura dota a la historia de su carácter progresivo. Supongamos, entonces, que la organización misma de los datos siguiendo un orden causal simple —como texto o como imagen, en una línea de tiempo típica, por ejemplo— reduce las posibilidades de restaurar las innumerables interconexiones e interdependencias del fenómeno teatral. La posibilidad de organizar la información de manera tridimensional o bidimensional en un formato multifocal que dé cuentas de redes o que permita una visualización dinámica a través del tiempo, permite hacer inferencias que, de otra manera, quizás nunca se atisban.

En el caso de Rodrigo Pérez, una característica importante es que su trayectoria, como actor, director y profesor lo sitúa como parte de una red de relaciones profesionales y afectivas en que se reconocen estabildades, incorporaciones y —menos— desapariciones. El medio teatral y audiovisual chileno es pequeño; dudamos incluso si considerarlo propiamente una industria. Por otra parte, el teatro aparece, en las últimas décadas, como el arte con mayor prestigio frente al cine —diezmado por la dictadura— y la televisión, supuestamente entregada a la mera diversión. El mayor prestigio del teatro va acompañado además de una institucionalización académica también más fuerte. El hecho de que Pérez haya dirigido sus propias creaciones o haya sido dirigido por reconocidas figuras del campo teatral y audiovisual chilenos, —figuras que son, de alguna manera, una extensión del campo teatral— aparece en los grafos como un núcleo duro de artistas que, a través del tiempo, van ocupando sucesivamente diversos roles (dirección, actuación, dramaturgia principalmente) tanto en teatro, cine y televisión. La posibilidad de producir visualizaciones de estos datos con una configuración dinámica, donde se puede elegir el nombre de la producción, el artista en cuestión o un año específico, permiten *ver* redes de relaciones y pesos relativos de las personas en el campo teatral, no solo en su dimensión sincrónica —como vemos en la figura 1— sino en su devenir diacrónico —si pudiéramos ver una animación donde van cambiando los núcleos de asociación a través del tiempo.

8 Los tres puntos que acabo de enunciar son, en la práctica, inseparables y mutuamente determinantes. Su separación solo tiene sentido con fines heurísticos y para ejemplificar nodos problemáticos. Tal como ocurre con cualquier tecnología perceptiva, el foco en una parte específica desdibuja el todo. Sin embargo, un problema que ya he planteado cuando se trata de la comunicación escrita es que el argumento se suele desarrollar en forma lineal. Aun así, no hay que olvidar que la pregunta de fondo que anima este recorrido es ¿qué estrategias podríamos usar para acercarnos a una restitución de la complejidad del fenómeno teatral en su historicidad?



Grafo con redes de actores y actrices con quienes ha trabajado Rodrigo Pérez en teatro, cine y televisión. Fuente: Louis Leclerc y Florencia Aguilera. Ver en <https://poeticateatrales.com/inicio>

En la cita que encabeza este artículo, Postlewait se preguntaba por el cómo y el porqué del acontecimiento histórico. La posibilidad de entender las redes de relaciones personal- profesionales en un campo pequeño —la actuación en Chile— aunque expandido —al vincular teatro, cine y televisión⁹—, permite verificar condiciones de posibilidad para la producción escénica que quedan invisibilizadas cuando el recorte de datos es más acotado, por ejemplo, solo al teatro¹⁰.

¿Solución de continuidad o *collage*?

Los ejercicios con gran cantidad de datos, como el que acabo de esbozar, obligan a sincerar decisiones iniciales que pocas veces se explicitan. Generalmente, la academia es drástica al pedir

9 Cabe mencionar que falta incorporar a estas visualizaciones los vínculos que se establecen a través de la pedagogía, particularmente en el trabajo de dirección de egresos. En el caso de Rodrigo Pérez, se verifica que exalumnos y exalumnas de dichos procesos pasan a trabajar posteriormente bajo su dirección en proyectos profesionales.

10 Esto es algo que abordan Kalawski *et al.* (2023) para el caso de la serie de telenovelas lideradas por el director audiovisual Vicente Sabatini, formado no casualmente en la Escuela de Artes de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica de Chile, que vinculó teatro, cine y televisión durante su corta existencia entre 1970 y 1978.

fundamentos sobre definiciones puntuales —¿por qué elegimos tal fecha de inicio o término como cotas para un corpus?—, pero es mucho más generosa con cuestiones más incómodas porque responden a una ideología o una tradición. El plantearse nuevos métodos obliga a fundamentar la opción y este ejercicio visibiliza los *a priori*. En el mismo sentido, y tal como la destacado la escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, el problema de la historia única no es solo que produce y reproduce estereotipos, sino que “[e]s imposible hablar de relato único sin hablar de poder . . . la manera en que se cuentan [las historias], quién las cuenta, cuándo las cuenta, cuántas se cuentan. . . todo ello en realidad dependen del poder” (18-19). Por ende, diversificar los focos de investigación, la manera de abordarlos y el tipo de medios con los cuales se da cuenta de los resultados, también implica una forma de desequilibrar las estructuras de poder al interior de la academia en su relación con el campo teatral, artístico, cultural, social e histórico.

En consecuencia, la historiografía teatral puede plantearse tanto en rebeldía con el mandato de la linealidad del relato y su énfasis en discontinuidad y ruptura como elementos fundamentales del devenir. El historiador alemán Reinhart Koselleck ha indicado que “[l]a discontinuidad se convierte en el principio primero y decisivo de la experiencia histórica en la Edad Moderna” (130). No es de extrañar que este fuera el caso cuando la historia estaba dedicada a la esfera del gobierno político y las luchas por mantener la corona. Sin embargo, hoy en día debemos considerar la propia historicidad de la historiografía y evaluar si, en el caso de fenómenos complejos como el quehacer teatral, la discontinuidad debe seguir ocupando ese lugar de preeminencia absoluta y, aparentemente, incontestable. En una lógica similar —aunque en otro campo—, el filósofo inglés Mark Fischer (2016) ha propuesto el concepto de realismo capitalista para indicar que el mayor éxito de la instalación del capitalismo neoliberal es que, hoy en día, ni siquiera podemos imaginar un modelo económico alternativo como algo más que una utopía. Lo mismo podría decirse de la construcción de una historiografía donde se ha normalizado la reducción de la complejidad de la realidad y la porosidad de los restos que van quedando del devenir humano a un relato lineal y causal.

En este sentido, la historiografía tradicional tiene que ver con la idea de que la investigación histórica puede llevarnos a un relato explicativo único y sin explicitar los presupuestos epistemológicos y metodológicos que han guiado el estudio. Esta transparencia es evidente porque el enfoque adoptado instala un prisma anterior al trabajo que prefigura conceptualmente los hallazgos posibles. Como dice Postlewait respecto de los métodos de periodización, estos

. . . tienden a la homogeneidad en el proceso de identificación . . . Cada uno de estos conceptos controladores se convierte no solo en una fórmula compacta del uno por el todo (una metonimia), sino también en una estructura de pensamiento reificada. Cada concepto entrega la posibilidad de poner en su lugar algo que, en realidad, es siempre cambiante, diverso y complejo (169).

Así, una forma de desestabilizar la ilusión de control que emerge del relato sin fisuras sería dar cuenta de la incertidumbre (Martínez *et al.* más arriba) y no invisibilizar el carácter lagunar de la historia del teatro. Es lo que hace Kentridge (cit. en Davis y Marx) cuando se plantea la posibilidad de la historia organizada como *collage* y no como relato, cuando dice: “Podemos encontrar la verdad en lo fragmentado e incompleto” (Kentridge cit. en Davis y Marx, 1).

Esta aproximación desde el fragmento y no desde la solución de continuidad permite poner lado a lado estrategias creativas disímiles que Pérez va desarrollando en paralelo. Él mismo distingue, en las entrevistas realizadas, dos líneas en su proyecto como director. Por una parte, estarían las “puestas en escena”, que corresponderían a proyectos de escenificación tanto propios como comisionados por terceros que arrancarían de un texto dramático preexistente. Es el caso de *La Viuda de Apablaza*, de Germán Luco Cruchaga, encargo del Centro Cultural Gabriela Mistral (2016) —por dar un ejemplo al que volveré más adelante—. Por otra parte, tendríamos “las creaciones”, término que Pérez dice tomar del contexto teatral francés, que corresponden a procesos de experimentación artística desarrollados principalmente por Teatro La Provincia, compañía que él mismo fundó y que dirige hasta hoy. Un buen ejemplo aquí es *Trilogía La Patria*, integrada por *Cuerpo* (2005), *Madre* (2006) y *Padre* (2006). A primera vista, las dos categorías aparecen como claramente distinguibles porque, en el primer caso, habría un agente externo a la compañía que iniciaría el proceso creativo y establecería ciertos pies forzados para el trabajo; en el segundo, se daría la voluntad de tener un sistema de producción con un elenco estable y una política de repertorio junto con una libertad total para la experimentación cuando la relación con la palabra dicha no está predeterminada o está al nivel de exploración de los otros elementos del lenguaje escénico. No obstante, también se dan continuidades entre ambas; por ejemplo, la diseñadora Catalina Devia, quien ha desarrollado con Pérez una verdadera estética del reciclaje, se ve involucrada tanto en las puestas en escena como en las creaciones, al igual que algunas personas del elenco de Teatro La Provincia.

Un enfoque caleidoscópico y fragmentario permite la irrupción de posibles continuidades entre elementos dispares, que, a su vez, dan origen a suposiciones informadas (*informed guesses*) que no invisibilizan el carácter lagunar de los datos. Es así como, más allá de la distinción que el director establece entre puestas en escena y creaciones, la dupla creativa Pérez-Devia utiliza, en ambos casos, las mismas estrategias para dar sostenibilidad artística y económica a su empresa creativa a través del tiempo, constituyéndose incluso en una ético-estética del trabajo. Es posible ver entonces que la misma materialidad escénica reaparece de una producción a otra, porque no solo se prioriza una economía de la persistencia en relación con las personas, sino también en relación con otras materialidades escénicas. Nos encontramos así con el mismo telón de fondo, con las mismas sillas en montajes disímiles, tanto como una forma de responsabilidad ecológica como una pregunta por aquello que genera el acontecimiento escénico; por las posibilidades transformadoras y reveladoras que el acontecimiento escénico tiene sobre la misma realidad de todos los días.

Teatro y contexto de producción

Quienes estudiamos el teatro chileno en su dimensión histórica, solemos ubicar nuestro caso de estudio en relación con la historia hegemónica, esto es, la historia política. En el caso de Rodrigo Pérez, el compromiso con su momento histórico aparece claramente expresado:

La dirección o la elección siempre está motivada desde un lugar de incomodidad; desde lugares que son incomprensibles para mí y que requieren o ameritan ser expuestos, denunciados; denunciar

un problema, algo que a mí me aproblemaba. Es un problema que no haya justicia, es un problema. Y ahí aparecen los temas digamos. Es el lugar que tiene que ver con una mirada, desde un lugar ideológico, sobre el mundo que me rodea y que me rodea en forma inmediata digamos (Pérez 2014).

Entonces, yo misma habría propuesto, una introducción histórica de este tenor: el golpe cívico-militar de 1973 es el acontecimiento histórico más importante de los últimos cien años en Chile. Más incluso que las dos grandes guerras mundiales, que nos afectaron desde la distancia, porque, aun siendo “mundiales”, ocurrieron lejos de nuestro propio territorio. Para algunos, la dimensión del trauma es proporcional al gozo que produjo la victoria de Salvador Allende, primer presidente socialista que prometía una revolución en democracia¹¹. Más que consolidarse en un relato más o menos compartido, el golpe es, hoy en día, un problema no solo para la memoria sino también para la historia. Y lo digo en medio del álgido debate por la conmemoración de sus 50 años; debate más urgente aún por ocurrir paralelamente al proceso de redacción de una nueva constitución, cuyo primer borrador ya fue rechazado en un plebiscito de salida realizado en septiembre de 2022.

Por lo mismo y a pesar de la suspicacia con que algunos modelos historiográficos miren la cuestión de la periodización, aquí, 1973 sigue marcando un antes y un después incuestionables. No obstante, hay que reconocer también que, al mismo tiempo en que esta fecha persiste en marcar un hito mayor, otras —como 1990, por ejemplo— pierden su cualidad de momento clave y se van diluyendo en una duración más larga, esa de la instalación del modelo capitalista neoliberal promovido por la dictadura cívico-militar. Hoy en día, la posibilidad de elegir vía votación directa a quienes detentan el poder ejecutivo no implica automáticamente que vivamos en un régimen esencialmente democrático y justo, ni tampoco garantiza el respeto de los derechos humanos y sociales. Así, lo que hasta antes del estallido social de 2019 era considerado básicamente un período —1973-1990, golpe y retorno a la democracia— ve cuestionadas sus cotas.

En septiembre del presente año, se conmemoran los 50 años del Golpe de Estado cívico-militar. Y, contraintuitivamente, en vez de que la historia decante, la disputa en torno a este acontecimiento es álgida. Tanto las acciones humanas que le dieron forma como la manera en que se ha construido el relato en torno a ellas alimentan la discusión sobre nuestro pasado colectivo. Entendida como un elemento clave que determina la identidad nacional en el presente y delinea las posibilidades del futuro, la verdad de la historia, la Historia de Chile con mayúsculas, nos ocupa cada vez más en los últimos tiempos.

Este punto sobre los bordes temporales que permiten identificar un período histórico no tiene por objeto desconocer la importancia radical del año 1973 para la historia política de Chile. En cambio, sí apunta a discutir si todo quiebre profundo como este, no deja también tras de sí algunas continuidades remanentes. Mi intención en este sentido es abrir la discusión respecto de las consideraciones que se hacen al momento de proponer una periodización del fenómeno teatral; entre ellas que dicha periodización no reproduzca acríticamente los períodos políticos o sociales del mundo occidental, ni tampoco los recortes temporales que se han dado otras disciplinas, como la literatura o las artes visuales, o, finalmente, que se describen partiendo del/a autor/a canónico/a en determinado momento.

11 Para un comentario sobre la productividad del gozo en el análisis histórico, ver Richards 2023.

Aún con miedo de ser majadera, repito. No se trata de relativizar el año de 1973 como un punto de quiebre para la historia del teatro chileno; sin duda lo fue. La dictadura mató, desapareció y torturó artistas y muchas personas partieron al exilio. La implantación de un toque de queda que se extendió por años, la prohibición de reunión y los actos de censura, sumado a lo anterior, dismantelaron el campo teatral. No obstante, el teatro no desapareció; se dio la tarea de sobrevivir, de denunciar y de restaurar mínima, pero poderosamente, el tejido social. Por otra parte, tal como ocurre con 1990, a la luz del trabajo de Rodrigo Pérez, no habría en esta fecha un verdadero acontecimiento que marcara un antes y un después, pensando que su carrera profesional se extiende sin interrupción desde 1985 a la fecha.

En resumen, historia política —golpe cívico militar, régimen dictatorial, estallido social, nueva constitución, conmemoración de los 50 años del golpe— y resignificación de 1990 como fin de la dictadura a través de las continuidades que persistieron tras el retorno a la democracia. Hemos leído, yo misma lo he hecho, la producción teatral chilena como una respuesta a estos acontecimientos. Tal como afirma Postlewait: “la mayoría de los historiadores del teatro hoy en día, independiente de si adscriben a modelos marxistas o de los Annales, ven el teatro como un arte social, sancionado por un contrato social y que expresa valores sociales” (168). En esa lógica, el teatro vendría a develar el *Zeitgeist* hegeliano, el espíritu de los tiempos como un sustrato colectivo que amalgamaría a la sociedad; o la *mentalité*, como el sentido común, ese conjunto de suposiciones, creencias y normas que dan forma a la vida cotidiana; o el imaginario, que agrega un énfasis especial en la relación entre las articulaciones de sentido y las prácticas colectivas; o esa parte del discurso social, la red de sentido que regula lo pensable, lo representable y lo decible (Angenot 2009).

Por ejemplo, en el análisis que hace Inés Stranger (2016) de la recepción de *La Manzana de Adán* (1990, Teatro La Memoria, dirección de Alfredo Castro) donde actuaba, precisamente, Rodrigo Pérez, la crítica no señalaba la problematización de la cuestión del género, evidente para quienes fuimos público en la época. No es plausible pensar que el contenido no estaba; hay que preguntarse entonces qué régimen de silencio se imponía entonces en la crítica periodística para que el tópico central de la obra no fuera abordado. El uso de las fuentes periodísticas, en este caso, para abordar la relación de la obra con su contexto no es suficiente por sí mismo para entender el impacto que generó *La Manzana de Adán*; ciertamente proponía una renovación del lenguaje teatral, pero también estaba dando voz a sujetos tradicionalmente marginados y, en ello, decía lo que otros regímenes discursivos de la época callaban. *La Manzana de Adán*, en este caso, exponía una serie de multiplicidades, de posibles complementos y correcciones de la supuesta historia única porque lo propio del arte es su irreductible densidad simbólica.

Volviendo una vez más a Postlewait, quiero pensar que él apunta a esto cuando señala que “[l]os aspectos formales del teatro no son un epifenómeno de las condiciones sociales; ni las condiciones sociales el mero contexto de las prácticas artísticas” (192). Y, para más abundamiento, acude a Michael Podro: “el arte está ‘ligado al contexto y, al mismo tiempo, es irreductible a las condiciones contextuales’” (cit. en Postlewait 186). En esta lógica, quiero pensar el teatro como un ejercicio del excedente, que opera desde una metodología procesual emergente.

Antes cité a Rodrigo Pérez para dar cuenta de la dimensión ideológica de su trabajo; él mismo señala también el lineamiento poético que sigue en el proceso de ensayos:

. . . no quiero que lo hagan, quiero que busquen y que se permita la aparición . . . que ocurran cosas, o sea, acontecimientos, que haya efectivamente acontecimientos, y que acontezcan cosas, por eso los accidentes son tan buenos, cuando alguien se equivoca, se va para el otro lado, qué hace el resto. Todo eso se usa, y en mi trabajo, quedan las cosas. . . La puesta en escena está dando cuenta del proceso, cuenta los acontecimientos del proceso también (Pérez 2014).

Quizás sea una señal de los tiempos que Pérez diga acontecimiento. Acontecimiento es uno de los conceptos más empleados para hablar de teatro hoy en día; también es un término clave en historia. En tiempos de irrupción de lo real, podría proponer que Rodrigo Pérez desarrolla en su trabajo una poética de la emergencia en su doble sentido: propiciar la aparición¹² de lo inesperado y abordar temáticas urgentes como la denuncia de las violaciones a los derechos humanos en un momento o el problema de la sostenibilidad del campo teatral en otros¹³.

¿Y el objeto de la historia teatral?

Llego al final de este texto y me queda una última pregunta por responder: ¿cuál sería el objeto específico de la historia del teatro? Más allá de la historia de quienes actúan y de quienes espectan; más allá de los elementos del lenguaje escénico —dirección, actuación, dramaturgia, iluminación, vestuario, escenografía, y un largo etc.—, si lo sustancial del teatro es la experiencia interpersonal, ¿qué estaríamos mirando cuando queremos estudiar el acontecimiento teatral a través del tiempo?

El acontecimiento teatral ha sido descrito de maneras diversas. Al referirse al “bucle de retroalimentación”, la investigadora alemana Erika Fischer-Lichte (2011) ha destacado su carácter emergente, relacional y efímero. El académico sueco-alemán Wilmar Sauter (2014) ha construido un modelo que destaca la interconexión generativa entre quienes actúan y quienes espectan, como también el proceso de construcción de sentido participativo que deviene de lo anterior y que es modelado por la interacción de varios contextos de naturaleza diversa (convencional, estructural, conceptual, cultural y de vida, por ejemplo)¹⁴. La dupla formada por la historiadora norteamericana Tracy Davis y su par alemán Peter Marx en una “Historia crítica de los medios” (2020)

12 Asimismo, Pérez trabaja esta aparición también como una constante y progresiva “develación de los mecanismos” (Pérez 2018). Por ejemplo, en el mantener a todo el elenco en escena (ya en 1998, cuando dirigió *Madame de Sade*, de Y. Mishima) o en la exposición del artificio teatral, como cuando dice: “No sé por qué si a mí me gusta la magia verla, pero no me gusta hacerla. . . Me gusta que se vea, me gusta, me fascina que en *La diatriba*. . . vayan y pongan ellos la música, los sonidos, lo ponen ellos, los aplausos, las risas” (Pérez 2018).

13 Sin duda, la colaboración con Manuela Infante en los últimos años refuerza las reflexiones de Rodrigo Pérez sobre las relaciones con el contexto no solo cultural, sino también material, un tópico relevante para los tiempos del Antropoceno.

14 Sauter define así estos contextos: (1) el contexto “convencional” corresponde al conocimiento sobre el teatro en determinado momento y lugar; (2) el contexto “estructural” se refiere a la forma cómo el teatro está organizado en la sociedad; (3) el contexto “conceptual” construye el mapa de las posiciones ideológicas respecto del teatro y los consecuentes resultados políticos de dichas posiciones; (4) el contexto “cultural” relaciona el teatro con otras formas artísticas y con el espectro más amplio de la cultural u otras áreas de la sociedad; y (5) el contexto de la “vida” comprende cualquiera y todas las cosas que pueden afectar el acontecimiento teatral (cit. en Aparicio). Para ahondar en la complejidad del fenómeno, Sauter describe las acciones (exhibidas, codificadas y encarnadas) que organizan la presentación en los planos sensorial, artístico y simbólico, resultando en reacciones propias de la percepción: afecto, expectación y reconocimiento; medida y evaluación; identificación e interpretación (2014).

aborda un sistema multifactorial en que se producen interrelaciones e interdependencias complejas¹⁵. Voy a tratar de responder entonces de otra manera.

Quizás un aprendizaje en el proceso de escritura de este artículo y en las conversaciones que ha gatillado¹⁶ es que, en un país pequeño como Chile, para que una persona de teatro mantenga su relevancia a través del tiempo es necesario que sepa administrar eficientemente un sistema de redes que le permite pensarse en la larga duración al tiempo que responder a los desafíos del momento. Esto es apostar por la continuidad, en vez de hacerlo por la discontinuidad. Tal como a la historia le ha interesado más el cambio, la historia del arte pone sus ojos en quienes producen una ruptura estética que les destaca claramente. La continuidad no es ponerse del lado del *statu quo*; la continuidad puede verse como una forma de economía, de administración del cambio a través del tiempo. Quizás sea menos vistosa, pero puede ser más sostenible. Como este artículo. Quiero pensar que esta serie casi impresionista y descosida de reflexiones puede aportar a pensar la historia del teatro como campo disciplinar; como una contrahistoria que coloca al teatro en el centro para recuperar parte de las historias que no se han contado.

Y que, en el fondo, la irreductibilidad del acontecimiento teatral resulta de la larguísima duración en que este se inscribe desde el punto de vista del funcionamiento neurocognitivo. El acontecimiento teatral como ese complejo proceso de retroalimentación fisiológica, afectiva y cognitiva no ha sufrido mayores cambios en decenas de miles de años. De allí que quede fuera de las posibilidades del estudio histórico en las dimensiones temporales que este se da o con las metodologías con que contamos hoy. Es irreductible porque lo que pasa entre quien actúa y quien especta es demasiado antiguo para que encaje en nuestro limitado concepto de historia.

Obras citadas

- Adichie, Chimamanda Ngozi. *El peligro de la historia única*. España: Literatura Random House, 2018. Impreso.
- Angenot, Marc. "La crítica del discurso social: a propósito de una orientación en investigación". *Interdiscursividades, hegemonías y disidencias*. Argentina: Universidad Nacional de Córdoba, 1999. 17-27. Impreso.
- Aparicio, Andrés. *Still Bodies: A Disability-Informed Approach to Stasis in Theatre*. Tesis doctoral. Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile, 2021.
- Cochrane, Claire y Jo Robinson (Eds.). *The Methuen Drama Handbook of Theatre History and Historiography*. England: Bloomsbury Publishing, 2019. Impreso.
- . (Eds.). *Theatre History and Historiography. Ethics, Evidence and Truth*. UK: Palgrave Macmillan London, 2016. Impreso.
- Davis, Tracy C. y Peter W. Marx. "On Critical Media History". *The Routledge Companion to Theatre and Performance Historiography*. England: Routledge, 2020. 1-39. Impreso.
- Fischer, Mark. *Realismo capitalista: ¿no hay alternativa?* Argentina: Caja Negra Editora, 2016, impreso.

¹⁵ En el caso de Davis y Marx, la base de una ecología de los medios estaría dada por un modelo tripartito formado por la aisthesis (formas de espectar determinadas por cada cultura), los aparatos y las materialidades (históricamente), y las prácticas (en que confluyen las dos categorías anteriores).

¹⁶ En las que reconozco el aporte de Pablo Cisternas y Mauricio Barría.

- Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada, 2011. Impreso.
- Gecele, Patrizio, *La historia potencial de un archivo: el caso de los álbumes teatrales de Bélgica Castro y Alejandro Sieveking (1938-1973)*. Tesis de magíster. Universidad de Santiago de Chile, Chile, 2023.
- Grass Kleiner, Milena, Mariana Hausdorf Andrade y Nancy Nicholls Lopeandía. "Apuntes historiográficos sobre canon e historia del teatro chileno". *Apuntes de teatro* 144 (2019): 47-58. Impreso.
- Kalawski, Andrés. "Falso mutis : oficio de actores en la 'época de oro' del teatro chileno 1910-1947". Tesis (Doctor en Historia), Pontificia Universidad Católica de Chile, 2015.
- Kalawski, Andrés, Pablo Cisternas y Constanza Mujica. "Territorio, nación, reconciliación: las telenovelas de Vicente Sabatini". *Hispamérica*, 2022, 52(153): 33-42. Recurso electrónico.
- Koselleck, Reinhart. *Historia/Historia*. Madrid: Trotta, 2004. Impreso.
- . *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia*. Barcelona: Paidós, 2001. Impreso.
- Lagos, María Soledad. "Trilogía La Patria – Teatro La Provincia: indagaciones en la identidad individual y colectiva de los chilenos". *Apuntes de Teatro* 128 (2006): 124-131. Impreso.
- Martínez Carvajal, Marcia, Nora Fuentealba Rivas y Pamela Vergara Neira. *Teatro y memoria en Concepción: prácticas teatrales en dictadura*. Concepción: Nómada Sur Ediciones, 2019. Impreso.
- . "Prácticas teatrales en Concepción durante la dictadura: notas para un estudio". *Investigación Interdisciplinaria en Cultura Política, Memoria y Derechos Humanos*. Ed. por Alina Donoso y Juan Sandoval, Valparaíso: Imprenta LOM, 2018. 165-186. Impreso.
- Pelegri, Andrea. *La traducción en los teatros universitarios en Chile (1941-1990)*. Santiago de Chile: RIL editores, 2022. Impreso.
- Pérez, Rodrigo. Entrevista personal. 2014.
- . Entrevista personal. 5 de abril de 2018.
- Postlewait, Thomas. *The Cambridge Introduction to Theatre Historiography*. UK: Cambridge University Press, 2009. Impreso.
- Richards, Ariel Florencia. "Otras memorias. El goce como táctica subversiva en contextos opresivos del Cono Sur". 2023. Texto sin publicar.
- Sauter, Willmar. *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception*. Estados Unidos: Iowa State University Press, 2014. Impreso.
- Stranger, Inés Margarita. "Historia de la sangre, elementos para comprender los mecanismos de construcción de un canon teatral". *Revista Conjunto* 181 (2016). Impreso.

Vulnerabilidad e incertidumbre: la escenificación de la experiencia del detenido-desaparecido en *Antonio, Nosé, Isidro, Domingo* de Mauricio Pesutić

Vulnerability and Uncertainty: The staging of the experience of the detainees-disappeared in *Antonio, Nosé, Isidro, Domingo* by Mauricio Pesutić

Melissa González-Contreras

California State University, Dominguez Hills, Estados Unidos
mgonzalezcontreras@csudh.edu

Resumen

Antonio, Nosé, Isidro, Domingo (1984), de Mauricio Pesutić, escenifica la experiencia de los detenidos-desaparecidos del régimen dictatorial chileno dirigido por Augusto Pinochet (1973-1990) sin referencias explícitas al tema. Este ensayo explora el uso de una serie de recursos como las alusiones, el rito, los movimientos corporales, la escenografía, entre otros, como una experimentación de lenguajes escénicos que rebasa la comunicación puramente oral para representar la incertidumbre de los personajes. Asimismo, propongo que Pesutić enfatiza la vulnerabilidad de los hombres por medio de su relación con el espacio y sus actuales circunstancias para conectarlas con la experiencia del detenido-desaparecido político de su contexto de producción.

Palabras clave:

Detenidos-desaparecidos políticos - teatro y dictadura - represión política - tortura.

Abstract

Antonio, Nosé, Isidro, Domingo (1984), by Mauricio Pesutić, portrays the detainees-disappeared experience by the Augusto Pinochet's dictatorial regime (1973-1990) without explicitly referencing the topic. This work explores the use of a series of techniques such as allusions, ritual, body movements, stage design, among others, to experiment with new stage languages that go beyond oral communication to represent the uncertainty of the characters. Likewise, I argue that Pesutić emphasizes the vulnerability of the men onstage through their relationship with the space and their current circumstances to connect them with the experience of the political detainees-disappeared of the context.

Keywords:

Political detainees-disappeared - theatre and dictatorship - political repression - torture.

Mauricio Pesutić estrena *Antonio, Nosé, Isidro, Domingo* el 8 de octubre de 1984 en el Teatro de la Universidad Católica, en Santiago. Presenta la obra bajo su dirección y la actuación de Héctor Noguera, Emilio García, Roberto Brodsky y Jorge Vega. A lo largo de la trama, y refiriéndose a los otros personajes, Nosé pronuncia la siguiente frase en tres ocasiones: “No saben qué [cómo] sucedió. Pero quieren contarlo” (Pesutić 7, 31, 41)¹. Propongo la frase como el eje para analizar la representación de los detenidos-desaparecidos, temática de suma urgencia durante el periodo dictatorial chileno (1973-1990). Al comentar la obra en relación con el trato de la tortura en el teatro latinoamericano, Juan Andrés Piña indica que trata sobre unos hombres que esperan un interrogatorio y, aunque evita las referencias explícitas a la situación política chilena, los personajes se asocian a la condición de desaparecidos. Una de las principales alusiones a la condición política que Piña advierte es que las iniciales de los personajes A(ntonio), N(osé), I(sidro) y D(omingo) conforman el acrónimo DINA (Dirección de Inteligencia Nacional) al revés (“El teatro” 62).

Antonio, Nosé, Isidro, Domingo es una obra inquietante en la que las ambigüedades predominantes acompañan el avance de la acción y connotan una situación de incertidumbre y vulnerabilidad al representar el tema de los detenidos-desaparecidos. Asimismo, la trama permite indagar sobre la tortura y la memoria. Si bien la condición de los hombres como detenidos-desaparecidos no es explícita, ni se precisa la situación de los cuatro, advierto diferencias entre la condición de Nosé y los otros tres personajes. Por ejemplo, todos van vestidos con ropa amplia y zapatos sin cordones, pero las acotaciones indican que Nosé es el único con terno blanco y zapatos cafés, mientras que los otros van de zapatos negros y ternos gris marengo; a diferencia de los demás, quienes oscilan entre los 25-44 años, no se precisa la edad de Nosé; también se sugiere que tiene una relación con quienes los tienen confinados; y es evidente que maneja el espacio con más naturalidad que el resto. Las diferencias complejizan la trama, pues enfrentan a la audiencia con las dinámicas de víctima-perpetrador y adentro-afuera, a la vez que actualizan el rol de testigo de la audiencia ante la problemática palpable: los detenidos-desaparecidos del régimen militar.

El tema en cuestión ha representado un reto para la dramaturgia: cómo representar la violencia que implica y cómo apelar al espectador. Según Diana Taylor, enfrentarse al tema de los desaparecidos implica reconocer la existencia real de esas personas; las desapariciones como una estrategia de terror; las desapariciones como una negación de la muerte; y su uso como una estrategia de resistencia para mantener el tema y las figuras vivas (140). No obstante, la representación del tema y de la violencia que implica conlleva retos, sobre todo al tratarlos en plena dictadura como es el caso de Pesutić. Taylor sostiene que dada la necesidad que tienen los dramaturgos de —en algún grado— satisfacer a la audiencia, los lleva a representar la violencia estéticamente. En su estudio sobre la imagen y el afecto, Gail Bulman examina la construcción de “performed images” (19) y su relación afectiva en los espectadores. Según Bulman, la creación intencional de una rica gama de elementos visuales en escena seduce a los espectadores, dirige su atención, impacta sus emociones y aumenta su entendimiento. Por lo que el impacto afectivo de las imágenes profundiza el acercamiento del espectador a los temas sociales, históricos y políticos de la pieza. El efecto afectivo, según detalla la autora, magnifica el significado

1 La frase varía entre las palabras interrogativas *qué* y *cómo*.

sociopolítico de las imágenes en escena. Por consiguiente, su significado se conecta tanto con la *performance* como con cada espectador, con la audiencia como colectivo y con la cultura e historia de la que emergen. El resultado afectivo constituye un compromiso activo: “Through their affective connections and within the convivial atmosphere of the theatre, images on stage can prompt a sense of social responsibility” (Bulman 41). Asimismo, Jennifer R. Ballengee considera el efecto del uso de la tortura como un recurso retórico que produce una respuesta y un sentido de responsabilidad en la audiencia. De manera similar, Ballengee concluye que este deviene de la combinación del plano estético y el empático.

Por lo tanto, en el presente ensayo me aproximo a *Antonio, Nosé, Isidro, Domingo* de Mauricio Pesutić como una de las obras que se atreve a escenificar la problemática de los detenidos-desaparecidos durante la dictadura chilena. A partir de las múltiples ambigüedades con las que opera la obra para acercarse al tema y la configuración de imágenes sugerentes en torno al espacio y los personajes, Pesutić crea un lenguaje escénico que afronta a su audiencia con una preocupación vigente en su momento de estreno. Siguiendo a Gail Bulman, planteo que, a través de la creación de este lenguaje escénico que rebasa el plano oral, la obra produce un acercamiento emotivo relacionado con la conexión entre las imágenes evocadas en escena y el estado de la propia audiencia que sigue viviendo bajo el régimen autoritario de Augusto Pinochet. El lenguaje escénico, entonces, da cuenta de una realidad compartida con una sociedad que sigue silenciada por el miedo impuesto por el régimen dictatorial. La propuesta busca confrontar a la audiencia con las propias interrogantes y preocupaciones de los personajes ante su estado actual: quieren saber qué/cómo sucedió y también quieren contarlo. *Antonio, Nosé, Isidro, Domingo* ha sido explorada por la crítica junto a otras obras del periodo que se aproximaron a los mismos temas, pero juzgo importante dedicar un ensayo íntegro a su análisis en virtud de su significancia como obra altamente confrontativa con el orden imperante y por su innovación en la búsqueda de nuevos lenguajes expresivos en escena.

La obra ante su contexto político y artístico

Antonio, Nosé, Isidro, Domingo está fuertemente anclada en su contexto de producción tanto en el plano temático como en el estético. De hecho, uno informa y condiciona al otro. Al ser escenificada durante el periodo dictatorial, es importante dar cuenta de los factores históricos y políticos principales a los cuales responde antes de profundizar en su análisis. Me limitaré a rescatar aspectos en torno a la coerción característica del régimen de A. Pinochet y la situación de los detenidos-desaparecidos a lo largo del periodo relevante para la temática de la obra. Esto ayuda a verificar el clima de miedo generalizado de una sociedad en un contexto represivo. Pablo Policzer ofrece una cronología de la represión en tres periodos clave: los primeros meses a partir del golpe de Estado de 1973 caracterizados por el terror y represión generalizados; la aplicación y organización de la coerción a través de la DINA desde 1974; y un tercer cambio de 1977 a 1978 con la disolución de la DINA y su reemplazo con la Central Nacional de Inteligencia (CNI), que operaba con mayor control. El autor indica que la coerción suele llevarse a cabo en “the dark spaces of politics, concealed from public scrutiny. . . . In more closed societies, such as those ruled by authoritarian regimes, secrecy is the norm, making coercion in these cases much



Jorge Vega, Emilio García y Roberto Brodsky (abajo) en *Antonio, Nosé, Isidro, Domingo*. Teatro de la Universidad Católica de Chile, 1984. Fotografía de Jorge Brantmayer. En Archivo de la Escena Teatral UC y www.chileescena.cl

more difficult to observe and understand" (Policzer 3). Caracteriza la coerción como imágenes que serán de importancia en la obra de Pesutić: un ámbito oscuro, cerrado e incomunicado.

En los primeros meses del régimen militar se instaura un estado de sitio, se prohíben las reuniones de más de un puñado de personas y se impone un estricto toque de queda. Este periodo temprano es el más violento. Se estima que aproximadamente la mitad de las muertes que ocurrieron durante el periodo dictatorial ocurrieron en los meses de 1973, así como un tercio de las detenciones y alrededor de un cuarto o tres quintos de las torturas (Policzer). Si bien la represión continúa hasta 1990, a partir de 1974 —bajo las operaciones de DINA— está más orientada hacia los objetivos generales del régimen. Mientras que disminuyó el número de personas hacia quienes iba dirigida la represión directa, los asesinatos se cometen estratégicamente de forma secreta. La agencia lleva a cabo cientos de desapariciones (12). Las desapariciones se convierten en una herramienta de coerción más sistematizada y deliberada. Los detenidos eran llevados a locaciones nuevas y ocultas tanto dentro como fuera de Santiago en las que solían ser torturados y desaparecidos. A su vez, la información sobre los detenidos se limita drásticamente (68), la DINA no reporta los detalles sobre el aprisionamiento de las personas ni se les permite contacto con el exterior (92).

En 1977 la DINA fue reemplazada por la CNI. Para 1978 el número de víctimas directas de la represión decreció, así como el número de desapariciones. El régimen anunció cambios entre los cuales se relajarían las restricciones a las libertades civiles, lo que llevaría a la aparición de grupos de oposición (Policzer). A su vez, la crisis económica aguda (1982-1983) trajo inestabilidad política

que llevó a la oposición a movilizarse en contra del gobierno. Carlos Huneeus comenta algunas de las medidas que el régimen tomó en lo que se ha conocido como el periodo de la apertura. Por ejemplo, se permitió el regreso a líderes políticos exiliados, se suspendió temporalmente la censura de los medios, y a algunas organizaciones (profesionales y estudiantiles) se les permitió elegir directamente a sus líderes (Huneeus).

Javier Martínez marca el periodo de rebelión civil en contra de la dictadura entre 1983 y 1984 como una señal de que la población había perdido el miedo. Esta forma de disentir por medio de las primeras protestas masivas indicaba que la coerción ya no era un aparato efectivo para garantizar la obediencia de los sectores civiles (Martínez). A partir del 11 de mayo de 1983 se lleva a cabo una manifestación de protesta durante la segunda semana de cada mes de ese año y otras cuatro en 1984. Cada evento ponía más presión en el régimen y evidenciaba su pérdida de control sobre la situación social y política. Si bien las movilizaciones no condujeron a la claudicación inmediata del régimen, Alfredo Rodríguez señala que, “[t]o a great extent, the territorially staged days of protests constituted social practices of reconstruction and reformulation of public life” (cit. en Martínez 148). Ofrezco este panorama somero como telón de fondo para dirigir la lectura de *Antonio, Nosé, Isidro, Domingo*. Por un lado, me interesa proveer información del contexto que acerca temáticamente la obra a un lector actual y, por otro, marcar las pautas históricas desde las que opera la obra. En definitiva, la implantación de la práctica de las detenciones-desapariciones como una táctica de terror y control primordialmente en los primeros años de la dictadura y el momento de producción de la obra. La obra alude al año 1975 —año de pleno control coercitivo por parte de la DINA— y se presenta en 1984, año de creciente participación civil.

Para contextualizar la obra en el escenario teatral chileno/santiaguino, a partir de 1982-83 surge una teatralidad distinta como producto del agotamiento de una estética que seguía siendo predominantemente realista. Según Juan Andrés Piña, la nueva teatralidad se nutre de la aparición de una cierta vida política que comenzó a reactivarse a partir de las jornadas de protestas nacionales en 1983. Las propuestas optan por una forma teatral distinta que supera la palabra hablada. Asimismo, se diluye el concepto tradicional del dramaturgo y se postulan distintas posibilidades del teatro como escenario y lugar de acción a través de la iluminación, los espacios físicos, la imaginería visual, la música, la yuxtaposición de elementos escenográficos, la diversidad de estilos de actuación y el maquillaje, todos estos tan válidos como el lenguaje hablado (Piña, “Teatro chileno” 81-2). Además, el teatro hace un viraje hacia el interior y la subjetividad y presenta menos mensaje; sus proposiciones tienden a ser menos abarcales y totalizadoras (propio del teatro de los años 60). En este contexto, el actor Mauricio Pesutić pasa a escribir y dirigir teatro (Piña, “Teatro chileno” 83-4). Según María de la Luz Hurtado, en la Universidad Católica el 90% de los títulos son de autor chileno entre 1983 y 1987, e indica que el teatro de exploración en temas y lenguajes fue realizado a partir del trabajo de taller. Los dramaturgos tratan el tema de la violencia mediante puestas en escena que se comunican sensorialmente con el espectador (Hurtado). *Antonio, Nosé, Isidro, Domingo* surge, entonces, de un proyecto de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica que, por medio de tres talleres, da a conocer la dramaturgia nacional con aportaciones de académicos de diversas disciplinas. Coordinan estos esfuerzos el director Raúl Osorio y la socióloga Consuelo Morel (“Obra escrita” 22).

El estreno de la obra de Pesutić produjo reacciones encontradas en la crítica teatral en concordancia con el grado de independencia de los diarios o revistas en que se publicaron las reseñas². En la revista *Mundo*, Luisa Ulibarri rescata el carácter experimental de la obra dentro del que juzga un contexto aún convencional. Sin embargo, considera la propuesta formal malograda en momentos debido al carácter ambiguo del texto (Ulibarri 68). En el diario *Las Últimas Noticias* se destaca el aspecto casi coreográfico y las secuencias precisas de movimientos físicos (“En un sótano” 55). En la misma línea, en la revista *Ercilla* se comenta la importancia de la expresión corporal y el aprovechamiento del espacio, ambos elementos priman sobre la comunicación verbal. Por lo que la obra aporta en su búsqueda de nuevos modos de expresión (“Un trabajo” 43). Juan Andrés Piña rescata el carácter ritual de *Antonio, Nosé, Isidro, Domingo* en su reseña para *Mensaje*. Comenta que, al igual que las otras dos propuestas que surgen de los talleres de la Universidad Católica, el estilo es indirecto y sugerido: todo ocurre en el limbo. Estima que no recurre a la formulación ideológica, puesto que el tema político no es tocado por los personajes. Más bien, la obra favorece una experiencia inconsciente del espectador y apela a los elementos emotivos o sentimentales que pueden despertar ciertas imágenes en él (Piña, “Antonio, Nosé” 598). En contraste, la reseña de Italo Passalacqua en *La Segunda* se titula “‘Antonio, Nosé, Isidro, Domingo’ es más denuncia que teatro” debido a que la obra se atreve a tocar un punto bastante delicado: el de los desaparecidos. La reseña continúa desestimando la propuesta escénica a partir de su lenguaje, simbología e imágenes difíciles (Passalacqua 17). Dado el contexto social y artístico del que surge la obra, es innegable su vínculo con el tema de la represión política y, por consiguiente, la desaparición de personas. Juan Andrés Piña comenta que los temas del exilio, el recuerdo, los quiebres afectivos y la forma en que la historia afecta a los seres han sido abundantemente abordados por el teatro de todos los tiempos, pero no el tema de la tortura. Asimismo, indica que, cuando se ha hecho, los resultados han sido dispares o polémicos por la dificultad o casi imposibilidad de representar de manera realista y detallada el tormento físico en escena. Según el crítico, en el contexto chileno el tema ha sido tratado mayormente por la vía metafórica o alegórica (Piña, “El teatro” 60-61). A lo largo del proceso dictatorial el teatro tuvo un papel fundamental en denunciar las violaciones de derechos humanos y, a partir de 1984, escenificaba desapariciones y torturas de forma rutinaria para exhibir abiertamente la violencia política que el régimen quería ocultar (Grass, Kalawski y Nicholls 303)³. Milena Grass y Nancy Nicholls arguyen que un corpus de textos dramáticos, entre ellos el de Pesutić, ofrecen un acercamiento al fenómeno de la tortura y la desaparición para entender cómo el teatro procesaba las zonas de silencio a las que se veía sometido el trabajo historiográfico antes de 1990⁴.

2 Los diarios *El Mercurio*, *La Tercera*, *La Segunda*, *Las Últimas Noticias*, *La Nación* y *El Cronista*, así como las revistas *Qué Pasa* y *Ercilla* son representativos de una ideología adscrita a la del régimen militar. Por su parte, las revistas *Mensaje*, *Apsi*, *Análisis*, *Solidaridad* y *Cosas* ostentan una visión alterna a la del régimen. La Iglesia Católica edita la revista *Mensaje* (Munizaga).

3 En esta línea, Piña comenta *Demencial Party* (1983) de Fernando Josseau, *Antonio, Nosé, Isidro, Domingo* (1984) y *Marengo, bocetos sobre una muerte* (1989) de Mauricio Pesutić. Por su parte, Grass, Kalawski y Nicholls analizan *Cinema Utoppia* (1985) y *99 La Morgue* (1987) de Ramón Griffero. Listo aquí solo las obras representadas antes de 1990.

4 Grass, Kalawski y Nicholls indican: “Both during the Dictatorship and in its aftermath, Chilean historians rarely approached recent history as an important research subject. The issue of human rights violations was absent from public debate because raising the issue meant accusing the military, something very few people dared to do before 1990. Even after 1990, many still avoided such discussions because they might endanger the fragile process of redemocratization” (305).

Los temas de la tortura y los desaparecidos políticos del régimen militar traen consigo una búsqueda de lenguajes escénicos distintos donde no había nada obvio y se usaban recursos expresivos que permitían acercarse al tema por la vía de las sensaciones y sombras del propio espectador (Piña, "El teatro" 62). La ambigüedad que caracteriza las obras, además de recurso formal, se debe a la imposibilidad de expresar abiertamente lo que efectivamente era una denuncia y una representación de la prisión, de los efectos de la tortura y otras formas de represión características de la DINA y luego de la CNI (Nicholls). La ambigüedad y el carácter experimental y subjetivo de la propuesta de Pesutić le confiere complejidad a una temática sumamente delicada, sobre todo cuando la obra se representa aún bajo dictadura.

Los personajes que dan título a la obra se mueven en un espacio impreciso parecido a un sótano. Como parte de la escueta escenografía hay una torre y una escalera (del color de la sangre seca), y solo una fuente de luz blanca. La obra se divide en quince escenas que pueden agruparse en cinco partes, cada una compuesta por tres escenas. La primera y la segunda escena de cada secuencia llevan el mismo título: "Caída de Nosé" y "Averiguaciones". En la primera, Nosé se distingue de los otros tres al dirigir secuencias rituales donde aparece de espaldas al público con una venda en los ojos y se despoja de sus zapatos, haciéndolos caer escalera abajo⁵. La segunda escena de la secuencia subraya la necesidad creciente de los personajes de entender su encierro, indicar cuántos son y definir su localización⁶. Nosé se refiere al espacio de forma vaga: "Mi casa, la de ustedes" (Pesutić 2). Como respuesta a la precariedad de sus circunstancias, en estas escenas los personajes dejan constancia de su existencia, como Antonio que escribe sus nombres en la pared. Este grupo de escenas alude a la importancia de la memoria. La tercera escena de cada grupo es más extensa y cada vez lleva un título distinto⁷. Aquí, los personajes exploran las posibilidades que proveen las aperturas físicas (una ventana o un hoyo) en su esfuerzo por explicarse y/o entender los espacios (aquí-allá), los agentes (nosotros-otros), sus circunstancias particulares antes y después de su llegada al espacio del sótano, y su destino. Asimismo, el conjunto es una exploración de la tortura y del miedo e incertidumbre de su estado actual en suspenso a través del motivo de la espera. La intensificación paulatina de la iluminación de cada escena sugiere la creciente ansiedad de sufrirla. También, continúa el carácter ritual, ya que los personajes se abandonan en juegos y transgresiones, por cuanto la obra se torna repetitiva. Otro aspecto singular de estas escenas es que Nosé parece desprenderse de la acción y la comenta como si estuviera fuera del espacio y del tiempo. Al igual que este recurso, el texto entero contiene una variedad de preguntas retóricas que también funcionan como guía para la interpretación e indagación en torno al espacio y los personajes y sus actitudes⁸.

5 "Caída de Nosé" (Pesutić 1, 19, 33, 49). En la última secuencia se omite esta escena ya que, en la previa ("XII. El agua-vino"), los otros tres hombres encuentran el cuerpo muerto de Nosé (63). No obstante, este vuelve a aparecer en la escena XIV en una suerte de repetición de "VI. La llegada".

6 "Averiguaciones" (Pesutić 2, 20, 34, 51, 65).

7 "III. Ventanas" (Pesutić 4), "VI. La llegada" (22), "IX. El sueño de Isidro" (36), "XII. El agua-vino" (53). En la quinta secuencia, dado que se ha omitido "La caída de Nosé" tras la muerte del personaje, la obra cierra con las escenas "XIV. La nada" (66) y "XV. Restos" (69).

8 Las preguntas retóricas aparecen en el texto escrito y no hay indicaciones que en su representación sean emitidas por ninguno de los personajes. No obstante, complementan las imágenes en escena que el lector solo puede imaginar.

Antonio, Nosé, Isidro y Domingo ante la incertidumbre y su vulnerabilidad

En esta sección propongo un acercamiento detallado de las tres secuencias que componen la obra para examinar cómo es visibilizado y problematizado el tema de los detenidos-desaparecidos por medio de las ambigüedades y la creación de imágenes escénicas que informan sobre la condición de los personajes y el espacio que ocupan para confrontar a la audiencia con la problemática de su propio contexto y la vulnerabilidad tanto de los personajes, como de ellos mismos, puesto que tanto personajes como audiencia están inscritos en el mismo contexto histórico represivo.

La imagen del limbo que sugiere Juan Andrés Piña resulta oportuna para describir el estado intermedio e indefinido que, en el contexto chileno y latinoamericano, implica la categoría de detenido-desaparecido. La obra nos sitúa en este espacio con la ausencia de precisión y clausura. Las escenas tituladas “Caída de Nosé” son muy breves e imprecisas. En “I. Caída de Nosé” —de manera similar a las otras instancias—, las acotaciones señalan oscuridad y silencios largos y nos enfrentan a la inseguridad ante el actual estado de Antonio, Isidro y Domingo, quienes yacen en el piso sin moverse. En este momento aparece la primera pregunta retórica: “¿Duermen o están muertos?” (Pesutić 1)⁹. Asimismo, inauguran el carácter ritual de la obra, pues a través de las cuatro instancias en que se repite el título, Nosé vuelve sobre la misma secuencia —con ligeras modificaciones en las que Antonio y Domingo participan por separado— en la que con un ritmo acompasado se saca los zapatos y cae escalera abajo. También se desprende de otras prendas de ropa, “gira violentamente” la cabeza hacia el techo, el piso u otro personaje y emite la única línea de la escena antes de que al escenario vuelva “Violentamente la oscuridad” (1, 19, 33, 50). En su proyecto de título de 1979, “El movimiento corporal creador de un espacio vivo”, Mauricio Pesutić y Malucha Pinto Solari indagan en la relación entre el espacio y los personajes y en cómo esta relación genera conocimiento. Según ellos, “[l]as conductas de un personaje surgen a partir de las relaciones que establece con el espacio” (Pesutić y Pinto Solari 7). Consecuentemente el espacio pasa a convertirse en sujeto y a determinar las relaciones entre los personajes. Este grupo de escenas contribuyen a una exploración del espacio a través del reconocimiento y los movimientos —o falta de movimiento— de los personajes y su relación con los objetos visibles: las prendas de ropa, la torre y las escaleras que problematizarán las otras escenas.

En las secciones “Averiguaciones”, el título ya sugiere una búsqueda. Los personajes se empeñan en entender su situación y los angustia desaparecer sin dejar huellas o morir sin dar testimonio (Nicholls). Hay algunas constantes en las cinco escenas. En todas, Antonio cuenta a los presentes y llega al número tres, tras lo cual, Nosé se cuenta a sí mismo como el cuarto miembro del grupo. En cada una, Isidro pregunta “¿Qué lugar es este?” (Pesutić 2) y la secuencia va revelando información sobre el espacio en el que están sin llegar a la precisión. Por su parte, los personajes revelan información de trasfondo sobre sus historias. Asimismo, en “II. Averiguaciones” se sugiere que Antonio escribió los nombres de los presentes en la pared puesto que a partir de esta escena Nosé le pregunta: “¿Por qué escribió los nombres en la pared Antonio?” (3)¹⁰. Antonio no responde, quizás porque él mismo no lo sabe, o porque tiene miedo de admitir

9 La pregunta se repite en cada escena “Caída de Nosé”, por lo que la posible muerte de los personajes sigue siendo una posibilidad mientras avanza la trama.

10 Tanto el conteo como la pregunta de Nosé se repiten en la escena II, V, VIII, XI, pero no en la XIII dado que Nosé no está en escena. En la escena previa los otros tres hombres habían encontrado el cuerpo inerte de Nosé.

que es lo único que quedará como prueba de que estuvieron ahí. En este caso, los nombres tomarían el lugar de los cuerpos ausentes.

En su conjunto, estas secuencias revelan información importante sobre el espacio que conduce la atención hacia la precariedad de los personajes y nos permite sugerir que se encuentran detenidos extrajudicialmente. Por ejemplo, en la escena II los personajes perciben un olor a vino y conjeturan que están en lo que fue una bodega; Antonio cree que pueden estar en el campo debido al canto de los pájaros y el ruido de los árboles; Isidro recuerda que llegaron por camino de tierra; y Nosé les hace notar que recibirán “un día por botella de agua” (Pesutić 3). En la escena V Domingo afirma que los tendrán que sacar antes de la noche pues en el espacio no hay colchones y hace frío. A su vez, en la escena VIII, cuando Antonio le pregunta a Nosé cómo lo tratan ahí, este —luego de una pausa— responde: “Se aguanta” (Pesutić 35). La penúltima escena de la serie también aporta información relevante y, como el ejemplo anterior, posiciona a los personajes frente a otro grupo que nunca aparece en escena. Domingo pregunta si “¿Vendrán luego?” (Pesutić 51), tras lo cual Isidro señala que hay que esperar. La espera constante, también reiterada por los continuos “TIEMPO y SILENCIO” que marcan las acotaciones a lo largo de la obra, imprime suspenso y señala la inestabilidad de su condición a manos de un grupo/agente que controla el espacio y los destinos de los hombres.

“Averiguaciones” también precisa detalles sobre la historia de los hombres. En la escena V, Domingo —como si acabara de llegar— trata de organizar su historia. Comenta que el 19 de abril estaba en clases e Isidro le pregunta si había salido algo sobre ellos en los diarios (Pesutić). La pregunta de Isidro sugiere circunstancias extraordinarias que los condujeron a su actual estado y que ameritaría una mención en la prensa. Por su parte, en la escena VIII, Isidro comparte las circunstancias de su llegada:

SILENCIO.

Si sale antes que yo,
avísele a mi hermana que estoy acá.

TIEMPO.

Espera carta mía de Alemania.

Me tomaron en el aeropuerto.

Solo.

Debe pensar que me ha pasado algo.

Que no se preocupe (Pesutić 34).

La incomunicación impuesta marca la irregularidad del traslado de Isidro dado que no puede notificarle a su familia sobre su localización. Asimismo, cuando Domingo le pregunta por qué iba a Alemania e Isidro se dispone a contarle, Antonio le sugiere que se tranquilice. Lo incita a guardar silencio y, posiblemente, a que no se incremine compartiendo demasiado. Para la audiencia ante la que se estrena la obra, estos ejemplos son claras alusiones a la irregularidad de las detenciones y desapariciones rutinarias de los presos políticos. Además, las circunstancias de Isidro también apuntan al exilio y al miedo generalizado de compartir información incriminatoria. Finalmente, en la escena XI Antonio elige omitir su historia, asegurándole a Domingo que se la contará cuando salgan y pueda invitarle una botella. A pesar de las imprecisiones, las

escenas reiteran la importancia de numerarse a sí mismos como una forma de mantener un registro interno y dejar constancia de su paso por el espacio con la escritura de los nombres en la pared. La imagen de los nombres escritos trae a un plano físico y simbólico el devenir de los cuerpos de estos hombres para la audiencia y los imprime en su memoria. Asimismo, llama la atención el contraste entre los esfuerzos de los tres por dejar señas de su presencia y la ausencia de certezas sobre su ubicación, condición y destino.

En las escenas anteriores Domingo, Isidro y Antonio registran su presencia, dan información sobre el lugar y, de manera somera, comparten una parte de su historia y/o su llegada. Las escenas de títulos variantes (la última de cada tríada) son respuestas a su estado actual y, por ello, son exploraciones en torno a la incertidumbre, el encierro, la tortura y el miedo. Indagan sobre las posibilidades que implican las aperturas en un espacio que aparece más iluminado tras cada escena. Estas, junto a las dos secuencias de escenas ya exploradas, proveen pistas para llenar los huecos en las palabras de Nosé: "No saben qué [cómo] sucedió. Pero quieren contarlo" (Pesutić 7, 31, 41).

En primera instancia, una apertura sugiere claridad y esperanza. En la obra esto posibilitaría contacto/comunicación entre los hombres y otros, y entre el lugar y el exterior. La escena "III. Ventanas" lo sugiere desde el título. Antonio y Domingo señalan algo en el aire y cada uno "ve" por su ventana¹¹. La de Antonio siempre da al mismo paisaje: el mar y una gaviota loca con un corcho en el pico (Pesutić). Mientras que la de Domingo parece ser una ventana de sótano por la que ve pasar zapatos, de los que deduce la personalidad de los transeúntes. Por su parte, Isidro quiere un hoyo del ancho del dedo para saber si es de día o noche, y si amanece o llueve. Si bien las aperturas podrían iluminar su situación o traer esperanza, al ser imaginarias, la clausuran. Más bien, las aperturas acentúan la distancia entre ellos y su situación y la de otros. Domingo reflexiona: "Afuera están los otros. / Nosotros estamos / acá. / Recordando multitudes, / inventando ventanas y paisajes, / orinando en cualquier rincón. / Allá / los días tienen nombre / y los otros hacen su jornada: / fornican, *mienten* y *callan*. / Como siempre. / Nosotros estamos acá. / Acá / . . . / ¡Un día voy a encontrar este lugar!" (Pesutić 15; el énfasis es mío). Esta imagen creada a partir de lo "visto" a través de ventanas imaginarias, y la comparación entre quienes están de cada lado, sitúa a la audiencia del lado de quienes siguen su jornada como siempre. Curiosamente Domingo resalta el mentir y callar como parte de su rutina y, así, sugiere su falta de compromiso. La obra —a manera de ventana— llama a la audiencia a ver y tratar de darle sentido a la experiencia de los hombres mientras que señala su responsabilidad como testigo.

Las imágenes evocadas de aperturas se van conectando más con la audiencia en un esfuerzo por enfrentarla con la experiencia que ellos (los tres) tienen en ese espacio. En "IX. El sueño de Isidro" —con luz ya violenta— Isidro afirma que es crítico de arte. Luego de analizar las ventanas de sus compañeros, estudia un lienzo —también imaginario—, mientras todos miran hacia el frente, colocados de cara con la audiencia. En este corto diálogo, las acotaciones marcan "TIEMPO" cuatro veces, por lo que la confrontación con quienes están sentados en su butaca frente a los personajes es prolongada y posiblemente incómoda. Finalmente, Isidro ofrece su crítica: "¿Tienen frío? / ¿Gritan? ¿Bostezan? / ¿Van? ¿Vienen? ¿Están ahí? / ¡Ah! / ¡La exquisita

11 Se sugiere que no es la primera vez que miran por la ventana. Domingo nota que la ventana de Antonio está a una altura distinta en esa ocasión, a lo que Antonio responde: "Uno va cambiando" (Pesutić 4).

ambigüedad del arte, señores!” (Pesutić 39-40). Y, luego de preguntarle a Nosé qué dice el catálogo sobre este lienzo, este responde: “¡Un hoyo!” (40). El lienzo o audiencia representan una apertura. No obstante, el estado de quienes Isidro ve en el lienzo denota apatía al grado de cuestionar su mera presencia.

Similarmente, el sueño de Isidro que titula la escena apunta a la pasividad o indiferencia del testigo. En el sueño, Isidro es llevado desnudo por unos enfermeros a que lo fusilen. Indica: “Íbamos rápido. / Los enfermeros corrían tirando el carro. / La calle estaba llena de gente / que hacía sus cosas. / Pero no nos veían. / Algunos miraban hacia nosotros / como tratando de ver. / Pero no nos veían. / Yo les gritaba que me iban a fusilar, / pero de mi boca salía viento en lugar de palabras” (Pesutić 47). En su sueño, los testigos o no pueden ver, o eligen ignorar lo que le ocurre a Isidro. Ambos ejemplos señalan la responsabilidad que tiene la audiencia como testigo ante lo que les ocurre a los personajes en escena.

El sueño completo denota el estado de precariedad indefinida en que se encuentra Isidro¹². En su sueño, se sabe muerto. Sin embargo, no termina de morir. Nancy Nicholls afirma que Isidro es un “muerto, pero no muerto”; y es este estado el que remite a la imposibilidad de resolución de la condición detenido-desaparecido (Nicholls 46). También, sugiere un estado intermedio, así como la imagen del limbo mencionada anteriormente, que representa la condición incierta del detenido-desaparecido. Las imágenes evocadas por objetos o sueños que no se concretan en escena —ventanas, lienzos y sueños— crean una imagen escénica que obliga a la audiencia a ver más allá de lo que físicamente está en el escenario para simpatizar con la experiencia de los personajes y evaluar la propia.

Asimismo, la obra explora el miedo que surge de la incertidumbre del estado de los tres personajes y de la reflexión sobre su condición de detenidos-desaparecidos y los hallazgos que hacen del lugar. Como ya indiqué, desde el inicio de la acción Nosé se distingue de los demás. En “VI. La Llegada” Antonio le pregunta a Nosé qué está haciendo ahí. Responde: “Los esperaba. / Son libres de hablar, de cantar, de soñar. / Me llamo..., no sé. / No sé” (Pesutić 27)¹³. Hacia el final de la acción, cuando Nosé ya no aparece en escena, los otros tres se preguntan si Nosé trabajaba para los de arriba o si simplemente lo soltaron. Ante la falta de claridad sobre el destino de Nosé, Isidro parece insinuar que también lo podrían haber matado y se consterna al contemplar lo que él pudo haber dicho que incriminara a Nosé: “Yo nunca dije nada que pudiera... / Tampoco ustedes, ¿no es cierto?” (Pesutić 57). A pesar de las ambigüedades y los

12 El sueño completo de Isidro: Soñé que me fusilaban. / Y moría pero no moría. / Iba desnudo en un carro blanco / tirado por unos enfermeros también de blanco. / Me llevaban / por una calle larga y polvorienta / bajo un sol enorme. Íbamos rápido. / Los enfermeros corrían tirando el carro. / La calle estaba llena de gente / que hacía sus cosas. / Pero no nos veían. / Algunos miraban hacia nosotros / como tratando de ver. / Pero no nos veían. / Yo les gritaba que me iban a fusilar, / pero de mi boca salía viento en lugar de palabras. / Y salíamos al campo. / Corríamos a través del campo / bajo ese sol enorme. Hasta que llegábamos / a una fortaleza de murallas muy altas. / Entrábamos / y había un patio. Y dentro de ese patio, / otro. / Y otro y otro y otro. / No sé cuántos patios eran, / pero llegábamos al último. / En el centro, / una muralla blanca / y junto a la muralla un libro / y junto al libro una campana sin badajo. / El enfermero mayor / tomaba el libro y lo hojeaba / mientras me ponían junto a la muralla. / Nada ni nadie daba sombra: / el sol estaba en medio del cielo. / El enfermero mayor / arrancaba una hoja del libro, / la levantaba / y la hoja se quemaba al sol. / Pero / no salía humo ni quedaban cenizas: / quedaba la mano vacía del enfermero mayor al sol. / Frente a mí, / los enfermeros de blanco me apuntaban, / esperando. / Entonces, / el enfermero mayor batía la campana / sin sonido. / Y me disparaban. / Las balas salían en silencio de los cañones. / Yo veía cómo venían hacia mí. / Y me atravesaban. / Y yo moría. / Pero los seguía viendo. / Y ellos partían y me dejaban ahí. / Muerto pero no muerto. / Entonces, / yo les gritaba que volvieran / que me mataran. Pero ellos no me escuchaban / y mis gritos levantaban polvo / y ellos se perdían entre el polvo (Pesutić 47-48).

13 Es esta la respuesta que le vale el nombre “Nosé” en el texto.

vacíos informativos hay instancias que apuntan a su condición como detenidos. En “III. Ventanas” Domingo le pregunta a Nosé qué quieren quienes los tienen ahí. Nosé responde:

No lo saben, Domingo.
 Se entretienen con el sonido de los cuerpos.
 Nada más.
 Es su ideal de belleza (Pesutić 12).

Esta cita es una clara referencia a la tortura. Acto seguido, Antonio atraviesa una cucaracha con un clavo, iniciando así una escena ritualista con movimientos acompasados mientras se van desprendiendo de piezas de ropa. A partir de ahí, la cucaracha se convierte en una metáfora para su condición y la canción “La cucaracha” reitera su estado de inmovilidad e imposibilita la autodeterminación.

El miedo de los personajes se manifiesta de distintas maneras a lo largo de la trama. Por un lado, en “VI. La Llegada”, “ANTONIO MOSTRARA, CON TODO EL CUERPO, EL TERROR QUE LE PRODUCE LA PRESENCIA DE UN HOMBRE AL CUAL NO VE Y QUE HABLA Y SE MUEVE CERCA SUYO” (Pesutić 23, mayúsculas en el original). Asimismo, a Domingo le da miedo pensar. Isidro concuerda, y confiesa a los demás que, por eso, no les había contado que encontró un pinche/pasador de mujer. El pasador tiene un pelo y confirma que antes de ellos hubo otros en el lugar. Isidro expresa su miedo y evidencia su vulnerabilidad:

Me da miedo pensar
 que hubo otros aquí
 antes de nosotros.
 . . .
 Me da miedo pensar en ellos
 porque pienso en nosotros.
 . . .
 Esos son como los restos
 de alguien que estuvo aquí.
 . . .
 No me gustan estos restos.
 Me dan miedo (Pesutić 54-55).

El hallazgo viene a confirmar una relación particular con el espacio, lo torna más concreto e ilumina la continuidad del círculo ritualista —la tortura— que se ha desarrollado ahí. Según Pesutić, en el teatro, la presencia de otros personajes condiciona y restringe el ámbito de libertad (Pinto y Pesutić 10). Esta dinámica opera desde el inicio de la acción, pero ahora nos enfrentamos a la confirmación de una presencia que ha desaparecido. El hecho de que esta persona ya no esté, y el miedo que esto genera, confirma que su ausencia no significa que esté libre. Por el contrario, afirma su muerte, lo cual les reitera a los tres hombres su destino. La imagen visual del pasador y el pelo de mujer junto a la reflexión de Isidro actualizan en la audiencia las alusiones en la obra con la situación política chilena y la condición de miles de personas como desaparecidas.



Héctor Noguera y Jorge Vega en *Antonio, Nosé, Isidro, Domingo*. Teatro de la Universidad Católica de Chile, 1984. Fotografía de Jorge Brantmayer. En Archivo de la Escena Teatral UC y www.chileescena.cl

Las escenas finales no llegan a proveer un cierre o continuidad lógica a la trama. Más bien reiteran la ambigüedad. La penúltima escena, "XIV. La nada", presenta un nuevo inicio al ciclo: Domingo, Isidro y Antonio se conocen por primera vez; exploran el lugar; indican que es el 19 de abril; y los tres comparten un poco sobre su historia justo antes de que "mueran la voz y la luz" (Pesutić 67-68). No obstante, las acotaciones señalan que los hombres se mueven como flotando, indicando un posible cambio en su estado. Finalmente "XV. Restos" se compone solo de imágenes. Las acotaciones indican el silencio y conforme se va iluminando el escenario se descubre la ropa de los hombres y una botella tirada en el piso. Ellos no están. Lentamente se hace la oscuridad. El título "Restos" conecta esta escena a los otros restos que antes habían encontrado: el pinche y el pelo de mujer. En este caso, la ausencia de cuerpos entre los restos de la escenografía reafirma el miedo de Isidro y acentúa su realidad como desaparecidos.

Si bien la obra opera principalmente desde las ambigüedades, es una propuesta fuertemente anclada en el contexto sociohistórico que comparte con su audiencia en 1984 y presenta alusiones y propone imágenes escénicas que permiten establecer una relación directa entre los personajes y la realidad de vivir bajo un régimen opresivo. Consecuentemente, las fechas que sirven de margen a la obra son cruciales. Hacia el final de la obra, en la escena XII, cuando Antonio escribe los nombres de los cuatro en la pared incluye la fecha completa: 19 de abril de 1975 (Pesutić 61). Como vimos, la DINA se funda como agencia en 1974 con el fin de que la aplicación y organización de la coerción operara por medio de una agencia de policía secreta y centralizada (Policzer). 1975 entonces, marca el segundo año de funcionamiento de la agencia, lo

que coincide también con la práctica sistemática de las desapariciones como táctica de coerción. El *modus operandi* de la organización de detenciones irregulares en lugares secretos, la tortura y la falta de información o contacto entre los detenidos y el exterior es evidente en *Antonio, Nosé, Isidro, Domingo*. Los personajes intentan darle sentido a su experiencia: indagan sobre su localización; se lamentan que su detención no se haya publicado en los diarios —apuntando a la irregularidad o lo excepcional de su arresto— o que no se les notifique a sus familiares; se enfrentan a los restos de una mujer que estuvo ahí y confirman la práctica de la tortura y la desaparición. Además, la incertidumbre que el lector-espectador experimenta desde el inicio de la obra es una clara referencia a la falta de seguridad de los hombres, lo que los acerca a la realidad de los detenidos-desaparecidos del régimen militar.

Arriba indiqué que en ocasiones Nosé comenta la acción como si él mismo estuviera desconectado de ella. Muy temprano en la trama y —luego de la escena donde Antonio atraviesa la cucaracha con un clavo— Nosé sostiene la cucaracha en la mano, avanza hacia el frente, como si se dirigiera a la audiencia, y dice: “*Inventaban* ventanas y paisajes. / *Respuestas*. / *Afuera estaban* los otros” (Pesutić 16; el énfasis es mío). Por un lado, sus palabras subrayan lo incierto de la condición de los otros tres hombres. Por otro lado, el tiempo verbal en imperfecto, claudica los esfuerzos de los personajes tal cual los vemos en escena, puesto que el verbo en pasado indica desde ese momento que Domingo, Isidro y Antonio ya no están. Este estado recuerda de nuevo al estadio intermedio de Isidro en su sueño, “Muerto pero no muerto” (Pesutić 48). El carácter intermedio o inconcluso también los conecta a la realidad de los desaparecidos políticos.

En *Antonio, Nosé, Isidro, Domingo* Mauricio Pesutić nos confronta con una pieza teatral rica en imágenes y referencias ambiguas que, no obstante, nos sitúan de frente a las circunstancias sociopolíticas de su momento de producción, particularmente en torno al tema de los detenidos-desaparecidos. Bulman sostiene que la creación de imágenes escénicas crea una relación afectiva en los espectadores, impacta sus emociones y aumenta su entendimiento para incrementar su acercamiento a los temas sociales, históricos y políticos en las obras. La obra de Pesutić, a través de un lenguaje escénico rico que rebasa los parlamentos de los personajes, explora sus circunstancias, el lugar en el que se encuentran y su destino. La combinación de imágenes visuales y lo dicho —o no dicho— acerca el contexto escénico al contexto compartido por una audiencia para quienes las referencias directas e indirectas hacen eco de una realidad opresiva vigente. Las indagaciones y esfuerzos de Domingo, Isidro y Antonio por dejar testimonio de su experiencia brindan a la audiencia una gama de conexiones entre lo que ven en escena, su contexto, y su responsabilidad individual y colectiva. Como se ha visto, la obra no ofrece respuestas, pero sí es un esfuerzo constante por resarcir las inquietudes de los personajes quienes indagan qué/cómo sucedió y quieren contarlo.

Obras citadas

- Ballengue, Jennifer R. "Introduction". *The Wound and the Witness: The Rhetoric of Torture*. Albany: State University of New York Press, 2009. 1-16. Recurso electrónico.
- Bulman, Gail A. "Introduction: On Image and Affect". *Feeling the Gaze: Image and Affect in Contemporary Argentine and Chilean Performance*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2022. 19-50. Recurso electrónico.
- "En un sótano de la UC hay cuatro hombres encerrados". *Las últimas noticias*, 08 de octubre de 1984, p. 55. Biblioteca Nacional Digital de Chile. Recurso electrónico.
- Grass Kleiner, Milena y Nancy Nicholls. "Memoria, teatro e historiografía: aprendizajes y prácticas interdisciplinarias". *Investigación interdisciplinaria en cultura política, memoria y derechos humanos*. Eds. Juan Sandoval Moya y Alina Donoso Oyarzún. Santiago: LOM, 2018. 187-215. Recurso electrónico.
- Grass, Milena, Andrés Kalawski y Nancy Nicholls. "Torture and Disappearance in Chilean Theatre from Dictatorship to Transitional Justice". *Theatre Research International* 40.3 (2015): 303-313. Recurso electrónico.
- Huneeus, Carlos. *The Pinochet Regime*. Trad. Lake Sagaris. Boulder: Lynee Rienner Publishers, 2007. Recurso electrónico.
- Hurtado, María de la Luz. "50 años de teatro de la Universidad Católica: Crear es andar detrás de la verdad". *Latin American Theatre Review* 29.1 (1995): 39-53. Recurso electrónico.
- Martínez, Javier. "Fear of the state, fear of society: On the opposition protests in Chile". *Fear at the Edge: State Terror and Resistance in Latin America*. Ed. Juan E. Corradi et al. Berkeley: University of California Press, 1992. 142-160. Recurso electrónico.
- Munizaga, Giselle. "Políticas de comunicación bajo regímenes autoritarios: el caso de Chile". *El discurso público de Pinochet (1973-1976)*. Ed. Giselle Munizaga y Carlos Ochsenius. Buenos Aires: Clacso, 1983. 7-34. Impreso.
- Nicholls L., Nancy. "Memoria, arte y derechos humanos: la representación de lo imposible". Dir. Ricardo Brodsky. *Signos de la memoria*. Santiago: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2013. 11-74. Recurso electrónico.
- "Obra escrita por ex novio de Artemisa prepara la UC". *La Segunda*, 11 de junio de 1984, p. 22. Biblioteca Nacional Digital de Chile. Recurso electrónico.
- Passalacqua C., Italo. "'Antonio, Nosé, Isidro, Domingo' es más denuncia que teatro". *La Segunda*, 24 de octubre de 1984, p. 17. Biblioteca Nacional Digital de Chile. Recurso electrónico.
- Pesutić, Mauricio. *Antonio, Nosé, Isidro, Domingo*. Santiago: s/e, 1984. Impreso.
- Pinto Solari, Malucha y Mauricio Pesutić Pérez. "El movimiento corporal creador de un espacio vivo". *Apuntes de Teatro* 88 (1981): 5-16. Recurso electrónico.
- Piña, Juan Andrés. "'Antonio, Nosé, Isidro, Domingo' una propuesta para el teatro chileno". *Mensaje*, diciembre de 1984, p. 598. Biblioteca Nacional Digital de Chile. Recurso electrónico.
- . "El teatro y el tema de la tortura". *El Problema Shakespeare y otros temas del teatro contemporáneo*. Santiago: RIL Editores, 2002. 59-63. Impreso.
- . "Teatro chileno de la década del 80". *Latin American Theatre Review* 25.2 (1992): 79-85. Recurso electrónico.

- Policzer, Pablo. *The Rise and Fall of Repression in Chile*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2009. Recurso electrónico.
- Taylor, Diana. "Disappearing bodies: Writing torture and torture as writing". *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"*. Durham: Duke University Press, 1997. 139-182. Impreso.
- Ulibarri, Luisa. "Antonio, Nosé, Isidro, Domingo". *Mundo*, enero de 1985, p. 68. Biblioteca Nacional Digital de Chile. Recurso electrónico.
- "Un trabajo experimental". *Ercilla*, 17 de octubre de 1984, p. 43. Biblioteca Nacional Digital de Chile. Recurso electrónico.

2010-2015: la disputa por el imaginario social de la violencia en dos generaciones de dramaturgos chilenos*

2010-2015: The Dispute for the Social Imaginary of Violence in Two Generations of Chilean Playwrights

Marcela Sáiz Carvajal

Universidad UNIACC, Santiago, Chile

marcela.saiz@uniacc.cl

Resumen

Este artículo expone la existencia de dos nuevas generaciones y sensibilidades dramático-teatrales, que convergen en un momento singular para el teatro chileno (2010-2015), cuando sostienen una discusión pública sobre los escenarios respecto del imaginario de la violencia instaurado por la dictadura. Desde el concepto de imaginario social propuesto por Castoriadis y la noción de violencia, asumidas como claves de interpretación textual, se hace un recorrido por algunas de las obras del periodo, estableciendo continuidades y diferencias generacionales. Se identifican nuevas narrativas y violencias que estas generaciones revelan e integran a la disputa representacional simbólica, abriendo una importante interrogación sobre el presente que no solo sigue desarrollándose, sino que se ha vuelto cada vez más urgente.

Palabras clave:

Teatro - nuevos dramaturgos - 50 años - violencia - imaginarios sociales.

Abstract

This article exposes the existence of two new generations and dramaturgical-theatrical sensibilities, which converge at a unique moment for Chilean theatre (2010-2015), when they hold a public discussion about the stages regarding the imaginary of violence established by the dictatorship. From the concept of social imaginary proposed by Castoriadis and the notion of violence, assumed as keys of textual interpretation, a review of some of the works of the period is made, establishing continuities and generational differences. New narratives and violence are identified which these generations reveal and integrate into the symbolic representational dispute, opening an important question about the present that not only continues to develop, but has become increasingly urgent.

Keywords:

Theatre - new playwrights - 50 years - violence - social imaginaries.

* Este artículo se basa en parte de mi tesis doctoral *Historia, Presente y Violencias en la Dramaturgia y el Teatro Chileno a partir del 2010*. Facultad de Humanidades, Universidad de Chile, 2019, donde se pueden profundizar algunos de los temas aquí tratados.

En 2023 se cumplieron 50 años del golpe de Estado cívico-militar ocurrido en Chile en 1973, y el teatro ha sido parte de este momento singular de conmemoración, poniendo en evidencia el fuerte vínculo entre memoria, teatro y dramaturgia. Así se ha reforzado la necesidad de reflexión sobre la memoria histórica y su traspaso a nuevas generaciones, a través de diversas creaciones como *Verás que aquí no hay patria*, egreso UNIACC 2022 dirigido por Jesús Urqueta o *Alma 50* dirigida por Gonzalo Pinto; estrenos como *El traje del novio* de Felipe Zambrano y dirigido por Héctor Morales, o *María Isabel* dirigida por Ana Luz Ormazábal y con Juan Pablo Troncoso como dramaturgista; nuevas versiones de obras estrenadas en dictadura como *Primavera con una esquina rota* del Teatro Ictus; y múltiples reposiciones de obras de distintos dramaturgos y dramaturgas que comenzaron a escribir durante el siglo XXI desde esta perspectiva, como ocurre con *Villa* de Guillermo Calderón o *El Taller y Space Invaders* de Nona Fernández.

Pero si miramos el teatro chileno a partir de 2000, podemos reconocer otro momento singular ocurrido alrededor del año 2010, en el que podemos distinguir dos generaciones distintas de dramaturgas y dramaturgos que tienen un claro interés por visitar críticamente el momento histórico del golpe de Estado y sus periodos consecuentes: la dictadura, y la democracia-posdictadura. Ambas generaciones comienzan su producción en el siglo XXI y fueron indistintamente denominadas en esos años como “nueva dramaturgia” o “dramaturgos jóvenes”.

Si bien ambas generaciones abordan dichos periodos con el fin de problematizarlos e instalarlos en una relación crítica y comprensiva con el presente social, económico y político-cultural que se vive, y, además, comparten una posición cuestionadora frente a la lectura de la historia y de los imaginarios que han buscado instituir los sectores sociales defensores de la dictadura; cada una de ellas —desde su propia sensibilidad y particular biografía— enfatizan, ratifican o proponen distintos elementos y líneas de cuestionamiento. Esto permite observar la aparición de una pluralidad de perspectivas dramáticas-generacionales, que evidencian que la interpretación sobre el pasado histórico no ha cristalizado, y que continúa existiendo un espacio emergente —no instituido ni consolidado— que permite la disputa y problematización de las representaciones simbólicas y sociales acerca de la memoria histórica, la violencia política y la relación intergeneracional.

Este artículo se inscribe dentro de una reflexión mayor sobre el vínculo de la memoria y la escritura dramática desarrollada en Chile, y aborda la enunciación y problematización de los imaginarios sobre la violencia política y la memoria histórica desde la dramaturgia. Se revisa parte de la producción surgida en aquel momento de intensificación del teatro comprometido con una crítica histórica (2010-2015), con la intención de poner en diálogo las formas de abordar y discutir nuestra historia de violencia política y sus consecuencias.

La primera generación abordada corresponde a aquellas dramaturgas/os nacidos en la década de 1970, que vivieron su infancia y/o adolescencia en dictadura, y poseen una memoria propia de la violencia política de los años 80, una *otra memoria*, distinta a la que poseen los padres y madres victimizados por el golpe de Estado y su represión inmediata. Guillermo Calderón (1971), Nona Fernández (1971) y Karen Bauer (1977) son los autores estudiados.

La segunda generación refiere a aquellas dramaturgas/os nacidos ya avanzados los años 80, que crecieron en periodos de democracia o transición de la década de 1990, y que no tienen una memoria propia de la experiencia biográfica de la violencia de Estado, al menos hasta el estallido social de 2019. Los exponentes abordados son Pablo Manzi (1988) y Andreina Olivari (1985), Juan Pablo Troncoso (1988) y Leonardo González (1987).

El corpus de obras que son parte del análisis comprende *Villa* (2011) y *Escuela* (2013) de Guillermo Calderón, *La Chica* (2014) de Karen Bauer y *Liceo de Niñas* (2015) de Nona Fernández, del primer grupo generacional; y del segundo, *No tenemos que sacrificarnos por los que vendrán* (2015) de Juan Pablo Troncoso, *Donde viven los bárbaros* (2015) de Pablo Manzi y Andreina Olivari, y *Aquí no se ha enterrado nada* (2013) de Leonardo González¹.

Sobre las perspectivas teóricas para abordar los textos

Las perspectivas centrales de este recorrido por los textos están relacionadas con tres elementos sustanciales que planteo comparten estas dos generaciones.

El primero es que ambas generaciones se aproximan a la violencia como un problema en sí mismo y, por lo tanto, sus propuestas permiten pensarla en el sentido que plantea Slavoj Žižek, cuando dice que “hay razones para mirar al sesgo el problema de la violencia . . . hay algo inherentemente desconcertante en una confrontación directa con él: el horror sobrecogedor de los actos violentos y la empatía con las víctimas funcionan sin excepción como un señuelo que nos impide pensar” (12).

Pensar la violencia y específicamente las violencias de Estado, permite contribuir a salir de aquella perplejidad y mudez en que esta sumerge a personas y sociedades; y aportar a su comprensión como garantía de no repetición. Para esto, ambas generaciones despliegan estrategias textuales y teatrales que permitan al espectador distanciarse y trascender las dimensiones únicamente emocionales que la violencia despierta.

El segundo elemento es que, en la medida en que ambas generaciones problematizan las representaciones sociales de la violencia a partir de 1973, es interesante mirar sus propuestas teatrales desde la perspectiva de los imaginarios sociales instituidos, planteada por Cornelius Castoriadis, ya que permite leerlas críticamente y evidenciar algunas continuidades y diferencias existentes entre ellas.

1 Reseñas:

- *Villa* (2011), de Guillermo Calderón, pone en escena a tres mujeres que discuten cómo remodelar la Villa Grimaldi, principal centro de tortura y exterminio de la dictadura de Pinochet, y con ello problematizan las representaciones sociales y las políticas sobre la memoria histórica.
- *Escuela* (2013), de Guillermo Calderón, narra la historia de un grupo de militantes que recibe instrucción paramilitar para resistir y derrocar a la dictadura durante los ochenta. Retrata la actividad y aspiraciones de una generación que usó todos los medios para conseguir justicia y libertad.
- *La Chica* (2014), de Karen Bauer, habla de los niños y niñas que viven en una casa donde se sufre en silencio la desaparición de un hijo. Personajes que pueden ser voces o sombras de un discurso que se confunde en la cabeza de un niño, de un hombre, y de una familia marcada por la dictadura.
- *Liceo de Niñas* (2015), de Nona Fernández, relata el encuentro, en un liceo femenino en 2015 mientras afuera se desarrolla una marcha estudiantil, entre un profesor de física que sufre crisis de pánico, y tres estudiantes que han estado escondidas en los subterráneos del mismo establecimiento desde una toma realizada en 1985, sin saber que han transcurrido 30 años.
- *No tenemos que sacrificarnos por los que vendrán* (2015), de Juan Pablo Troncoso, es una sátira que muestra las discusiones y preocupaciones de los cuatro generales de la Junta Militar, el ministro José Piñera y una secretaria de actas, al discutir la institucionalización del Plan Laboral de la dictadura chilena. Es la historia no contada de estas reuniones, a partir de la desclasificación del Acta Número 372-A.
- *Donde viven los bárbaros* (2015), de Pablo Manzi y Andreina Olivari, cuenta cómo un encuentro entre tres primos que no se veían hace años se transforma en una jornada de violencia desencadenada donde aparecen personajes siniestros, mientras buscan al bárbaro o enemigo entre ellos.
- *Aquí no se ha enterrado nada* (2013), de Leonardo González, cuenta la historia de una madre e hijo en camino a una conmemoración encabezada por el presidente Aylwin. Acaban de encontrar el motor del auto donde viajaba el padre desaparecido, única evidencia de su paso por el centro de tortura y exterminio de Colonia Dignidad.

Y, por último, planteo que la violencia puede ser una clave de interpretación de sus propuestas, ya que ambas generaciones reinstalan este problema como histórico, y abren una reflexión sobre el pasado y el presente que busca reconfigurar y ampliar este imaginario social instituido.

Esta reconfiguración es posible si entendemos que el imaginario social instituido, tal como lo plantea Castoriadis, es el espacio de la representación simbólica donde se generan las significaciones sociales que una vez creadas “se cristalizan . . . y permanecen allí hasta que un cambio histórico lento o una nueva creación masiva venga a modificarlas o a reemplazarlas radicalmente por otras formas” (“Imaginario” 96); y que el arte como institución, y el teatro como parte de él, posee una capacidad instituyente que le permite disputar esos espacios representacionales, tal como lo hacen los/as dramaturgos/as de estas dos generaciones: “Lo esencial de la creación no es el ‘descubrimiento’, sino la constitución de lo nuevo: el arte no descubre, constituye; y la relación de lo que constituye con lo ‘real’ . . . no es en todo caso una relación de verificación” (Castoriadis, *La institución* 215).

Ampliar el imaginario de la violencia: subjetividades en dictadura y el derecho a la representación

A partir del golpe cívico-militar de 1973, la violencia como imaginario ha sido un espacio de disputa social. La negación de la violencia de Estado por parte de la dictadura ha sido uno de los primeros espacios disputados históricamente, y sigue vigente en la medida en que hoy se han instalado discursos negacionistas y relativistas en la sociedad chilena.

Negar la violencia de Estado implica desconocer la existencia de las víctimas, y contra este acto de imposición del olvido que realizó la dictadura durante la década de 1970, lucharon diversos actores sociales, agrupaciones de derechos humanos y también el teatro. Gracias a esta disputa se logró reconocer a las víctimas de violaciones a los derechos humanos como tales, integrándolas al imaginario de la violencia. Pero en este sustancial avance, la noción de víctima quedó asociada a estas violaciones, cristalizando la comprensión de la violencia como aquella que atenta contra el cuerpo y la vida.

Ambas generaciones asumen el reconocimiento de esta violencia y reaccionan contra el negacionismo, pero entre ellas, quienes vivieron su adolescencia en dictadura, son los que problematizan, como veremos, el hecho de que este imaginario de la violencia estatal los excluye, negándole a su generación la condición de sujetos históricos y de memoria.

En obras como *Escuela* de Calderón, *Liceo de niñas* de Fernández o *La Chica* de Bauer, aparece una perspectiva subjetiva y biográfica que revisa la infancia y adolescencia en la década de 1980, instalando al teatro como un espacio donde visibilizan a miembros de su generación o a sujetos que formaron parte de sus contextos. Nona Fernández visibiliza a dos nuevos sujetos: jóvenes que, como ella, participaron en el movimiento secundario de los años 80, y jóvenes que participaron en movimientos armados como el Movimiento Juvenil Lautaro. Calderón se centra en jóvenes que participaron en escuelas de guerrilla y movimientos revolucionarios como el Frente Patriótico Manuel Rodríguez, y antes —en *Villa* (2011)— a las hijas de mujeres torturadas. Karen Bauer se enfoca en los niños que, como ella, vivieron en dictadura, y especialmente a los que subsistieron en la pobreza de las poblaciones, participaron en las protestas sociales de los

80 y sufrieron tortura, allanamientos y abuso de quienes detentaban poder, protegidos por la condición de impunidad que permitía ese momento.

Al integrar a estos sujetos a la escritura dramática y asumir su mirada como perspectiva del discurso teatral, estos/as dramaturgos/as no solo disputan la representación simbólica instituida sobre la violencia estatal, sino que la autoridad para hablar sobre la dictadura. Buscan validar su voz, su memoria y la subjetividad de su vivencia como una perspectiva legítima para mirar(se) y narrar(se), capaz de rearticular el relato de la historia.

La fractura de las subjetividades: los imaginarios de la infancia, la familia y la juventud

La disputa por ampliar el imaginario de la violencia implica desmontar las representaciones sociales de la juventud, la infancia y la familia e instalar la fractura de las subjetividades infantiles y juveniles producidas por la violencia de Estado.

El imaginario de la infancia entiende este periodo de la vida como un momento donde los seres humanos deben recibir cuidado, nutrición y protección para su sano desarrollo, porque es el momento de mayor vulnerabilidad: “es el momento . . . donde podemos ser dañados o bendecidos”², dice Bauer en una entrevista. Y el imaginario de la familia entiende esta institución como el elemento natural y fundamental de la sociedad; y como comunidad de amor y solidaridad que tiene derecho a la protección de la sociedad y el Estado.

Estos imaginarios están fuertemente relacionados, por lo tanto, al desmontar uno se provoca lo mismo en el otro. El imaginario de la familia es desmontado por los/as dramaturgos/as de la primera generación, a través de distintos procedimientos. Uno de ellos es instalar que la dictadura desconoce el deber del Estado de proteger a la familia, al atentar directamente sobre sus miembros: las madres de las protagonistas de *Villa* fueron prisioneras y sus hijas fecundadas en la tortura; y el hermano de doce años en *La Chica* fue secuestrado, golpeado y obligado a ver la tortura y muerte de un hombre, arrastrándolo a su propio suicidio. Otro procedimiento es establecer que la violencia de Estado genera contextos de autoritarismo que someten a las familias a una enorme presión, impidiéndoles constituirse como comunidad de amor y solidaridad. La pobreza de los años 80, los allanamientos en las poblaciones, las protestas, los apagones y la posibilidad constante de morir o desaparecer como vivencia de toda la población, aísla a los sujetos, como se observa en *La Chica*:

Hijo:

Mi hermano no se entró, mi mamá lo fue a buscar pero no estaba, a veces se juntaba con los cabros más grandes a tirar piedras pero esa tarde no volvió.

Los fuegos artificiales ya comenzaron, apagaron las luces de la casa y hay que acostarse. Me escabullo en la oscuridad de la pieza, mi mamá está parada frente a la ventana y mi padre la garabatea. Mi madre finalmente sale de la ventana pero no deja de mirar. Él se queda igual, sentado en la cama (Bauer 3).

2 Esta idea la expresa durante su participación en el programa de mediación de lectura *Diálogos en Movimiento* (San Antonio, 2015).

Desmontar estas significaciones sociales de la familia permite derribar también las representaciones de la infancia en dictadura como un momento de cuidado, nutrición y protección. La violencia de Estado daña a gran parte de las infancias al quebrar la institución familiar. Bauer nos muestra en *La Chica*, el lento proceso de desmoronamiento de la estructura familiar y sus miembros, a propósito de la desaparición del hermano de doce años que fue secuestrado desde una barricada en la población: “Mi hermano no llegó esa noche ni ninguna otra noche del mes” (Bauer 6), dice el Hijo, y cuenta que su madre “[s]e ensombreció, ese día no quiso hablar con nadie y no prendió la radio como todos los días para cocinar, . . . , ese día pensó que su hijo estaba muerto, ese día estaba ausente . . .”(9).

Por otra parte, el imaginario de la juventud que entiende que “los jóvenes . . . se definen precisamente por su vitalidad expresiva, su sinceridad transparente y su desafío al statu quo” (Jay 367), contrasta con el hecho de que, durante la dictadura de Pinochet, hubo una acción política consciente y sistemática contra ellos, destinada a transformar estas características a partir del “repliegue, persecución y desmantelamiento del grueso de las identidades y culturas juveniles presentes en el país hasta ese momento” (Y. González 1), y del adoctrinamiento cultural basado en la “producción vertical de identidades juveniles disciplinadas y resocializadas a través del primer organismo estatal dedicado sectorial y exclusivamente a la juventud en la historia del país: la Secretaría Nacional de la Juventud” (Y. González 1).

Las protagonistas de *Liceo de niñas* participaron en la toma de su liceo en 1985, desafiando la dictadura y, frente a la enorme represión, se escondieron en los subterráneos. Treinta años después reaparecen sin saber que ha transcurrido tanto tiempo y que son adultas. Esta elección dramática de Fernández desmonta las representaciones de la juventud que contenía el imaginario inicial; y conjuntamente el de la familia ya que, al igual que en Bauer, se plantea el quiebre de la estructura familiar; pero en este caso aparece como un rompimiento radical de la filiación, pues las mujeres no solo se enfrentan a la conciencia de la pérdida de la juventud, sino que a la posibilidad de no tener antecesores ni descendencia:

Riquelme: O sea que cuando salga allá afuera, ¿a lo mejor mi papá y mi mamá ya no van a estar?
El profesor y Fuenzalida se miran. Luego asienten.

Maldonado: O sea que cuando salga allá afuera, ¿ya no voy a poder tener hijos?
El profesor y Fuenzalida se miran. Luego asienten (Fernández 99).

Finalmente, Bauer muestra la profundidad que alcanza la fractura de las subjetividades infantiles y juveniles provocadas por la violencia de Estado durante la dictadura, al escenificar la imposibilidad de una parte importante de su generación, de poseer la memoria de una familia o infancia normal, no interrumpida por los violentos sucesos padecidos:

Hijo: ¿cómo era antes? ¿Cómo era cuando vivía mi hermano? ¿Cómo era antes de que todo pasara?
¿Cómo éramos antes de todo? Era un niño. ¿Los niños se suicidan mamá? Responde. Mamá (Bauer 38).

Como consecuencia de la problematización y crítica de los imaginarios sociales de la Infancia, Juventud y Familia, esta generación realiza la operación de hacer visible nuevas violencias e instalar algunas narrativas generacionales específicas.

Las nuevas violencias

La pérdida del mundo como refugio. Vivir en un estado de amenaza permanente y la presencia constante de la muerte aparecen como nuevas violencias significativas para esta primera generación, que coincide con el planteamiento de Sofsky cuando afirma que “la violencia mantiene la presencia de la muerte, alimenta el temor a la muerte, [y en este] se funda la autoridad del poder” (17). En *La Chica* los niños son amenazados con la muerte: “A ustedes los vamos a matar” (Bauer 35), les dicen los carabineros a los niños que están en la barricada de la población. Y en *Liceo de niñas* los/as jóvenes perciben una atmósfera amenazante, sienten que “la cosa hace rato que ya no era civilizada para nadie” (Fernández 38), refiriéndose a los años 80.

Estas violencias no afectan directamente a los cuerpos, pero si entendemos que “la violencia es una fuerza transformadora” (Sofsky 64) que “genera desgarros y rupturas” (Han 196), entonces podemos entender que estas representaciones teatrales narran violencias que cruzan la vida de todos los habitantes —niños y jóvenes—, transformándolos en víctimas, sujetos pasivos de la violencia de Estado, puesto que “la verdad de la violencia no reside en el hacer, sino en el padecer” (Sofsky 66), y ellos padecen estos contextos sociales. “Cuando reinan la tiranía y el terror . . . todo el mundo puede ser sospechoso”, nos dice Sofsky (87) y, entonces, la violencia se vuelve completamente arbitraria. Cuando esto sucede, “el mundo deja de ser seguro, deja de ofrecer protección y refugio” (69-70) como señalan estas dramaturgas.

La normalización de la muerte. La presencia constante de la muerte genera su normalización, y esto se constituye como otro acto de violencia social y simbólica develado por los miembros de la generación de dramaturgos/as nacidos en los 70. Los niños hablan de la desaparición de las personas: “no fue la única casa, una vecina dijo que se habían llevado hasta la chaqueta de su hijo desaparecido y su radio” (Bauer 17), dice el Hijo relatando un allanamiento. También perciben que perder a padres y/o madres es una posibilidad: “No sabía lo que era un huacho, estamos quedando todos huachos, lo dijo alguna vez mi hermano” (Bauer 12), dice el niño.

Y los jóvenes ya tienen conciencia de la muerte. En *Liceo de niñas*, Riquelme le dice al Profesor que tienen “compañeros a los que han hecho explotar en su propio departamento . . . Omega 21 . . . y a dos compañeros más los hicieron volar en plena Villa Portales” (Fernández 49).

La conciencia dolorosa de la pérdida de la infancia y la juventud. La violencia sufrida por los niños y niñas también aparece vinculada al hecho de tener que convertirse en adultos antes de tiempo, y ser conscientes de aquello. En *La Chica* se representa el caso de la infancia. El Hijo, dice:

El día en que enterramos a mi hermano, muerto oficialmente por un paro cardíaco a los 12 años, la Chica no repitió, no gritó, estuvo más ausente que nunca, igual que todos . . . Volvimos a nuestra casa. Dejamos de ser niños (Bauer 38).

En *Liceo de niñas* se establece cómo los y las jóvenes tuvieron que tomar posiciones frente a la situación de violencia que vivía el país, transformándose en viejos antes de tiempo: El Joven Envejecido llama Fernández a uno de sus personajes; y perdiendo la vida o las posibilidades de futuro:

Riquelme: O sea que ya... no fui diputada de la República.

Maldonado: O sea que ya... no cambié el mundo.

Riquelme: O sea que ya... no salvamos a nadie.

Maldonado: O sea que ya... no servimos para nada (Fernández 100).

Los abandonos y el olvido. El abandono, como consecuencia de la violencia de Estado, es una de las mayores violencias que visibiliza esta primera generación de dramaturgos/as. En *La Chica*, el abandono no es físico, sino afectivo. Frente al drama del retorno del hijo mayor torturado durante el periodo en que desapareció, el padre se va de la casa porque no puede enfrentar la situación, y la madre se queda, pero viviendo un proceso lento y sostenido de abandono que comienza con ella misma: "Mi mamá estaba en el antejardín con la puerta de la reja abierta, sentada mirando hacia el frente, inmóvil" (Bauer 16), dice el Hijo. Luego deja de atender a los niños: "mi mamá le preparaba leche caliente con unas gotitas para que se durmiera, pero esa noche no lo hizo, ni ninguna otra" (4), dice el Hijo refiriéndose a la Chica, y agrega: "Ya no acostaba a la Chica ni a mí" (13). Posteriormente, la madre no está en la casa: "Casi todas las tardes cuando volvíamos a la casa mi mamá no estaba" (15). Y finalmente, el abandono se completa con el olvido: "Mi mamá lo olvidó . . . igual como nos olvidó a todos" (Bauer 33).

Si Bauer muestra el abandono como una circunstancia devastadora para la infancia en el ámbito familiar, Fernández, en *Liceo de niñas*, representa el abandono social de los jóvenes de su generación. La metáfora es la imagen de estas liceanas-mujeres olvidadas por treinta años en el sótano del liceo, mientras siguen pensando que el país las necesita: "Chile necesita a las nuevas generaciones y aquí estamos, listas para el relevo" (57), dice Riquelme. Pero Chile no solo no necesitó a esta generación al finalizar la dictadura, sino que los "dejó botados", tal como se puede interpretar a partir de la decisión que toma el profesor en 2015: "voy a hacerme cargo de ellas porque ese es mi trabajo. No las voy a dejar botadas" (109).

En el planteamiento de esta generación, el abandono es una violencia generacional que atraviesa hasta el presente. En 2015, después de salir a la calle, los personajes de *Liceo de niñas* afirman que "AFUERA NO NOS VAN A CUIDAR" (80). Este gesto establece que la sociedad, luego de la dictadura, sigue sosteniendo las prácticas culturales adquiridas con anterioridad.

Desde las dramaturgias de los/as autores que vivieron en dictadura, el olvido se instala como una forma extrema de abandono, pues niega a los jóvenes y niños/as su condición de sujetos históricos. La representación simbólica del hecho de ser olvidados se iguala con la imagen de ser muertos-vivos o fantasmas. Estos sujetos quedan condenados a habitar en un espacio intermedio entre la vida y la muerte, como el niño en *La Chica*, que vuelve vivo de la tortura, pero tiene "los ojos negros y vacíos" (Bauer 24); o como Alfa Centauro en *Liceo de niñas*, a quien Fuenzalida sigue viendo "aquí en el liceo . . . Tiene puesto su uniforme, y habla así como le gustaba. Habla y habla, contando historias. No sé si lo hace solo o con alguien. A lo mejor me habla a mí" (Fernández 108). O aparecen condenados a estar vivos, pero en una zona temporal confusa que no es ni pasado ni presente, como ocurre con las liceanas-mujeres, que Fernández describe como recuerdos de algo que ya no está, cuando hace que el profesor las compare con estrellas:

Maldonado: ¿O sea que lo que vemos es el pasado de esas estrellas?

Profesor: Usted lo ha dicho.

Maldonado: Son como recuerdos o fotos de algo que ya no está.

Fuenzalida escribe en una de sus hojas y se la entrega a Maldonado.

Maldonado (lee): FANTASMAS (Fernández 74-75).

La figura del fantasma introducida por Fernández actúa como una metáfora que da cuenta de su propia generación: seres animados, apenas visibles y casi sin capacidad de incidir en el mundo. Pero también es el signo de una de las reivindicaciones características de las dramaturgias de este grupo: ejercer, desde el teatro, el derecho a la memoria, para salvar del olvido a esta generación y reinscribirla en la historia.

Las nuevas narrativas

La problematización y crítica realizada por estos/as autores configuran narrativas propias que se constituirán en rasgos generacionales de los/as autores/as nacidos en la década de 1970. Dentro de ellas, son importantes las narrativas del abandono, la marginación histórica y la decepción frente al presente-actualidad: “todo está igual, esta cuestión no ha avanzado nada en este tiempo que llevamos allá adentro” (Fernández 53), dice una de las liceanas-mujeres en *Liceo de niñas*, después de 30 años.

La generación de quienes vivieron su infancia en democracia (segunda generación) no asumirá algunas de estas narrativas, revelando sus diferencias. Por ejemplo, excluirán la narrativa del abandono y de la marginación histórica, poniendo de manifiesto que no se corresponden con su experiencia generacional ni sus elecciones artísticas. Pero la narrativa de la decepción resonará en ellos, y se transformará en la del descreimiento en el contexto de la democracia y el neoliberalismo, que son momentos históricos sobre los cuales sí trabajarán, evidenciando que la revisión de los años 80 como experiencia vital es un espacio de trabajo naturalmente exclusivo de quienes vivieron en dictadura.

Pensar la violencia: la importancia compartida de establecer objetividades

Si la revisión de los años de dictadura como experiencia vital aparece como un espacio exclusivo de indagación para la primera generación, la revisión crítica de ese periodo como fundación violenta del presente neoliberal es un espacio compartido.

Ambas generaciones revisan sucesos y argumentos del pasado, proponiendo ejercicios de memoria y conciencia al espectador del presente desde distintas sensibilidades, pero sustentados en la mirada al sesgo que plantea Žižek en relación con la violencia; esto es, desde una distancia que permite pensarla, y que se sostiene en un enfoque donde es fundamental la investigación y el archivo. Testimonios, documentos históricos, registros fotográficos, audiovisuales o de prensa serán algunas de las fuentes para instalar las situaciones dramáticas de estos textos, con el fin de establecer nuevas objetividades, ya sea desmantelando representaciones cristalizadas o proponiendo nuevas teorías sobre los hechos.

La disputa conjunta por ampliar el imaginario de la violencia en este caso implica desmontar las representaciones sociales que han sido instaladas como justificación de la violencia de Estado y, por ende, de todas las acciones posteriores.

El montaje como estrategia de configuración de la realidad: los imaginarios de la guerra patriótica, la guerra sucia y la guerra popular

Un trabajo en el que convergen estas dos generaciones es en el de exponer el montaje de situaciones y hechos falsos como una estrategia recurrente de la dictadura cívico-militar. El más grande que discuten es el de la guerra que, tal como lo muestran las obras, sustenta ideológicamente el golpe de Estado y la dictadura.

La guerra patriótica sería el imaginario que los militares intentan consolidar, al argumentar que ejercieron la violencia respondiendo a un mandato de la nación con el fin de salvar a la patria. Leonardo González instala la situación dramática de *Aquí no se ha enterrado nada* en el gobierno de Aylwin y, asumiendo la voz de los militares, visibiliza que este argumento sigue vigente en democracia: “no podíamos sostener un caos de tal magnitud. Era nuestra obligación proceder y procedimos” (24). También visibiliza la relación del mundo civil con el origen de la violencia de Estado: “fueron ellos los que pidieron a gritos que cortáramos con la lesera” (24), dice refiriéndose a la derecha.

Esta responsabilidad civil es uno de los elementos que ambas generaciones buscan integrar al imaginario de la violencia desde el teatro, entre 2010 y 2015. Guillermo Calderón desmonta de una manera cruda y radical la idea de la guerra patriótica, recordando que fue la cubierta de lo que conocemos como guerra sucia, que responde a la doctrina de la seguridad nacional y construye artificialmente la figura de un enemigo interno —el “de la subversión” (Jelin 71)—, con el fin de ejercer un poder totalitario en el cual también está interesado el mundo civil, esa élite que inventa la existencia del Plan Z y publica el Libro Blanco:

Marcela: . . . después del golpe ellos tenían que terminar su contrarrevolución. . . Sabían que querían hacer una matanza. Un genocidio. Entonces querían definir el conflicto como una guerra entre dos fuerzas similares. Pero eso no era verdad. . . Entonces ese libro blanco es propaganda. Pero en el fondo no lo escribieron para convencer a los internacionales. Lo escribieron para que los milicos dijeran, nos quieren matar. Ellos o nosotros. Lo hicieron para que los milicos se unieran y desataran toda la furia en contra del marxista pobre. . . Detrás de los crímenes militares están los civiles que escribieron ese libro . . . La justificación del asesinato . . . Y desataron una guerra. Una guerra anticomunista de seguridad nacional. Yo. La enemiga interna. Mi abuelita. La enemiga interna. Mi mamá. Mi mamá. Y es interesante porque no es cualquier guerra. No es una guerra blanca. Es una guerra cochina (Calderón 24).

En esta misma línea, la segunda generación que crece en democracia —criticada intergeneracionalmente por su calidad de democracia negociada— está interesada en exponer que el montaje de la guerra se usó para justificar, además, el aparataje legal y administrativo que desplegó la dictadura cívico-militar para mantenerse en el poder, y perpetuar el modelo neoliberal más allá de su propia existencia.

Troncoso, en *No tenemos que sacrificarnos por los que vendrán*, ocupa las actas desclasificadas de las reuniones que sostuvieron la Junta Militar y José Piñera para redactar el Plan Laboral en 1979, y vuelve a reiterar el mismo argumento: “lo hicimos por la patria / es el Plan Laboral” (12); y en el tono de sátira política que se sustenta, agrega: “Por más que el tiempo pase/ no lo podrán cambiar” (12).

El montaje, además, aparece expuesto como una estrategia sistemática para esconder los crímenes y las violaciones a los derechos humanos: “los vamos a llevar a una de esas mismas barricadas que pusieron y vamos a decir que es la misma gente la que los mató” (Bauer 35), dice la Chica reproduciendo lo que los secuestradores decían a su hermano. “Según los pacos, lo que vino fue un enfrentamiento” (Fernández 39), dice el Joven Envejecido relatando el asesinato de jóvenes en los 80; y González, instala la Operación Retiro de Televisores para hacer desaparecer los cuerpos de quienes habían sido asesinados, reafirmando la continuidad temporal de la dictadura en democracia (posdictadura) al hacer que el actor que toma el rol de Helmut en Colonia Dignidad sea Pinochet y luego Aylwin:

JOHAN: Afirmativo mi general.

HELMUT: Nosotros le hemos puesto un nombre a esta misión. Le llamamos “Operación televisión”. No me pregunten por qué. No tengo idea. Se le ocurrió a mi mujer y a mí me pareció un nombre televisivo (24).

Puesto que los montajes tienen una fuerza instituyente capaz de crear realidad, de integrarse a los relatos históricos y cristalizarse como verdades sociales, es que se vuelve tan importante para ambas generaciones problematizar el origen de la violencia política ocurrida en Chile. El acto de reinstalar escénicamente hechos probados, demuestra que aún no cristalizan como verdades aceptadas socialmente, y que el origen de la violencia sigue siendo un terreno de disputa. La idea de que la experiencia violenta que ha vivido Chile desde 1973 surgió del montaje de una guerra inventada, cuya consecuencia es el presente, es central en su trabajo.

La guerra popular. La primera generación de dramaturgos/as se acerca al imaginario de la guerra desde una perspectiva propia y, al igual que lo ocurrido con las subjetividades, en este terreno no interviene la segunda generación. Proponen un nuevo imaginario, el de la guerra popular: “La misma que inventó en China Mao el chino y en Indochina Ho Chi Min el indochino” (46), dice Calderón en *Escuela*; y se va instalando como un espacio generacional que busca reinscribir como sujetos históricos a los/las jóvenes que participaron de grupos de guerrilla o insurrección urbana durante la dictadura: “tenemos un estilo de guerrear. La guerra popular” (47).

Al introducir este nuevo imaginario visibilizan que los grupos insurreccionales, donde participaron niños y jóvenes, disputaron la hegemonía de la violencia durante los años 80, y lo hicieron respondiendo a la lógica de la guerra. Y al poner a estos sujetos en escena disputan las representaciones simbólicas que en dictadura y democracia muestran la violencia vivida durante 1980 y 1990, como extremista o criminal, invisibilizando el imaginario de la violencia política popular al que pertenece un sujeto histórico particular: juvenil (por la edad que predomina en sus militantes), popular (por los sectores de donde provienen mayoritariamente) y subversivo (debido al tipo de lucha que plantean), tal como propone Aliste; que es reconocible hasta hoy, pero no

dignificado, en la figura del joven combatiente: “Cuando dejamos todo oscuro el enemigo no se atreve a entrar a las poblaciones” (11), dice Calderón en *Escuela*.

Estos sujetos y sus luchas históricas son la base que algunos autores de la primera generación proponen para cuestionar éticamente una democracia que no ha reconocido a la población que durante la dictadura fue obligada a participar de esta violencia provocada por los militares y la derecha chilena: “Ellos nos empujaron a esto. Aquí nos quieren. Encerrados” (41) dice María en *Escuela*; y en *Liceo de niñas*, el Joven Envejecido cuenta que cuando Pegaso 21 lo invitó a participar en el movimiento juvenil, le dijo: “Hay que irse a las armas, no nos dan otra salida” (Fernández 37).

Reivindicar, desde las objetividades, a estos sujetos juveniles-populares-subversivos en su acción política; y, desde las subjetividades, verlos como víctimas de una guerra provocada, es un trabajo solo de esta primera generación.

Las nuevas violencias

La más importante de las violencias sociales que ambas generaciones de dramaturgos/as instalan en la escena previa al estallido social es la impunidad. Muestran que su origen y sustento es el pacto de silencio realizado entre militares para ocultar sus crímenes y evadir la justicia: “El señor GENERAL PINOCHET, PRESIDENTE: ¿Y qué pasará con esas hojas en el futuro, cuando nosotros no existamos, si a alguien se le ocurre romper el pacto de silencio?” (Troncoso 50), dice Pinochet en *No tenemos que sacrificarnos por los que vendrán*, refiriéndose a las actas tomadas durante la creación del Plan Laboral. Y también que, en la medida en que no hay justicia, esta violencia se vuelve sistémica, permitiendo normalizar un sinfín de abusos, dentro de los cuales son relevantes la negación de justicia y la reparación:

Riquelme: ¿O sea que cuando salga allá afuera no van a haber milicos? ¿Los juzgaron? ¿Están todos presos?

El Profesor y Fuenzalida se miran. Luego hacen un gesto de relatividad (Fernández 100).

Y la instalación ilegítima de todo un sistema económico y social que ha modelado la sociedad actual, el neoliberalismo:

El señor ALMIRANTE MERINO, MIEMBRO DE LA JUNTA: . . . Lo que debemos hacer en este momento es aprovechar de quitarles las garantías constitucionales . . . estamos en un régimen de excepción, así es que si no aprovechamos ahora, en que no puede haber huelgas, de arreglar esta situación para siempre, no la arreglaremos nunca . . . Esta es la oportunidad camaradas” (Troncoso 71).

Las nuevas narrativas

Dentro de las narrativas que podemos encontrar relacionadas con la disputa por las objetividades, la narrativa del sacrificio aparece como exclusiva de las/os dramaturgas/os de la primera generación.

Se relaciona con los jóvenes combatientes de los años 80, que entienden el sacrificio como una acción capaz de sublimar la idea de la muerte al trascenderla en el colectivo.

Estos dramaturgos/as dan cuenta de esta narrativa e introducen preguntas sobre su validez. Fernández establece la imagen del sacrificio presente en los estudiantes secundarios como un acto trascendente fundado en el amor, cuyo costo es natural: “Por ese amor es que empuñamos las armas y no tenemos miedo a morir” (Fernández 67); y Calderón tensiona esta idea planteando que “no basta con ser capaces de dar la vida... hay que ser capaces de matar” (Calderón 5).

Ser héroe o mártir son las únicas opciones que aparecen como posibles para ellos/as; pero en el imaginario de la violencia dominante, se han cristalizado como la figura de delincuentes, terroristas o extremistas. Frente a esto, los dramaturgos/as de esta primera generación intentan desplazar su representación simbólica hacia la del combatiente, dignificando sus luchas. María dice en *Escuela*:

Todos me dicen loca. ¿Por qué? porque ellos tienen montado todo un sistema para que la gente nos vea como asesinos. Como iluminados. Como extremistas. Pero eso no es verdad. De hecho, esto de prepararnos para la guerra no es lo que nosotros somos (Calderón 41).

Si en el plano de las subjetividades apareció la narrativa de la marginación histórica, en este de las objetividades se reafirma. Y se suma la narrativa de la derrota, que ha sido abordada en otros trabajos, como el de Javiera Larraín sobre *Escuela*. Esta narrativa se vincula al imaginario de la guerra popular, y no es compartida desde esta perspectiva, por los/as dramaturgos/as nacidos en los 80, ya que aquí se entreteje la derrota de los padres/madres en 1973 —cuando existió la posibilidad histórica de la vía democrática al socialismo— con la ocurrida en los años 80 cuando, luego del derrocamiento de la dictadura gracias a la organización civil y popular, el país esperado no llegó.

La derrota a la que se refiere la primera generación se transforma en sus textos en una narrativa de la traición, porque, tal como lo plantean, el proyecto de sociedad por el que los/ las jóvenes se volvieron combatientes no fue vencido dentro de la ley de la guerra, sino que por el mundo civil que mantuvo el orden vigente impuesto por la dictadura y le dio legitimidad al llegar la democracia:

Porque ese plebiscito en realidad es un fraude . . . lo que realmente quieren, es consolidar el modelo político y económico que impusieron por la fuerza. . . Ellos no quieren perpetuarse como dictadura . . . Quieren que gane el no. Quieren que el reformismo y los traidores del centro político administren su modelo desde un gobierno electo (Calderón, *Escuela* 57).

Es justamente la acción combativa la que genera otra narrativa, la de la dignidad que permite a los/as sujetos trascender la derrota:

Debajo de esta capucha hay ideas políticas. Y esas ideas me dan dignidad. Yo podría estar en el cine. . . Pero estoy aquí, arruinando mi vida. Quizás esto pase y no ganemos nunca . . . Pero voy a tener la dignidad de haber luchado como animal contra la dictadura. Como animal humano. Y eso no me lo va a quitar nadie (Calderón 41-42).

A partir de estas narrativas, se deja entrever una narrativa de la esperanza. Lo interesante es que esta implica comprender que la situación no cambiará sin la acción concreta y comprometida de los sujetos y, por lo tanto, para la primera generación es la esperanza de que habrá otra oportunidad histórica para luchar por lo que se considera justo:

Queremos dignidad, queremos comida . . . Queremos libertad para vivir y para estudiar. Queremos paz . . . Pero para eso falta mucho. Quizás ahora no nos resulte, pero yo sé que vamos a tener otra oportunidad. Vamos a volver . . . Por eso nunca voy a mostrar mi cara. Porque la puedo necesitar . . . Porque soy de la reserva del ejército del pueblo (Calderón 61).

En este punto hay una convergencia con la segunda generación. Ambas expresan ya en 2015 que, frente a la existencia de tantas violencias y contradicciones sociales no resueltas, es esperable un estallido social como el de 2019; mientras simultáneamente se está representando por primera vez sobre los escenarios la figura del perpetrador histórico de la violencia dictatorial y su relación con el mal, tal como lo establecen Cápona y Del Campo en su estudio. En *Donde viven los bárbaros*, Manzi y Olivari, advierten que “aquí hay un hoyo que ustedes están llenando mal” (13), “un hoyo que arde debajo de esta polis. Un hoyo que no se puede tapar hablando” (15), “Esa es la polis que ustedes no ven y que se está organizando” (22).

De este modo, el trabajo de estas dos generaciones sobre las subjetividades y objetividades que hemos revisado hasta aquí, señala hasta la transición a la democracia, el proceso de internalización e invisibilización de las violencias, que “trae consigo una “desideologización” de la sociedad” (Han 107), cuya consecuencia se evidencia en el tercer momento que examinaremos.

Establecer la continuidad temporal e histórica: objetividades y nuevas subjetividades

Integrar socialmente la representación de la continuidad temporal entre golpe de Estado-dictadura y democracia no ha sido fácil. Si hoy podemos incorporar la noción de posdictadura para redescubrir y redefinir la imagen de un país bajo las consecuencias de la dictadura, como plantea Dubatti, es porque han existido múltiples luchas en el plano de lo simbólico; y desde el teatro, ambas generaciones han participado en esta tarea durante los años que revisamos.

Si en el plano de las objetividades, estas generaciones han visibilizado la relación del mundo civil con el origen de la violencia de Estado, también lo hacen con la relación directa entre el proyecto de orden de la derecha chilena y el modelo neoliberal impuesto por ella en dictadura: “¡con mi equipo, con los economistas de la PUC y mi amigo personal Hernán Büchi!” (Troncoso 33), dice José Piñera.

Troncoso revela la instalación del neoliberalismo como un proceso objetivo de desmantelación del Estado y lo público, mediante la destrucción o apropiación de sus empresas y recursos:

El señor GENERAL PINOCHET, PRESIDENTE: SOQUIMICH es una empresa de utilidad pública, hay que cuidarla por eso se la voy a entregar a mi yerno” (Troncoso 42).

Además, lo muestra como resultado de un proceso de instalación ilegítima, que impone una Constitución para, entre otras cosas, generar organismos que obstaculicen los procesos democráticos, como el Tribunal Constitucional:

El señor MINISTRO DEL TRABAJO: ¡Hay un problema! Al no estar vigente la constitución, no existe ninguna norma que prohíba a un dirigente sindical propagar doctrinas totalitarias, y . . . estamos dejando la puerta abierta para que un comunista sea elegido y no tengamos un mecanismo para impedirlo.

. . .

El señor ALMIRANTE MERINO, MIEMBRO DE LA JUNTA: La creación del Tribunal Constitucional es extraordinariamente importante para este tipo de situaciones (Troncoso 25).

Pero la crítica de estos dramaturgos/as también apunta al proceso de transición a la democracia y a los gobiernos de centroizquierda, que, conociendo el origen, las intenciones y las formas en que se instaló el modelo neoliberal, nunca lo cambiaron, amparados en la idea de que “estamos arreglando las cosas, en la medida de lo posible” (14), como citan Manzi y Olivari en *Donde viven los bárbaros*.

El trabajo crítico se desplaza desde el periodo dictatorial al de la democracia en la que ambas generaciones conviven, pero para instalar su representación como posdictadura; y, en esta medida, cuestionarla como sistema económico y social.

Entre 2010 y 2015, estos/as autores escenifican teorías políticas sobre el orden mundial y sus efectos en los sectores excluidos, en un gesto de inscripción del proceso chileno en otro mucho mayor.

Si tomamos como ejemplo *Donde viven los bárbaros*, podemos ver que Manzi y Olivari proponen una discusión sobre la violencia y la necesidad de la figura del enemigo. Pero este ya no es aquel de la subversión construido por los militares y trabajado por la primera generación, sino otro que ha sido construido con posterioridad, a partir de lo que Pilar Calveiro (2012) describe como un proceso de reorganización hegemónica a nivel planetario, cuyo origen está vinculado a las guerras sucias del siglo XX, incluidas las dictaduras latinoamericanas, y del cual participan gobiernos de centroizquierda y de derecha, generando nuevas violencias estatales: “La pregunta es si el enemigo tiene siempre la misma cara” (60), dicen Manzi y Olivari.

Las nuevas violencias

Las nuevas violencias que develan estos/as autores comparten una característica importante: transitan desde las objetividades hacia las subjetividades y viceversa, volviéndose confuso su lugar de asentamiento. Esto ocurre porque se vuelven sistémicas; y, tal como lo plantea Han, el proyecto de orden neoliberal genera un proceso globalizante de invisibilización de la “violencia sistémica, que tiene lugar sin una dominación, que conlleva una autoexplotación, [y] es una violencia que no solo afecta a una parte de la sociedad, sino a toda ella” (236-237).

Las nuevas violencias estatales. Las nuevas violencias estatales que devela este teatro corresponden a las que Calveiro describe como la guerra antiterrorista que, con el argumento

de resguardar la libertad y la democracia, genera un falso enemigo exterior y permite apropiarse de recursos invadiendo territorios. Y la guerra contra el crimen, que genera falsos enemigos interiores y justifica, bajo la premisa de la seguridad interior de los Estados, la detención cada vez mayor de personas, principalmente jóvenes y pobres.

El enemigo es, entonces, difuso y diverso, pero útil porque legitima el ejercicio de la violencia. Manzi y Olivari revelan a las minorías —en cuanto el otro— como la representación de esta nueva figura a través de la metáfora del bárbaro: “Tenemos que calmar las cosas en la polis, así que no más gente de afuera, ni bárbaros.” (Manzi 21), “Este país ya no es el mismo. Quizás es culpa de los peruanos ¿O no? Los peruanos. Sí” (Manzi 38).

Las nuevas violencias contra las subjetividades. Si pudimos observar con claridad, en el trabajo de la primera generación, la instalación de las representaciones de la violencia contra las subjetividades ocurridas durante la dictadura; ahora, en relación con la posdictadura y el neoliberalismo, vemos que ambas generaciones plantean una violencia “desubjetivada y sistémica, que se oculta como tal porque coincide con la propia sociedad” (Han 7).

El vaciamiento de la interioridad. El vacío, como vivencia existencial de los sujetos, es asociado por estos/as dramaturgos/as a la inconsciencia, y esta a la propia sociedad de rendimiento, donde el trabajo es el elemento fundamental de disciplinamiento social, y los sujetos son transformados en competidores, impidiendo que puedan “perfilar su yo con claridad” (Han 135). El Profesor en *Liceo de niñas* toma pastillas para evitar sus crisis de pánico, pero “con el tiempo me sentía cada vez más desgraciado . . . ya no me importó nada de nada y al parecer así era feliz” (Fernández 90), dice. Además de adormecido, está extenuado intentando cumplir con la idea del éxito que impone el neoliberalismo: trabaja para pagar un departamento, requisito para tener hijos, que no puede disfrutar: “Yo sabía que iba a ser innecesario tener un departamento con gimnasio y sala de eventos. ¿Usted cree que lo hemos ocupado alguna vez? (Fernández 48).

El procedimiento sistémico es el del vaciamiento de la interioridad, por lo que saber quién se es y relacionarse desde ahí con otro ser humano, aparece como algo casi imposible. Roberto, empleado de una ONG que ayuda a democratizar zonas en conflicto, dice que solo puede ser auténtico con su mascota: “La cosa es que, con Cristóbal Colón, el perro, no tengo que poner ningún filtro entre nosotros. Lo puedo mirar a los ojos sin problema” (Manzi 41).

A través de este vaciamiento, se descubre cómo las violencias se interiorizan a tal punto que se transforman en autoviolencias, y que sus víctimas no son los excluidos, sino que “los sujetos de rendimiento integrados al sistema” (Han 238).

La banalización de las atrocidades. Banalizar las atrocidades, tal como lo muestran dramaturgos/as de estas dos generaciones, ha ocurrido desde el golpe de Estado en distintas modalidades que se relacionan con las violencias que he descrito anteriormente; pero es la segunda generación la que, desde la libertad de géneros como la comedia o la sátira política, revela que el orden neoliberal promueve la banalización de lo atroz al hacer de las violencias un espectáculo, y provoca que los sujetos se vuelvan indiferentes incluso frente a las más evidentes.

Banalizar es un procedimiento sistémico que permite a la violencia esconder su propia cualidad violenta tras la exacerbación. Y genera una naturalización que llega a volverse estética —la atrocidad convertida en gusto— que es otra forma de inconsciencia social:

Nicolás: Escuché un ruido muy fuerte. Parece que fue su cráneo reventándose contra el cemento. . . .

Ignacio: ¿Cómo sabes que fue eso?

Nicolás: Porque cuando vi de dónde venía el ruido vi su cara con sangre y cómo la pateaba un grupo de hombres, y ella decía "ayúdenme. . ."

Ignacio: . . . Pero ¿qué hiciste? . . .

Nicolás: Es que me puse a tiritar y se me calló el chocolito.

Ignacio: ¿Te estabas comiendo un chocolito? . . . O sea que a una persona la matan/

Nicolás: y la violan/

Ignacio: ¿Qué? . . .

Nicolás: Vi un par de penes fuera del pantalón entre el tumulto.

Ignacio: Entonces. A una mujer la violan y la matan frente a tus ojos y tú te estás comiendo un chocolito.

Nicolás: Me lo había empezado a comer antes de que ocurriera el hecho.

Ignacio: ¿Y no te sentiste mal por haberla dejado morir?

Nicolás: ¿Yo? (Manzi 31-2).

Una nueva forma de montaje: el imaginario de la realidad

Estos/as dramaturgos/as descubren, a partir de estas violencias, una nueva dimensión del montaje. En el contexto actual, ya no corresponde a una estrategia premeditada para ocultar situaciones criminales como ocurrió durante la dictadura cívico-militar; en el orden neoliberal, el procedimiento de ocultamiento se vuelve sistémico. Una de las metáforas que aparece en los textos es la un *velo* que impide ver la realidad e inclusive su condición de apariencia, porque el velo es histórico y, por ende, cambiante:

Ignacio: Mira. Aquí hay una persona. (*Toma un vaso*) ... (*Toma otro vaso*) Aquí hay otra persona y esto (*toma la botella de vino*) Es el velo. Este velo es algo que está en todas las relaciones que esta persona tiene con esta otra persona.

Nicolás: Pero ese velo se puede correr. (*Corre la botella*)

Ignacio: No ... ¿Tú crees que se pueda relacionar esta persona con esta otra sin este velo? ... El velo no está acá... Está dentro tuyo ... Entonces este velo de mierda siempre va cambiando. Y esta persona mira distinto a esta persona según cuál sea el velo que domina en cada época ... cambia el velo no más. Las personas se miran por el velo que está puesto (Manzi 97-8).

Este velo impuesto por el sistema neoliberal es un gran imaginario social instituido, cuyas representaciones dominantes determinan o modulan a los sujetos, cada vez desde un lugar menos visible, manteniendo a las personas separadas por creencias que asumen y defienden como verdades, sin percibir que la verdad y la libertad se han vuelto cada vez más inaccesibles.

Las nuevas narrativas

A partir de este contexto, el trabajo de estas dos generaciones de dramaturgas/os instala una narrativa nueva y fundamental, que involucra tanto a las subjetividades como a las objetividades: la narrativa de la desideologización/despolitización de la sociedad. Dicho relato permite evidenciar que el desplazamiento de las violencias provocado por el orden neoliberal, desde lo visible hacia espacios de invisibilización, acarrea “una ‘desideologización’ de la sociedad [donde] los acontecimientos sociales y políticos ya no están definidos por la lucha de clases o de ideologías” (Han 107), promoviendo su despolitización.

Manzi y Olivari muestran que, tras esta supuesta desideologización, por ejemplo, se ocultan ideologías nacionalistas y conservadoras: “No se llaman a sí mismos neo nazis, pero tienen todas las características de un grupo nacionalista. Salen a hacer barridas en las noches. Inmigrantes, prostitutas, homosexuales” (Manzi 55), dice Roberto.

Y Fernández evidencia que esta desideologización ha provocado la desmovilización política de los sujetos: “esta cuestión no ha avanzado nada en este tiempo que llevamos allá adentro” (53), dice Maldonado refiriéndose a 30 años.

De este modo, la narrativa de la esperanza, que para la primera generación implicaba la activación de la capacidad de acción política de las personas, se pierde y se transforma en parte de esta otra narrativa, puesto que la esperanza —ingenua o acrítica— se devela como una estrategia de desconexión entre los sujetos y la vida verdadera: “No hay que esperar ayuda de nadie, decía. Que la esperanza nos aleja de la vida misma” (Manzi 85).

La narrativa de la exclusión histórica que surge a propósito de la generación que luchó en los 80 contrasta en la posdictadura con una narrativa de integración al sistema, que envuelve a todos los sujetos, sin distinción, en una nueva forma de violencia, la autoexplotación, que se lleva a cabo “sin necesidad de enemigos ni dominación” (Han 9), volviéndose mucho más peligrosa “pues carece de visibilidad” (Han 10). Así, la narrativa de la derrota, instalada por la primera generación en relación a la acción política, se profundiza con el trabajo de la segunda, que la desplaza desde la figura de los combatientes a la de los ciudadanos/as, instalando la narrativa de la derrota ciudadana, pues estos han perdido su capacidad de acción transformadora sobre el mundo, de encuentro con el otro, y para distinguir y reaccionar frente a las violencias.

Entonces, podemos decir que entre los años 2010 y 2015 el teatro chileno es testigo del encuentro, inmensamente fructífero, de dos generaciones dramático-teatrales. Una que, tal como lo planteo, comenzó su trabajo a inicios del 2000 y posee una memoria propia de la violencia de Estado; y otra que lo hace, aproximadamente una década después, sin esa vivencia, pero que coinciden en la necesidad de disputar los espacios de representación simbólica instituidos a partir del golpe cívico-militar y hasta la posdictadura.

Ambas generaciones, desde sus diferencias, apuestan por la reideologización del discurso teatral, y por un teatro donde se discuten ideas que problematizan a los sujetos y la sociedad, para avanzar en una comprensión compleja del presente y de su vínculo con el pasado, que aporte a la recuperación de la capacidad política de los sujetos, en contextos marcados por la despolitización, la violencia y el desencanto.

El análisis que propuse permite observar la lucha por la ampliación del imaginario instituido de la violencia, y la inscripción de nuevas violencias, sujetos y narrativas en él. Asimismo, permite

distinguir a la violencia como una clave productiva para la interpretación de la experiencia estética y ético política que proponen estos/as dramaturgos/as, además de evidenciar que el teatro aparece como un lugar de reelaboración histórica.

Obras citadas

- Aliste, Karina. *Tras la huella de una aventura: Memorias de lucha del MAPU-Lautaro 1982-1994*. Tesis de título. Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Chile, 2017.
- Bauer, Karen. *La chica*. Buenos Aires: Celcit, 2022. Recurso electrónico.
- Calderón, Guillermo. *Escuela*. s/e. [2013].
- . *Villa*. Santiago: LOM Ediciones, 2012. Impreso.
- Calveiro, Pilar. *Violencias de Estado. La guerra antiterrorista y la guerra contra el crimen como medios de control global*. México: Siglo XXI Editores, 2012. Impreso.
- Cápona, Daniela y Alicia del Campo. *Figuraciones del Mal. Agresores y violencia política en el teatro chileno contemporáneo*. Santiago: Fondart, 2019. Recurso electrónico.
- Castoriadis, Cornelius. "Imaginario e imaginación en la encrucijada". *Figuras de lo pensable. Las encrucijadas del laberinto VI*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. 93-113. Impreso.
- . *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquets Editores, 2010. Impreso.
- Dubatti, Jorge. Por qué hablamos de Postdictadura 1983-2008. *Palos y Piedras 4*. Recurso electrónico.
- Fernández, Nona. *Liceo de niñas*. Santiago: Ediciones Oxímoron, 2016. Impreso.
- González, Leonardo. *Alemania: Aquí no se ha enterrado nada y Madre, he vuelto*. s/e.
- González, Yanko. "El 'Golpe Generacional' y la Secretaría Nacional de la Juventud: purga, disciplinamiento y resocialización de las identidades juveniles bajo Pinochet (1973-1980)". *Atenea 512* (2015): 87-111. Recurso electrónico.
- Han, Byung-Chul. *Topología de la violencia*. Barcelona: Herder Editorial, 2016. Impreso.
- Jay, Martin. *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2009. Impreso.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. España: Siglo XXI Editores, 2002. Impreso.
- Manzi, Pablo. *Donde viven los bárbaros*. Santiago de Chile: Editorial Punto de Giro, 2017. Impreso.
- Sáiz, Marcela. "Reflexiones sobre la violencia histórica, el cuerpo y la dimensión performativa en el teatro chileno actual". *Cuerpo y Violencia. Literatura y Arte contemporáneos en Latinoamérica*. Eds. Alejandra Botinelli, Valeska Andrés Soto. Santiago: Editorial Universitaria, 2022. Impreso.
- Sofsky, Wolfgang. *Tratado sobre la violencia*. Madrid: Abada Editores, 2006. Impreso.
- Troncoso, Juan Pablo. *No tenemos que sacrificarnos por los que vendrán*. Santiago de Chile: Editorial Punto de Giro, 2017. Impreso.
- Žižek, Slavoj. *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Barcelona: Editorial Paidós Ibérica, 2009. Impreso.

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 - post 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 perennes¹.

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”². 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 creativos³. 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”)⁴. 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, especifica: “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*⁵ 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 chilenuzación 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 universidad⁶.

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 teatrístas 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 Vodanovic⁷; 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 testimoniante 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,⁸ 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.

Al compás de la memoria: tradición, calle y resistencia en Los Diablos Rojos de Víctor Jara

To the Beat of Memory: Tradition, Street and Resistance in Los Diablos Rojos de Víctor Jara

Ignacio Barrales Parra

Universidad de Chile, Santiago, Chile

igbarralesp@gmail.com

Resumen

El presente artículo constituye una propuesta de análisis para acercarnos a la intervención performática de la comparsa Los Diablos Rojos de Víctor Jara con motivo de repensar las posibilidades de un arte político en tiempos de mercantilización extrema y despolitización de figuras históricas. El texto abordará las señales ocultas del fenómeno que acontece con su levantamiento en las calles de Santiago una vez al año en conmemoración del asesinato del cantautor chileno, a partir de los conceptos de memoria sincrónica y diacrónica, y resistencia. Por tanto, revisaremos la herida traumática contenida en su imagen, la tradición de las procesiones invertidas de Occidente y, finalmente, la hibridación de ambas memorias que conforman una práctica de resistencia emancipada de las líneas tradicionales.

Palabras clave:

Memoria - intervención performática - práctica de resistencia - arte político - Víctor Jara.

Abstract

This article constitutes an analytical proposal to approach the performative intervention of the group Los Diablos Rojos de Víctor Jara for the purpose of rethinking the possibilities of a political art in times of extreme commodification and depoliticization of historical figures. The text will address the hidden signals of the phenomenon that occurs with its uprising in the streets of Santiago once a year in commemoration of the murder of Chilean singer-songwriter, based on the concepts of synchronic and diachronic memory, and resistance. Therefore, we will revisit the traumatic wound contained in his image, the tradition of the inverted processions of the West and, finally, the hybridization of both memories that make up a practice of resistance emancipated from traditional lines.

Keywords:

Memory - performative intervention - practice of resistance - political art - Víctor Jara.

Introducción

Los Diablos Rojos de Víctor Jara debutan el año 2009, en el contexto del funeral del músico Víctor Jara¹, un 5 de diciembre, algunos meses después de iniciarse el proceso judicial de peritaje en busca de los responsables de su muerte. Tras casi dos años de ausencia, reaparecen en 2011 junto a la Marcha por los Derechos Humanos organizada por la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD). A la fecha, cada 11 de septiembre o en su víspera², la procesión invertida —también conocida como “marcha-romería” (Vidaurrázaga 72)— hace notar su presencia desde el corazón de Santiago hasta el Cementerio General. Con máscaras de lana, en plena primavera, entretejiendo una danza y un compás de fiesta sacra al son de las canciones de Víctor, la comparsa se levanta de su soterrada estadía y se alza a las calles con paso señero. De ser tan solo decenas, hoy son cientos de personas, una multitud uniforme y a la vez heterogénea, sincronizada por ritmos andinos carnavalescos. Con la intención de ser un homenaje hacia el cantautor, folclorista, director de teatro, profesor, militante comunista y artista chileno ejecutado tras el golpe de Estado de 1973, la agrupación de figurines sincréticos interviene con su acción simbólica, haciendo uso del espacio público como escenario de la memoria viva, presente, inquieta en cada cuerpo vibrante.

Una de las cualidades de Los Diablos Rojos...³, después de aproximadamente catorce años de compromiso social-sensible, es el mantenerse bajo el anonimato. Sin entrevistas, declaraciones y vocerías, el actuar encapuchado de la agrupación parece trascender las categorías tradicionales de autoría e, incluso, de identificación civil. No obstante, dos de sus participantes y cocreadoras, Lucía Puime e Isabel Núñez, han teorizado sobre su accionar. Por un lado, Puime plantea una lectura biopolítica de su *performance* en tanto resistencia sistémica, mientras que Núñez propone una perspectiva pedagógica en su labor educativa de la memoria allende las instituciones. En cuanto al resto del colectivo, según Benavente y Party, “varios de los bailarines y músicos fundadores de los Diablos participaron de la Escuela Carnavalera Chinchintirapié (fundada en 2006) y anteriormente de la compañía de teatro callejero Teatro Mendicantes (fundada en 1997)” (99). Sin embargo, no todo/as sus integrantes son del mundo artístico, “sino que provienen de distintos ámbitos del entramado social” (Puime 10). Esto nos hace pensar en su carácter político en cuanto son “seres destinados a habitar en el espacio invisible del trabajo, que no deja tiempo de hacer otra cosa, se toman el tiempo que no tienen para declararse copartícipes de un mundo común” (Rancière 62).

En el presente artículo buscamos reflexionar a propósito de la conmemoración de los 50 años del golpe de Estado chileno, acerca de lo que deja entrever la aparición de esta comparsa transcultural, es decir, su recorrido hilvanado en el recuerdo hoy atomizado por el progreso neoliberal. Atravesado por el baile y la música popular, nos parece que su *performance* exhuma, a su paso, el tejido festivo de una herencia histórica, tanto sincrónica como diacrónica, sobre las

1 Víctor Lidio Jara Martínez (1932-1973). Actor, director teatral e ícono artístico de la Unidad Popular. Integrante de la Nueva Canción Chilena y militante del Partido Comunista de Chile. Tras el golpe cívico-militar de 1973, fue detenido, torturado y asesinado por las Fuerzas Armadas golpistas en el antiguo Estadio Chile.

2 En ocasiones, su aparición tiene lugar días previos al 11 de septiembre. Por otro lado, ya desde 2018, participa en la velación del Estadio Nacional en un carácter espectacular. También ha tenido participaciones especiales, como en el funeral de Mauricio Inostroza, miembro de la comparsa, y en las manifestaciones del llamado estallido social de 2019.

3 De ahora en adelante usaremos esta abreviatura para referirnos a Los Diablos Rojos de Víctor Jara.



Funeral de Víctor Jara, Santiago de Chile. Fecha: 05 de diciembre de 2009. Fotografía de Marco Cornejo.

calles de una ciudad que se resiste a ser olvidada. En la primera sección abordaremos el concepto de “intervención performática” para referirnos al suceso escindido por la agrupación con el propósito de enmarcar su fenómeno de apareamiento único e irrepetible en un marco flexible de estudios culturales interdisciplinarios. La segunda sección estará destinada a la remembranza, por una parte, que evoca nuestro relato nacional trágico, la memoria sincrónica contenida en la figura de Víctor en tanto huella mítica para dar su correspondencia política y poética. En la tercera sección, considerando la continuidad de una tradición amerindia de las festividades religiosas del territorio (como Bailes chinos, Diablada nortina o Vía crucis), abordaremos la memoria diacrónica como reapropiación del acontecer carnavalesco inscrito en las “procesiones invertidas” de Occidente, comprendiendo con ello un presupuesto dimensionado en la cultura popular. Finalmente, estableceremos la noción de resistencia ejercida por la intervención urbana en tanto que realiza un levantamiento del pasado en su marcha sacrificial, haciendo de su recorrido en la calle una manera de estar en el tiempo y, de alguna forma, posibilitando su transformación.

Nuestro análisis se ha basado tanto en la observación en terreno de la aparición realizada el 10 de septiembre de 2023 en la marcha convocada por la AFDD en el marco de la conmemoración de los 50 años del golpe. También hemos hecho uso del material digital recopilado en la web sobre sus apariciones, disponibles en las plataformas *YouTube* y *Facebook*, y el proyecto fotográfico *Vientos del pueblo, Víctor Jara M.* de Marcos González Valdés.

Aclaración conceptual

Antes de sumergirnos en la huella histórica del paso callejero de Los Diablos Rojos..., definiremos y aclararemos el concepto de “intervención performática” que empleamos para acercarnos al suceso de dicha huella. El concepto de lo performativo deriva de la práctica de algunos artistas visuales que buscaban una fuga en los contenedores canónicos de su circuito en las décadas de 1960 y 1970 en Estados Unidos. Esto es lo que se ha conocido como *performance art*⁴, en tanto que se genera una ruptura de las materialidades y formatos de exhibición de las “cosas bellas” de la época. La introducción del cuerpo en la obra de arte, señala Taylor, es lo que determina que el *performance art* sea considerado “como un reclamo en contra de la ausencia del cuerpo en el arte” (61). En relación con el sujeto de la corporalidad que se hace presente en la obra, Pavis nos dice que este es un *performer* en tanto que “no representa un papel, no imita nada, sino que realiza acciones y con frecuencia es el sujeto mismo de su presentación, verbal o gestual” (227). El concepto hace referencia tanto al rendimiento de algo que se lleva a cabo (tradicción francesa) como “a toda acción, a toda operación, a todo lo que se pueda ejecutar” en la tradición anglosajona (Pavis 226). La distinción radicaría en que, en la lengua francófona, el significado permanece en una representación, mientras que en la inglesa haría referencia a una ejecución allende el escenario tradicionalmente artístico. Nos parece importante destacar esto, puesto que “la performance no se limita al teatro, existe desde el momento mismo en que el acontecimiento se dirige a o es recibido por un espectador o un observador” (Pavis 227), tampoco al término de espectáculo u obra estética, pues

se extiende a todos los objetos de la vida social que tengan alguna relación con la idea de hacer, de ejecutar una acción ante los ojos de un público de cerca o de lejos, o donde la comunidad participa distraidamente de tal o cual evento (Pavis 230).

Ahora bien, dentro de estos dominios que menciona Pavis, podemos inferir que el acontecer de Los Diablos Rojos... corresponde al área de la antropología de la corporeidad, puesto que la actividad plural de los y las *performers* involucra un uso particular del cuerpo en tanto este exhuma y corporiza (*embodiment*⁵) una corriente subterránea de historicidad. Es decir, la perspectiva de su performatividad nos posibilita estudiar su fenómeno más allá de las lecturas semiológicas del cuerpo de los actantes/participantes, dando paso a otras fuentes de significación. Por ello, el carácter performativo del estudio sobre aquellos actos productores de experiencia “promueve un enfoque antropológico del cuerpo, se interesa en su vectorización, su energía, su estilización y su intensificación” (Pavis 236). Es en este sentido que aplicamos el término de transculturación, en tanto consideramos que la propuesta de Los Diablos Rojos... “no consiste solamente en

4 Si bien nos enfocaremos en ciertos autores respecto a la *performance*, se sugiere la lectura de las siguientes obras para profundizar en el *performance art*, su relación con el teatro y el acontecer chileno: *Performance art*, Roselee Goldberg; *Estudios sobre performance*, Gloria Picazo; *Performance Studies*, Richard Schechner; *Performance*, Diana Taylor; *Estética de lo performativo*, Erika Fischer-Lichte; *La intensidad del acontecimiento*, Mauricio Barría y Francisco Sanfuentes; *Intermitencias*, Mauricio Barría.

5 Entenderemos corporización o *embodiment* como aquel “concepto que hace hincapié en que el físico estar-en-el-mundo del hombre es la condición de posibilidad para que el cuerpo pueda fungir y ser entendido como objeto, como tema y fuente de constitución de símbolos, como material para la constitución de signos y como producto para inscripciones culturales” (Fischer-Lichte 183-4).

adquirir una distinta cultura . . ., sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura procedente . . ., y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales” (Ortiz 135). Es precisamente en este aspecto transcultural que su *performance* provoca una intervención de la experiencia cotidiana urbana en su lugar de apareamiento: las calles de Santiago. Por ello, más que considerar su actividad como una simple comparsa o pasacalle rutinaria —aunque lo llamaremos así por cuestiones técnicas—, siempre estaremos haciendo referencia a su cualidad de intervención performática en tanto cumple la función de generar una ruptura, a partir de una organización especial de los cuerpos en un espacio determinado⁶, de la experiencia imperante en la ciudad metropolitana.

Por su parte, el ritual es determinante para clarificar el concepto “procesión invertida”. Esta doble rememoración que hemos señalado, tanto sincrónica como diacrónica, adosa una cualidad religiosa. Como ya veremos, Los Diablos Rojos... constituyen en su totalidad presencial una amalgama de citas culturales que denotan la pertenencia a un sector social marginado en medio de su desaparición. No es solo el rescate significativo de su potencialidad política la que baña su acontecer de ritualidad, sino también su carácter aurático. Este “entretejido muy especial de espacio y tiempo” (Benjamin, *La obra de arte* 47), es reelaborado en la “puesta en práctica” (Pavis 234) de la *performance* para llenarse de un contenido político revitalizante. Es esto lo que definiremos como la posibilidad de un “aura latente” (Escobar) que se manifiesta en su intervención como ritual de paso (Turner), o bien producción de liminalidad⁷, que reivindica la resistencia de los pueblos originarios. En definitiva, consideraremos la noción de procesión invertida no solo por representarse a sí mismos con el uso de máscaras y trajes demoniacos, sino también por el contenido de religiosidad que modifica a los cuerpos bajo aquellos trajes y máscaras, ofreciendo la apertura de un umbral o limen. De aquí, rescatamos la dimensión epistemológica, según la cual *performance* “significa someter al principio de identidad a su propia disolución, alteración o crisis, develándolo paradójicamente como un acontecimiento instaurador, pero al mismo tiempo transitorio” (Barría 15).

Para Erika Fischer-Lichte, este tipo de acontecimientos performáticos ha desencadenado una transgresión en los modelos de interpretación sensible, tanto en una estética hermenéutica como en una semiótica, redefiniéndolas. En sus palabras, “la relación dicotómica entre sujeto y objeto se transformó en una relación oscilante en la que las respectivas posiciones no se podían determinar ya con claridad ni se podían diferenciar netamente” (35). Esta disyuntiva es favorecida por el coeficiente aquí y ahora de la situación performativa, en tanto que los presentes comparten un mismo espacio y tiempo, en donde ya no son solo sujetos, sino cosujetos. Es decir, por medio de lo performativo se busca provocar a los espectadores: fisurar la relación sujeto/objeto, desplazarlos de su pasividad contemplativa, ocasionar las posibilidades de una transformación mediante la propia volición. Además, Fischer-Lichte propone ciertas materialidades que compondrían la producción performática: la corporalidad, la espacialidad, la sonoridad y la temporalidad. Estos elementos se establecen en la intervención de Los Diablos Rojos... formando con ello la experiencia estética de su performatividad en tanto su realización escénica no es res-

6 Es respecto a esta “organización especial de los cuerpos” que trataremos el concepto de coreografía.

7 Entendemos esta concepción según plantea Barría que *performance* es un desplazamiento, es decir, tiene un carácter nómada “en cuanto nombra la posibilidad de desplazamiento de las fronteras disciplinarias y con ello disloca el tramado sistémico de esto disciplinario” (13).



Marcha-romería al sitio de memoria de Víctor Jara en la comuna de Lo Espejo. Fecha: 02 de septiembre de 2023. Fotografía de Julieta Melo Núñez.

catable a posteriori, por cuanto “se pierde irremediabilmente al terminar y no se puede repetir nunca de forma idéntica” (Fischer-Lichte 155-6). En este sentido, lo que nuestra labor analítica implicará será la documentación de su apareamiento en cuanto que ella posibilita hablar de él en un tiempo pretérito. Y si bien haremos uso de esta perspectiva reflexiva en torno a lo que compondría su aparecer, debemos recordar que el propósito axial de este estudio es intentar desenterrar aquel tejido marginado y jolgorioso de una herencia histórica popular.

Memoria sincrónica (o de Víctor)

El cuerpo de Víctor Jara fue encontrado la madrugada del 19 de septiembre de 1973, en un sitio eriazo cercano al Cementerio Metropolitano, junto al cuerpo de Littré Quiroga y otros tres cuerpos que no han sido identificados⁸. El del cantautor tenía 44 impactos de bala: dos en la cabeza, seis en las piernas, catorce en los brazos y veintidós en la espalda. Según el testimonio de su esposa, Joan Jara, el cadáver “tenía los ojos abiertos y parecía mirar al frente con intensidad y desafiante, a pesar de una herida en la cabeza y terribles moretones en la mejilla” (249). Se deduce que su fusilamiento fue tres días antes en el Estadio Chile, convertido en campo de concentración, previo a haber sido sometido a múltiples torturas y vejaciones (Román 112). A

⁸ Información rescatada de <https://www.monumentos.gob.cl/monumentos/monumentos-historicos/sitio-donde-fueron-encontrados-cuerpos-victor-jara-littré-quiroga>

cincuenta años de su asesinato, y a pesar de los intentos de despolitizar su imagen⁹, el carácter aurático del cantautor chileno, en tanto resistencia potencialmente redentora, encuentra reservorios en nuevas expresiones culturales, entre ellas, Los Diablos Rojos...

En el intento de adaptar las canciones de Víctor al formato de comparsa, la multiplicidad de la instrumentalización procura ser indispensable para otorgar la calidad de los matices del recuerdo: aquella que mantiene latente una protesta y una fiesta dentro de su cobertura. En algunos casos los bronces se alzan como voces al viento mientras el colchón sobre el cual se elevan se sostiene mediante el ritmo de percusiones marchantes. Y en otros, son las propias voces de los *diablos* que, a través de sus máscaras de lana, se pronuncian cantando las letras o articulando gritos de ánimo al compás del colectivo. Un aire de jolgorio beligerante se caldea en las calles bajo un sol que, en muchas ocasiones, no perdona. En este sentido, el espíritu que alguna vez contuvo a la Nueva Canción Chilena aparece como revancha de aquello que pretendía ser; es decir, la relación con el proyecto político de la Unidad Popular y de una emancipación, a nivel cultural, no solo de un país sino de todo un continente. Mediante el rescate del canto popular y su hibridación con las diversas tecnologías de la cultura de masas, el movimiento musical de protesta logró constituir una identidad nacional con potencia transformadora que fue determinante para la época. Proponemos, por tanto, que aquella potencia transformadora resucita en Los Diablos Rojos..., sin caer en discursos derrotistas ni reduccionismos folclóricos, pese a todo el cemento bajo el cual los fantasmas de los detenidos desaparecidos aún no tienen descanso.

Démonos el tiempo de volver. Por medio de su difusión masiva, aquella identidad contenida en las canciones de Víctor Jara, Violeta Parra, Margot Loyola, Ángel Parra, Rolando Alarcón, entre otros y otras, prometía una unificación latinoamericana antimperialista. Sin duda, eran neofolclor en cuanto sus productos eran dinamizadores de una protesta social y no solo meros artifices ornamentales, coleccionables y abastecedores (Román 39). Canciones como *Te recuerdo Amanda*, *Luchín* o *Cuando voy al trabajo*, por nombrar algunas, se salvaron de aquel carácter mercantil al recuperar la política desde la intimidad y lo afectivo de las experiencias excluyentes de un campesinado que migraba del campo a la ciudad en busca de oportunidades. En este sentido, "la urbanización acelerada expandió los límites de las ciudades e hizo que las poblaciones marginales crearan un código híbrido: folclórico y masivo en su versión de lo popular" (Román 20). Convenimos, entonces, en que la obra de Víctor se compuso mediante la hibridación entre el mundo rural y el mundo urbano, entre la silueta del cantor y del cantante, entre la experiencia ritual y su secularización, dinamizado por una actividad nómada/migratoria.

Ahora bien, ¿qué sucede hoy con su reproducción? ¿Mantiene, aún, este carácter político desabsolutizado (o bien, desfetichizado de su condición mercantil), o este se ha desmoronado por completo tras la experiencia traumática de la dictadura, es decir, de lo que fue? A partir de su tradición narradora, afectada por las lógicas del progreso y la modernización, es en donde Nicolás Román parece ofrecernos una respuesta. Para él, la reproducción musical de los cantos populares en la década de los ochenta sirvió como "una herramienta para combatir el trauma

9 Además de una despolitización que podría derivar de su reproducción melancólica según comprende el término Rancière, nos referimos a un hecho puntual en tanto que se ha negado su legado por parte de la UDI (Unión Demócrata Independiente) al utilizar la frase de su canción "El derecho de vivir en paz" en la campaña del rechazo constitucional de 2020. Recomendamos la lectura del artículo "Víctor Jara: melancolía y resistencia" de Fernando Abbott en <https://revistarizoma.cl/2020/09/16/victor-jara-melancolia-y-resistencia/>

provocado por el quiebre dictatorial" (Román 91), no necesariamente cayendo en un mausoleo sino para habitar lo que fue alguna vez esa fiesta de la esperanza, pero desde otro lugar. Mediante la resistencia contracultural, la composición musical de aquellos años hizo el trabajo de búsqueda de los detenidos desaparecidos que las instituciones gubernamentales negaban o dilataban, al igual como podríamos decir que hoy se baila entre los fantasmas que desteejen a su paso los diablillos rojos en el Gran Santiago. Por tanto, el trauma es capaz de mermar a partir de la resignificación de la esperanza alguna vez contenida en la canción de Víctor. Hereadero del oficio por parte de su madre, el cantautor fue un narrador en tanto que "le está dado remontar a una vida entera. Una vida, además, que no solo encierra la propia experiencia, sino también no poco de la ajena. Lo que ha aprendido de oídas" (Benjamin, *El Narrador* 79). En consecuencia, podemos inferir que es la experiencia misma de esa esperanza desesperanzada la que purga desde un nuevo ánimo, ya no solo en sus canciones, sino también en su danza: un consejo para muchos.

Los Diablos Rojos... establecen una posible resistencia de la reproducción de Víctor desde dos factores: 1) el hecho de que aún, pese a todos los avances en materia de derechos humanos, no se ha dado justicia a todas y todos los detenidos desaparecidos durante la dictadura de Pinochet —sumado al incipiente negacionismo—; y 2) la necesidad de reelaborar la denuncia en el arte político ante una maquinaria social capaz de absorberlo todo a su paso. Jacques Rancière reflexiona sobre la voluntad de repolitizar el arte luego de su derrota ante la mercantilización posvanguardista, es decir, lo que Bürger denomina la "falsa superación del arte autónomo" (110), en tanto respuesta a las formas de dominación económica, estatal e ideológicas. En consecuencia, la denuncia como fin en el arte ha producido un sistema propio que dialoga con los mismos modelos que critica y que exigen su eficacia productiva; lo que, como menciona Rancière, desencadena una especie de "extraña esquizofrenia" (54). Del mismo modo, Rancière se refiere al agotamiento que ha sufrido la lógica de la tradición crítica, es decir, la denuncia de la incapacidad de conocer y el deseo de ignorar incubado en las masas y, por tanto, el deber del artista de hacer ver la realidad oculta en las apariencias del sistema capitalista. Sin embargo, nos dice el filósofo francés, a pesar de las intenciones del marxismo en denunciar las maquinarias de dominación, el mismo "se ha convertido en un saber desencantado del reino de la mercancía y del espectáculo, de la equivalencia de todas las cosas con todas las demás y de cada cosa con su propia imagen" (Rancière 37). Ante esto, el artista debería superar el carácter paternalista que posa sobre el espectador presuntamente incapacitado para comprender del todo su obra, es decir, "el intento de desanudar el lazo entre la lógica emancipadora de la capacidad y la lógica crítica colectiva" (Rancière 44). Este paternalismo surge, al menos en los sectores de izquierda, desde una melancolía que propicia una forma de consentimiento irónico del mecanismo de captura insoslayable del capital. Por ello, ante los procedimientos digestivos del capitalismo, incluso hasta las expresiones de malestar social pueden ser consideradas como insumos regenerativos del mismo. En este sentido, al arte no le queda otra que generar una salida de la capitalización de la imposibilidad que ha reproducido la tradición crítica a través de múltiples giros, y con ello dar a conocer los alcances de una emancipación de las coordenadas del mundo común mediante el disenso y la inteligencia plural (Rancière).

Si trasladamos esto al caso de *Los Diablos Rojos...*, ¿qué sucede en su lógica de denuncia política? ¿Recalcar otra vez la figura de Víctor Jara como lámina de una disidencia pretérita no es,

más bien, seguir con las mismas lógicas de una melancolía de izquierda que arrastra su diagnóstico de incapacidad sobre los colectivos populares actuales? Por el contrario, nos parece que su intervención performática devela los tintes de una memoria popular del relato político que urde la experiencia simultánea en variados mundos de nuestro país y del territorio latinoamericano: señales ocultas a ojos vista. En este sentido, si pensamos que las políticas posdictatoriales en favor del progreso liberal han constituido una materialidad del olvido mediante la destrucción rigurosa e invisible de las historias menores, entonces la supuesta concatenación iterativa de su aparecer único en realidad generaría una suerte de tensión cada vez mayor respecto a ese modelo de la desmemoria. Similar a la presión que haría sobre las cuerdas de una guitarra, su objeto radicaría en el quiebre decisivo de la materialidad del olvido, es decir, al estar viva su memoria emergería bajo el cemento del progreso, provocando erosiones subterráneas, sonidos disonantes. Con ello, podríamos decir que Los Diablos Rojos... tejen su propio velo aurático: un mito separado y revitalizado de la esencia paternalista que ha incorporado la figura de Víctor durante las últimas décadas por parte de los sectores tradicionales. Es cierto que el cantautor chileno era representación viva de toda esa nostalgia campesina, portador de un sabor/saber otro que reconciliaba ciudad letrada e iletrada. Lejos de regocijarse en la nostalgia campesina, su brillo único era reverberación de una enseñanza que apostaba al despertar de la conciencia de las clases proletarias; misma que parece traer a colación la festividad de la marcha-romería. Sin embargo, diferenciada de tal obligación pedagógica de despertar a los inconscientes.

La relevancia, entonces, de la intervención performática de Los Diablos Rojos... radicaría precisamente en no caer en una melancolía de izquierda; por el contrario, su experiencia de rememoración se mantendría al margen, latente en su baile de tejidos híbridos, en aquella tensión entre pasado subjuntivo y presente indicativo, diluyendo las distancias y linealidades del tiempo en rechazo de una Historia (con mayúscula) de próceres vencedores. En su danza se sacudirían los residuos de una experiencia herida, soterrada, que daría lugar a la enseñanza de un saber nuevo, edificante, sanador, curiosamente engarzado a aquellas historias menores, de retorno diacrónico.

Memoria diacrónica (o de la figura-diablo)

Los Diablos Rojos... son reservorio de una memoria mucho más extensa, de registros sensibles sometidos a violentos procesos de dominación. Por ello, retomemos algunas ideas. La procesión invertida, es decir, la marcha religiosa guiada por aquella figura subterránea, representante de los bajos instintos, placeres de la carne y terrores del buen samaritano, corresponde a una visión dogmática occidental de un fenómeno que nos remonta a una larga y sinuosa data. Este tipo de procesiones se daba principalmente en carnavales u ocasiones festivas clericales, como la *Fête de Fou* o el *Corpus Christi*, en donde se permitía una cierta libertad y desborde de las costumbres. El principio carnavalesco, en tanto heredero de rituales agrarios, nos conduce a los tiempos ditirámicos de Grecia y a los saturnales de la antigua Roma. Se trataba, pues, de una cosmovisión propia de las culturas sedentarias, fundada en el principio de fertilidad de la tierra. En un mundo donde la productividad primaveral determinaba la supervivencia o la mortandad de la población, las medidas de su éxito no distaban de cierta radicalidad supersticiosa. Com-



Marcha-romería al sitio de memoria de Víctor Jara en la comuna de Lo Espejo. Fecha: 02 de septiembre de 2023. Fotografía de Julieta Melo Núñez.

prendía siempre la continuidad de la vida misma. Son estas medidas, a partir de la divinidad de turno, las cambiantes en el tiempo.

La palabra carnaval proviene del italiano *carnevale*, haplología del antiguo *carnelevare*, de *carne* (carne) y *levare* (quitar). Es decir, literalmente significaba “quitar la carne”, cuestión que hacía referencia a los días precedentes a la abstinencia religiosa de la Cuaresma. Este mecanismo esconde, por lo demás, una relación de extremos opuestos (carne/espíritu). Se trataba de un estallido eufórico y liberador que celebraba el nacimiento de lo nuevo y la muerte de lo viejo, en una participación colectiva que hacía del pueblo protagonista. Mijaíl Bajtín defiende una postura materialista dialéctica respecto al carnaval en tanto lucha de clases manifiesta entre las culturas oficial y no oficial. Según él, la fiesta carnavalesca tendría un potencial altamente revolucionario al constituirse en gran medida por el descontento popular ante las injusticias cotidianas. Bajtín nos dice: “A diferencia de la fiesta oficial, el carnaval era el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes” (9). Y si bien esto no deja de tener cierta coherencia, permanece siempre en términos provisionales o transitorios. Como lo señala la teoría de la válvula de escape, el carnaval era el triunfo de la regla, pues, aunque su desborde fuese patente, no era más que en la medida de lo permitido: al final del día el combate siempre lo ganaba doña Cuaresma. O, “elevando a los que están abajo y rebajando a los que están en lo alto, reafirman el principio jerárquico” (Burke cit. en Turner 340).

Sin embargo, no por nada el carnaval fue secularizándose cada vez más por parte de las autoridades. Peter Burke menciona que, en tanto inversión del mundo conocido, el carnaval permitía una liberación de los deseos reprimidos y, en tanto potencia plural, su festividad podía

desencadenar en protestas y rebeliones concretas. Ejemplo de esto fueron la *Peregrinación de la Gracia* en 1539 (Inglaterra), el *Böse Fastnacht* (carnaval malo) en 1376 en la ciudad de Basilea, o la gran revuelta de Cataluña el mismo día del Corpus Christi en 1640, por nombrar algunos (Burke 343). En consecuencia, la instancia rebelde no solo podía darse en el carnaval mismo, sino en toda fiesta de carácter carnavalesco. Las procesiones invertidas en el periodo de la *Fête de Fou* fueron una de estas. Organizada por el bajo clero, la fiesta de los locos hacía participe al pueblo de la misma forma en que participaba en las ceremonias litúrgicas, pero al revés, a saber: “se elegía a un obispo o abad de los locos, se bailaba por las calles y en las iglesias, se realizaba una procesión y se celebraba una falsa misa” (Burke 327). Así también nos cuenta Menéndez Pidal que, en vísperas de Carnaval, se daba la aparición de unos personajes denominados facedores de los zaharrones, o simplemente çagarrones o incluso diablícalos, quienes se destacaban en la España y Portugal del siglo XVI por ser:

figuras ridículas de enmascarados que acostumbraban ir detrás de las fiestas, procesiones o máscaras, para detener y espantar la canalla enfadosa de muchachos que en semejantes fiestas inquietaban y enfadaban, para más horror de estos, los visten en hábitos y figura de diablo (Menéndez Pidal 25).

El conjunto de diablos que guiaban o seguían estas procesiones por parte de los sectores marginales es adoptado en los años venideros por la *commedia dell'arte* en el arquetipo del arlequín. Siendo heredero del bufón, representante del principio carnavalesco en la primera vida o vida cotidiana bajtiniana, es contenedor de una continuidad práctica popular de valores rebeldes. En la poética muscular del arlequín (Uribe 60), los saberes de aquel bajo mundo, excluido, se manifiestan de forma sistemática, aprehensible, y simultáneamente distante. De cierto modo, invoca una resistencia corporal de las tradiciones y, por tanto, de la experiencia que rechaza ser olvidada. Al contrario del grotesco romántico, en “las diabluras de los misterios medievales . . . el diablo es un despreocupado portavoz ambivalente de opiniones no oficiales, de la santidad al revés . . . No tiene ningún rasgo terrorífico ni extraño” (Bajtín 34-5). Dicho de otro modo, la aparición de la figura demoniaca, en cuanto práctica subalterna, no rememoraría el castigo divino dogmático sino, la posibilidad de su transgresión, de su burla. Otro elemento importante es el uso de la máscara en relación con la imagen individual, puesto que con ella se disuelve y provoca no el ocultamiento, sino la multiplicidad de la misma: ella “encarna el principio del juego de la vida” (Bajtín 34). Es una práctica que deja atisbar los deseos de rebeldía común popular, sintetizados en su alegorización: la figura-diablo¹⁰.

En Los Diablos Rojos... la figura del diablo suelto¹¹ de La Tirana está atravesada por la fuerza historicista de las culturas amerindias socavadas por el colonialismo. Según Puime, la utilización de la figura-diablo es justificada mediante su discurso político en tanto posibilidad expresiva disiden-

10 Al respecto, nos dice Dario Fo en su *Misterio bufo*, al analizar el dibujo de una secuencia de una bufonada, que las figuras que aparecen participando en el espectáculo eran “gente del pueblo... la véis... este va disfrazado de *mammutones*. ¿Qué es el *mammutones*? Es una máscara antiquísima, mitad cabra, mitad diablo . . . Veréis que casi todos son diablos . . . Estos personajes todos enmascarados se reunían todos en la plaza y celebraban una especie de proceso simulado a los nobles, a los poderosos, a los ricos, a los señores en general” (24-5).

11 Son parte de los figurines, quienes bailan de manera independiente a coreografías establecidas, incluso a los ritmos impuestos por la música de la banda. Según Benavente y Party, estos “no se someten a estructuras eclesíásticas o de organización interna de los bailes, llevando su manda de forma personal y autónoma” (101).

te, es decir, como portadora de resistencia contrahegemónica capaz de convocar subjetividades comunes. Por ejemplo, los referentes textiles prehispánicos de sus máscaras como el Ukuku, el Kusillo, el Ayar Huma (culturas aymara y quechua); la reelaboración de la estructura coréutica de los bailes tradicionales, su distribución de géneros y su escenificación desplazada del santuario mariano —La Tirana— a las calles capitalinas; incluso la vinculación de canciones de Víctor Jara —como *Angelita Huenumán*— que buscan conectar con memorias territoriales precolombinas (Núñez 160), corresponderían a un acto de reapropiación cultural que abriría, en términos de Ticio Escobar, “horizontes de utopía”: un aura disidente¹². Siendo producto del sincretismo cultural, podría decirse que la figura del diablo es adoptada por los sectores indígenas como representante de aquella personificación negativa de los valores cristianos, constelación de una tradición occidental manifiesta en el carnaval: dicotomía entre transgresión y norma. Tanto en Chile como en otros países latinoamericanos (el Carnaval de Oruro en Bolivia, o la Fiesta de la Candelaria en Perú), la danza de la diablada representa el enfrentamiento entre el bien y el mal, el cielo y el infierno. Es, por así decirlo, la coreografía del dogma cristiano extendiéndose en cada cuerpo, la colonización interna cobrando fuerza y vitalidad en la imagen pagana de los pueblos (sincretismo cultural).

Sin embargo, del mismo modo en que el bufón es contenedor de una rebeldía en la sociedad europea medieval-renacentista, la silueta del guía, guardián o pícaro indígena manifiestan expresividades de resistencia del culto andino que “se opusieron con desdén a los hábitos de los blancos, parodiaron elementos de la civilización foránea y, con ceremonias que evocaban danzas espirituales, reforzaron el ego colectivo mediante la desacralización del enemigo” (Von Barloewen 24). Y si bien, la diferenciación de los diablos sueltos tiraneños con los diablos rojos de Víctor está en que estos últimos sí se someten a una coreografía, esta es dada a partir de una exterioridad nueva, liberada del dogma clerical y revitalizada en su contenido político: su sometimiento corresponde a una rebeldía organizada. Por otro lado, su adopción también proporciona una expresividad identitaria popular, conformada por medio de la hibridación entre lo profano y lo religioso, que hendirá posteriormente al sujeto rural moderno. En este sentido, el baile de Los Diablos Rojos... recompone en sus pasos la articulación de una memoria comunitaria que es, a su vez, remembranza de las raíces de pueblos que se constituyen bajo la opresión colonial y, posteriormente, republicana.

Calle y resistencia

El lugar en donde acontece la *performance* de Los Diablos Rojos... es, por antonomasia, la calle. Allí, sobre el cemento ardiente de un sol de primavera, la comparsa se toma su tiempo, se prepara, se hace sentir. Allí, como un solo organismo, pone en marcha una maquinaria de danza y musicalidad por medio del gesto preexpresivo del pulso colectivo, un gesto sincrónico que le da cobertura y separación del tiempo cotidiano antes de dar el primer paso. En este sentido, la figura-diablo urbanizada construye su propio tiempo y luego, en ese tiempo, entreteje un rumbo cargado de tradición popular, un espacio de memoria; en definitiva, un levantamiento que

12 Este concepto será abordado en la siguiente sección.



Marcha-romería ingresando al Cementerio General. Fecha: 10 de septiembre de 2023. Fotografía de Juan Guenchur.

posibilita la repoblación de lo público. O, como diría Zaliasnik, expresiones que “son capaces, en su desarrollo, de movilizar la memoria, de evocarla, de producirla, de abrir un espacio para que se comparta y elabore de manera colectiva en un proceso que lleva a sus participantes a conocerse, a relacionarse” (37).

Es 10 de septiembre de 2023 por la mañana. La marcha-romería de la AFDD parte en plaza Los Héroes y se desplaza por La Alameda, pasa por Plaza de la Ciudadanía y sube por calle Morandé hacia La Paz. Al tiempo que la marcha arranca, la formación de diablos antes del desplazamiento colectivo, las melodías de Víctor Jara son un campo de fuerza vinculante entre los integrantes de la comparsa y entre estos y la potencia transgresora de la memoria soterrada en sus referencias sonoras y visuales. Beligerantes, como si se tratara de una marcha de ataque al interior de una marcha de paz, llegan a avenida Santa María, en Estación Mapocho, sin antes toparse con ciertas protestas y represión policial en el trayecto, lo que causa el desvío de la procesión. Luego sube por avenida La Paz hasta llegar al Cementerio General donde encienden bengalas¹³, como la sangre sobrante que busca el cuerpo de origen, el yacimiento de Víctor Jara: allí se detienen a festejar apretados unos con otros cantando *Vientos del Pueblo*¹⁴; el público/marchante se suma al canto indiscriminadamente con igual fervor. Rememorando *La muralla*

13 Se aprecia la entrada al Cementerio General con la melodía de *La Partida* de Víctor Jara en el siguiente video https://www.facebook.com/itorresg/videos/716164597014481?_rdc=1&_rdr

14 Los restos digitalizados de esta acción pueden verse en <https://www.facebook.com/itorresg/videos/611951064462556>

enterrada de Franz, esta coreografía móvil de cuerpos unificados por el recuerdo, hendiendo el espacio profanado por la bolsa financiera del Centro al vientre hambriento de la Chimba, constituye un punto preciso de inflexión ritual en tanto su movimiento deviene procesión invertida. Por ello, no nos parece menor la exposición a la serie de dificultades en la ejecución de la intervención performática en tanto que involucra un acto de resistencia al sol, al cemento, a la represión institucional, a la acústica frenética del mercado, en fin, a “la fealdad, la dureza, la violencia de las jerarquías inmutable” (Franz 59-60) de Santiago Centro, pero también “la felicidad del vientre, el carnaval, la celebración orgiástica” (Franz 33), que reconocemos como una práctica de penitencia en tanto “autoflagelación voluntaria, que inflige daño al cuerpo con el fin de conducir a una transformación espiritual” (Fischer-Lichte 28). Este daño infligido no es comparable al explícito de las prácticas de las monjas en su vida conventual o al de los azotados en las procesiones sacras medievales (Fo 33), sino, más bien, a un daño tácito por inmersión de la propia acción performática entendida en su carácter religioso: el ingresar a un traje que probablemente modifique sus sentidos y movimientos, el exponerse públicamente en un acto fuera de lo común un día por lo demás determinante en la historia moderna chilena, el disolver la propia identidad en una multitud ambivalente, en fin, todo lo que catalogaremos como una fuga a la zona umbral o liminal del suceso. Sumado a esto, habría que destacar su carácter anónimo y multitudinario: su aparecer adquiere dimensiones rituales, se vuelve único e irreductible, aurático. Sin embargo, la crítica hacia la tradición idealista y el fuero autoritario que manifestaría el concepto de aura (Benjamin, *La obra de arte* 38) es trastocada. El aura que conformaría la *performance* de Los Diablos Rojos... remite, en realidad, a una noción popular de las prácticas culturales y artísticas propias del territorio; por un lado, la creación anónima colectiva en contraposición de la autoría individual y, por otro, aquellas zonas residuales y subalternas que eclipsan la forma pura y bella, inútil. No obstante, aquella inutilidad no deja de serle immanente en cuanto que, hundida en su función social, se deslinda de la dinámica industrial de la productividad artística. Su aura es, por tanto, insignia improductiva.

Ticio Escobar revitaliza el concepto de aura y la vigencia mítica que las expresividades populares latinoamericanas puedan contener y movilizar en virtud de nuevos mundos posibles. Identifica también el escollo que devela una profundidad turbia y discriminatoria: la carencia de conceptos y el desarrollo recóndito del tema en el ámbito estético tradicional, para introducir la legitimidad de la categoría de un “arte popular”. Para él, las sociedades indígenas y rurales contemporáneas aún mantendrían el culto aurático en sus representaciones, pues sus formas de vida conservan el principio unificador, oscilante entre lo religioso y lo pagano, entre la forma sensible y la función social, abiertas al acontecimiento. De esta forma, el mito jugaría un rol fundamental, a saber: “el poder que tiene el mito de capturar momentos y liberarlos de sus condicionamientos —de fundar arquetipos y sustraerlos del cambio— deja a menudo figuras coaguladas, pesos muertos que lastran el devenir social” (Escobar 29). Por ello, podríamos decir que la figura de Víctor Jara se torna mítica en cuanto es capaz de movilizar nuevos sentidos, agrietar horizontes, en contraposición a las lógicas imperantes que hacen del mito mera propaganda. Mediante el baile, la música y la hibridación popular, Los Diablos Rojos... posibilitan el acontecer de subjetividades diferentes, o bien contrahegemónicas, paralelo incluso al partidismo tradicional. En consecuencia, su práctica corresponde a los parámetros de lo artístico, pues supone un trabajo de revelación, aquello que “debe ser capaz de provocar una situación de

extrañamiento, para develar significados y promover miradas nuevas sobre la realidad” (Escobar 33), pero también de lo político en cuanto disenso resistente, activo, en las operaciones macro y micropolíticas¹⁵: su adhesión a la marcha por los miles de torturados y desaparecidos en dictadura y, por otro lado, su aparecer de subjetividad otra, híbrida, que arrastra años de opresión e invisibilidad subalterna. La otrora lucha entre el bien y el mal, ahora dada entre las exigencias de verdad y justicia contra la impunidad y dominación hegemónica cultural (Núñez 12).

No es casual, por lo demás, que esta batalla se lleve a cabo en la calle. Según Harcha, la teoría espectacular de Debord nos sirve para entender lo que sucedió con el espacio público durante la dictadura hasta nuestros días “en donde prima una lógica modernizadora que es más bien privatizadora, que ha producido . . . una declinación de la vida comunal, empobreciendo la experiencia sensitiva y emocional de la ciudadanía, al invitarla constantemente a encerrarse en su yo personalizado” (195). Y si bien, la acción situacionista (Debord) nos permite pensar la calle desde un ámbito disruptivo en tanto su apropiación provoca la suspensión de la percepción/orden policial del modelo capitalista occidental, nos remitiremos a desarrollar aquella suspensión desde la perspectiva de Humberto Giannini, filósofo chileno que vivió la dictadura de Pinochet.

Para Giannini, en su obra *La “reflexión” cotidiana*, la calle se presenta como aquel territorio donde todo puede ocurrir y, por tanto, oferente a honduras impensables dentro del circuito topográfico y temporal de la cotidianidad. Al ser puro transitar, símbolo privilegiado de lo que pasa al pasar, sus puntos de llegada son horizontes virtualizados por el domicilio (recogimiento) y el trabajo (enajenación), conformando la estructura cíclica de la rutina (el trayecto rotatorio global) que asegura su estabilidad; es decir, que no pase nada en el pasar. Sin embargo, en tanto que aparece como territorio abierto y no solo medio, la calle es también límite de lo cotidiano y, a la vez, permanente tentación de transgresión del mismo: “por una parte, pasa lo que repentinamente se instala en medio de la vida, lo que irrumpe en ella como novedad . . . Por otra parte, significa lo fluyente, lo que, en su transitoriedad, no deja huellas” (Giannini 29). Dicho de otra forma, en su función comunicante de unir ambos extremos (domicilio y trabajo) radica su sentido doble de posible liberación o, en términos de Giannini, su purificación simbólica. Es mediante esta transgresión de lo recurrente donde se lograría horadar la superficie tácita del cotidiano y hallar aquella experiencia común soterrada por las fuerzas fluyentes de la urbe y su mero rodar.

No obstante, esta transgresión no estaría dada a partir de la idea corriente de su negatividad, es decir, de la vulneración de normativas de una comunidad, sino por el contrario, significaría “una especie de rescate del tiempo —y de unos seres— perdidos o dispersos en línea sin regreso de la rutina” (Giannini 46), y esto es para el autor esencialmente la conversación. Más allá de enfocarnos en una experiencia común en los hechos significativos que sin pena ni gloria pasan entre los límites del desértico hoy a causa de una transgresión lingüística, lo que nos interesa es la posibilidad de un levantamiento de aquella experiencia común inscrita en los cuerpos presentes de cada uno/a de los participantes en la intervención de Los Diablos Rojos...; es decir, en tanto que interrumpe la ruta cotidiana que no deja huellas (al menos visibles), precisamente sacándolas a flote de su lugar subterráneo; que nos hagan saber desde el anonimato que siempre han

15 Ticio Escobar, en su libro *Aura latente: Estética/Ética/Política/Técnica*, hace la distinción respecto a las macro y micropolíticas: “Las primeras, luchan por remover las injusticias sociales y resisten la expansión avasallante del capital colonizador; las segundas, bregan por la descolonización del inconsciente y resisten la incautación capitalista de las fuerzas vitales” (57).

estado allí. Vale decir: rememorar es también remorar. Su ejercicio requiere despejar el orden enmarañado de las cosas para posibilitar su habilitación. Y aquello lleva tiempo y ensayo. En este sentido, existe una repoblación de lo público en la intervención que homenajea a Víctor Jara, no solo del espacio concreto, sino también del tiempo de un pasado desprovisto y traumático. Como hemos visto, la coreografía de Los Diablos Rojos... involucra la imbricación tanto de memoria sincrónica como diacrónica, formulando un diálogo entre sí para reconstruir una subjetividad diferente, otra, en los márgenes de la intemperie; de modo tal, que en su voluntad de acción se alimenta lo digno de ser narrado. En consecuencia, su recorrido en aquel espacio abierto propone una manera de estar en el tiempo —un tiempo de restauración de aquella experiencia fracturada— diferente al de la circulación del cotidiano, quieto e intrascendente, donde nunca pasa nada, posibilitando aquel desprendimiento de sí, “abiertos a los azares del encuentro que la calle pone a nuestra disposición” (Giannini 40).

Esto último nos lleva a pensar en el concepto de liminalidad desarrollado por Victor Turner, quien estudia el término utilizado por Arnold Van Gennep (*rites de passage*) respecto a la transición en los ritos de iniciación, utilizando como ejemplo algunos aspectos de la cultura Ndembu de Zambia. Para Turner, más que ser un “estado de movimiento progresivo”, esta transición debería ser considerada como “un proceso, ‘un llegar a ser’ y, en los casos de ritos de pasaje, hasta como una transformación” (54). En todo rito de transición existen tres fases: 1) la de separación, 2) la de margen (o limen), y 3) la de integración. En nuestro caso, nos centraremos en la segunda fase, la liminal. Esta se destaca en que el sujeto ritual se encuentra en un estado ambiguo, de pasajero, estructuralmente indefinible; a esta persona liminal se le determina con un nombre bajo un conjunto de símbolos. Al ser una fase de mutación, de cambio de estado, su simbolización se cimentará en una invisibilidad estructural doble: lo que ya no son, y lo que aún no son. Las figuraciones de la muerte, por ejemplo, abundan en los ritos de iniciación en tanto que algo debe perecer para que otra cosa surja: “la destrucción, la disolución, la descomposición, están acompañados de procesos de crecimiento, transformación y de la reformulación de viejos elementos en nuevos esquemas” (Turner 60). Y en esto radificaría la diferencia entre los términos ritual y ceremonia, en tanto que el primero involucraría la posibilidad de una transformación y el segundo, por el contrario, una confirmación de lo establecido, una revalidación de la norma. Ergo, todo rito contiene transición y, por tanto, ambigüedad.

Ahora bien, inscrito dentro de la tradición eclesiástica de las procesiones rituales, nos sería dable inferir que Los Diablos Rojos... mantienen una continuidad de la marcha sacrificial, pero invertida, haciendo uso de la calle con el fin de mostrar lo que no debería estar allí. Y es, precisamente, en su transición, que aquello puede hacerse ver. Mientras que en la *Fête de Fou* los desprovistos eran los protagonistas de la fiesta, dados ya por sus condiciones materiales o psíquicas, en la intervención de Los Diablos Rojos... su desposeimiento se establecería a partir del sacrificio de la propia identidad en cuanto que su aparecer está dado bajo el anonimato. El periodo liminal, al constituir un ámbito sin estructura, carece de distinciones (identitarias, sexuales, particularidades varias). En este sentido, como acción simbólica, cada individualidad al convertirse en anónima encuentra un lugar de retiro en la multitud, están en otro lugar, desmarcado del cotidiano desértico, abiertos al azar que la calle les propone. Y no solo los participantes internos sino también los transeúntes (participantes/especuladores) podrían permearse y atravesar el mismo umbral que deja el baile y el ritmo de la comparsa, como constelación del tránsito.

El desprendimiento de toda propiedad ofrece, a su vez, la oportunidad del relato. Construye un tiempo narrativo en contraposición de uno productivo. Mientras este último se encarga de acumular, de formar identidad, el otro es por antonomasia improductivo, no tiene nada: es el tiempo de la fiesta, pero profana, o bien sagrado desde el ámbito excluyente, no institucional, sin límite. En este sentido, no importa el recorrido de la marcha en sí sino de hacer aparecer la marcha (es decir, marcar la huella) en ese recorrido ciudadano, en un día de memoria, de exigencia, como lo es el 11 de septiembre. Allí, en aquella selva de cemento, los cientos de diablillos develan una energía latente separada de todo lo ya sentido, jugando a la ronda tomados de la mano, cantando al rojo vivo “mi tierra con sangre obrera”, invitando a los transeúntes a unirse al baile de ese tiempo dilatado, purgando aquella memoria de experiencia traumática contenida en la imagen de Víctor y, con igual intensidad, de los pueblos originarios, para dar el siguiente paso, y luego el que sigue.

Si consideramos que en la actualidad acontece una crisis de la temporalidad en tanto que somos incapaces de habitar nuestro presente, es probable que sea debido a la destrucción de la estructura narrativa del tiempo ocasionada por la aceleración productiva del mercado (Han 20). Por ello, la memoria necesita de un ritmo, de un compás, que posibilite su aparición en tanto proceso narrativo beligerante ante su desaparición. En este sentido, la intervención performática de Los Diablos Rojos... es capaz de trazar sobre y en el cuerpo un relato intempestivo y a la vez contingente. Cada movimiento coreográfico que dibuja el relato en estos no acepta aceleraciones, resúmenes o atajos. Es un compás que frena, disruptivo, la productividad cotidiana de la urbe, posibilitando fisuras, o bien umbrales temporales en su tránsito. El componente sacrificial de la procesión invertida que se refleja en la muerte de Víctor Jara, en su cuerpo prácticamente desmembrado, en la odisea de su entierro en un nicho sin placa, en fin, en todo el orden de sucesos que impulsan la necesidad de un relato devenido mito, en donde atomización y anonimato confluyen secretamente en una representación mayor, nos permite pensar en una apropiación del cuerpo de Víctor como violencia heredada que se explaya a todo el cuerpo social chileno y latinoamericano: la reivindicación de su cuerpo-sacro. Trozos descuartizados, atomizados, que se unen en la fugacidad del encuentro callejero. En esto radica su carácter ritual, su nevadura artística al servicio de la comunidad, un aura que predispone su lejanía al tacto, a lo palpable, obstaculizando la aceleración productiva del sistema capital mediante una memoria menor. Su danza, por tanto, deviene acto de resistencia emancipada.

Conclusión

Hemos hecho un análisis de Los Diablos Rojos... en tanto que interviene la experiencia citadina-cotidiana de la ciudad de Santiago en una procesión invertida en homenaje al cantautor chileno Víctor Jara. Para ello, realizamos una aclaración conceptual al término de intervención performática con el propósito de esparcir dudas respecto a su utilización y, a su vez, en busca de una homogeneidad a la diversidad de nociones con la cual abordamos su fenómeno (ya sea comparsa, pasacalle, coreografía). Pese a que nos propusimos estudiar su apareamiento desde las materialidades que lo producen, queremos insistir en que nuestro enfoque investigativo ha estado sobre su aspecto doblemente referencial de una historia menor cercana y lejana que



Marcha-romería en el Cementerio General. Fecha: 10 de septiembre de 2023. Fotografía de Juan Guenchur.

comprende elementos de una cultura popular: la memoria de Víctor y la memoria de la figura-diablo. En consecuencia, nos dedicamos a seguir aquellas hebras e hilachas solapadas por los documentos históricos dominantes que se despuntan en la danza y música de Los Diablos Rojos..., dejando al descubierto aquel tejido mutilado por la marcha acelerada del progreso y, en el mejor de los casos, recomponiéndolo a partir de su reflexión pretérita. Nos parece que, en este sentido, su concepción de procesión invertida adquiere la fuerza necesaria para levantar una realidad que ofrece imaginar un presente distinto, en donde pasado y futuro marchan en una misma dirección, y su alegría carnavalesca anida en las voluntades rebeldes que la componen.

En el entendido de una memoria que reverbera desde los bajos fondos de la subjetividad popular, inaprehensible por su naturaleza heterogénea y proteica, el acontecer de Los Diablos Rojos... nos permite vislumbrar un posible marco distintivo, diferenciado de las clasificaciones hegemónicas, a partir de su talante redentor tanto poético como político. Por ello, nos pareció imprescindible pensar su accionar desde el entramado histórico profundo que significa su aparecer, único e irreductible, en tanto continuidad de una tradición subalterna. En cierta medida, revitaliza el sentido que guarda lugar tanto en la figura de Víctor Jara como en las culturas indígenas, reposicionándolas en el territorio no desde una vacuidad museística sino desde la fuerza temporal que éstas contienen. En este sentido, independiente del debate por su categoría entre obra de arte, expresión artística o fenómeno cultural, lo que nos interesa es el enunciado que se desprende en la simple acción de transitar por la calle, es decir: dejar una huella en su caminar. Ergo, su desplazamiento ritualizado nos permite ingresar a estados íntimos de la memoria que, en el cotidiano, se nos escapan. Seguir el compás de la memoria es alzarse contra la corriente de la Historia (con mayúscula): es hacerla, creativa, propia, en cada paso.

Obras citadas

- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid, España: Alianza Editorial, 2003. Impreso.
- Barría, Mauricio. *Intermitencias. Ensayos sobre performance, teatro y visualidad*. Santiago, Chile: Editorial Universitaria, 2014. Impreso.
- Benavente, Javiera y Daniel Party. Los Diablos Rojos de Víctor Jara: un análisis coreográfico y musical. *Resonancias* 26.51 (2022): 97-117. Impreso.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Trad. Andrés E. Weikert. México: Editorial Itaca, 2003. Impreso.
- . *El Narrador*. Trad. Pablo Oyarzún. Santiago, Chile: Ediciones Metales Pesados, 2016. Impreso.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Trad. José García. Barcelona, España: Península Editores, 2000. Impreso.
- Burke, Peter. *Cultura popular en la Europa moderna*. Madrid, España: Alianza Editorial, 2014. Impreso.
- Carriso, Sofía. "Cuando el público es el actor. Ritos, transformaciones y conflictos en la persistencia del Carnaval". *Historia del actor. De la escena clásica al presente*. Coord. Jorge Dubatti. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Colihue, 2008. 81-100. Impreso.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Trad. Rodrigo Vicuña Navarro. Santiago, Chile: Ediciones Naufragio, 1995. Impreso.
- Escobar, Ticio. *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2008. Impreso.
- . *Aura latente. Estética/Ética/Política/Técnica*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón, 2021. Impreso.
- Eandi, Victoria. "El actor medieval y renacentista". *Historia del actor. De la escena clásica al presente*. Coord. Jorge Dubatti. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Colihue, 2008. 45-80. Impreso.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estéticas de lo performativo*. Madrid, España: Abada Editores, 2011. Impreso.
- Fo, Dario. *Misterio bufo y otras comedias*. Madrid, España: Ediciones Siruela, 2014. Impreso.
- Franz, Carlos. *La muralla enterrada. Ensayo sobre literatura urbana e identidad*. Santiago, Chile: Penguin Random House Grupo Editorial, 2019. Impreso.
- Giannini, Humberto. *La "reflexión" cotidiana*. Santiago, Chile: Editorial Universitaria, 2004. Impreso.
- Han, Byung-Chul. *Capitalismo y pulsión de muerte*. Barcelona, España: Herder Editorial, 2022. Impreso.
- Harcha, Ana. *Prácticas de teatralidad en Chile a partir del trabajo de Andrés Pérez Araya*. Santiago, Chile: Universitaria, 2017. Impreso.
- Jara, Joan. *Víctor, un canto inconcluso*. Santiago, Chile: LOM; 2016. Impreso.
- Núñez Valdez, Isabel. *La danza de la memoria en Los Diablos Rojos de Víctor Jara*. Tesis de grado. Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Santiago, Chile, 2017.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Barcelona, España: Ariel Editorial, 1973. Impreso.
- Pavis, Patrice. *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. México: Paso de gato, 2016. Impreso.
- Puime, Lucía. "Resistir Bailando. Una lectura biopolítica sobre la intervención urbana Los Diablos Rojos de Víctor Jara". *La máscara danzante*. Recurso electrónico. 5 de mayo de 2023.

- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Trad. Ariel Dillon. Buenos Aires, Argentina: Manantial Editorial, 2013. Impreso.
- Román, Nicolás. *Política y estética en la obra musical de Víctor Jara. Su tiempo, trayectoria y legado*. Santiago, Chile: Tiempo Rodado editoras, 2022. Impreso.
- Taylor, Diana. *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso, 2012. Impreso.
- Turner, Victor. *Al margen del margen: el periodo liminal en los rituales de pasaje*. Lima, Perú: Pontificia Universidad Católica de Lima, 1973. Impreso.
- Uribe, María de la Luz. *La Comedia del Arte*. Barcelona, España: Destino Editorial, 1983. Impreso.
- Vidaurrázaga, Tamara. "Victimización y heroísmo. Disputas de las memorias emblemáticas de la izquierda chilena en dos fechas conmemorativas: aniversario del golpe de Estado y día del joven combatiente". *Fronteras* 1.2 (2014): 63-80. Impreso.
- Von Barloewen, Constantin. *Clowns: una figura arquetípica*. Trad. Marta Torrent. España, Barcelona: Editorial Kairós, 2016. Impreso.
- Zaliasnik, Yael. *Memoria inquieta*. Santiago, Chile: Fondo de Cultura Económica, 2016. Impreso.

Conjunto de Teatro del Sindicato del Laboratorio Chile (TESILACH): aportes para el estudio del teatro aficionado de los años sesenta en Chile

Theatre Ensemble of the Union of Laboratorio Chile (TESILACH): Contributions to the Study of Amateur Theatre in the 1960s in Chile

Cristóbal Allende Pino

Universidad de Chile, Santiago, Chile
cristobalallendepino@gmail.com

Resumen

El presente artículo tiene como objetivo indagar en la trayectoria del Conjunto de Teatro del Sindicato del Laboratorio Chile (TESILACH), agrupación artística que surgió durante los años sesenta en Chile. Desde un abordaje desde la historia oral y la sociología del arte, el estudio da cuenta de las condiciones del trabajo artístico en el TESILACH, además de los capitales dispuestos y las tomas de posición desplegadas por el conjunto en la escena teatral de la época. Los resultados permiten problematizar en torno a la configuración del teatro aficionado, su relación con las instituciones, promoviendo además nuevas interrogantes y perspectivas para seguir completando el vacío en torno a la historia del teatro aficionado en Chile.

Palabras clave:

TESILACH - teatro aficionado - Chile - Laboratorio Chile.

Abstract

The aim of this article is to explore the trajectory of the Theatre Ensemble of the Union of Laboratorio Chile (TESILACH), an artistic group that emerged during the 1960s in Chile. Through an approach based on oral history and sociology of art, the study analyses the conditions of artistic work in TESILACH, as well as the resources available and the positions taken by the ensemble in the theatrical scene of the time. The results allow for a problematization of the configuration of amateur theatre and its relationship with institutions, promoting new questions and perspectives to continue filling the gaps in the history of amateur theatre in Chile.

Keywords:

TESILACH - amateur theatre - Chile - Laboratorio Chile.

Introducción

Entre los años 2021 y 2022, mientras cursaba mi maestría, me propuse como proyecto de investigación indagar en la experiencia del Conjunto de Proyección Folklórica Chalinga, agrupación de música, canto y bailes tradicionales nacida a mediados de los años sesenta, bajo el alero del Sindicato del Laboratorio Chile. La historia del conjunto me interesaba en al menos dos sentidos: por un lado, correspondía a una experiencia surgida en un contexto de sociabilidad y organización de trabajadores, lo que la distanciaba del cariz universitario de los conjuntos y artistas folklóricos de mayor renombre de la época (Inti Illimani, Quilapayún). Por otro lado, en Chalinga participaron mis dos abuelos maternos, lo cual cargaba a mi proyecto de investigación de afectos y un mayor compromiso.

Ya en las primeras conversaciones, los integrantes me señalaron rápidamente que el Chalinga tuvo como antecedente la conformación de un conjunto de teatro en el Laboratorio Chile. Yo tenía cierta intuición de la existencia de aquella experiencia teatral, aunque había decidido obviarla para centrarme únicamente en el despliegue del conjunto folklórico. Sin embargo, la importancia del conjunto de teatro en el relato de los/las integrantes me hizo imposible desligarme de dicha historia.

El presente artículo busca justamente proponer una reflexión acerca de la experiencia del conjunto de teatro del Sindicato del Laboratorio Chile (TESILACH). Luego de una revisión de los antecedentes del teatro aficionado desde mediados del siglo XX, se describe el abordaje teórico disciplinar de la investigación, y que se alimenta de dos corrientes: la historia oral y la sociología del arte.

Antecedentes del teatro aficionado: entre lo militante y lo universitario

A inicios del siglo XX, la crisis económica de 1929, el convulso escenario político, y el surgimiento de la cuestión social dificultaron la constitución de una escena teatral nacional. Las experiencias de teatro profesional eran más bien elitarias, alejadas de las masas populares. Esta situación ya había motivado desde finales del siglo XIX la constitución de bastas experiencias de teatro obrero, ácrata o libertario, principalmente en las regiones mineras (GreZ), y en donde se destaca la experiencia de Luis Emilio Recabarren (1876-1924), quien fue uno de los principales pensadores marxistas y fundador del Partido Comunista de Chile. Recabarren se dedicó a fomentar la organización de trabajadores, principalmente a través de la formación intelectual, cultural y artística, en donde se destaca su labor en prensa (Deves & Cruzat 6) y en la escritura de obras de teatro de corte realista que buscaban concientizar a las clases obreras (Vera-Pinto).

Sin embargo, con la dictadura del general Carlos Ibáñez del Campo (1927-1931), muchas de estas experiencias de teatro obrero fueron reprimidas (Artés), promoviéndose, en los años siguientes del Frente Popular (1936-1941), actividades que “continúan una lógica de Estado paternalista que promueven un hacer teatral popular disociado de la actitud política del teatro de los tiempos de Recabarren” (Artés 374).

En ese contexto, quien tomó la batuta del dinamismo escénico en los años venideros (al menos hasta 1973) fue el teatro universitario (Fernández 331; Piña 285). Experiencias como el Teatro Experimental (1941) de la Universidad de Chile, el Teatro Ensayo (1943) de la Universidad

Católica, y posteriormente la compañía independiente ICTUS (1955) y el grupo teatral Teknos (1958) de la Universidad Técnica del Estado, dieron un aire renovado a la práctica teatral en Chile. Para la década de los sesenta, según Teodosio Fernández, “. . . se había logrado la renovación escénica, se había conseguido un público adicto, se estrenaban las mejores obras del teatro universal y cada año aparecían nuevos autores nacionales” (342).

Aunque las experiencias mencionadas tenían como principal asidero el espacio universitario, parte de la renovación teatral implicaba abrir el espacio de la práctica escénica a todos los sectores de la sociedad. En el Teatro Experimental se organizó la Comisión Sindical, “encargada de llevar espectáculos a sectores sociales sin acceso a los teatros de la capital: cárceles, hospitales, centros de obreros, estudiantes o empleados” (Fernández 336); a la vez que se organizaron distintos festivales que convocaban a compañías conformadas tanto por estudiantes como trabajadores, como el Festival de Teatro Universitario-Obrero en 1968, organizado por la Universidad Católica (Echeverría). Con este ánimo, desde las organizaciones de izquierda con mayor trayectoria también surgieron experiencias de teatro, como el convenio entre la Central Única de Trabajadores y el Instituto de Teatro de la Universidad de Chile (convenio CUT-ITUCH; Wallffiguer 2018), o el Teatro del Pueblo, compañía teatral conformada por militantes de las Juventudes Comunistas, que a su vez eran estudiantes de la Universidad de Chile, aunque no únicamente de la carrera de teatro (Brignardello). Ambas experiencias tenían un cariz evidentemente militante, y fueron conformando una incipiente escena de Teatro Comprometido en el Chile de los años sesenta, y hasta 1973 (Quitral & Wallffiguer).

Pese a lo anterior, la escena de teatro propiamente aficionado carecía al menos de dos problemas. Por un lado, si bien entre los años 1940 y 1973 se gestó una importante renovación del teatro universitario, estos cambios parecen menos evidentes para el caso del teatro aficionado. Tal como señala Teodosio Fernández: “el teatro aficionado aún no se había encontrado a sí mismo cuando se vio cortado radicalmente por el golpe militar de 1973” (345). El segundo problema, y derivado de lo anterior, tiene que ver con el trabajo de archivo y la reconstitución histórica de las experiencias aficionadas de teatro:

Es posible constatar que lo que ha garantizado la presencia del teatro aficionado en la historia teatral chilena durante el periodo comprendido entre 1950 y 1973 es, principalmente, el vínculo que estos grupos tenían con el teatro universitario. En otras palabras, la presencia que tienen estos proyectos teatrales en el archivo ocurre muy raramente a partir de su particularidad. La mayoría de las veces, todo lo referente a teatro aficionado o teatro político es abarcado como una masa homogénea, sin subjetividades ni imaginarios propios (Brignardello 11).

En definitiva, este despliegue secundario del teatro aficionado frente al teatro universitario, sumado a la falta de archivos que releven la voz propia de las prácticas escénicas aficionadas del siglo XX, hacen necesario profundizar la pesquisa, el trabajo de archivo y la recopilación de testimonios orales de estas experiencias culturales. El objetivo de este artículo, mediante la observación de un caso particular de teatro aficionado (TESILACH), es aportar a esta empresa. Desde un enfoque de la historia oral y la sociología del arte, se busca explorar en la trayectoria del Conjunto de Teatro del Laboratorio Chile (TESILACH). Más allá de sus logros y reconocimientos, los cuales le permiten ubicar su nombre en algunos artículos y documentos (Pradenas; Echeverría), interesa

reflexionar en torno a la conformación, disputas, tensiones y virtudes de dicha experiencia. En ese sentido, tanto la historia oral como la sociología del arte son herramientas teórico-conceptuales con una importante trayectoria disciplinar, trayectoria que sugiere su factibilidad y rendimiento para los objetivos planteados en este escrito.

Herramientas teórico-conceptuales: entre la historia oral y la sociología del arte

El presente estudio se alimenta de dos perspectivas teórico-conceptuales, cada una proveniente de campos de investigación diferenciados: la historia oral y la sociología del arte. Con respecto a la primera, aunque desde el origen de las civilizaciones las personas y comunidades han transmitido su saberes a través de la oralidad, la historia oral como disciplina se posiciona de forma preponderante en el siglo XX, con el nacimiento de la Escuela de los Anales y la Historia Social. Anterior al nacimiento de la historia oral, la historia como disciplina de las ciencias sociales surge al alero del positivismo científico (Wallerstein), por lo que las fuentes orales fueron puestas en un plano inferior, privilegiándose el uso de archivos y registros escritos: "Los historiadores tradicionales, obsesionados por la documentación, se interesan en sus fuentes por tres cualidades que no posee la información oral. Insisten en la precisión formal. Resulta importante ver la naturaleza estable de la evidencia. Un documento es un objeto" (Prins 26). Sin embargo, muchas de las actividades cotidianas de las personas no han sido registradas ni archivadas por nadie, por lo que los registros y archivos materiales son claramente insuficientes si lo que se quiere es realizar una indagación profunda de alguna experiencia histórica particular y situada. La historia oral surge de esta manera como una herramienta útil para profundizar en la historia "por debajo" de los grandes relatos, comúnmente centrados en fechas y personajes ilustres. Hablando de la historia oral, Ronald Fraser indica que "la recuperación de los hechos como tal es menos importante para esta línea de investigación que la significación de los hechos" (82).

Por su parte, la sociología del arte tiene también un desarrollo prolífero desde comienzos del siglo XX, aunque con mayor preponderancia en la segunda mitad de este. A comienzos del siglo pasado, los trabajos que se agrupan bajo la etiqueta de esta sociología refieren más bien a una "estética sociológica" (arte y sociedad), por un lado, o a una "historia social del arte" (arte en la sociedad), por otro (Heinich 16-17). Sin embargo, fue desde los años cincuenta que la sociología empezó a posicionarse definitivamente en el concierto científico, con sus herramientas metodológicas propias (encuestas, estadísticas, entrevistas, cuestionarios), y constituyendo definitivamente el campo de la sociología del arte (arte como sociedad):

ya no es posible imaginar un "arte" -como ninguna otra experiencia humana- constituido fuera de una "sociedad" (con las aporías que se desprenden en cuanto se intenta vincular ambos términos arbitrariamente disjuntos) ni siquiera dentro de ella, ya que ambos se construyen al mismo tiempo. El arte es, entre otras, una forma de actividad social que posee características propias (Heinich 43).

Son relevantes en este ámbito los trabajos de Howard Becker (Estados Unidos) y Pierre Bourdieu (Francia). El primero, influenciado por la corriente pragmática de la sociología, propone la noción de "mundo de arte", con la cual llama a reflexionar "en todas las actividades que deben llevarse a cabo para que cualquier obra de arte llegue a ser lo que por fin es" (Becker 18). Llevado al

ámbito teatral, la puesta en escena de alguna obra es solamente la punta del iceberg de todo un proceso de trabajo que permite que dicha obra sea llevada a cabo: alguien escribió originalmente esa obra, los y las actrices dedicaron tiempos de ensayo antes de la presentación, existieron personas dedicadas a los aspectos técnicos, escenográficos, de maquillaje, y un sinnúmero de otras labores. En definitiva, hay trabajo individual y colectivo en la puesta en escena.

Por su parte, Pierre Bourdieu, aunque tributario de corrientes sociológicas distintas a las de Howard Becker, propone un concepto similar al de mundo del arte: la noción de “campo artístico” (*Las reglas del arte* 342). Según el autor, los agentes poseen distintos tipos de capitales (cultural, social, económico), los que les permiten adoptar estrategias y tácticas distintas, y tomar posiciones diferentes en el campo artístico, posiciones que en lo sucesivo se constituyen en una trayectoria social por el campo. Quizás el concepto gravitante en la propuesta de Bourdieu es el de *habitus*, entendido como

Sistemas de disposiciones que éstos (los agentes) adquirieron mediante la interiorización de un tipo determinado de condiciones sociales y económicas y que encuentran, en una trayectoria definida dentro del campo considerado, una oportunidad más o menos favorable de actualizarse (Bourdieu y Wacquant 70).

Tanto los conceptos de Howard Becker como los de Pierre Bourdieu resultan sugerentes para comprender la trayectoria histórica del TESILACH. Por lo demás, la sociología del arte y la historia oral comparten una preocupación por los fenómenos sociohistóricos por debajo de los hechos, fechas y nombres propios: mientras la sociología del arte busca comprender el mundo o campo detrás de la obra de arte o el artista (ambos elementos privilegiados en la historia tradicional del arte), la historia oral se pregunta por los relatos subjetivos, cotidianos e íntimos, alejados de los grandes relatos historiográficos.

Método

Considerando lo anterior, el método principal adoptado en la investigación fue la entrevista en profundidad con los integrantes del conjunto. Estas entrevistas fueron complementadas con conversaciones grupales, y también con algunos documentos, como fotografías y archivos de prensa, pues, como señala Fraser, las fuentes orales no bastan por sí mismas, en tanto es necesaria la consulta “de todas las otras fuentes primarias y secundarias que pueden tener relación con su campo de investigación” (84).

En particular, se realizaron ocho entrevistas a integrantes del conjunto, y solo una de ellas fue realizada de forma remota (*Zoom*), ya que el entrevistado residía fuera del país en aquel momento. Las entrevistas fueron aplicadas todas durante 2022, y se ciñeron a la técnica de entrevista semiestructurada, en tanto se contaba con una pauta de preguntas, pero también se abrió espacio para dialogar en torno a otras temáticas relevantes para los y las entrevistadas. Las conversaciones grupales se realizaron en encuentros informales organizados por los propios integrantes, en donde se les propuso algunas preguntas para reflexionar colectivamente en torno a la experiencia de Chalinga y de TESILACH. En la primera de ellas, se propuso una actividad denominada “línea de tiempo colectiva” (teniendo como referencia la técnica de



Desarrollo de línea tiempo con exintegrantes de los conjuntos Chalinga y TESILACH. Santiago de Chile, 5 de septiembre de 2022. Fotografía de Cristóbal Allende.



Encuentro grupal con exintegrantes de los conjuntos Chalinga y TESILACH. Santiago de Chile, 5 de septiembre de 2022. Fotografía de Cristóbal Allende.

mapeo colectivo), en donde se ubicó un papelógrafo con una línea de tiempo en blanco, y en donde los integrantes podían colocar “post it” con hechos y eventos significativos, tanto personales, relacionados con las agrupaciones (TESILACH y Chalinga), así como también asociados al contexto nacional.

Para resguardar el correcto tratamiento de la información, se les solicitó a los entrevistados firmar un consentimiento informado. Para la transcripción de las citas, se consultó a los entrevistados si estaban de acuerdo con que se los identificara con sus nombres propios. En los caso en que esto no fue posible, la cita aparece con las iniciales de las personas, buscando resguardar el anonimato de las declaraciones.

Resultados

Teatro aficionado ¿Trabajo teatral?

Héctor Noguera, afamado actor, director y académico nacional, escribe en un artículo del año 1978: “. . . Chile, es y ha sido un país de teatro aficionado. Los últimos festivales y encuentros han mostrado cómo hay un público interesado, entusiasta, dispuesto a llenar los locales donde se realizan, pese a que no hay promoción alguna por parte de la prensa” (15). Sus palabras reflejan la prolifera escena teatral aficionada que se venía desarrollando en las décadas precedentes, y que se traducen, por ejemplo, en la amplia convocatoria conseguida por el primer Festival de Teatro Estudiantil y Obrero de 1968 (Echeverría). En el mismo artículo, Héctor Noguera repasa algunas experiencias de compañías y grupos aficionados de teatro, y destaca a la compañía Teatro del Anillo, fundada en 1975 en la Facultad de Filosofía y Pedagogía de la Universidad de Chile. De ella, Noguera cita un manifiesto, en donde se lee: “Ser aficionado significa dedicarse —en este caso— al teatro, por afición, es decir, porque gusta hacerlo, porque satisface, porque cumple una función espiritual, no interesada” (Noguera 21).

Aunque la conceptualización en torno al teatro aficionado es relativamente escasa, la noción común refiere justamente a lo señalado en dicho manifiesto: una actividad no interesada y que, por tanto, no busca una retribución monetaria por su ejecución. Sin embargo, la ausencia de intercambio económico no implica necesariamente que la actividad teatral aficionada no corresponda a un trabajo. Una mirada clásica tendería a vincular la ausencia de pago con ausencia de trabajo. Pero, como lo han demostrado las teorías en torno al trabajo doméstico, reproductivo y de cuidados, existe también el “trabajo no pago” (Federici 34). De hecho, según el propio Marx, el salario es en realidad una “consecuencia necesaria de la enajenación del trabajo” (116). Así, tanto desde la crítica marxista como de la feminista, el salario no es necesariamente representativo de la existencia de trabajo como actividad humana.

De esta forma, los elementos anteriores permiten suponer que, a pesar de que el teatro aficionado no reciba generalmente retribución económica, corresponde sin duda a un trabajo, en tanto se conforma de una serie de actividades y coordinaciones (Becker) para transformar la naturaleza (el curso natural de las cosas, en un sentido amplio), mediante una puesta en escena. ¿Cuáles son estas actividades, en el caso de TESILACH?

Trabajo y teatro en el TESILACH

Según cuentan los integrantes de la agrupación, el conjunto de teatro del sindicato del Laboratorio Chile (TESILACH) surge aproximadamente en 1963. Los integrantes debían ocupar los momentos externos a su jornada laboral, teniendo que conciliar los tiempos entre su labor remunerada, y los ensayos y presentaciones. En ese contexto, se destacan dos actividades claves para el despliegue del quehacer de TESILACH: el rol del director, y el lugar que ocupa la empresa.

El director fue Raúl Asín (R. A.), quien fue funcionario del Laboratorio y también director del conjunto Chalinga, iniciativa surgida luego de TESILACH. Según cuentan otros integrantes, R. A. tenía una vívida motivación por la conformación y organización del conjunto de teatro:

Él tenía inquietud, no sabía de teatro tampoco. Nadie sabía de teatro, él tampoco sabía de teatro, pero tenía la inquietud de hacer algo así, “encachado”, de reunirnos a todos Y nos motivó, para que hiciéramos teatro entre todos, porque el entusiasmo se contagia también, sino hubiera sido por él no habríamos hecho teatro (Entrevista a Manuel Pino).

Daniel Asín, quien es hermano de Raúl Asín, recuerda igualmente su entusiasmo, que no se observaba solamente en la inquietud y motivación de Raúl, sino que se traducían en disposiciones concretas para realizar el trabajo necesario para la ejecución escénica, como se observa en el siguiente relato: “Raúl se compraba un terno, que era un traje, un pantalón, una chaqueta y un chaleco del mismo color, y si había que clavar un clavo en el escenario, se subía, se le olvidaba que tenía el terno y lo hacía tira, lo ensuciaba. Él era muy generoso en lo personal” (Entrevista Daniel Asín). Esta cita refleja otro aspecto relevante en el TESILACH, y que es replicable al teatro aficionado en general: la realización de las tareas técnicas y manuales (escenografía) por los mismos actores y actrices. Al no existir recursos monetarios, ni siquiera para garantizar algún sueldo o retribución a los actores y actrices, no existía mayor capacidad para externalizar la construcción de escenografía u otros trabajos técnicos, por lo que estos eran realizados por las mismas personas que luego actuaban. Aunque esta polifuncionalidad podría encontrarse en otros sectores del mundo del teatro, no solo en el teatro aficionado, en el caso de este último la precarización se hace más presente: “Yo me dedicaba en el conjunto a veces, cuando había grandes efectos, a los efectos especiales, esas cosas, los escenarios, pero a mí no me gustaba ser actor. Y empezó a andar el conjunto con ellos, que eran actores, y empezó a nacer la identidad del conjunto” (Entrevista J. G.).

Otra de las actividades realizadas por el director del conjunto era la gestión de permisos con la empresa, Laboratorio Chile. Mirtha Núñez, quien fue integrante del conjunto Chalinga, pero que participó en algunas obras del TESILACH, recuerda de la siguiente forma el rol del director Raúl Asín:

. . . era nuestro maestro, nuestro director, marcaba el liderazgo. Raúl Asín fue superimportante para todos nosotros, para todos los más jóvenes. Yo creo que con los más o menos mayores era como de igual a igual, pero con nosotros marcaba una diferencia, porque Raúl Asín nos iba a pedir los permisos, las autorizaciones, si teníamos que salir. O si no teníamos plata para movilizarnos, Raúl Asín nos pasaba plata. Además, Raúl gestionaba las giras y presentaciones que realizábamos (Entrevista Mirtha Núñez).

De esta forma, el director del TESILACH condensaba el rol del liderazgo artístico con las distintas tareas de gestión, como la acción de conseguir los permisos de la empresa para asistir a ensayos o presentaciones. De la misma forma, Raúl Asín establecía puentes y contactos con el mundo del teatro profesional, particularmente mediante las instituciones culturales que en aquellos años facilitaban dichos vínculos. De ellas, se destaca el Programa de Promoción Popular (Fauré) impulsado en el gobierno de Eduardo Frei Montalva: “Nosotros también, cuando teníamos el grupo de teatro, a través de Raúl Asín, teníamos un gran contacto con el teatro profesional también” (Entrevista Manuel Pino).

Aunque se ahondará con mayor profundidad en el siguiente apartado la relación del TESILACH con el Programa de Promoción Popular, es importante destacar que la existencia de

esta política entrega luces sobre el rol protagónico que tenía el Estado en la promoción cultural en distintos sectores de la sociedad, como sindicatos y juntas vecinales (Vekemans & Venegas), contrastando a su vez con las formas que en el contexto neoliberal actual se entienden las políticas culturales, mayormente asociadas a la transferencia de recursos (subsidiariedad), y a la postulación a fondos concursables¹. Por lo demás, no solo el Estado se configuraba de manera distinta, también lo hacían las industrias, y la relación que ellas establecían con sus trabajadores. Desde los años treinta, Chile había iniciado un proyecto desarrollista e industrializador, y en donde las empresas del Estado, como lo era el Laboratorio Chile, tenían vital importancia (Gua-jardo). A demás, el empuje industrializador había motivado a las distintas empresas a desarrollar políticas de paternalismo industrial (Fuentealba), como forma de garantizar en alguna medida el desarrollo integral del “buen obrero”, facilitando así espacios de deporte y sana recreación para sus empleados.

En dicho contexto es posible ubicar los permisos que el Laboratorio Chile daba a sus empleados para que pudieran asistir a presentaciones y ensayos. La primera obra realizada por TESILACH se llamó *En un laboratorio de Tutuncahue*, que representaba “una farsa de lo que pasaba también en el Laboratorio Chile” (Entrevista Manuel Pino). Aunque en el relato los entrevistados no señalan haber presentado alguna función teatral en las instalaciones del Laboratorio, sí lo hicieron cuando tenían el grupo folklórico Chalinga, siendo la primera presentación oficial de este: “. . . fue en una navidad, en el Laboratorio Chile, cuando estaba en Ecuador, estábamos recién empezando, esa fue la primera actividad que tuvimos” (Entrevista Rafael Solorzano). El hecho de que su primera presentación haya sido en el mismo espacio de trabajo, sumado a los permisos que el Laboratorio Chile les otorgaba, da ciertas luces del proyecto desarrollista y conciliador entre clases sociales que promovía el gobierno democrata-cristiano de Eduardo Frei Montalva.

En definitiva, el relato de los integrantes de TESILACH da cuenta de las distintas tareas necesarias para la puesta en escena. No basta solamente con la presentación de los y las actrices el día de la función: es necesario arreglar la escenografía, ejecutar los efectos especiales, y realizar labores de gestión, entre otras tareas. Además, en el contexto de un grupo de teatro originado en un espacio sindical, importa también la relación y las gestiones que se tengan que establecer con la empresa: frente a ello, el rol del director de TESILACH fue fundamental. Por el lado de la empresa, su condición de institución pública, y el contexto general de proyecto nacional desarrollista en Chile, hicieron que el Laboratorio Chile fomentara en buena medida la realización de las distintas iniciativas culturales de sus trabajadores: “Era apoyado por el Laboratorio. Sí, de hecho, cuando salíamos, nosotros íbamos a una gira o algo, el Laboratorio nos pagaba igual, y si no, te apoyaba” (Entrevista Mirtha Núñez).

Capitales y tomas de posición del TESILACH

Hablando sobre las experiencias de teatro aficionado, Héctor Noguera señala en el artículo citado anteriormente: “Pero a poco andar comienzan los problemas: defecciones y cambios continuos de los integrantes, indisciplina, desacuerdo en cuanto a qué obra o tema abordar, dificultad para

1 Para una revisión del desarrollo contemporáneo de políticas culturales en Chile, se sugiere Antoine (2015) y Peters (2020).

ubicar las obras, carencia de folletos o libros o monitores que den alguna guía técnica sobre cómo iniciar el trabajo, incompreensión del medio” (14-15).

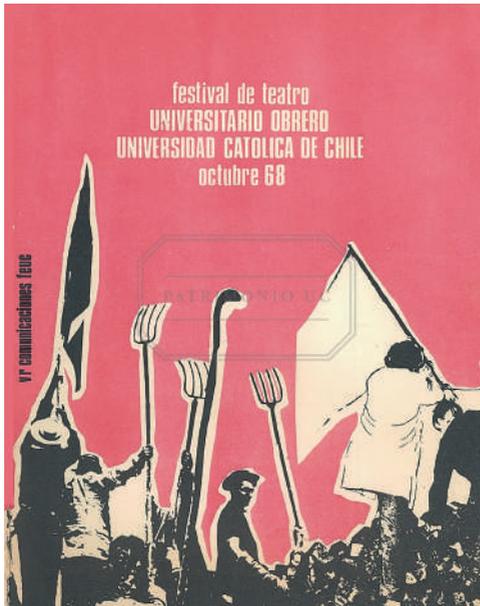
Como se observa, los grupos de teatro aficionado tienen que lidiar con una serie de problemáticas al momento de proyectar una trayectoria relativamente exitosa. En relación con el TESILACH, los posibles problemas de disciplina fueron contrarrestados con un fuerte compromiso de los integrantes, y una disposición organizativa de las personas que dirigían el conjunto:

Raúl Asín, tú lo conoces, y había una niña, la Eliana Mundaca. Ellos eran superorganizados, ellos eran muy organizados, y llevaban la batuta de que todo se cumpliera súper religiosamente, que cuando ensayábamos, ensayábamos; cuando bromeábamos, bromeábamos, nada que decir. Y nos fueron formando a nosotros en esa cultura, que la cosa no es broma (Entrevista J. G.).

De todos los elementos señalados por Noguera, hay en la conversación con los integrantes de TESILACH dos aspectos que resultan sugerentes: la elección de las obras, y el acceso a conocimiento o “mentores” de teatro. En términos de Pierre Bourdieu, la elección de obras correspondería a la noción de “tomas de posición”, es decir: “el conjunto estructurado de las manifestaciones de los agentes sociales comprometidos en el campo —obras literarias o artísticas, evidentemente, pero también actos y discursos políticos, manifiestos o polémicas, etc.” (*El campo literario* 4). Según esta definición, la elección de tal o cual obra no es circunstancial, sino que se relaciona con la posición que el agente (TESILACH) construye dentro del campo artístico particular (escena teatral de los años sesenta). De esta forma, atender a las obras que fueron trabajadas por TESILACH permite comprender un poco más acerca de las posiciones y relaciones que el conjunto tenía con la escena teatral de la época.

Según recuerdan sus integrantes, las obras realizadas por TESILACH fueron *Historia de un hombre solo* de Hugo Cáceres, *Los grillos sordos* y *La princesa Panchita* de Jaime Silva, y *Chumingo* y *el pirata de plata*, de Jorge Díaz y Mónica Echeverría. Según recuerda Manuel Pino de la obra *La princesa Panchita*: “. . . yo creo que es la obra cumbre que hemos hecho nosotros”. De todas formas, fue con la obra *Historias de un hombre solo* (Hugo Cáceres) con la cual se presentaron el martes 29 de octubre en el Festival de Teatro Universitario Obrero de 1968, organizado por la Universidad Católica, como se observa en el programa. La decisión por ejecutar obras destinadas a la infancia, como *La princesa Panchita*, *Chumingo* y *el pirata de plata*, o *Los grillos sordos*, da cuenta de cierto distanciamiento de las temáticas teatrales más militantes o comprometidas de la época, como pudieran ser las experiencias del Teatro del Pueblo (Brignardello) o el Teatro CUT (Artés; Wallffiguer). Como señala Patricia Artés, hablando de una columna de Orlando Rodríguez, “. . . el solo hecho de que el teatro sea producido por trabajadores no significa que tenga una perspectiva de clase ni revolucionaria”). A la idea anterior es posible sumar que el hecho de que el teatro sea producido por trabajadores no significa necesariamente un menor compromiso y disciplina con la ejecución escénica. Así se destacó al menos en el apartado anterior, y así también lo reconoce la misma Mónica Echeverría, en un artículo sobre el Festival de Teatro Universitario Obrero de 1968:

Para estos grupos compuestos por la elite obrera se transforma en algo natural desligarse de su clase e incorporarse a otra realidad. Es la consecuencia de la falta de seguridad en sí mismos, en





Nuestra Universidad, en su angustioso pero siempre optimista proceso de cambio de sus viejas estructuras y en su búsqueda de un nuevo y común espíritu, se está planteando un serio compromiso:

Pretende lograr que toda su reflexión crítica se incorpore plenamente al proceso cultural del pueblo al cual pertenece.

Nuestra Universidad cuenta con eficaces medios para expresar e irradiar su voz de manera de ser escuchada por la comunidad nacional. Pero, para entregar su propia voz, debe a su vez escuchar la voz del pueblo expresando sus anhelos.

De este sentido y profundo diálogo ha de nacer la Universidad que buscamos. Esa Universidad mezclada con el pueblo al cual pertenece, recibiendo su savia y entregando su propia reflexión.

El teatro es uno de los muchos caminos para el contacto necesario que haga eficaz el diálogo. Un teatro donde nos mostremos cual somos y nos demos luz en nuestro camino. Un teatro que cobije a quienes aman el teatro para que éste se infiltre en la comunidad toda.

Por eso, con orgullo, damos la bienvenida a quienes participan en esta festival y agradecemos a quienes trabajaron para que ellos cinieran.

FERNANDO CASTILLO VELASCO
 DIRECTOR
 Universidad Católica de Chile
 Santiago, octubre de 1968.

PROGRAMA			
<p>Viernes 25 de octubre 20,00 horas</p> <p>Sábado 26 de octubre 19,30 horas 21,00 horas 22,15 horas</p> <p>Domingo 27 de octubre 19,30 horas 20,45 horas</p> <p>Lunes 28 de octubre 20,00 horas 20,45 horas 22,00 horas</p> <p>Martes 29 de octubre 20,00 horas 21,00 horas 22,15 horas</p>	<p>INAGURACION Grupo de Teatro de la Facultad de Medicina de la Universidad de Chile: "HISTORIAS PARA SER CONTADAS", de Osvaldo Dragón (argentino).</p> <p>Grupo de Teatro de la FELC: "CEREMONIA PARA UN NEGRO ASESINADO", de Fernando Arrabal (español).</p> <p>Grupo de Teatro "Eureka": "UN CRIMEN EN EL PUEBLO", de Armando Moock (chileno).</p> <p>Grupo de Teatro "Nanculazú", de la Universidad Católica de Valparaíso: "NUESTRA AMERICA", de Carlos Baker (chileno). No estrenada.</p> <p>"Escalera", Grupo de Teatro de la Construcción de Bernardo Rojas (chileno).</p> <p>Teatro de la Universidad Austral de Valdivia (TEUA): "3.088.554", de Jorge Malabanda (colombiano). No estrenada.</p> <p>Grupo de Teatro de la Residencia Universitaria Cardenal Caro: "ESCENA PARA 4 PERSONAJES", de Eugenio Ionesco.</p> <p>Grupo de Teatro "Los Ninos", de Cayitajque: "AISEN DE NIEVE Y SANGRE", de René Rojas (chileno). No estrenada.</p> <p>Grupo de Teatro de la Residencia Universitaria Cardenal Caro: "EL GENESIS FUE MARANA", de Jorge Díaz (chileno).</p> <p>Grupo de Teatro "Población Carrera": "LA NOCHE DEL SEIS DE DICIEMBRE", de Enrique Durán (chileno).</p> <p>Grupo de Teatro "Laboratorio Chile": "HISTORIAS DE UN HOMBRE SOLO", de Hugo Cáceres (chileno).</p> <p>Grupo de Teatro "Aleph": "HIP, HIP, UFAP", de Dalimiro Sáenz (argentino).</p>	<p>Miércoles 30 de octubre 20,00 horas 20,45 horas 22,15 horas 23,00 horas</p> <p>Jueves 31 de octubre 20,00 horas 22,15 horas 22,30 horas</p> <p>Viernes 1º de noviembre 20,00 horas 20,50 horas 22,15 horas</p> <p>Sábado 2 de noviembre 18,30 horas 20,30 horas 21,15 horas</p>	<p>Grupo de Teatro "Gulo": "TRES PARA UN PARAGUAS", de Miguel Littin (chileno).</p> <p>Grupo de Teatro "Gosco": "LA ESCALERA", de Bernardo Rojas (chileno).</p> <p>Grupo de Teatro "Los Copilines": "EL ARBOLITO DE LA VIRTUD", de Manuel Garrido (chileno).</p> <p>Teatro de Ensayo "Héctor Barreto", de Coquimbo: "EL SECRETO", de Enrique Gajardo V. (chileno).</p> <p>Grupo Teatral Campesino "Manuel Rodríguez", de Santiago Rural: "ANIMAS DE DIA CLARO", de Alejandro Sieveking (chileno).</p> <p>Centro Universitario de Teatro de la Universidad Santa María de Valparaíso (CEUTV): "A CJO FRIO", de Álvaro Medina (chileno). No estrenada.</p> <p>Grupo de Teatro "Escalator": "HISTORIAS DE UN HOMBRE SOLO", de Hugo Cáceres (chileno).</p> <p>Grupo de Arte "Garfeco", de los FF. EE. de Coquimbo: "UNA MARIPOSA BLANCA", de Gabriela Roske (chileno).</p> <p>Taller de Teatro de la Universidad de Chile de Temuco: "LOS DE LA MESA DIEZ", de Osvaldo Dragón (argentino).</p> <p>Grupo de Teatro "C.U.T": "EL UMBRAL", de José Chestá (chileno).</p> <p>PRESENTACION DE UN CONJUNTO PROFESIONAL INVITADO</p> <p>ENTREGA DE PREMIOS</p> <p>ACTO DE CLAUSURA DEL CONCURSO DE TEATRO</p>

Programa del Festival de Teatro Universitario Obrero de la Universidad Católica, 1968. Fuente: <https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/59618>

la trascendencia de su destino, en la fuerza de su futuro. Y ello a pesar de que varios de estos grupos estaban asesorados por Promoción Popular . . . Como señalé anteriormente, no todos los conjuntos obreros, pero sí la mayoría, sufrieron este trauma. Los obreros del Laboratorio Chile y la CUT fueron la excepción (Echeverría 55).

En ese sentido, la distancia militante del TESILACH, reconocida en la elección de sus obras y también por el medio especialista (Mónica Echeverría), no significó un menor compromiso con el ensayo y la ejecución de la práctica teatral. El reconocimiento otorgado por Mónica Echeverría, y el mismo recuerdo de los integrantes sobre dicha instancia de festival, reflejan el compromiso y la calidad del trabajo artístico alcanzado por el TESILACH, más allá de su condición de grupo aficionado: “Incluso el Raúl Asín. con ese grupo, el TESILACH, participó en el Festival de Teatro Universitario Obrero de la Universidad Católica, y ganaron varios premios ahí, entre ellos mejor actor, mejor actor de reparto, y mejor obra y así...” (Entrevista Daniel Asín).

¿Cómo accedieron a los conocimientos necesarios para la ejecución escénica? Tal como se señaló en el apartado anterior, el TESILACH tuvo contacto con actores partícipes de la escena profesional de la época, principalmente mediante el Programa de Promoción Popular de Eduardo Frei Montalva. A pesar de que existen críticas a la visión paternalista de la política representada en la Promoción Popular (Salazar & Pinto), en lo concreto, este programa significó “por primera vez, vínculos formales entre el Estado y el movimiento de pobladores” (Mendizábal 321). Tal como lo indica el sociólogo Tomás Moulán, el proyecto demócratacristiano de Frei Montalva “se trataba de un reformismo avanzado, con un proyecto coherente y global” (222).

En ese sentido, mediante Promoción Popular pudieron acceder a la instrucción de actores de renombre de aquella época, como Regildo Castro, Rolando Olmedo y Jorge Díaz, este último “figura relevante de la dramaturgia chilena contemporánea” (Fernández 342). Como cuenta Manuel Pino: “Rolando Olmedo nos enseñó las cosas básicas del teatro, y como nosotros teníamos que sacarle partido a un personaje, porque es una cosa que no es fácil. Uno cree que es pararse no más y decir cuatro cosas. Bueno, hay todo un tema de proyección de la voz, de actuación, de expresión corporal, de expresión facial, etc.”.

Por otro lado, Patricio Pérez cuenta que con Regildo Castro entablaron una relación de amistad:

...con Regildo Castro nos hicimos amigos y él estuvo trabajando hartos años en el ITUCH, en el teatro que está ahí en Antonio Varas, y este nos llamaba, lo íbamos a buscar nosotros con Rafael., con el J. G., íbamos a tomar unos tragos al centro, donde llegaban todos los artistas. Entonces nos dejaban entradas que le daban a los artistas, nos guardaban unos vales para ir a los estrenos, entonces ahí nos íbamos a los camarines con él, nos presentaba a los artistas (Entrevista Patricio Pérez).

Como se refleja en la cita anterior, el vínculo con el teatro profesional se traduce en una transferencia clara de lo que Pierre Bourdieu (*Las reglas del arte*) entiende como capitales culturales y sociales: el primero (capital cultural) reflejado en las instancias de formación mediante promoción popular (capital cultural institucionalizado) y la entrega de boletos para asistir a funciones de teatro (capital cultural objetivado); el segundo (capital social) en la misma relación de amistad que los integrantes de TESILACH entablaron con Regildo Castro, y que les permitía el contacto con la escena teatral de la época.

En un sentido similar, R. A. (hermana de Raúl Asín) cuenta que su hermano tenía una relación de amistad con Jorge Díaz, que por esos años estaba montando la obra *Chumingo y el pirata de lata*: “Jorge Díaz fue compadre de él (Raúl Asín) . . . Y bueno, cuando ya la obra dejó de hacerse, le regalaron toda la utilería y la música de esa obra, y después, entonces, él la

montó con su gente" (Entrevista R. A.). Así, la relación de amistad (capital social) con Jorge Díaz se traduce también en un traspaso de la utilería necesaria para montar la obra con TESILACH (capital cultural objetivado).

Con todo, los vínculos con el teatro profesional se observan tanto a un nivel relacional como material, vehiculizándose a través de él la adquisición de distintos tipos de capitales, que, siguiendo a Bourdieu, le permitieron a TESILACH construir una trayectoria relativamente exitosa. En ese sentido, la institución estatal (Promoción Popular) cumple un rol fundamental en promover estos vínculos, aunque también había interés por parte de los mismos actores profesionales y universitarios por expandir los conocimientos escénicos: "Miembros desgajados de esos dos grupos, o salidos de sus escuelas, formaron grupos independientes o profesionales de estabilidad variable. Florecieron los 'teatros de bolsillo', y, en general, la actividad escénica de todo el país llegó a girar en alguna medida en torno a los teatros universitarios y de acuerdo con sus directrices" (Fernández 337).

Mirado desde el presente, resulta interesante el hecho de que en aquellos años la cultura era vista como un bien colectivo y que, con mayor o menor éxito, se intentaba socializar a todos los sectores de la población. Las reformas estructurales impulsadas en la dictadura militar (1973-1989) y continuadas en democracia impusieron un ethos radicalmente distinto a las políticas culturales, en donde se privilegian criterios de competencia y concursabilidad individual entre los agentes culturales (Peters).

Finalmente, retomando el rol de las instituciones en la promoción cultural de los años sesenta en Chile, los integrantes de TESILACH recuerdan haber participado en una gira al norte de Chile, organizada por la empresa estatal Ferrocarriles del Estado, que disponía por esos años con dos "vagones culturales": ". . . nos hicieron un contacto con el Departamento Cultural de Ferrocarriles, y Ferrocarriles tenía dos vagones, dedicados exclusivamente para eso no más, para la difusión cultural" (Entrevista Manuel Pino); ". . . cuando fuimos al norte, íbamos en un coche dormitorio, exclusivo para nosotros, con baño, con toda la cosa, y el vagón cultural de ferrocarriles era nuestro comedor" (Entrevista Rafael Solorzano). Esta iniciativa fue retomada luego en el gobierno de Salvador Allende (1970-1973), acción denominada como el Tren Popular de la Cultura (Espinoza).

Conclusiones

En el presente artículo, se propuso una revisión de la trayectoria del Conjunto de Teatro del Sindicato del Laboratorio Chile (TESILACH), organización que funcionó durante los años sesenta en Santiago. Desde una perspectiva de la sociología del arte y la historia oral, se entretrejieron los relatos con algunos documentos y revistas que dan cuenta de la existencia de dicha organización. La revisión de dicha experiencia permite proponer ciertas reflexiones en torno al teatro aficionado de la década de los sesenta en Chile.

Por un lado, es innegable que el teatro aficionado corresponde a un trabajo artístico. Aunque no se reciba remuneración alguna por su ejecución, el teatro aficionado tiene que lidiar igual o más precariamente que el teatro profesional con todas las acciones, labores y coordinaciones necesarias para la puesta en escena de una obra (Becker). En ese sentido, reconocer

dichas prácticas de acción y coordinación permite profundizar en el entramado profundo de la ejecución teatral aficionada, más allá de los nombres propios registrados en los anales del teatro universitario y profesional (Brignardello). Por eso la relación con las instituciones resulta una tarea gravitante para la construcción de las trayectorias teatrales de los conjuntos aficionados. En el caso del TESILACH, al tratarse de una organización de raigambre sindical, el vínculo con la empresa (Laboratorio Chile) resultó más que necesario, en tanto les permitía contar con tiempo y espacio para asistir a ensayos y presentaciones, manteniendo muchas veces el sueldo del día, o incluso recibiendo apoyo de la misma empresa para sus actividades. Cabe la pregunta sobre qué tan importante fue el hecho de que se tratara de una empresa del Estado, y que, según cuentan los entrevistados, las dirigencias sindicales y de la empresa tuvieran militancia democratacristiana. ¿Cómo se despliegan los teatros aficionados en otros espacios laborales? ¿Qué restricciones o licencias les permitían las empresas a sus trabajadores para la realización de actividades artísticas?

Dicha relación con las instituciones desborda el espacio de la empresa, y se sitúa también al nivel de las políticas estatales, en donde se destaca el Programa de Promoción Popular de Eduardo Frei Montalva. Más allá de sus logros y limitaciones, lo interesante de esta iniciativa es que buscaba socializar los distintos tipos de capitales culturales (en términos de Pierre Bourdieu) hacia los diferentes sectores de la población, llevando instancias de formación, realizadas por artistas profesionales, a las distintas organizaciones sociales (como sindicatos y juntas de vecinos) que se interesaron por desarrollar prácticas culturales (grupos de teatro y conjuntos folklóricos, entre otros). Esta socialización de los capitales culturales se distancia tanto de la lógica de competencia entre los agentes presente en la propia teoría de Bourdieu, así como también de las formas contemporáneas de política cultural en Chile.

La indagación aquí propuesta da cuenta de la existencia de grupos de teatro aficionado de características muy variadas: algunos más o menos militantes, provenientes de distintas organizaciones, como sindicatos, poblaciones, grupos católicos, sectores rurales, entre otras. En ese sentido, aunque pudiera existir una tributación por parte del teatro aficionado de los sesenta a las experiencias de teatro obrero de comienzos del siglo XX (Grez), particularmente desde las agrupaciones vinculadas a la izquierda (Teatro CUT, Teatro del Pueblo), lo cierto es que la escena teatral aficionada de mediados de siglo XX parece haber sido mucho más variopinta y diversificada que la de comienzos de siglo. Urge, por tanto, seguir recopilando la historia de estas experiencias, con el afán de construir un panorama claro y desde la voz propia del teatro aficionado.

Finalmente, la mayoría de las expresiones de teatro aficionado, universitario y profesional, fueron reprimidas abruptamente por el golpe militar del 11 de septiembre de 1973, encabezado por Augusto Pinochet. Deliberadamente, la dictadura persiguió y censuró a los exponentes teatrales, principalmente a los vinculados al mundo popular y de izquierda. Lo anterior no solo acabó con las expresiones artísticas, sino que también con el interés y trabajo de recopilación histórica. Este año, cuando se cumplen 50 años del golpe, resulta más que urgente volver a visitar dichas experiencias, no tan solo por el interés archivístico, sino para comprender las formas en que la cultura y el arte eran socializados en aquel contexto, y los aprendizajes que de ahí se pueden extraer para la formulación contemporánea de políticas culturales.

Obras citadas

- Antoine, Cristian. "Más allá de la acción cultural del Estado. Apuntes para una evolución de las políticas culturales en Chile". *Atenea* 511 (2015): 147-174. Recurso electrónico.
- Artés, Patricia. "Teatro obrero y militante de los años 60 y 70 en Chile: escenas internaciona- listas y antiimperialistas construyendo un nuevo mundo". *Kamchatka* 17 (2021): 361-385. Recurso electrónico.
- Becker, Howard. *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2008. Impreso.
- Bourdieu, Pierre. "El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método". *Criterios* 19, 25-28 (1990): 20-42. Recurso electrónico.
- . *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995. Impreso.
- Bourdieu, Pierre y Loïc Wacquant. *Respuestas. Por una antropología reflexiva*. México, DF: Grijalbo, 1995. Impreso.
- Brignardello, Javiera. "El Teatro del Pueblo en Chile: una experiencia de organización popular". *Revista Artescena* 6 (2018): 10-32. Recurso electrónico.
- Deves, Eduardo y Ximena Cruzat. *Luis Emilio Recabarren. Escritos de Prensa*. Santiago: Ariadna ediciones, 2015. Recurso electrónico.
- Echeverría, Mónica. "El festival de teatro universitario-obrero". *Revista Mensaje* 18.176 (1969): 54-56. Recurso electrónico.
- Espinoza, Carolina. "El Tren Popular de la Cultura: expresión del arte para todos". *Kamchatka* 17 (2021): 93-116. Recurso electrónico.
- Fauré, Daniel. "'No son nadie, no hacen más que estar, poblar un pequeño pedazo de tierra, que es tierra de nadie". Teoría de la marginalidad, promoción popular y sectores urbano-populares durante el gobierno de Eduardo Frei Montalva (Chile, 1964-1970)". *Revista Cuaderno de Trabajo Social* 16.1 (2021): 133-156. Recurso electrónico.
- Federici, Silvia. *El patriarcado del salario. Críticas feministas al marxismo*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2018. Recurso electrónico.
- Fernández, Teodosio. "Apuntes para una historia del teatro chileno: Los teatros universitarios (1941-1973)". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 5 (1976): 331-348. Recurso electrónico.
- Fraser, Ronald. "La Historia Oral como historia desde abajo". *AYER. Revista de Historia Contemporánea* 12.4 (1993): 79-92. Recurso electrónico.
- Fuentealba, Nicole. "Paternalismo industrial en Chile: una recopilación historiográfica". *Revista Tiempo Histórico* 11.21 (2020): 77-100. Recurso electrónico.
- Grez, Sergio. "¿Teatro ácrata o teatro obrero? Chile, 1895-1927". *Estudios Avanzados* 15 (2011): 9-29. Recurso electrónico.
- Guajardo, Guillermo. "Capítulo X. Las empresas públicas chilenas: una historia de diversidad, crisis y continuidad, 1811-2010". *Historia política de Chile, 1810-2010* (Tomo III. Problemas económicos). Ed. Andrés Estefane y Claudio Robles. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2018. 315-344. Impreso.
- Heinich, Nathalie. *La sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002. Impreso.
- Marx, Karl. "Manuscritos económico-filosóficos". *Marx y su concepto de hombre*. Ed. Eric Fromm. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1962. 95-201. Impreso.
- Mendizábal, María. *El impacto del programa de Promoción Popular en la radicalización y po- litización de la demanda por la vivienda (1964-1973)*. Tesis doctoral. Universidad de Chile, Chile, 2018. Recurso electrónico.

- Moulian, Tomás. *Fracturas. De Pedro Aguirre Cerda a Salvador Allende (1938-1973)*. Santiago: Ediciones LOM, 2006. Impreso.
- Noguera, Héctor. "Visión del teatro aficionado". *Apuntes* 84 (1978): 14-23. Recurso electrónico.
- Peters, Tomás. *Sociología(s) del arte y de las políticas culturales*. Santiago: Metales Pesados, 2020. Impreso.
- Piña, Juan. "Tiempo de revisiones. 40 años de teatro universitario". *Mensaje* 299 (1981): 285-286. Recurso electrónico.
- Pradenas, Luis. *Teatro en Chile. Huellas y trayectorias. Siglo XVI-XX*. Santiago: Lom Ediciones, 2006. Impreso.
- Prins, Gwyn. "Historia Oral". *Historia y Fuente Oral* 9 (1993): 21-43. Recurso electrónico.
- Quitral, Máximo y Daniela Wallffiguer. "El surgimiento del teatro comprometido chileno. Una reconstrucción histórica de sus orígenes (1960-1970)". *Encuentros Revista de Ciencias Humanas, Teoría Social y Pensamiento Crítico* Extra 1 (2021): 11-24. Recurso electrónico.
- Salazar, Gabriel y Julio Pinto. *Historia contemporánea de Chile I. Estado, legitimidad, ciudadanía*. Santiago: LOM Ediciones, 2012. Recurso electrónico.
- Vekemans, Rogers y Ramón Venegas. "Marginalidad y promoción popular". *Revista Mensaje* 15.149 (1996): 218-222. Recurso electrónico.
- Vera-Pinto, Iván. *Luis Emilio Recabarren: teatro y desdicha obrera*. Chile: Subterranis impresiones, 2018. Recurso electrónico.
- Wallerstein, Immanuel. *Abrir las Ciencias Sociales. Informe de la Comisión Gulbenkian para la reestructuración de las ciencias sociales*. México, D.F.: Siglo XXI editores, 2006. Impreso.
- Wallffiguer, Daniela. "El teatro chileno comprometido con la educación popular. Una alianza estratégica entre estudiantes, trabajadores y la Central Única de Trabajadores 1963-1969". *Enfoques Educativos* 15.1 (2018): 91-105. Recurso electrónico.

El teatro okupa las calles. Algunas consideraciones estético-políticas sobre el teatro callejero en Chile (1980-1990)

Theatre Occupies the Streets. Some Aesthetic-Political Considerations on Street Theatre in Chile (1980-1990)

Nora Fuentealba

Archivo de Teatro de Calle (ATECA), Chile
nfuentealbarivas@gmail.com

Resumen

El espacio otorgado al teatro callejero realizado durante la dictadura civil-militar en Chile es relativamente escaso dentro de la historiografía escénica. Al carácter ya efímero del teatro, se le debe sumar a estas prácticas la urgencia de su representación producto de un contexto represivo y la carencia de salas estables, factores que han dificultado la oportunidad de escribir sus historias. Se propone continuar con los primeros pasos de investigaciones realizadas, y acudir a las huellas, registros y testimonios de la escena callejera realizada entre 1980 y 1990 en determinados lugares de Chile, con la intención de bosquejar una cartografía de esas memorias, para desprender de aquellos recuerdos estrategias particulares del hacer teatral y, desde allí, inferir sus políticas de creación.

Palabras clave:

Teatro callejero - teatro en Chile - memorias - dictadura cívico-militar - teatro y política.

Abstract

The space granted within the national theatre historiography to street theatre during Chile's civic-military dictatorship is relatively limited. In addition to the inherently temporality of theatre, the urgency of its representation and the absence of theatrical venues further complicate the documentation of theatre history. Consequently, in order to construct a potential cartography of those memories, it is necessary to go back to the records and testimonies of street performances between 1980 and 1990 in Chile and gain insight into the specific strategies employed in theatrical performances so to understanding the underlying motivations behind their creation.

Keywords:

Street theatre - theatre in Chile - memories - civic-military dictatorship - theatre and politics.

El conocimiento historiográfico del trabajo escénico de Chile se ha concentrado principalmente en estudios de caso de creaciones teatrales circunscritas en salas u otros espacios equivalentes, postergando el alcance a otras prácticas que no se instalan en los circuitos hegemónicos como el teatro de calle. No obstante, se advierte la existencia de un reconocimiento por parte de determinadas líneas de programación de festivales, como la de Santiago a Mil, respecto a estos ejercicios. Sin embargo, esto es posible por una historia precedente, la cual suele ser acotada a la influencia de directores como Andrés Pérez o Mauricio Celedón, construyendo la posibilidad de entender el fenómeno de manera amplia. En términos generales, el estudio de las prácticas escénicas callejeras tiende a ser limitado, en especial la relacionada con el periodo que abarca la dictadura cívico militar en Chile (1973-1990).

El reconocimiento actual a este quehacer proviene principalmente de archivos como Chile Escena¹, perteneciente a la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile, que cuenta con información del Teatro Urbano Contemporáneo (TEUCO), de la compañía Teatro Callejero y del Teatro del Silencio; más la labor realizada por el proyecto Teatro y Memoria en Concepción² que contiene registros del Teatro Urbano Experimental (TUE). Ambos sitios web han realizado una labor eficiente en lo que les concierne, sin embargo, se hace necesario ampliar el corpus de compañías a trabajar para comprender una escena tan diversa.

Se entiende que el teatro callejero realizado durante la dictadura cívico-militar representa una dificultad intrínseca a la hora de ser estudiado, por el escaso acceso a registros y testimonios de aquel periodo. Se puede deducir que las principales causas de ello se deben, por un lado, a su condición callejera, ya que, al no realizarse en espacios estables o circuitos institucionalizados, no existen documentos previamente sistematizados y resguardados como suele hacerse en lugares fijos. Y por otro, porque su carácter de urgencia durante esa época obstaculizó el registro del quehacer de estas y estos teatristas. En este sentido, si bien es cierto que el teatro callejero tiene como una de sus características nucleares el hecho de ser un acontecimiento convivial igual que el teatro de sala —entendiendo esto como la particularidad de ser un encuentro de un grupo de hombres y mujeres en un centro territorial, en un punto de espacio y tiempo, posibilitando la copresencia sin intermediación, de acuerdo con la definición propuesta por Jorge Dubatti—, difiere del acontecimiento escénico convencional en su temporalidad, dado que su inestabilidad y fugacidad es potencialmente mayor; en especial, si se considera el contexto sociohistórico que Chile estaba viviendo. Además, no es menor tener en cuenta la relación que se configuraba con las y los espectadores, haciendo de estas presencias callejeras lo que Fischer-Lichte llama la emergencia de la realización escénica, la que surge como resultado de la interacción entre los espectadores y las actrices y actores.

Como consecuencia, el problema de acceder a una memoria documental sobre el teatro de calle de aquellos años ha impedido que se cuenten esas narraciones y, por lo tanto, se comprenda la influencia que estas prácticas pudiesen o no tener en el teatro posterior, dejando una laguna dentro de la historiografía teatral, lo que se transparenta en las casi inexistentes publicaciones específicas sobre el tema dentro de la datación propuesta³.

1 <https://www.chileescena.cl>

2 <https://teatromemoriaconce.cl/>

3 Cabe destacar dos trabajos que contra todo obstáculo han realizado sus ejercicios de grado sobre este contenido: *Teatro callejero en la década de 1980 o cómo las calles se transformaron en historia* (2010) de Ignacio Cáceres Pinto y *El Teatro*



Actos sin palabras, creación colectiva. Compañía TEUCO. Dirección: Andrés Pérez. Año: 1981 Fotografía de Elías Adasme.

Frente a este diagnóstico, que comparten muchas y muchos teatristas de la época, junto a Horacio Videla y Vania Montgomery desarrollamos el proyecto ATECA: Archivo de teatro de calle 1980-1990⁴, que nos permitió recopilar documentos de distintas índoles, de variadas compañías y teatristas, los que por primera vez se encuentra reunidos en un mismo espacio, permitiéndonos generar una pequeña sistematización de los documentos agrupados, levantamiento documental que consideró entrevistas de quienes fueron protagonistas de esa época. Cerrando esta primera etapa del trabajo, pretendo a través de este texto mediar esas huellas y memorias para levantar algunas directrices de lo que fue hacer teatro durante ese tiempo; con la finalidad de comprender las políticas y estéticas de un teatro que es antecedente fundamental para entender fenómenos como *La Negra Ester* (1988) dirigida por Andrés Pérez, de Roberto Parra y Cía. Gran Circo Teatro; y los trabajos de compañías de calle que emergen en los noventa y llegan hasta nuestros días.

Callejero; una nueva alternativa teatral y su presencia en nuestro (1987) de Alma Bolívar, Carmen Gutiérrez, Marcela Medel y Rosa Ramírez; el documental de Martín Farías, *Más cerca de la luz. Teatro callejero en Santiago de Chile* (2014) y de forma complementaria, los textos *Andrés Lorenzo Pérez Araya tiene la palabra* de María de la Luz Hurtado (2015) y *Prácticas de la teatralidad en Chile a partir del trabajo de Andrés Pérez Araya* de Ana Harcha Cortés (2017).

- 4 Cabe señalar, que este diagnóstico emergió primero de los afectos de uno de los teatristas de la época, Horacio Videla, actual director del Teatro Onirus y del Teatro Provisorio durante la segunda etapa de la década de los ochenta; quien me invitó a contar la historia de ese tiempo. Sin embargo, frente al escaso material para desarrollar dicha investigación, propuse levantar un archivo sobre el teatro callejero entre los años que van entre 1980 a 1990. Para ello convocamos a la archivista Vania Montgomery y juntos desarrollamos felizmente el archivo que habíamos imaginado y que denominamos Archivo de Teatro de Calle: 1980-1990, el cual se alberga en el dominio <https://ateca.cl/> y que fue financiado por el Fondo de las Artes Escénicas, Línea investigación, 2021. Folio 574894.

El teatro de calle durante esos años basaba su trabajo en lo que se podría denominar políticas callejeras, las cuales, si bien resistieron la represión fáctica del poder policial de la dictadura, dirigían su ímpetu, sobre todo, a insistir con el teatro para imaginar y acelerar una pronta redemocratización. Se trataba, por lo tanto, de “una insistencia en la práctica artística y estrategia para asegurar nuestra humanidad” (Martínez *et al.*, “Prácticas teatrales” 167). A la vez que desarrollaron estéticas que, dadas las exigencias de la calle y la precariedad del momento, renuevan el lenguaje teatral, esto considerando la primacía de los teatros universitarios de la generación que los antecede, en la que prevaleció un realismo stanislavskiano y una estética brechtiana, más la prevalencia de la creación colectiva.

Atendiendo lo anterior, la muestra considera el trabajo de compañías desde los años ochenta, dado que entonces emergen las primeras agrupaciones que he podido rastrear; y se extiende a los noventa, debido a la importancia de este teatro en el proceso de redemocratización del país. Las compañías que aquí se estudian son el TEUCO, TUE, Teatro de Feria, Teatro Callejero, Teatro Provisorio, Teatro la Luna, Teatro la Loba, Teatro la Calle, Cía. Sociedad Anónima y Teatro del Silencio⁵, más testimonios de algunas y algunos de sus protagonistas. Este pequeño corpus abarca principalmente la ciudad de Santiago, más el TUE de Concepción y Teatro de Feria que se funda en Temuco; lamentablemente he tenido que dejar fuera experiencias como TECASA o TECAL, agrupaciones conocidas ampliamente por las y los teatristas callejeros de Santiago y la experiencia de la Escuela Nacional de Teatro Callejero, ENATECA, fundada por Roberto Pablo a fines de los ochenta y que no logró consolidarse por mucho tiempo. Esta exclusión se debe a que son agrupaciones y experiencia aún de escasa documentación.

Finalmente, cabe señalar que estos trazos no son más que lineamientos de las memorias de estas escenas callejeras, una aproximación que intenta dar cuenta del espíritu insistente y resistente oculto detrás del maquillaje y las máscaras; consideraciones útiles para interrogar el pasado y preguntarnos cómo comprender el desarrollo y las características estéticas y políticas de un teatro que aún reverbera en los pasacalles o agrupaciones escénicas nuevas que inundan de colores las avenidas.

La dictadura golpea al teatro: consideraciones contextuales

Uno de los primeros golpes de la dictadura cívico-militar chilena fue el desmantelamiento de numerosos departamentos educativos, siendo el teatro una de las víctimas de estas medidas. Las agrupaciones escénicas del Teatro Universitario de Concepción, la Universidad de Antofagasta y de las Universidades Técnicas del Estado fueron inmediatamente clausuradas. Al mismo tiempo, el Teatro de la Universidad de Chile, según lo señalado por Luis Pradenas, sufre la exoneración de sus profesores y actores, más la expulsión de prácticamente el 50% del alumnado. En contraste, el Teatro de la Universidad Católica logra mantener a gran parte de sus profesionales, encabezados por Eugenio Dittborn; mas, entre los años 1975 y 1979, la institución se vio obligada a suspender el ingreso de alumnas y alumnos nuevos (Hurtado y Ochsenius).

5 Para más información de las compañías, ver tabla anexa.

A las dificultades que representó para el quehacer teatral estos acontecimientos, se le debe adicionar que, al año siguiente del golpe militar, en 1974, se aprueba el Decreto de Ley N° 827 que instaura el gravamen del 11% a todos los espectáculos, reuniones y entretenimientos pagados, exceptuando aquellos eventos de carácter artístico o cultural, que contasen con el beneficio de aprobación de alguna identidad educativa como la Universidad de Chile, las universidades del Estado y las municipalidades⁶. Esto significó una obstrucción al trabajo de las y los teatristas, dado que sus obras quedaban a la deriva de las decisiones de instituciones amparadas por un régimen que parecía no tener mayor interés en este tipo de prácticas. Por otro lado, no se puede omitir otros de los problemas que tuvo el teatro durante la época, fue que muchas y muchos teatristas se encontraban bajo la mirada de organismos de gran peligrosidad como la DINA⁷, esto dadas a sus inclinaciones políticas, lo que motivó a que muchas y muchos cesaron su labor esporádica, totalmente o se retiraran al exilio.

De esta manera, la escena quedó paralizada por unos instantes, retomando su actuar tímidamente el año 1974 dentro de un escueto espectro de libertad. Como consecuencia los teatros universitarios metropolitanos, que tanto habían florecido durante los últimos años, tuvieron que medir su labor; en palabras de Juan Andrés Piña: “En términos generales, se puede decir que las universidades sufrieron un proceso de involución, retornando a las estructuras características anteriores a la reforma. Uno de los aspectos más notorios de ello es la pérdida del concepto interdisciplinario” (767).

Con todo el medio puesto en estado de vigilancia, en lo inmediato, se hizo imposible la continuidad de grupos aficionados y sus festivales. El teatro popular se vio completamente desarticulado y las experiencias de prácticas callejeras como el Teatro Nuevo Popular, perteneciente a la Central Única de Trabajadores (CUT), y los Cabezones de la Feria, espectáculo perteneciente al Teatro Experimental Popular Aficionado (TEPA) dirigido por Isidora Aguirre, prácticamente desaparecieron. La dictadura tomó las calles, por lo tanto, dejó sin escenario a quienes realizaban estas expresiones.

En resumen, las prácticas teatrales vieron mermadas drásticamente su labor, dado que retomar el trabajo escénico significaba muchas veces arriesgar la vida. Por lo tanto, la escena volvió a encerrarse en espacios que les permitieran dar con un poco de seguridad a sus propuestas muchas veces inofensivas para el régimen⁸, generando obras que pudieran resistir a lo acontecido, con la esperanza de continuar a pesar de la adversidad, en especial durante los primeros años de la dictadura, cuyas políticas de represión y violencia fueron sumamente rígidas y horribosas.

6 En 1976 la situación se hace más engorrosa, ya que con el Decreto de Ley N°1606 este tipo de espectáculos artísticos-culturales comenzaron a ser parte del listado de los bienes y servicios gravados por el IVA; como consecuencia, las entradas aumentaron su valor en 20%. En el mismo decreto se estipula que solo se exceptúan de esta condición aquellos espectáculos: “artísticos, científicos o culturales, teatrales, musicales, poéticos, de danza y canto por su calidad artística y cultural que cuenten con el auspicio del Ministerio de Educación Pública”. Por lo tanto, este ejercería como censor de estas prácticas; adjudicándose, además, el poder de decretar lo que era una obra de valor o no. Todo lo anterior fue ratificado por la modificación al Impuesto de Valor Agregado realizada a través del Decreto de Ley N°3453 en 1980.

7 Dirección de Inteligencia Nacional (1973-1977). Policía secreta durante la dictadura de Augusto Pinochet.

8 Esto no siempre fue así, ya que hubo expresiones valientes que interpelaban con humor, alegorías o metáforas la dictadura vigente, las que emergen a partir de 1974, sin que esto significara una tendencia común en la escena (Ver Hurtado, Ochsenius, y Vidal, 1982 y Martínez, Vergara, y Fuentealba, 2019). Sin embargo, gran parte de estas prácticas se sitúan durante la década de los ochenta, en tanto aquí se hace referencia a los años anteriores.

Para el sociólogo Tomás Moulian, la segunda mitad de los setenta, marcarían una inflexión en las decisiones anteriores del régimen dictatorial. Si bien durante los primeros meses de 1977 se tomaron duros decretos contra los partidos y libertad de expresión, las motivaciones tenían relación con preparar el camino a la fase institucionalizadora, una especie de advertencia para dejar en claro que la institución sería dirigida desde arriba. Un factor determinante para llegar a ese lugar fue que, tras el asesinato de Orlando Letelier y su secretaria Ronni Moffitt en Washington, las relaciones con Estados Unidos se tensaron, y con ello vino una dura reacción internacional respecto a las violaciones en el ámbito de derechos humanos en Chile, lo que llega a su cumbre con el discurso de Henry Kissinger en la VI Asamblea General de la OEA celebrada en Santiago, donde se pidió explícitamente al dictador Pinochet que desarrollara una mejora en este ámbito, condicionando así la ayuda internacional que el país podría recibir. Por lo tanto, tal como indica Moulian, “la trayectoria más segura era la de ‘institucionalizar’, la de dotar al régimen de un sistema político constitucional, la de asegurar plazos, la de proporcionar un lejano ‘porvenir democrático’” (228), esto en un intento de minimizar el carácter autoritario de la dictadura, disfrazándola con medidas que le permitiesen argumentar que eran “democráticas”.

Por otro lado, en 1980 se comienza a ver un ímpetu movilizador en la ciudadanía, la que, pese a la represión, se reunió para manifestarse el 8 de marzo, en el día de la mujer y el 1 de mayo, para el día del trabajador. Si bien la dictadura actuó inmediatamente tras estos actos, la vía institucionalizadora que se estaba llevando a cabo siguió en pie, y fue sellada con el plebiscito constitucional de ese año. Se podría pensar que este proceso, al abrir una pequeña ventana dentro de la asfixiante atmósfera que se vivía, permitió que, desde antes de los ochenta, comenzaran a reactivarse las prácticas artístico-culturales. La historiadora Isabel Jara, da cuenta que desde los años 1976-1977 a la primera mitad de los ochenta, se asistió a un tiempo en que:

[l]a difusión cultural y la liberación económica fueron los ejes que dominaron la acción oficial, abriendo un periodo de activas itinerancias artísticas promovidas por el Estado a lo largo del país, de fundación de institutos culturales municipales y de convenios con la empresa privada para realizar concursos y exposiciones (340).

Lo anterior no quiere decir que la dictadura civil-militar hubiese desarrollado una política cultural planificada que implicase la creación de una nueva institucionalidad (Donoso), pero sí se evidenciaba que había una especie de apertura a manifestaciones prácticamente abolidas durante los primeros años. Todo esto permitiría eventualmente pensar que la movilización promovida desde la dictadura de Pinochet hacia este tipo de actividades posibilitó también que aquellas que se movían fuera de la institucionalidad, (re)surgieran pese a las dificultades que tuvieron que enfrentar. Es en este contexto, entre una represión agotadora y constante, y una dictadura que pretendía hacerse pasar como democrática —al menos internacionalmente—, se generaron intersticios para que las y los artistas que, cansados por la injusticia, por necesidades económicas, y/o por el ímpetu de crear, salieran a las calles a realizar su labor. Fue así como se produjo una especie de sinergia que hizo que, durante 1980, se fundara en Santiago el TEUCO, en Concepción el TUE y en Temuco el Teatro de Feria, que fueron las primeras compañías callejeras —de las que se sabe— que optaron por el espacio público tras el golpe militar.

El teatro okupa las calles

El mismo 11 de septiembre de 1973 fueron promulgados los Decretos de Ley N°3 y N°4, los cuales decretaron estado de sitio en todo territorio nacional y estado de emergencia en gran parte de las provincias del país, respectivamente; coartando toda posibilidad de acción de la ciudadanía al tomarse las calles, siendo esta una de las primeras medidas para someter al país bajo el control de la Junta Militar. Tal como indica Robinson Silva: “El espacio público, tanto material como el simbólico, siempre ha sido el lugar de la política, es decir, de la expresión de la opinión política más allá de la decisión administrativa del Estado” (116). Por lo tanto, se trataba con esto de desmovilizar políticamente de manera radical a la ciudadanía, de allí que el resurgir del teatro callejero sea tan paradigmático.

El proceso de institucionalización de la dictadura abrió una ventana para que el teatro de calle sucediera, dado que, desde 1980, comenzó a operar una etapa de liberación política que cedió terreno para las movilizaciones y manifestaciones públicas, aun cuando con posterioridad a ese año se decretasen, nuevamente, diversos estados de excepción, lo que implicaba la restricción y represión por el uso “indebido” de las vías públicas. Sin embargo, esos periodos de control fueron acompañado de espacios de mayor libertad cada vez más largos, en los que la población empezó a reapropiarse de las calles de diversas formas, siendo el teatro callejero una de las manifestaciones que entra a disputar el territorio cooptado por el dictador.

Fue así como la escena surgió en medio de la muchedumbre durante breves minutos, a sabiendas del peligro que esto significaba, sin mediar permiso alguno el teatro “okupaba”⁹ las calles. Pero no lo hizo solo para sí, sino para devolver a los transeúntes su capacidad de acción, recordarles que el territorio les pertenece y restablecer las soberanías. Breves minutos, donde además se restituye y subvierten las voces, las palabras y los cuerpos que habitan en esos espacios públicos resguardados con celo por la dictadura. Donde Pinochet esperaba sembrar miedo, las y los teatristas cosechaban sonrisas, proponiendo e imponiendo un orden donde la comunidad se reorganizaba en función de un objetivo: insistir en y con el arte para defender la humanidad que aún no se les era arrebatada.

El teatro de calle de los ochenta fue, entonces, un teatro de urgencia, no solo por sus cualidades temporales, que lo obligaban a actuar de forma impertinente y veloz, para difuminarse y mimetizarse rápidamente entre los edificios y el gentío, sino porque su presencia se tornaba urgente, dado que era necesario comenzar a inquietar el ambiente. Tal como escribe Pascal Mas: “El teatro de calle inquieta siempre en la medida en que supone una especie de alteración del orden público. Nada inquieta tanto a quienes asumen el control de la calle como lo excepcional que se desarrolla en los espacios públicos” (19). Es esa inquietud dada por la cualidad de okupa del teatro callejero, lo que definió también el teatro de calle del periodo; de allí se entiende que, para actrices como Rosa Ramírez, integrante del TEUCO y del Teatro Callejero, la autorización para ocupar las vías públicas sea ajena a la descripción de teatro de calle:

Para hacer teatro de calle no se pide permiso en la municipalidad de ninguna parte, lo digo porque a mí me cuesta más hacer teatro callejero hoy día que durante la dictadura. Porque hoy

9 Utilizaré el término okupa en vez del verbo ocupar, para dar cuenta del carácter disruptivo del teatro callejero. El movimiento okupa nace en los años sesenta bajo la premisa de ocupar espacios inhabitados de forma ilegal.

día uno debe solicitar permiso, y ya pidiendo permiso, dejó de ser teatro callejero, empieza a ser teatro al aire libre, que es una variante, y yo prefiero hacer teatro callejero (Farías, 32:10 -32:29).

El teatro callejero pensado en esos años se funda, tal como se ha dicho, en la okupación de las calles¹⁰, situación que, a medida que se va acercando la década de 1990, va cambiando progresivamente para dar lugar al denominado teatro al aire libre, sin que por ello dejase de existir el teatro callejero de okupación que desborda los parámetros de la legalidad o institucionalidad tradicional. Ya casi llegada la democracia, las compañías comienzan a tener espacios más estables, concedidos por las municipalidades como el Parque Bustamante o el Parque O'Higgins. Hubo ocasiones en que agrupaciones como La Loba pudieron realizar teatro callejero nocturno, como fue para la presentación de *Anestesia* (1986); funciones para las que se le fueron facilitados focos a través de espacios privados como el restaurante El Tallarín Gordo, esto según el testimonio de uno de sus integrantes, Renzo Briceño. Llegada la democracia, el actor Andrés Pavez obtiene, de forma ejemplar, en noviembre de 1990 y a través de la agrupación de artistas callejeros, una credencial entregada por la Municipalidad de Santiago, que señala que se le permite hacer su labor de artista callejero en la Plaza Vicuña Mackenna.

El ejemplo de la compañía La Loba no deja de ser excepcional en algunos aspectos, si se considera que pese a toda autorización que las y los teatristas pudiesen tener, debían cuidar su discurso para no ser víctimas de represión policial. De allí, que en gran medida el lenguaje utilizado en el contenido de las obras o sketch que presentaban fuesen alegóricos, metafóricos o lo suficientemente abiertos para que en caso de ser cuestionados por carabineros pudieran decir que habían sido malinterpretados, tal como cuentan Horacio Videla y Cuti Aste, miembros fundadores del Teatro Provisorio. Esto, sumado a las características desmontables o precarias de las piezas que se mostraban, permitió que las compañías pudieran itinerar por nuestro territorio, e incluso en el extranjero como es el caso del mismo Teatro Provisorio con *El rey de los pájaros* (1988).

La posibilidad de movilización de estas agrupaciones dentro del país no los eximía del hecho de que debían ser cuidadosas con el lenguaje, en función de salvaguardar la seguridad de las y los integrantes, por lo que tenían verdaderas estrategias de prevención y autocuidado para no ser apresados. En especial si se considera que no siempre quisieron camuflar su descontento frente al régimen imperante, como fue el caso del TUE con piezas como *Estación obligada* (1984) y *Horizonte en rojo* (1986), las que abordan directamente la dictadura, de modo que fueron estrenadas primero en sala y luego sacadas a la calle.

Estación obligada surgió luego de que la dictadura decretase nuevamente estado de sitio, por lo que fueron al cementerio de Concepción, donde realizaron una procesión por los pasillos como si fuese un funeral, aludiendo a los muertos dejados por el periodo. En *Horizonte en rojo*, según cuenta Paola Aste, una de sus integrantes:

10 Respecto a los espacios que el teatro callejero utilizó en Santiago: "Los grupos de teatro callejero se ubicaban de preferencia en la plaza de la Iglesia San Francisco (Alameda con San Francisco), Tenderini, Huérfanos con Mac-Iver, Huérfanos con Paseo Ahumada y Huérfano con Estado (donde existía o aún existe una concha acústica a la salida norte del Banco de Chile, la cual utilizaban como un Epidaurus criollos), Plaza de Armas, Calle Nueva York y Paisaje Cousiño (detrás del edificio Santiago Centro en donde hoy existe una pileta. También alguno de ellos hacía presentaciones en poblaciones de Santiago e incluso en Restaurantes del Centro como el Steak House" (Cáceres 20).

Estábamos todos vestidos con unos buzos, con unos buzos de plástico naranja, como los presos, pero en naranja y cada uno tenía un número, por ejemplo, 1973. Eran números de fechas específicas respecto a la dictadura. Era muy sarcástico.

En el TUE, esto motivó que el entrenamiento actoral se volviese una de las herramientas cruciales tanto por motivos estéticos como garantía de subsistencia. Cecilia Godoy de la agrupación cuenta:

Tenías que estar atento si pasaba algo, si llegaban los pacos tenías que correr. Teníamos estrategias para esos casos: “tú te vas para allá, yo me voy para acá, nos escondemos aquí, saltamos, corremos, saltamos los bancos, nos arrastramos”. Entonces teníamos que prepararnos físicamente.

Ricardo (Chepo) Sepúlveda, uno de los fundadores del TUE, recuerda que desde obras como *Neruda* (1982) las y los intérpretes salían muchas veces con cartones debajo del vestuario para así resistir los golpes de carabineros, los que se acercaban a ver los espectáculos, y para no ocasionar disturbios los golpeaban disimuladamente con sus lumas. Así también, Ana María Montané, integrante de Teatro de la Calle, cuenta que ellos optaron por mucho tiempo en no usar vestuario sino su ropa cotidiana, dado que así podían mimetizarse rápidamente en caso de que carabineros llegase con intención de detenerlos.

Pese a todas las precauciones, las detenciones fueron inevitables, razón por la cual el dinero que era obtenido de las presentaciones cobraba importancia vital a la hora de tener que pagar la infracción en la comisaría. En términos generales, ninguna de las detenciones pasó a otro nivel, esto en gran parte porque carabineros no tenía bien claro los motivos para retenerlos dentro de los cuarteles. Verónica Zorzano recuerda que una vez detenidos con el TEUCO por *Caicaivilú* y *Tenténvilú* (1985), los carabineros comenzaron a discutir por el motivo del arresto para indicarlo en el parte que se les iba a entregar, y luego de horas a uno de ellos se le ocurrió poner en él: “espectáculo no autorizado”.

Durante esa década, el teatro callejero logró sortear la represión contra todo pronóstico, no por ser considerados pocos peligrosos para los objetivos de la dictadura¹¹, sino porque en gran medida el régimen no entendía muy bien qué hacer con este tipo de expresiones, y porque no se puede obviar que estos espectáculos fueron acompañados muchas veces por prensa independiente, lo que permitía, en caso de existir cualquier tipo de incidente, dar a conocer por estos medios los hechos ocurridos, poniendo en riesgo la imagen que el dictador Pinochet quería imponer al exterior en ámbitos de derechos humanos. Por lo demás, los mecanismos censores —tal como da cuenta Donoso— estuvieron marcados por cierta ambivalencia y amplitud de lo que debía ser reprimido, más un secretismo en materia legal, lo que dejaba a estos espectáculos dentro de un plano ambiguo a la hora de intentar hacer algo con ellos, y en tanto fue así, la escena pudo seguir imponiendo sus colores, vozarrones y cuerpos.

11 Una de las paradojas respecto a la represión vivida durante esos años por las y los teatristas, fue el hecho de que no existió una sistematización explícita de censura política respecto a lo que se podía o no se podía hacer discursivamente en las artes durante ese periodo. Tal como explica Karen Donoso, no hay estudios amplios ni existen análisis sobre la censura política del país. Lo que habría más bien es un compendio de actos de censuras, reconstruido por medio de los testimonios de sus víctimas.

Prácticas y estéticas callejeras

El contenido del teatro callejero realizado durante esta época, aunque diverso formalmente, solía tener en común el brindar una lectura crítica sobre la contingencia que se vivía en el país, a través de estrategias retóricas variadas que permitieron a las compañías hablar de forma indirecta verbalmente o a través del gesto y la imagen.

Para llegar a este contenido se valían en general de la creación colectiva, sin que esto eximiese la figura del director. Probablemente una de las pocas compañías que se excluye por momentos de estas lógicas fue el Teatro de la Calle, agrupación que trabajó con directores externos cuando lo requirieron, según lo narrado por Bolívar, Gutiérrez, Medel y Ramírez.

Una de las prácticas transversales entre todas las compañías fue la de mantener la improvisación como motor creador, lo que muchas veces respondió a las lógicas propias de la calle que exigía y exige hacerle frente a una multitud de imprevistos, así como por decisiones creativas previas al acontecimiento escénico. Rosa (Oxi) Fernández recuerda de su trabajo con Andrés Pavez en el Teatro de Feria en Santiago:

Sin texto, esa fue mi experiencia. Por ejemplo, *Marta y Mamerto*, era un texto, y Andrés me decía “mira este es el texto, léelo” y taca tacatá, ¡ya! Marta, martita sonó el despertador mi amor, despierta” y el pito. El pito era indispensable en Andrés, se caracterizaba por tener un silbato “prrr”, con él daba los tiempos, era como nuestra utilería. Entonces el texto se leía una sola vez y después improvisación. Así se trabajaba con Andrés, yo aprendí mucho.

Por su parte Esmérita Huiliñir, quien trabajó en los comienzos de Teatro de Feria en Temuco, recuerda estrategias similares por parte de Andrés:

Es cierto que había un libreto, pero también había mucha improvisación, porque tú no sabes con qué te encuentras en la calle . . . Además, la gente muchas veces se detenía solo un rato a vernos, nos colaboraba, se iban esas personas y llegaban otras, era un constante recambio de audiencia.

La improvisación respondía a la misma naturaleza de la recepción del teatro de calle. Dado que el público es rotativo debía existir alguna forma de que quien ingresara a ser parte del encuentro escénico pudiera sentirse cautivado sin necesidad de haber visto todo desde un comienzo.

En resumen, la contingencia, la creación colectiva y la improvisación, sentaron las bases de lo que sería completado con la voz, el cuerpo y los elementos espectaculares.

Escenas vociferantes

Quizás uno de los recursos más difíciles de trabajar en el teatro de calle es el de la voz dado las condiciones ambientales a la que esta se ve enfrentada. No solo se trata del ruido ambiental, sino también de la escasa acústica que brindaba la mayoría de los lugares. Por esta razón, no fue de uso común basar en la palabra los trabajos escénicos, pese a que la mayoría la utilizara como elemento cohesionador, y al hacerlo, esta cumplía un papel secundario o terciario.

Compañías que destacan por fijar su trabajo en la palabra fueron Teatro de Feria, Teatro la Luna y Teatro de la Calle, que de distintos modos hicieron de esta su eje de trabajo. Por un lado, Teatro La Luna construyó *Vida y suerte del Teniente Bello* (1989) a partir de un gran trabajo textual. Mientras el Teatro de Feria creaba sobre un libreto breve que solía ser creación o adaptación de Andrés Pavez, sin embargo, el grueso de lo que se daba cuenta en la práctica teatral provenía de la improvisación verbal y corporal, buscando responder ágilmente al ambiente de la calle. En este sentido, siguiendo a Erika Fischer-Lichte se debe comprender que la sonoridad genera siempre espacialidad y se mantiene siempre vinculada con el quehacer corporal, afectando al cuerpo, conmoviéndolo. Por lo tanto, no es de extrañar que la materialidad física de la o el intérprete se vea inmediatamente afectada por la vocalidad, pese a que este recurso se ponga en un primer plano dentro de la propuesta escénica callejera.

En tono similar Teatro de la Calle concebía su labor, principalmente, a través del *sketch*, recurriendo a situaciones cotidianas, con humor e incluyendo garabatos para la creación de chistes cortos, con la intención de mantener al público presente. Esa agudeza en sus comentarios también implicaba que debiese realizar obras con prácticamente ningún objeto escénico. Al ser más directos en el mensaje y, además, trabajar en calles céntricas de Santiago, congregaban a muchas personas en sus espectáculos, pero así también llamaban más la atención de los organismos represores, por lo que necesitaban estar lo más libres de elementos escénicos para escapar de carabineros en caso de ser necesario, tal como lo indica Ana María Montané en una de las entrevistas realizadas.

Escenas gestuales, escenarios corporales:

Uno de los grandes pasos dados por el teatro callejero fue el encuentro renovado con el cuerpo, hecho influenciado por el teatro de la comedia del arte, y compañías como Odin Theater, San Francisco Mime Troupe, Teatro Campesino de Estados Unidos, The Pageant Players, Teatro de Guerrillas y el Théâtre du Soleil de Ariane Mnouchkine (Bolívar, Gutiérrez, Medel y Ramírez), o en el caso del Teatro del Silencio, por el trabajo de mimo de Enrique Noisvander¹² o el de Étienne Decroux, según lo conversado con Mauricio Celedón y Claire Joinet. Mientras Ricardo (Chepo) Sepúlveda y Alexis Figueroa recuerdan que para el TUE la influencia del teatro del Rimosso los llevó a conocer el entrenamiento de Jerzi Grotowski.

Las compañías extrajeron nociones sobre el uso de la expresión corporal a partir de los distintos referentes antes mencionados; pero esto también tuvo mucho de intuitivo, pues la palabra al no valerse por sí sola necesitaba de un cuerpo que comunicara todo lo que se pretendía contar, por lo tanto, se exigía de un gran entrenamiento y disciplina corporal. Dentro de este grupo, en el que se puso un fuerte énfasis en el trabajo corporal, destacan: TEUCO, Teatro Callejero, TUE, Teatro del Silencio y Teatro La Loba, que exploraron de diversas formas las posibilidades del cuerpo. En este sentido, Renzo Briceño recuerda de su trabajo con Teatro la Loba, dirigido por Rodrigo Marquet:

12 Es importante destacar el trabajo realizado por Noisvander ya que permite comprender las metodologías de creación de muchas compañías posteriores. Esta era una técnica destinada a la pantomima que, consistía en traslaciones y rotaciones, explorando las capacidades del cuerpo (Manzur, Bonilla y Cisternas).

El caso de Marquet era muy interesante, porque Marquet ya venía experimentando con kundalini yoga, esto como entrenamiento actoral, entonces era un entrenamiento muy fuerte, y muy efectivo para el trabajo de la energía que se requiere en la calle . . . entonces el nivel de energía extracotidiano es altísimo y kundalini yoga permitía establecer ciertos parámetros donde teníamos que estar energéticamente, y eso implicaba un compromiso corporal total.

La experiencia escénica callejera instintivamente incitaba a que los movimientos, la gestualidad, se amplifiquen enormemente, pues el escenario público no permite términos intermedios, aquellos cuerpos necesitaban ocupar todo el espacio posible para ser visto a distintas distancias. En ese sentido, lo que realizaban era muy lejano al realismo psicológico o brechtiano que operaba en salas, sino que más bien eran cuerpos caricaturizados, pero no por ello descubiertos de verdad, como se puede ver en el trabajo del TEUCO como *Actos sin palabras* (1981), dirigido por Andrés Pérez.

El TUE, por su parte, llevó esta práctica corporal a experiencias cercanas a la *performance* artística, especialmente con su pieza *Azul* (1982), idea original de Patricio Zamora, propuesta creativamente por Roberto Pablo y compuesta a través de un trabajo colectivo. A esta experiencia la llamaron plástico-teatral por sus cualidades estéticas, dado que sus cuerpos se encontraban recubiertos por completo de tierra de color azul. Cecilia Godoy cuenta sobre ese proceso:

En *Azul* tú te sumergías en una tina llena de agua con tierra de color, te hundías y el azul quedaba impregnado en todos los poros del cuerpo. Cerrábamos los ojos, nos tapábamos la nariz y los dientes, era la tierra entrando por todo el cuerpo. De partida sentir el color azul de esa forma ya generaba una corporalidad en extranatural, tenías que responder a ese color.

La propuesta del color azul nació de un sueño de Zamora, y tuvo sentido en tanto las y los integrantes del TUE pensaban que la Universidad de Concepción, luego de su importancia y movimiento estudiantil previo a la dictadura, se encontraba ahora en el más absoluto silencio. La Universidad estaba cubierta por un manto gris que la compañía estaba dispuesta a transgredir con el color. Se trataba de “romper esta atmósfera y esta arquitectura gris que existía en el país”, señala Sepúlveda.

La pieza plástico-teatral comenzaba con ocho intérpretes entrando de forma lineal a la universidad desde el arco de la Escuela de Medicina avanzando hacia el Foro de la Institución. Al respecto Cecilia Godoy añade:

La intervención en la calle, por su parte, fue bastante fuerte, lo digo por la reacción que veíamos en los espectadores. Para mí, *Azul* fue un trance absoluto, un trance azul. Se trataba de cómo irrumpimos con un color la explanada, con una corporalidad, cómo cambiamos la rutina, la arquitectura, cómo cambiábamos las cosas, porque al caminar, al hacer todo este experimento, al movernos dejábamos una huella. Además, se confundían nuestros cuerpos un poco con el cielo, como que el cielo hubiese bajado hacia la tierra. Quizás no es técnico lo que digo, pero es mi manera de expresar lo que sentí.

De esta manera, a través de esos cuerpos que se movían extracotidianamente, mientras se dejaba una huella en el suelo, la compañía iba removiendo y remodelando el espacio. Iba construyendo



En la imagen Ricardo (Chepo) Sepúlveda en *Azul*, creación colectiva. Compañía TUE. Año:1982. Fuente: Ricardo (Chepo) Sepúlveda.

por un escaso tiempo un lugar de emancipación, donde el cuerpo oprimido hasta la muerte durante la dictadura podía moverse libremente, y danzar al ritmo de la compañera o compañero que se encontraba al lado. En nombre de quienes ya no podían estar, las y los intérpretes ponían su cuerpo a disposición de un ritual de purificación frente a todo lo que estaba pasando. Ponían su cuerpo como ser sacrificial, y también como resistencia, en un gesto extraordinario, donde sus presencias se imponían para indicar que seguirían insistiendo con el arte, para que no destrozaran por completo la trizada comunidad provocada por los dictámenes de Pinochet.

Ricardo (Chepo) Sepúlveda recuerda otro momento:

Se hace un trabajo también ahí, como una ceremonia en el agua del Foro, donde también se tira tierra azul, como si en cierta medida nosotros estuviésemos fertilizando, sembrando una semilla de rebeldía, si se puede llamar así... entonces, interrumpíamos un espacio determinado con esta planta de movimientos, trayectorias, sonidos, sonidos guturales, pero también con el silencio.

Por lo tanto, el cuerpo en movimiento iba dejando una huella, ya sea en el agua o en el suelo, pues mientras se movían dejaban marcas en el espacio, creando una especie de código secreto en el territorio. Entonces, *Azul* no aconteció solo durante el tiempo en que transcurrió la acción, sino que continuó su flujo a través de los residuos de color dejados en el espacio. Las y los intérpretes ya se habían marchado, pero *Azul* continuaba allí en la explanada del Foro de la Universidad de Concepción. Rebelándose a la dictadura gris, promovieron la idea de que todo podía ser diferente, o al menos pudieron vivir esa diferencia junto a la comunidad durante la

presentación. Sin embargo, tuvieron que esperar casi una década, al igual que todo el país, para que las cosas retomaran un orden democrático.

En resumen, la vocación callejera del TUE, los llevó a descubrir el cuerpo como herramienta esencial, y con esta manera de actuar, tal como explico en otra publicación:

[r]eivindicaban la comunidad perdida, no era solo el llamado a componer un cuerpo social, sino que también se trataba de hacer frente con lo único que la dictadura no les había quitado, su cuerpo. Poner el cuerpo era también rendir homenaje a quienes se les arrebató y torturó. El cuerpo emerge aquí como archivo y memoria de un tiempo que ayer y hoy intenta pasar al olvido, pero que resurge por todos lados en el presente (Martínez et al., *Teatro y memoria* 77).

El cuerpo, como fundamento imprescindible y fundador de lenguaje, llevó a que todas las compañías mencionadas descubrieran formas renovadas de acercarse al ejercicio actoral, de aproximarse a la espectadora o espectador con otros códigos, y de asumir la copresencia entre quienes ejercen la acción y quienes observan, estableciendo cierta complicidad donde el orden dictatorial quedaba fuera.

Escenas objetual-espectacular

Para comprender la composición escénica material que instaló el teatro callejero, se debe considerar que ella parte de la necesidad de hacer visible la escena dentro de la muchedumbre y en distancias no siempre amables para la o el espectador.

Dentro de las compañías que utilizaron objetos-espectaculares destacan: TEUCO, Teatro Callejero, Teatro del Silencio, Teatro Provisorio, Teatro la Luna, Teatro la Loba y Cía. Sociedad Anónima. Todas ellas fueron muy conscientes de lo importante que era valerse de objetos que amplificaran sus movimientos o que completaran la imagen que promovían. De allí, que Andrés Pérez, al definir el estilo de lo desarrollado con el TEUCO durante los años que participó, dijera:

Los aspectos más importantes en un montaje callejero son las imágenes, la música, elementos de altura, colores, la traducción de todo sentimiento interior en gestos significativos, la rapidez, el sentido del rito, la fiesta, la conexión de lo que se quiere decir con la realidad" (Bolívar, Gutiérrez, Medel y Ramírez 116).

La producción de imágenes era un requerimiento esencial, en especial si se piensa en las dificultades que podía encontrar la voz al tratar de comunicar, por lo tanto, era necesario valerse de objetos llamativos, representativos y relevantes para poder generar un lazo donde las y los espectadores entendiesen aquello que se quería decir.

Se comprende dentro de esta investigación como objeto: "todo lo que no es el actor y que figura en el escenario —los accesorios, los decorados, las colgaduras, incluso el vestuario—, constituye por naturaleza, sobre el escenario, un material flexible, manejable y cambiante casi por definición" (Boucris cit. en Pavis 190). Al que he agregado el término espectacular para referir al hecho de que estos objetos se presentan como una materialidad que no busca imitar un hecho o una acción. En este sentido, la espectacularidad, tiene que ver con lo que plantea

Alfonso de Toro, al indicar que esta se produce cuando “el teatro no está ya más al servicio de exponer un mensaje determinado, de ‘producir realidad’ por la vía de la imitación, sino que produce su propia realidad teatral” (21). Dentro de los objetos-espectaculares que se utilizaban, destacan: zancos, marotes y máscaras.

Una de las obras ejemplares que cumple con estas características es *El rey de los pájaros* (1988) del Teatro Provisorio. La pieza estaba inspirada en una fábula vietnamita que contaba la historia de cómo unos pájaros escogen a un rey. Al comienzo se elige a un rey vanidoso, luego a uno descuidado y al final escogen a un águila, que termina por transformarse en tirano. Para llegar a un acuerdo se envía a un comité especial para hablar con Don Águila, pero el tirano se comía a cada uno de ellos. Para contar esta historia, la agrupación se valió de diversas imágenes y objetos. Horacio Videla, miembro de la compañía, recuerda:

Nuestra imagen final era con el personaje del Águila, que lo hacía yo con zancos, con un vestuario hasta el piso muy negro, claro, un azul muy profundo de una tela antigua, y aparecían desde abajo . . . De abajo de él salían, como de esta sombra, una mujer y un hombre con una maleta. Era la imagen del exilio.

Por lo tanto, los objetos-espectaculares no solo se utilizaban con un fin meramente formal, sino que completaban aquello que no se podía decir con las palabras. Así se creaban verdaderas poéticas y estéticas escénicas, en las cuales diversos objetos se conjugaban entre sí para componer el sueño y el drama de quienes creaban y, por ende, de la contingencia nacional. Sobre la estética desarrollada por el Teatro Provisorio, Horacio Videla y Cuti Aste cuentan:

Horacio Videla: Nuestra estética no tenía que ver con ejercer una figuración, que parezca pájaro, sino que estamos citando un pájaro con elementos cotidianos. Ahí hay decisiones estéticas, estás realizando mixturas con cosas de la fantasía junto a cosas de la realidad.

Cuti Aste: Además hay que decir que era una estética de emergencia, porque era una estética de la pobreza misma, porque todo lo hacíamos con papel pegado, con papel maché o con engrudo o lo que fuera. Y los pájaros los hacíamos con coligües amarrados con goma de neumático. Yo tenía un sillín de batería que era un sillín muy precario y me hice un pedal para el bombo, que era un pandero amarrado a un atril de lectura donde había un bongó encima, todo para que plegado cupiera en la mochila.

Era un teatro que provenía de la urgencia y la pobreza, y con toda la precariedad que esto significaba. A través de la reapropiación de objetos cotidianos convertidos en objetos-espectaculares creaban verdaderas fantasías escénicas, para distanciarse de los horrores de la realidad concreta, y desde allí elaborar una voz crítica hacia ella. No se trataba de hacer que las y los espectadores se compadecieran de sí mismos, sino de que fuesen capaces de imaginar otros mundos posibles.



El rey de los pájaros. Compañía Teatro Provisorio. Dirección Horacio Videla. Año: 1988. Fotografía: Paolo Rapalino.

Las políticas callejeras de un teatro insistente

La relación entre el teatro callejero y la política se hacía más o menos evidente al contextualizar sus reclamos y discursos dentro de un mundo disensual. El enemigo estaba claro, y todas las compañías de alguna u otra forma hacían alusión a ello pese a que esto no fuese el objetivo principal que las motivó a conformarse, pues, tal como se ha dicho, las principales razones dadas tenían que ver con la necesidad de buscar algún medio para sustentarse producto de la precariedad laboral que las y los actores vivían en ese instante. Además, los espacios de sala no eran muchos y, en general, los teatros eran de difícil alcance para quienes recién egresaban de la escuela de teatro. Por sobre esta razón descansaba la necesidad imperante que muchos de ellos manifestaban sobre la posibilidad de continuar haciendo teatro sin importar las circunstancias, y la calle era el mejor escenario para cumplir e insistir con el arte para combatir la censura directa y solapada de la dictadura. De esta forma, la decisión de okupar las calles hizo que la relación de sus escenas con la política derivara a lo político.

Sin embargo, para actrices como Sandra Cepeda el teatro callejero no logró convertirse en una expresión político-social con todas las implicancias que esto significaba:

me atrevo a decir que el teatro callejero político social no existió. Lo que sí existió, fue la necesidad del teatro, pero "ojo" DEL TEATRO [sic]. De querer expresarse. Porque te aseguro que, de haber existido un teatro político, de haber existido conciencia plena, no estaríamos juntando a pedazos de historia y por el contrario, existiría un registro amplísimo de materia visual y escrito (Cepeda cit. en Cáceres Pinto 20-21).

Si bien Cepeda acierta dada su experiencia, tal como indica, lo que prevaleció fue la necesidad de hacer teatro. Sin embargo, no se puede obviar los riesgos tomados por compañías como el TUE al crear piezas que aludían directamente a lo que estaba aconteciendo en dictadura. Además, el simple hecho de salir a la calle en momentos en que los estados de excepción seguían vigentes de forma intermitente conllevaba un riesgo para quienes tomaban la decisión de hacer su teatro en la calle. Significaba, por lo tanto, que las y los intérpretes necesitaban de una actitud ideológica-contestataria como mínimo para tomarse las vías públicas. Este aspecto fue abordado por el actor Juan Edmundo González:

Con respecto a la actitud que deben tener los artistas que se plantea trabajar en la calle, Juan Edmundo nos dice que se debe tener una sustentación ideológica sólida, aunque no necesariamente política, considerándose él político, pero sí reconociéndose con una ideología humanista y de justicia. Esta ideología de que habla Juan Edmundo es la que puede hacer que el teatro callejero trascienda artísticamente, dejando establecido con un resultado artístico, un pensamiento, una postura frente al mundo (Bolívar *et al.* 116).

Inevitablemente, estos grupos se veían obligados a tomar una postura, y si bien es cierto que muchos de los teatristas entrevistados no se involucraron en la política directamente, sí lo hicieron desde el teatro, porque la insistencia teatral derivó en que muchas compañías buscaran tomar la palabra por quienes no estaban, las y los anónimos, como reconoce el director Roberto Pablo, miembro fundador del TUE, director de la tercera etapa del TEUCO y de la compañía Sociedad Anónima, creador de la escuela ENATECA:

Voy a hablar desde mi experiencia, siento que es una necesidad inherente al ser humano combatir la injusticia y la barbaridad que estás viviendo. Seguramente tuve algunos temores de involucrarme en acciones mucho más radicales y elegí la cultura como mi trinchera, para poder trabajar desde ahí. Sentía que desde ahí se tenía que alzar la voz de los sin voz, la voz de los que no estaban retornando, como profesores que no volvían a la facultad, como alumnos o compañeros que no llegaban o tenían que irse al exilio. . . Siento que fuimos una barricada cultural que se empezó a instalar y que propició que otras disciplinas empezaran también, y que adoptaran elementos del callejero para hacer cosas (Entrevista personal).

Las motivaciones, por lo tanto, fueron derivando cada vez a discursos más comprometidos para la mayoría de las compañías. Bolívar *et al.*, quienes escriben su trabajo de título durante los mismos años que se abarcan en este artículo, indican que, si bien tomarse la calle responde a una necesidad laboral-artística, esta también puede ser leída como una fórmula laboral-artística-ideológica. Aquí, al igual que en el testimonio de Juan Edmundo González se prefiere usar la palabra ideología antes que política o político. Pienso que en gran medida se debe a lo peligroso que podía ser asumir esas palabras en el contexto que vivían. Pero, sobre todo, porque muchas veces estas palabras eran asociadas a las políticas partidarias de las que preferían alejarse por los riesgos que suponía ser de ese tipo de oposición o porque no compartían sus idearios, y probablemente porque estar en dictadura significa que la política cubre con un manto todo el acontecer del país, por lo tanto, esto conlleva también un cansancio por parte de quienes



Compañía Sociedad Anónima. Dirección: Roberto Pablo. Fotografía de Sol Ossa.

habitaban ese marco histórico. Además, querer establecer ciertas distancias con aquella palabra también demostraba un grado de rebeldía sobre una realidad vigente, aunque esto no significó que estos artistas no colaborasen con grupos de resistencia directa como las agrupaciones de Familiares de Detenidos y Ejecutados Políticos, o fueran a poblaciones como parte de una responsabilidad social instintiva. El ubicarse en situaciones y lugares marginados para elaborar su trinchera las y los llevó a ser parte de quienes también eran excluidos, creando *sketchs* y otros tipos de expresiones para espacios cerrados que frecuentaban disidencias sexuales, lugares que se presentaban como ambientes de seguridad para todos a quienes la sociedad había arrinconado.

Lo anterior, hace pensar que la decisión que tomaron las y los creadores de colaborar a la hora del plebiscito del Sí y el No en 1988 y, luego, en la elección presidencial de 1989 fuera absolutamente coherente con el camino recorrido. De hecho, al llegar Andrés Pérez de Francia creó una *performance* interdisciplinaria callejera denominada *SÍ NO*, aludiendo naturalmente a las votaciones que se avistaban. En ella participaron el Teatro Provisorio y más de cien artistas independientes, estrenándose en el Parque Forestal. Andrés García explica lo realizado de la siguiente forma: “Qué era el *Sí No*: fue una reflexión sobre nuestra patria y la decisión del plebiscito... Todos trabajamos haciendo de todo, la comida de los actores, la prensa, la preparación de telas, trajes etc.... sin dinero, pero convencidos de corazón que esta obra se tenía que hacer” (cit. en Ceccotti 36). Las y los artistas se unieron para colaborar e insistir en la posibilidad de que se habitase otra realidad, pese a lo difícil que esto se imaginaba en ese entonces. Fue así como también participaron en diversos pasacalles recorriendo gran parte de la extensión del país.

Más allá de cualquier discurso o temática política que se jugara en el espacio público, el teatro callejero demostró, en su hacer, la capacidad de renovar los lenguajes escénicos imperan-

tes en salas, por lo tanto, ya sea por urgencia y/o exigencia de la calle terminaron por generar una política estética que rompió muchos cánones preestablecidos en el país sobre lo que era el teatro en términos de lenguaje escénico. No es de sorprender que de este teatro emergiera en gran medida la poética de *La Negra Ester*. Horacio Videla, quien participó en el elenco, recuerda:

Decimos esto porque el Teatro Provisorio completo fue uno de los tres grupos de calle que posteriormente se transformaron en el Gran Circo Teatro. Los otros grupos eran Teatro Callejero, en el que participaba la María Izquierdo, el Willy Semler; además, de algún otro grupo que en esa época dirigía Aldo Parodi. Entonces de alguna forma estábamos haciendo lo mismo a escala distinta. Nosotros éramos un poco más chicos y terminamos siendo colegas en una experiencia inolvidable como *La Negra Ester*, viajando por más de veinte países.

La Negra Ester es quizás el caso más emblemático de la herencia callejera adquirida por la escena teatral chilena, ya que en ella confluían compañías como el TEUCO y Teatro Callejero, grupos que trabajaron bajo el alero de Andrés Pérez¹³ y el Teatro Provisorio, quienes generaron una estética llamativa y particular en términos de vestuario, maquillaje, corporalidad y voz.

De esta forma, el trabajo realizado por los artistas de calle de la década de 1980 dejó huellas profundas en la escena posterior, tanto de la callejera como la de sala. Indudablemente fue un teatro que sin proponérselo generó un movimiento escénico contestatario importante y democrático, en el sentido de que para asistir a las presentaciones no se debía pagar los precios que se cobraban en sala, ni se tenía que cumplir con horarios establecidos, sino que los espectadores elegían libremente si se quedaban observando la propuesta, hasta cuándo hacerlo, o cuándo o marcharse y no ser parte del encuentro.

En los albores de la democracia nuevas compañías emergieron desde las calles, con miradas novedosas y una búsqueda estética elaborada cada vez más consolidada, como lo fue el caso del Teatro Provisorio, Cía. Sociedad Anónima y el Teatro del Silencio. Esta última compañía comienza su camino en Valparaíso con *Barrer, barrer, hasta barrerlos* (1986) y *Gargantúa* (1988), piezas con las que Celedón y Jonet, marcan los inicios de la agrupación, pese a que el gesto de denominarse Teatro del Silencio sucedió con *Transfusión* (1990), obra de vital importancia si se quiere comprender el cambio de formas de producción de las obras callejeras, marcando a su vez un punto de inflexión estética justo cuando se producía el cambio de institucionalidad en Chile. *Transfusión*, a diferencia de las obras anteriores, sí pudo contar con permisos por parte de la Municipalidad de Santiago, sin embargo, esto no les aseguró totalmente la libertad de acción en los espacios públicos de la comuna, menos aún la libertad de expresarse sin consecuencias cuando se trataban las políticas del país, porque siempre fueron observadas y observados de cerca por carabineros.

Por otro lado, gran parte de las compañías de la primera mitad de los ochenta se fueron disolviendo una vez llegada la democracia. Los factores fueron varios, desde razones de ámbito personal a las que provienen del cambio producido en el marco histórico que se habitaba. Fue así como a medida que llegaba la democracia el TEUCO dejó de existir, mientras otras compañías como el TUE intentaron dar con las exigencias de la democracia, pero terminaron por dar

13 Se debe recordar que, en el caso del TEUCO, Andrés Pérez solo fue miembro durante los primeros años. En una segunda etapa, la dirección la tomó Juan Edmundo González y finalmente Roberto Pablo.

fin a la agrupación en los primeros años de la década de 1990. Miguel Utreras, integrante del TEUCO, recuerda al respecto:

Ya estábamos saliendo de la dictadura, y comenzábamos a ver que no había un tirano a quién disparar, sino que había que sobrevivir en una supuesta democracia. Nosotros formábamos parte de ese grupo político que miraba con mucha desconfianza la salida democrática, veíamos que podíamos desaparecer en ese espacio. Y algo así sucedió, se necesitaba empezar a hacer gestión y no se pudo. Además, con la vuelta a la democracia sentimos que nos volvimos innecesarios. Por otro lado, con la consolidación del neoliberalismo, se necesitaba ser empresa y para nosotros esto no era una empresa, el teatro es una práctica de grupo, se vivía como una especie de militancia, entonces no supimos gestionar lo que significaba retornar a democracia. Intentamos, por supuesto, porque queríamos mucho a nuestro grupo, pero no lo logramos.

La escena callejera vivió también la desilusión frente a la prolongación de las políticas económicas heredadas de la dictadura, las que empujaban a que se institucionalizasen y se comportaran ya no solo como artistas, sino como gestores y trabajadores culturales, situación que las y los puso en un conflicto vital y que no todos pudieron sostener. Por lo tanto, la fiesta de la democracia no se vivió por igual en el movimiento de teatro callejero que se originó durante los ochenta. Mientras unas y unos se sentían derrotados, otras y otros sentían en esta nueva etapa histórica una posibilidad para abrirse libremente por las calles.

De las políticas callejeras a lo político de la calle

Tal como fue mencionado, la relación entre teatro callejero y política fue prácticamente inherente por el simple hecho de habitar un contexto histórico complejo. Las compañías tendieron a relacionarse con esta de forma directa en sus temáticas y modos de configurar su puesta en escena. En cambio, la conexión con lo político se produjo a mi juicio por los modos de producción y recepción de las piezas que se mostraban.

Para comprender lo anterior, se deben considerar algunas definiciones. Tal como indica Nelly Richard, el vínculo entre arte y política se funda en la expresividad y referencialidad: “busca una correspondencia entre ‘forma artística’ y ‘contenido social’, como si este último fuese antecedente ya dispuesto y consignado que la obra luego va a tematizar a través de un determinado registro de equivalencias y transfiguración del sentido” (s. p.). En cambio, lo político no depende de los contenidos expresados por las agrupaciones, sino de los procedimientos que se llevaban a cabo, los que —siguiendo lo propuesto por el filósofo Jacques Rancière— posibilitan la reconfiguración del reparto de lo sensible, de visibilizar aquellas ficciones que se encontraban por debajo de la ficción dominante, por lo tanto, de hacer hablar a las y los anónimos, distribuyendo de nuevas maneras a las y los sujetos, objetos, espacios y tiempos.

Si bien la escena callejera se construyó, tal como se indicaba en torno a la relación entre arte y política, de forma más o menos consciente, en ese mismo instante probablemente no se percataron del verdadero potencial político de lo que estaban realizando. Al plantearse como un teatro con fórmulas de producción que se erigen fuera de lo tradicionalmente institucio-

nalizado y al reconfigurar el espacio público irrumpiendo en él, trastocando los lugares de las libertades, pudieron abrir intersticios desde dónde imaginar otros mundos posibles, corriendo la línea entre la realidad que se establece como hegemónica, okupando por breves minutos los espacios públicos prohibidos. De esta forma, se presentaban orgullosamente marginales y viéndose obligados a replantearse los recursos y procedimientos escénicos de tal forma que fueron estableciendo modos de un hacer estético-callejero que, aunque procedían en parte de influencias extranjeras, fueron reapropiadas y transmutadas en una estética nacional que llevó a construir una escena con características propias. Todo esto, mientras movían los límites de lo establecido, permitiendo que los cuerpos de las y los receptores surgieran de entre la masa para construir una comunidad cómplice que resquebrajaba las órdenes del dictador, trastocando lo sensible, lo visible y lo decible. Tal como indica André Netto:

Este juego callejero abre la posibilidad de que se manifieste la más amplia libertad creadora, porque mientras dura, pone el mundo cabeza abajo, invierte los valores ordenados de la sociedad. Las actividades que sobrepasan los límites de las funciones específicas que la sociedad asigna a las calles, entran en una zona de conflicto, pues cuestionan no solamente el uso de la calle, sino también el poder ejercido institucionalmente sobre el espacio ciudadano (71).

Finalmente, fueron los modos de producción de estas piezas escénicas callejeras los que okupaban el espacio público de forma insistente y que permiten hablar de un teatro que sobrepasa la política para cruzarse con lo político. Hoy la forma de pensar estos términos ha cambiado, ya que el teatro callejero circula por espacios establecidos por las instituciones, modificándose a lo que se suele llamar teatro en el espacio público o en la calle. Ya no se vive en dictadura, pero los mecanismos de control del espacio público siguen dominando las vías, por lo tanto, pedir autorización y hacer gestión es un principio fundamental que se suele cumplir a cabalidad. Quizás esto ha hecho que la nueva escena, a pesar de todos los méritos artísticos que poseen, pierdan potencia a la hora de establecer aquella inquietud de la que hablaba Pascal Mas, inquietud propia de la escena callejera en cuanto manifestación irruptora.

Los tiempos han cambiado, así como los modos de hacer. Ahora más que establecer juicios comparativos, a lo que se quiere llegar es a apreciar el mérito específico del teatro callejero de aquella época, y contribuir con esto a que otras y otros investigadores continúen escribiendo sobre este teatro por tanto tiempo postergado por los circuitos de conocimiento dominantes. Es hora de que como investigadores, continuemos realizando una mirada más detallada al pasado y demos cuenta del mito concebido por la dictadura que hablaba de un "apagón cultural" durante la época, pues tal como explica Bernardo Subercaseaux, si bien hubo control del espacio público y los circuitos comunicativos, esto tuvo como resultado efectos contradictorios, porque al mismo tiempo que se inhibió la creación y vida cultural en el país, se estimuló la imaginación contestaria, creando un horizonte de expectativas e ideales democráticos. Como consecuencia, sí hubo arte durante la dictadura e incluso más de lo que pensamos, un arte con características propias y a veces discordantes, pero, por sobre todo, fue una escena que debió reinventar su imaginación para crear nuevos modos y circuitos para realizar su labor. Parafraseando a Andrés Pavez, "Teatro, vamos a ver teatro", y hagámoslo expandiendo la mirada más allá del presente para no permitir que el dictador continúe imponiendo su historia.

Anexo

Compañía	Fundación	Fundadores	Integrantes que se han podido rastrear	Observaciones
Teatro Urbano Contemporáneo, TEUCO	Santiago, 1980	Andrés Pérez, Roberto Pablo, Juan Edmundo González	Roxana Campos, Rosa Ramírez, Renée Ivonne Figueroa, Juan Edmundo González, Salvador Soto, Sandro Larenas, Pablo Striano, Verónica Zorzano, Roberto Pablo, Rodolfo Pedraza, Renzo Oviedo, Paulina Harringtone, Giannina Talloni, Rodrigo Vidal, Miguel Stuardo, Ivan Torres, Carlos Osorio, Aldo Parodi, Miguel Utreras +	Se distinguen tres etapas en la compañía, la primera dirigida por Andrés Pérez; la segunda, bajo la dirección de Juan Edmundo González; y, finalmente, la dirección fue tomada por Roberto Pablo.
Teatro de la Feria	Temuco, 1980	Andrés Pavez	Esmérita Huiliñir, Luis Germán, David Absalom, Rosa (Oxi) Fernández.	La compañía comienza en Temuco. Según el testimonio de Esmérita Huiliñir, en 1984 Andrés decide quedarse en Santiago donde continúa actuando con el nombre de la compañía.
Teatro Urbano Experimental, TUE	Concepción, 1980	Idea original de Roberto Pablo, siendo también miembros fundadores: Ernesto Ruminot y Ricardo (Chepo) Sepúlveda	Ana María Sepúlveda, Ivar Cáceres, Ernesto Ruminot, Guillermo Chamorro, Roxana Pardo, Lucía Martínez, Irene Grandón, Cecilia Escámez, Soledad Mayorga, Ricardo Sepúlveda, Alexis Figueroa, Janine Alé, Cecilia Godoy, Verónica Roa, Mauricio Castillo, Luis Figueroa, Hildegar Hecker, Janine Alé, Mariela Raglianti, Mariela Vilaboa, Paola Aste, Francisco Albarrán +	La compañía nace de la inquietud de Roberto Pablo luego de haber dirigido un taller de teatro en el Instituto Chileno Británico; para luego reunirse con Ricardo (Chepo) Sepúlveda y Ernesto Ruminot. Destaca de la agrupación, la multidisciplinariedad de la procedencia de sus integrantes, la mayoría venía de las artes plásticas, danza y otros.
Teatro de la Calle	Santiago, 1981	Juan Manuel Sánchez	Humberto Correa, Ángela Contreras, Ana María Montané	

Compañía	Fundación	Fundadores	Integrantes que se han podido rastrear	Observaciones
Teatro Callejero	Santiago, 1983	Andrés Pérez	<p><i>Bienaventuranzas</i> (1983) Con máscaras y utilerías de Maya Mora, Carlos Ariztía, en la percusión, y con Guillermo Altamirano, Maricarmen Arrigorriaga, Andrea Gate, Paulina Hunt, Tabo Meneses, Carlos Osorio, Aldo Parodi, Rodolfo Pulgar, Rosa Ramírez; como intérpretes.</p> <p><i>Todos estos años</i> (1987) Elenco: María Izquierdo, Guillermo Semler, Aldo Parodi, Tito Bustamante, Roxana Campos, Andrea Gaete, Ximena Rivas, Rodolfo Pulgar, Francisco Reyes, Jaime Lorca; Equipo creativo (diseño, máscaras y muñecos): Maya Mora; Producción: Carmen Romero.</p>	
Teatro La Loba	Santiago, 1986	Rodrigo Marquet, Arturo Rossel y Renzo Briceño.	Rodrigo Marquet, Arturo Rossel y Renzo Briceño	
Teatro del Silencio	Valparaíso, 1986	Mauricio Celedón.	<p><i>Transfusión</i> (1990) Escenografía y vestuario: Alma Martinoya; asistentes escenografía y vestuario: Álvaro González, Iván Torres, Juan Pablo Torres, Claudia Verdejo; intérpretes: mimos, actores y actrices: Francisco Araya, Renzo Briceño, Sandra Briones, Alejandro Cáceres, Roxana Campos, Julio Cattani, Lilly Coronado, Margarita Cortez, Felipe Durand, Lilian Fuentes, Carolina Fuentealba,</p>	Si bien la compañía toma su nombre el año 1990 durante la gira de <i>Transfusión</i> , tanto para Mauricio Celedón, como para Claire Joinet la agrupación tiene sus inicios con <i>Barrer, barrer, hasta barrerlos</i> (1986), pieza que surge de un taller que se realizó en la ciudad de Valparaíso.

Compañía	Fundación	Fundadores	Integrantes que se han podido rastrear	Observaciones
			<p>Soledad Gutiérrez, Luis Hormazábal, Felipe Jofré, Paola Lazen, Agustín Letelier, Gonzalo Muñoz, Ricardo Piera, Juan Cristóbal Soto, Claudia Verdejo, Jessica Walker; músicos: Emmanuel Becerra, Paulina González, Alejandro Núñez, Carlos Rojas, Nelson Rojas Torres. Con la participación especial de Lorenzo Aillapan, "el hombre pájaro", poeta mapuche del lago Budi que acompaña las transfusiones con el canto de los pájaros, y de Claire Joinet.</p>	
Teatro Provisorio	Santiago, 1988	Horacio Videla - Boris Quercia- María José Núñez-Guillermo (Cuti) Aste.	<p>María José Núñez, Boris Quercia, Cuti Guillermo Aste, Leopoldo Escárate, Arturo Rossel, Álvaro Henríquez, Francisco Molina, Roberto Lindl, Gonzalo Saldívia, Jorge Lobos, Jaime McManus, Francisco Bosco, Juan Pablo Bosco, Daniella Lillo, Benjamin González, Mario Ossandón, Sergio Córdova, Cecilia Canto, Macarena Arrigorriaga, Carolina Cifras, Roberto Gacitúa, Alex Maremaa, Mario Escobar, Elías Sepúlveda +</p>	
Teatro la Luna	Santiago, 1989		<p>Dirección: Renzo Briceño; producción: Andrés Cáceres; diseño: Maite Lobos; tramoya: Paula Elgueta +</p>	

Compañía	Fundación	Fundadores	Integrantes que se han podido rastrear	Observaciones
Compañía Sociedad Anónima	Santiago, 1988 (¿?)	Roberto Pablo.	<i>Te pasaste la película o te hiciste la América</i> (1989) Elenco: Roberto Pablo, Pablo Fariña, Gloria Salgado, Sergio Pineda, Cecilia Canto.	La compañía también destacó por su activa participación en los pasacalles realizados a favor del plebiscito del Sí/No.

Obras citadas

Aste, Cuti y Horacio Videla. Entrevista personal. 17 de agosto de 2022.

Aste, Paola. Entrevista personal. 8 de julio de 2022.

Ateca: Archivo de teatro de calle. Sitio web. 16 de julio de 2023.

Bolívar, Alma, Carmen Gutiérrez, Marcela Medel y Rosa Ramírez. *El teatro callejero; una nueva alternativa teatral y su presencia en nuestro país*. Seminario de Título. Universidad de Chile, Santiago, 1987.

Briceño, Renzo. Entrevista personal. 18 de julio de 2022.

Cáceres Pinto, Ignacio. "Teatro callejero en la década de 1980 o cómo las calles se transformaron en historia". *Haz tu tesis en cultura: 2010*. Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2011. Recurso electrónico. 20 de mayo de 2023.

Chile, Ministerio de Defensa Nacional y Subsecretaría de guerra, Declara Estado de Sitio, Decreto de Ley N°3, 11 de septiembre de 1973, <https://bcn.cl/3c2tm>

Chile, Ministerio de Defensa Nacional y Subsecretaría de guerra, Declara en estado de emergencia las provincias y departamentos que indica, 11 de septiembre de 1973, <https://bcn.cl/3e8yx>

Chile, Ministerio de Hacienda, Establece impuesto a beneficio fiscal, que gravara las entradas a espectáculos, reuniones y entretenimientos pagados que señala, Decreto de Ley N°827, 27 de diciembre de 1974, <https://bcn.cl/3e8im>

Chile, Ministerio de Hacienda, Reemplaza texto del decreto ley n° 825, de 1974, sobre impuesto a las ventas y servicios, Decreto de Ley N°1606, 3 de diciembre de 1976, <https://bcn.cl/3e8ik>

Chile, Ministerio de Hacienda, Modifica las leyes sobre impuesto a la renta, habitacional, a las ventas y servicios, a los; espectáculos y de timbres y estampillas, Decreto de Ley N°3454, 16 de julio de 1980, <https://bcn.cl/3a2gr>

Chile escena: archivo y documentación del teatro. Sitio web. 16 de julio de 2023.

Ceccotti, Francesca. *Andrés Pérez. Una vida para el teatro*. Tesina de investigación. Institut De Teatre de Barcelona, Barcelona, 2009.

Celedón, Mauricio y Claire Joinet. Entrevista personal. 8 de abril de 2023.

De Toro, Alfonso. "Los caminos del teatro actual: hacia la plurimedialidad espectacular post-moderna o ¿el fin del teatro mimético referencial? (con especial atención al teatro y la 'performance' latinoamericanos)". *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual: Hibridez-Medialidad-Cuerpo*. Ed. Alfonso de Toro. Madrid: Vervuert Verlagsgesellschaft, 2004. 21-72. Impreso.

Donoso, Karen. *Cultura y Dictadura. Censuras, proyectos e institucionalidad cultural en Chile, 1973 - 1989*. Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2019. Impreso

Dubatti, Jorge. *El convivio teatral. Teoría y práctica del teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2003. Impreso.

- Farías, Martín, director. *Más cerca de la luz. Teatro callejero en Santiago de Chile*. Green Producciones, 2014. Audiovisual.
- Fernández, Rosa. Entrevista personal. 14 de diciembre de 2021.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores, 2011. Impreso.
- Godoy, Cecilia. Entrevista personal. 20 de julio de 2022.
- Harcha, Ana, *Prácticas de la teatralidad en Chile a partir del trabajo de Andrés Pérez Araya*. Chile: Editorial Universitaria, 2017. Impreso.
- Huiliñir, Esmérita. Entrevista personal. 6 de octubre de 2021.
- Hurtado, María de la Luz. *Andrés Lorenzo Pérez Araya tiene la palabra*. Chile: Ocho Libros, 2015. Impreso.
- Hurtado, María de la Luz, Carlos Ochsenius y Hernán Vidal. *Teatro chileno de la crisis institucional 1973-1980 (Antología crítica)*. Santiago: Ceneca, University of Minnesota. 1982. Impreso.
- Hurtado, María de la Luz y Carlos Ochsenius. "Transformaciones del teatro chileno de la década del '70". *Teatro chileno de la crisis institucional 1973-1980 (Antología crítica)*. Eds. María de la Luz Hurtado, Carlos Ochsenius y Hernán Vidal. Santiago: Ceneca, University of Minnesota, 1982 1-53. Impreso.
- Jara, Isabel. "¿Cómo pensar la acción artístico-cultural de la dictadura chilena? Siete cuestiones para su interpretación". *Latin American Review* 55 (2020): 338-351. Recurso electrónico.
- Manzur, Samantha, Juan Bonilla y Pablo Cisternas. *Entre actuar y performar. Perspectivas desde el cuerpo en el teatro chileno post dictadura*. Santiago: Osoliebre, 2022. Impreso.
- Martínez, Marcia, Nora Fuentealba y Pamela Vergara. "Prácticas teatrales en concepción durante la dictadura: notas para un estudio". *Investigación interdisciplinaria en cultura política, memoria y derechos humanos*. Ed. Juan Sandoval y Alina Donoso. Chile: Lom, 2018. Impreso.
- . *Teatro y memoria en Concepción. Prácticas teatrales en dictadura*. Chile: Nómada Sur, 2019. Impreso.
- Mas, Pascal. *Teatro de calle actual*. Madrid: Amargord Ediciones, 2014. Impreso.
- Montané, Ana María. Entrevista personal. 26 de julio de 2022.
- Moulian, Tomás. *Chile Actual. Anatomía de un mito*. Santiago: Lom, 2002. Impreso.
- Netto, André. "Delimitación del concepto de teatro callejero (un aporte a la investigación)". *Los Rabdomantes* 1 (2001): 63-80. Recurso electrónico.
- Piña, Juan Andrés. *Historia del Teatro en Chile (1941-1990)*. Chile: Taurus, 2014. Impreso.
- Pradenas, Luis. *Teatro en Chile. Huellas y trayectorias. Siglos XVI-XX*. Chile: Lom, 2006. Impreso.
- Pavis, Patrice. *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós, 2000. Impreso.
- Rancière, Jacques. *Disenso. Ensayo sobre estética y política*. México: Fondo de la Cultura Económica, 2019. Recurso electrónico.
- Roberto Pablo Fariña. Entrevista personal. 20 de noviembre de 2021.
- Sepúlveda, Ricardo. Entrevista personal. 08 de julio de 2022.
- Silva, Robinson. "Intervención política en el espacio público: marco conceptual para el estudio de la dictadura militar chilena (1973-1989)". *Revista Austral de Ciencias Sociales* 24 (2013): 111-126. Recurso electrónico.
- Subercaseaux, Bernardo. "Políticas culturales: balance de la transición". *Proposiciones* 25 (1999): 57-62. Recurso electrónico.
- Teatro y memoria Concepción*. Sitio web. 16 de julio de 2023.
- Utreras, Miguel. Entrevista personal. 28 de septiembre de 2021.
- Zorzano, Verónica. Entrevista personal. 24 de julio de 2022.

Teatro concentracionario en Chile: hacia una estética política

Concentrationary Theatre in Chile: Towards a Political Aesthetics

Corentin Rostollan-Sinet

Université Lumière Lyon 2, Lyon, Francia

Universidad de Chile, Santiago, Chile

corentin.rostollan@live.com

Resumen

Un fragmento significativo de la historia del teatro chileno en dictadura, poco estudiado hasta la fecha, es el fenómeno teatral concentracionario que se desarrolló entre los años 1973 y 1976 en siete campos de concentración del país. Este artículo pretende volver a conceptualizar y contextualizar la categoría de teatro concentracionario para instalarla en su aplicación chilena tanto en una perspectiva comparativa como en su especificidad sociohistórica y cultural. Pretendemos luego acercarnos a una estética política de esos teatros, es decir, examinar el fenómeno de efracción de lo político que representan, y los convierte en objetos estéticos complejos que abren dentro de la institución de concentración un territorio disensual (Rancière), provocando una reorganización fundamental de la comunidad política en un territorio clave de la sociedad dictatorial.

Palabras clave:

Teatro concentracionario - historiografía teatral en dictadura - dramaturgia específica - comunidad política - emancipación.

Abstract

A significant (and scarcely documented) part of the history of Chilean theatre during the dictatorship has been the concentrationary theatre movement that took place during 1973 and 1976 in seven concentration camps across the country. This paper takes up on establishing this notion for Chilean artistic and political history, putting it back into context in a comparative perspective and drawing up the singularity of its appearance and developments in Chile. We will then advocate for a political aesthetics when studying those theatres, given that they seem to represent a moment of radical political outburst that redefines the political community and its organization as a whole, generating fundamental dissensus (Rancière) from inside the very key institution of the dictatorial social system.

Keywords:

Concentrationary theatre - historiographical frameworks - specific dramaturgies - political community - emancipation.

En el presente artículo, examino la aparente condición imposible del teatro chileno en dictadura y uno de los territorios específicos de esta imposibilidad. Mi objetivo es indagar en una fenomenología propia del surgimiento de lo político, un acontecimiento que el filósofo francés Jacques Rancière describe como “efracción” (“C’est toujours” 12’50”) y del cual me parece dar cuenta de manera significativa un fragmento de la historia teatral chilena en dictadura en particular.

Después del golpe de Estado de 1973, el teatro en Chile se encuentra literalmente sin lugar: se ve relegado a una constelación de espacios marginales (la censura, la clandestinidad, la detención y el exilio), instituidos por el Estado militar con el fin de establecer una nueva economía de los cuerpos. Es decir, que más allá de la persecución en contra de individuos y sectores “subversivos”, el sistema y ordenamiento que instaura la dictadura firma en esencia la imposibilidad condicional del teatro en cuanto práctica social de un espacio político. Un territorio imposible del teatro que me interesa en particular es el campo de concentración, que representa uno de los espacios extremos de la represión dentro de esta nueva geografía política del teatro en dictadura (censura/clandestinidad/detención/exilio). El campo de concentración es uno de los lugares más paradójicos de todo el archipiélago biopolítico que sostiene al régimen cívico-militar. Hannah Arendt lo ha señalado: la contradicción esencial de cualquier Estado con ambición totalizadora es que establece un régimen del “todo es posible” (Le Cour Grandmaison 32-33), un paradigma de la absoluta posibilidad; puesto que un sistema jurídico-político que se funda en un estado de excepción instaura, al suspender la ley, un régimen de “indistinción . . . entre derecho y hecho” en el marco del cual “todo es verdaderamente posible” (Agamben 217).

¿Qué sucede entonces cuando esta condición de imposibilidad del teatro en dictadura coincide con la condición de absoluta posibilidad que suscita el régimen de excepción? La “imagen dialéctica” más absoluta de este conflicto condicional, en palabras de Benjamin (*Paris capitale* 479-480), me parece ser el fenómeno teatral concentracionario, que me propongo estudiar en este texto. Mi objetivo es buscar, entre todos los territorios de la imposibilidad del teatro en dictadura, alguna subjetivación escénica del proceso histórico y de esta contradicción fundamental. Por cierto, la noción de imagen dialéctica es uno de los aspectos más opacos y debatidos del pensamiento benjaminiano, pero me gustaría movilizarla aquí como una estructura para pensar la posible operatividad de un montaje escénico en cuanto advenimiento histórico estético y fenomenológico (imagen) en un momento determinado. Ese momento, ese punto del proceso histórico, corresponderá quizás al “instante del peligro” que señala Benjamin (*Œuvres* 431); y me interesa indagar por tanto en la aparición de alguna escenificación del proceso histórico en su condición dialéctica ante ese instante.

El campo de concentración es el no-lugar por excelencia, tecnología máxima del Estado moderno en su tentación aniquiladora, dispositivo en el que se materializa una evolución sostenida de las formas de la violencia de Estado hacia un ejercicio del dominio total a lo largo del siglo XX. Es la manifestación concreta de un deseo por desaparecer a todo “cuerpo superfluo”; en este caso “para desaparecer todo un espectro de la militancia política, sindical y social que impedía el asentamiento hegemónico del poder” (Calveiro 134) dentro del proyecto-ficción social y político que instaura el régimen dictatorial chileno. Hay que considerar, sin embargo, que, en la última década, el uso de la categoría concentracionaria, en cuanto a sus aplicaciones a la realidad chilena, ha sufrido un declive considerable desde la academia. Por eso me importa recalcar primero algunos elementos sobre mi posicionamiento y el de mis trabajos respecto a ese debate.

Chile y el fenómeno concentracionario: apuntes sobre un debate imperante

El término “campo de concentración” ha sido objeto de debate reciente en el ámbito académico chileno, sobre todo por la conmemoración de los 40 años del golpe en 2013. Desde los inicios de mis investigaciones en 2015, debo reconocer que el desenvolvimiento de la discusión teórica en Chile en torno a este concepto me ha generado bastante confusión. Un proyecto de investigación en particular, conducido por José Santos-Herceg y Mariela Ávila¹, ha cristalizado el debate y dado origen a textos que pasaron a convertirse en referentes importantes sobre el tema. En ese momento, la academia chilena parece haber tenido como objetivo principal un cuestionamiento fundamental del uso de la categoría concentracionaria en Chile (predominante dentro de la literatura testimonial y agrupacional sobre la dictadura) y señalar la “carencia de una categoría” propiamente regional y nacional (Santos-Herceg 37) para analizar el sistema de represión política instaurado en dictadura. Lo interesante (y curioso) es que este cuestionamiento colectivo haya acabado resultando en un abandono paulatino de la nomenclatura concentracionaria² por dichos/as académicos/as en cuanto a su aplicación chilena.

Mariela Ávila instaló primero la noción en dos estudios publicados en 2013:

Creemos haber dado cuenta de modo suficiente del motivo jurídico-político por el que los espacios que se constituyeron al margen del derecho, posibilitando prácticas de terror y muerte sobre la población, pueden ser llamados en América Latina campos de concentración (“Campos de concentración” 225).

En este escenario, y con fines políticos bien definidos, surgen los campos de concentración como dispositivos que actualizan las prácticas de detención ilegal, tortura y asesinato, propias de la excepcionalidad imperante sobre la población. Estos espacios, a partir del secuestro de individuos considerados disidentes políticos y subversivos, buscaban eliminar toda posibilidad de oposición, sembrando el terror en la población. Este estado de excepción se instala al interior de la población, resintiendo el espacio público con su fuerza democrática, pero también el privado. Al respecto dice Pilar Calveiro: “... Su capacidad para diseminar el terror consistía justamente en esta arbitrariedad que se erigía sobre la sociedad como amenaza constante, incierta y generalizada” (“Hannah Arendt” 72-73).

Ávila realiza dos síntesis teóricas sucesivas que considero imprescindibles para poder acercarse a una conceptualización del régimen concentracionario en Chile. La primera es la reunión de Arendt y Foucault a la que apelaba Giorgio Agamben en la serie de escritos *Homo sacer*; la segunda es la incorporación de los trabajos de la politóloga argentina (y exdetenida concentracionaria) Pilar Calveiro. Sin embargo, en un texto posterior (“Konzentrationslagern en Chile. Sobre la [im] pertinencia del nombre”, 2016) y producto del mismo proyecto Fondecyt, José Santos-Herceg pasa a cuestionar la pertinencia de la categoría concentracionaria aplicada a Chile. En ese

1 Fondecyt Regular N° 1140200, “Campos de prisioneros en Chile. Reconfiguración de los lugares y las subjetividades”.

2 Nomenclatura que se establece en el campo tanto testimonial como académico en Chile desde los años setenta, notablemente con la publicación en 1979 del libro *La vida cotidiana* en los campos de concentración del historiador argentino y luego nacionalizado chileno Luis Vitale, profesor de la Universidad de Chile y cofundador del MIR, donde relata su detención en los campos de Chacabuco, Ritoque y Tres Álamos y analiza la institución represiva y su organización.

artículo, frecuentemente citado hasta la actualidad, el autor sostiene por el contrario que “no [le] parece necesario seguir usando el término ‘campo de concentración’ . . . para designar los lugares en los que se encerró, torturó y asesinó en Chile” (51) puesto que procedería de una homologación con el término *Konzentrationslager* “acuñado y usado por los . . . nazis” (39).

Cabe señalar aquí que, como también menciona Ávila en sus textos (aunque no se detenga mucho en ello), la genealogía del fenómeno concentracionario es muy anterior al nazismo. Debatir entonces, como lo hace Santos-Herceg, de la pertinencia de la categoría como si se tratase de una “mala traducción” (52), un “mal punto de partida . . . problemático en tanto que traducción del alemán” (37-38) parece ya por sí poco relevante. Es más, en ningún momento se toma en consideración el hecho de que el concepto mismo aparece en castellano. El término “campo de reconcentración” es acuñado por el general español Arsenio Martínez-Campos (ideólogo, por así decirlo, de la noción) y se concreta bajo el impulso del general Valeriano Weyler (ingeniero del proyecto) en la colonia de Cuba en 1896³. Según señala la historiadora Annette Becker, el hecho es ampliamente denunciado al nivel internacional en la época: el concepto, entonces, se tradujo inmediatamente a otros idiomas por medio de la prensa. Tres años más tarde, el Imperio británico estrenó otra versión del mismo dispositivo en su colonia sudafricana durante la segunda guerra bóer, a una escala considerablemente mayor (desde el Transvaal hasta la Colonia del Cabo). Suscitando nuevamente una gran conmoción al nivel mundial, el campo de concentración (*concentration camp, laager, konsentrasiekampe*) pasa a instalarse como una tecnología de la violencia de Estado hacia la población civil que seguirá desarrollándose y evolucionando a lo largo del siglo XX (Agamben; Bartocek cit. en Becker). Becker señala desde luego el interés que manifestó un joven Hitler por la historia de la segunda guerra bóer, entusiasmo del cual da cuenta en *Mein Kampf*⁴.

“Reconcentración” en Cuba, “concentración” en Sudáfrica, gulags, campos del franquismo, campos de concentración y de exterminio del holocausto nazi o del genocidio armenio, campos de refugiados y cárceles de alta seguridad como Guantánamo: el dispositivo concentracionario ha evolucionado y se ha perfeccionado a lo largo del siglo XX, convirtiéndose en un verdadero sistema político con el cual los Estados (incluso los democráticos) siguen experimentando al margen del derecho en el mundo entero. La resistencia manifiesta que ha tenido parte de la academia chilena en los últimos años al momento de utilizar esa nomenclatura para analizar el sistema represivo en dictadura puede proceder, como analizaba María López en 2017, de una impresión de “dependencia intelectual” (565). Pero la plena comprensión de lo concentracionario como fenómeno político exige una aproximación integral, tanto filosófica como historiadora, politóloga, sociológica y psicológica. Me parece que reconocer a lo concentracionario como una modalidad y expresión fundamental del poder de Estado en dictadura abre paso a una perspectiva teórica comparativa muy provechosa para el análisis y sumamente pertinente para estudiar el fenómeno histórico-político que sucedió en Chile como un producto de la historia mundial

3 Ya en ese momento, la forma geográfica que adoptaba la institución de concentración en el territorio cubano supone una acepción filosófica-arquitectónica de la noción de “campo” más amplia de la que plantea Santos-Herceg en su texto.

4 Es interesante notar, además, que el dispositivo concentracionario nace primero, como señalan tanto Agamben como Becker en el caso de Cuba y de Sudáfrica, como un instrumento del proyecto colonial (también Brunet). Efectivamente, la casi totalidad de los sistemas de concentración hasta el día de hoy responden a una componente ideológica relacionada al tema de la migración, de la expulsión o de la anexión imperialista de un territorio.

y de la evolución de los dispositivos de poder a lo largo del siglo XX. En lugar de categorías más bien afectivas —como catástrofe— o técnicas —“lugar de detención, centro clandestino de exterminio”— como las que propone instalar Santos-Herceg (53), me parece indispensable volver a mirar al fenómeno concentracionario desde su “origen político” — y con mayor razón hoy, cincuenta años después del golpe.

Ahora bien, ¿cómo se puede llegar a hacer teatro en un campo de concentración? ¿Cuál es la especificidad del teatro concentracionario que aparece en Chile en dictadura? ¿Cómo entenderlo, estudiarlo? Pretendo dar cuenta aquí de algunas reflexiones en torno a una estética de los teatros concentracionarios en Chile durante los primeros años de la dictadura cívico-militar, y más precisamente, proponer un análisis político de esta estética.

El teatro imposible

El hecho de designar a los centros clandestinos de detención como campos de concentración no fue casual ni tenía un sentido ‘efectista’. Por el contrario, consideré que esos centros, en Argentina, reunían los rasgos principales de lo concentracionario, en su dimensión más radical, el campo de concentración-exterminio. En efecto, se trataba de instituciones administradas por el Estado, que servían como lugares de encierro, tortura y eliminación de determinado grupo poblacional, caracterizado como subversivo. Por su funcionamiento, estaban destinadas a desaparecer a las personas, primero en su condición de sujetos políticos y sujetos de derecho, para luego eliminar la condición misma de personas, hasta hacer desaparecer incluso sus restos mortales. Sin embargo, ya entonces advertía algunas diferencias significativas con respecto a otras experiencias concentracionarias, como el aislamiento de los prisioneros entre sí y la completa inactividad a la que se sometía a la mayoría de ellos, como parte del castigo. Más tarde, al estudiar las características actuales de lo concentracionario, llegué a la conclusión de que los campos de concentración en Argentina fueron una suerte de punto intermedio entre el campo de concentración como espacio de hacinamiento, que se vio en la experiencia nazi, y el campo de aislamiento de los prisioneros entre sí y respecto del dispositivo, que se practica en lugares como Guantánamo (Peris Blanes 882-883).

Lo que me interesa en el análisis del fenómeno concentracionario que proponen académicos/as como la politóloga Pilar Calveiro, el sociólogo Michael Pollak o la historiadora Annette Becker, es la posibilidad que nos ofrecen de establecer marcos comparativos para el estudio de los sistemas de concentración entre ellos. Al instalar la pertinencia del concepto para caracterizar una tecnología propia del Estado moderno (que se reconfigura y se adapta de acuerdo con contextos sociopolíticos y culturales distintos, pero que nace de una misma necesidad institucional y responde a un mismo objetivo biopolítico), se hace posible examinar un conjunto de sistemas parientes a la luz de sus semejanzas y de sus diferencias. Para el propósito de mis investigaciones, esta perspectiva histórica comparativa ha puesto de relieve el carácter innecesario del fenómeno teatral dentro de lo concentracionario. No se encuentra teatro en cualquier sistema de concentración; es decir, no cualquier sistema concentracionario produce un fenómeno teatral. Por eso me interesa asentar como tal el concepto de teatro concentracionario; porque al hacerlo, se hacen patentes tanto analogías entre sistemas ideológicamente muy disímiles (como

lo son por ejemplo la dictadura chilena y la Unión Soviética) como diferencias radicales entre contextos históricos y culturales aparentemente cercanos (como Chile y Argentina), pero donde el surgimiento o no de un fenómeno teatral concentracionario da pruebas de una configuración del sistema de concentración fundamentalmente distinta.

¿Qué es entonces un teatro concentracionario? ¿Cómo es posible que se geste una actividad teatral dentro de la institución de concentración? ¿A qué se parece? ¿Dónde y cómo se instala? Se halla la presencia notable de procesos teatrales dinámicos en tan solo tres de los numerosos sistemas de concentración que mencionaba en mi introducción. Se trata, por orden cronológico, de los gulags soviéticos, de los campos del nazismo, y de los campos de concentración chilenos. Solo por este hecho, destaca la extrema singularidad (e importancia) de la aparición de este fenómeno en el curso de la historia política y teatral chilena. El sistema de concentración soviético operó durante cuarenta y dos años, entre 1918 y 1960⁵, llegando a contar con más de 400 campos principales para un total de 1.726 complejos represivos y colonias (Brunet). La institución concentracionaria nazi administró durante doce años, entre 1933 y 1945, unos veinticinco campos de concentración principales y unos 1.100 campos satélites (Wachsmann). En el caso de Chile, de los más de 1.100 centros de represión que operaron durante los diecisiete años que duró la dictadura (“Recintos”), el dispositivo de concentración propiamente tal estaba compuesto por unos trece campos que funcionaron principalmente por un periodo de tres años, entre 1973 y 1976. En los tres casos, el fenómeno teatral se extendió a todo el periodo en el que operó el sistema de concentración. Si bien nacen y se configuran de forma muy diferente, los tres fenómenos que señalo comparten numerosas características estructurantes. Por eso mismo, desde una perspectiva comparativa, quiero destacar la especificidad del teatro concentracionario chileno en relación a sus homólogos y antecesores. Detallaré luego cómo se instituye un teatro concentracionario en Chile, en cuanto espacio y tiempo del teatro dentro del sistema de concentración.

Teatro concentracionario en Chile. El fenómeno teatral concentracionario en Chile se extendió a los campos de Pisagua, Chacabuco, Ritoque, Puchuncaví-Melinka, Tres Álamos (tanto en el campo de hombres como en el de mujeres) e Isla Dawson, así como al Estadio Nacional. Surgió de forma simultánea y similar en casi todos los campos del sistema de concentración. Por ello, considero que el fenómeno es característico del sistema en su conjunto y demuestra el desarrollo de una creación teatral continua y dinámica a lo largo de la actividad de esos recintos, entre septiembre de 1973 y finales de 1976. Destaca también la extensión del fenómeno a todo el territorio nacional, manifestándose hasta en recintos extremadamente apartados, y sin que existiera necesariamente alguna comunicación entre los contingentes de detenidos/as y los diversos grupos de teatro.

Los teatros concentracionarios chilenos, soviéticos y del nazismo tienen muchas características en común. En los tres casos, participan en la actividad teatral tanto aficionados/as como artistas profesionales, sea del teatro o de otras disciplinas (Audhuy; Kolesnikov). Todos los grupos, además, tuvieron que relacionarse en algún momento de su actividad con el personal de la institución: oficiales, funcionarios, soldados o guardias (Audhuy; Gullotta). En cambio, algunos

5 En algunos casos, hasta el año 1991.

parámetros son propios del sistema de concentración chileno y determinan la singularidad de su teatro: el hecho de que el sistema responda a un proyecto de represión política, por ejemplo, concentrando así (casi exclusivamente) a militantes de la izquierda revolucionaria chilena; que todos los detenidos/as compartan una misma identidad nacional, idiomática y cultural; o que la *praxis* política haya tenido mayor incidencia sobre la configuración de un imperativo de emancipación que en los teatros concentracionarios del gulag o del nazismo. Voy a tratar de resumir a continuación los elementos fundamentales que caracterizan, en mi opinión, a la especificidad del teatro concentracionario chileno:

1. Se trata primero de un fenómeno generalizado, sistematizado, visible e instituido (incluso podríamos decir que institucionalizado). En este aspecto, se diferencia del fenómeno teatral concentracionario nazi, principalmente clandestino —con la excepción de algunos casos donde la dirección del campo encargó directamente la producción de una obra (Audhuy)— y que no llegó a convertirse en una actividad expresamente regularizada y sistemática.

2. Se traduce en un teatro independiente de la administración concentracionaria, orientado por un principio de resistencia y que se convierte en motivo de orgullo para los/as internados/as. Estos aspectos lo diferencian del caso soviético, donde la sistematización y la institucionalización del movimiento teatral concentracionario respondía a una verdadera política cultural coordinada por el Estado totalitario. Se concebía la actividad artística como una forma de trabajo forzado, y se la ponía a disposición de un proyecto de reeducación ideológica (Depaule) o, en una segunda etapa del sistema de los gulags, de una competición simbólica entre los *apparatchiks* a cargo de los campos (Depaule). Si es cierto que los/as teatristas del gulag se beneficiaban de condiciones de detención más favorables que los/as demás (Volovich cit. en Kolesnikov), declaran haber tenido sentimientos contrarios respecto a su actividad teatral dentro del campo y dan testimonio de cierta vergüenza (Depaule cit. en Subtil) propia de los síndromes de supervivencia. Al participar en una actividad teatral organizada directamente por el NKVD y con fines propagandistas, tienden a hacer sentido de su experiencia como de una práctica de sobrevivencia más que de resistencia. En los campos chilenos, en cambio, el grupo de teatro constituye una entidad autónoma; sometida, por cierto, al control y la aprobación de la administración concentracionaria, pero no encargada por ella de cumplir con ningún proyecto ideológico-cultural. El proceso no nace como iniciativa del Estado represor, y es entonces considerado lógicamente por todos/as como una práctica de resistencia y de subversión en el mismo momento en que la desarrollan. El fenómeno teatral concentracionario en Chile es generador de una narrativa positiva, restaurativa. Tanto los/as teatristas como una gran parte del público concentracionario analizan el fenómeno como una victoria intelectual, un acto de resistencia significativo y, por consiguiente, un motivo de orgullo.

3. Se caracteriza finalmente por ser un fenómeno performático de la identidad nacional-cultural. La autorización e institucionalización del teatro concentracionario en Chile depende fundamentalmente de la sociología muy singular del sistema de concentración que implementa la dictadura, puesto que tanto presos/as como militares eran chilenos/as. Además, la administración de los campos se distribuye entre ramas de las Fuerzas Armadas con genealogías, estructuras e ideologías muy diversas; la administración de la institución está en manos de una mezcla de militares

de carrera y de conscriptos con procedencias sociales y políticas (y con vocaciones represivas) también muy diversas. En cierta medida, el teatro elaborado y autorizado dentro del sistema de concentración chileno constituye un territorio cultural común entre presos/as y militares (Rostollan-Sinet, "De trêves"); una forma de teatro nacional mediante el que la comunidad concentracionaria experimenta parámetros de una identidad nacional-cultural en el marco de la compartición de una experiencia espectral.

Se puede considerar que todos los teatros concentracionarios comparten, en cierta medida, un mismo principio subversivo. Sin embargo, debido a estas características singulares, el teatro concentracionario chileno llega a superar la dimensión subversiva que observamos en sus homólogos del nazismo o del gulag. Tanto la dimensión clandestina (en el caso nazi) como la subordinación a un proyecto propagandista (en el caso soviético) atenúan el alcance fundamentalmente transformador que podría haber llegado a tener la actividad teatral sobre el mismo sistema del campo, sobre su organización institucional y su funcionamiento represivo totalizador e integral. En cambio, lo que observamos en el caso chileno es una verdadera modificación paradigmática de la institución represiva, que intensifica los efectos directos y concretos de la actividad teatral sobre la condición existencial de los sujetos dentro del campo.

Heterotopología del teatro concentracionario chileno. Es importante considerar lo que "hacer teatro en el campo" significa concretamente en términos espaciales. El régimen dictatorial se impuso, principalmente, mediante un ordenamiento nuevo del espacio: redefinió la distribución y la administración del espacio nacional; instituyó y puso en acción un conjunto de espacios represivos; alteró e intentó reestructurar el espacio íntimo. El despliegue del dispositivo de represión política opera entonces como una manera de establecer performáticamente una unidad geográfica-política sobre la nación (Agamben; Brunet). La detención, los traslados y la desaparición de agentes subversivos se extiende a todo el territorio nacional y el Estado dictatorial, al administrar el territorio de esta forma, hace realidad la ficción unificadora del proyecto nacionalista al mismo tiempo que reivindica su legitimidad a ejercer el poder sobre ese territorio en toda su extensión (Calveiro). En cambio, una dimensión importante de la actividad teatral es la producción de un espacio propio. A diferencia de otras prácticas artísticas, el teatro tiene sus espacios y su propio dispositivo de producción de publicidad. Esta característica intrínseca del teatro lo convierte en una práctica particularmente incongruente en un campo de concentración; pero es lo que determina en gran parte su potencia subversiva para lo concentracionario.

Nos encontramos dentro de los campos con verdaderos teatros. Se traducen al espacio concentracionario lógicas arquitectónicas y prácticas sociales fundamentalmente asociadas con la institución espacial que le corresponde a la práctica del teatro en libertad. El dispositivo representacional requiere un público, sentado o parado frente a un escenario (o a un espacio escénico). En los campos, se ocupa principalmente el comedor: espacio primigenio de las formas teatrales concentracionarias (Delbo; Depaule), único espacio propiamente comunitario donde se come juntos antes de volver a su barraca, cabaña o celda para el toque de queda, el comedor se convierte lógicamente en el teatro del campo más ostensible. Las mesas y las sillas se corren o forman parte de la misma escenografía. Óscar Castro y Carlos Genovese describen cómo utilizaron los dos niveles del dispositivo escénico para el montaje *El amigo Pablo* (adaptación puchuncana del *Calígula* de Camus) para que los cristianos perseguidos pudieran

escondese (siempre a la vista del público) de los soldados romanos parados encima de las mesas (Genovese). De la misma manera, la ausencia de un escenario (puesto que algunos grupos no contaban con tablas ni estructura sobreelevada para marcar alguna diferencia entre la sala y el espacio escénico dentro del comedor) se convierte a su vez en otro dispositivo escenográfico, donde la misma disposición del espacio condiciona la relación entre el público y la obra e incide sensorialmente en la dramaturgia. Las obras concentracionarias hacen de la disposición espacial un elemento constitutivo del dispositivo dramático: salir de escena, entrar al escenario, mantenerse a la vista, pasearse entre el público por el pasillo central; la creación escénica se apodera del espacio completo.

Otro elemento que cabe destacar aquí es la disposición del público dentro de la sala, que opera según las mismas lógicas de geografía social de un teatro tradicional. Muchos de los oficiales se sentaban en primera fila; los presos venían detrás, también sentados; luego los soldados, a cargo de cuidar la sala, se mantenían parados contra la pared y disfrutaban de la obra en armas al fondo del teatro. Otro dispositivo tradicional que se mantiene dentro del campo es la cámara oscura; y esto, aun cuando las condiciones geográficas extremas lo dificultan, como en la Isla Dawson (cien kilómetros al sur de Punta Arenas) donde los presos debían tapar con trapos las ventanas del comedor para que no entrara la luz que permanece casi toda la noche en la zona austral en la época del verano (Figuroa cit. en Rostollan-Sinet, *Théâtres de l'évasion*). Para trabajar en cámara negra, se inventan dispositivos de iluminación, focos y otras invenciones lumínicas diseñadas por ingenieros-presos. Miguel Lawner, exdirector de la CORMU, cuenta cómo colaboró con el grupo de teatro de Ritoque “en su calidad de arquitecto”: “les preparé con unos tarros de duraznos (de esas conservas que nos traía la familia) unos tachos para tener iluminación —de los que aparecen registrados en mis dibujos. Había unas ampollitas que colgaban del techo, nada más; y yo colocando esos tarros armaba unos focos, digamos, con el objetivo de poder dirigirlos”. Carlos Genovese narra luego cómo los “técnicos iluminadores” del grupo de Puchuncaví inventaron para la adaptación teatral del *Principito* “una especie de caleidoscopio, un aparato que giraba y la luz se proyectaba ... en colores ... Entonces, cuando el Principito volaba, todo el salón, el árido salón del casino se llenaba de luces y era un efecto especial increíble”. Muchos de los montajes cuentan además con música, vestuarios, accesorios; y algunas salas llegan a contar con afore, cortinas y telones que redoblan las posibilidades dramáticas para la creación de la obra.

La irrupción de la sala de teatro dentro del campo de concentración señala una recuperación significativa del espacio geográfico donde se encuentran internados los presos/as. El caso de Pisagua es más inédito aún, al contar en el pueblo de Pisagua con un edificio cultural típico de la historia del Norte salitrero (el Teatro Municipal de Iquique), el grupo del campo llega a crear en un verdadero teatro (Rodríguez cit. en Vera-Pinto Soto). En el campo de concentración de Chacabuco, finalmente, la actividad teatral llega a tomar tal dimensión que se despliega a través toda la ciudad-campo, abriendo, por así decirlo, varios espacios y salas de teatro. Uno es el denominado TECH (Teatro Experimental de Chacabuco) levantado por Mario Molina Domínguez en una “casa abandonada” que el exingeniero eléctrico transformó en un “pequeño teatro” y que pasó luego a habitar, convirtiéndose en una suerte de figura mitológica para sus compañeros, quienes lo apodaron “el fantasma de la ópera” (Durán 208). Paralelo al levantamiento de esta “salita experimental”, se remodeló un espacio mucho más amplio, en medio

del campo, donde se producía el grupo de los shows: Hugo Valenzuela y otros integrantes del grupo entregaron comentarios extensos sobre este galpón para el documental *La Resistencia de los metales*, completados por la presentación de dibujos de la sala realizados por el prisionero chacabucano Juan Sáez (Durán y Riveros 26'45").

La subversión topográfica que genera la actividad teatral dentro del campo no se limita a la construcción o apropiación de una sala de teatro. La espacialidad propia de la práctica teatral ha generado tantos dispositivos como se han inventado regímenes de teatralidad. En Dawson, Ritoque o Puchuncaví, encontramos formas de teatro callejero en las canchas de deporte, los patios de visita o en el patio de formación. El campo pasa a ser, a su vez, parte de la escenografía: el dispositivo representacional está determinado por el entorno mismo: alambradas y miradores, soldados y metralletas. Estas dinámicas de teatralidad "en el espacio público" encuentran a su máxima expresión en la performance (o *happening*) del "alcalde" en Ritoque y luego en Puchuncaví, donde un determinado preso pasa a encarnar al "alcalde del pueblo" (Dorfman 129). Esta operación dramática resignifica el campo entero; se asigna nombres a las calles del campo, convertido en pueblo, y se inventa todo un urbanismo ficticio:

una se llamaba Costanera, otra Macondo, otra la calle del Correo (donde había un compadre encargado del correo), la Plaza de Armas (que era la cancha de fútbol), y así todo tenía nombre. ... Había un alcalde, un comandante del cuerpo de bomberos, un cuerpo de bomberos, que estaba dividido en banda de guerra y bomberos, un cura, que sé yo, todo lo que podía tener un pueblo (Dorfman 129).

Lo mismo sucede en el campo de Chacabuco:

Los presos en la nueva ciudad comenzaron a bautizar las calles, de acuerdo con sus propios referentes políticos masculinos, como formas de control de lo nuevo y desconocido. Los nombres que las autoridades habían dado en referencia a las victorias de la guerra del Pacífico, próceres de la patria y ciudades chilenas, los presos los modificaron y cambiaron por Allende, Marx, Lenin. Al respecto, Adolfo Cozzi, en su libro testimonial de Chacabuco, relata que "a la calle principal, que desembocaba en el Barrio Cívico, la llamamos en secreto avenida Doctor Salvador Allende Gossens, y para los militares avenida Calama" (50). (Durán 202).

Más allá estaba la calle, una calle ancha que medía kilómetros, que es Chacabuco. Esta calle se llama Lynch. ... Nosotros para ir a ver cualquier cosa que queríamos teníamos que meternos por aquí, por una puerta de calle y teníamos que atravesar por donde habíamos puesto de escenario. ... Para ir a ver esto, teníamos que entrar desde la calle (Molina cit. en Durán 208-209).

Podemos señalar también otro régimen de teatralidad, próximo al radioteatro: el que inventa Jorge Navarrete en el campo de Pisagua al iniciar un programa nocturno y colaborativo de narración oral (*Las Noches Fantásticas de Lalo Cabrera*), donde cada participante declamaba en voz alta entre las rejas de su celda para todos los oyentes del campo.

Dentro del espacio concentracionario, el régimen representacional se convierte en un dispositivo productor de subversión topográfica. Como bien lo plantea Francisca Durán, "de este

modo, el proceso de apropiación del espacio opera a través de prácticas que tejen las condiciones determinantes de la vida social, brindando familiaridad, subvirtiéndolo y desplazando el orden en la ciudad planificada. Los “nombres propios” son parte de estas prácticas” (202). En cuanto supone una “representación para”, el teatro crea un territorio precario, momentáneo y determinado, suspendido, pero real. Al estudiar el caso chacabucano, Durán habla de una práctica “refundacional” (200-201). Ciertamente es que dentro del territorio absurdo de los campos, el teatro instala un espacio más absurdo aún: un lugar de arte, para el arte, donde rigen las reglas del arte.

El tiempo concentracionario y la heterocronía teatral. Al momento de evaluar el alcance subversivo del teatro concentracionario para la lógica misma de la institución, el tema de la temporalidad es esencial. La práctica teatral supone la institución de una temporalidad propia del teatro, un tiempo de la creación escénica y de la representación, un tiempo para el teatro. Al no ser que se trate de improvisación, el teatro supone que se ensaye primero en vista de una posterior representación. Este aspecto es crucial, puesto que toda la lógica del sistema concentracionario se funda en un ordenamiento represivo de la experiencia del tiempo (Agamben 215; Calveiro 62-63). El sujeto concentracionario no sabe por cuánto tiempo va a permanecer dentro del campo: en suspenso, esperando a una instancia judicial, a la tortura o a la muerte, su existencia es “provisional” (Frankl 75). La experiencia del tiempo concentracionario está determinada por la ausencia de cualquier control sobre la propia existencia; el día a día del individuo no se concreta en ninguna actividad material significativa. La lógica temporal de la actividad teatral subvierte absolutamente esta condición. Cuando se ensaya una obra, es con la perspectiva de estrenarla; y cuando se estrena una obra, es con la perspectiva de recibir comentarios del público (y muchas veces, en el caso del teatro concentracionario en Chile, de dar continuidad a la serie con otro capítulo más).

La creación escénica reconfigura la cotidianidad concentracionaria completa; y cuando las actividades pasan a regularizarse, la semana entera se tiñe de una significancia perdida. En el campo de Puchuncaví, la “temporada teatral” más extensa (entre junio de 1975 y mayo de 1976) pasó a ser denominada por los presos como “Viernes Culturales de Puchuncaví”. El conjunto conformado por Óscar Castro, Carlos Genovese y Hernán Plaza movilizaba a numerosos colaboradores para participar en la construcción escenográfica, dramatúrgica, lumínica o musical; y la perspectiva del estreno de una obra nueva el próximo viernes transformaba la vivencia misma del sujeto concentracionario, en espera de algo. El mismo Genovese reconoce que la decisión de estrenar los días viernes dependía de la organización propia de la semana concentracionaria:

Descubrimos que el viernes era un buen día, porque era un día en que empezaban a llegar las primeras visitas. Por lo tanto, la gente se ponía un poco más contenta. Sábado y domingo no, esos eran los días de visita y lo más importante para el preso era la visita y se preparaba. Escogimos un día al fin de la semana, la gente ya estaba más agotada, estaba esperando que vinieran a verlo, por lo tanto estaba más ansiosa; y pensamos que era un buen día para calmar esa ansiedad.

El “día de visitas” al que alude Genovese no existía en otros campos: en Chacabuco por ejemplo, los shows dominicales eran de los pocos elementos retemporalizadores dentro de la monótona y absurda cotidianidad concentracionaria.

Después de subvertir a la heterocronía destructiva que había sido proyectada inicialmente para el campo, el teatro establece otro régimen de temporalidad en el momento de la misma representación. No es casual que casi todos los teatros de los campos tengan función en las noches. Después de la comida y antes del encierro en la barraca, se concede un tiempo para “ir al teatro”, siguiendo exactamente la misma forma social del teatro en libertad. En el marco de la función concentracionaria, se reinstituye todo el ritual social de la experiencia espectral: se guarda silencio para que hablen los actores, se aplaude al final (o cuando la dramaturgia pretende que se aplauda). El público concentracionario (presos, soldados y oficiales) observa todos los comportamientos de un buen espectador de teatro, poniendo en evidencia la transposición de una ritualización y codificación social que cumple, en el mundo en libertad, con objetivos también heterocronos (Foucault 17). La regularización cotidiana del programa de *Las Noches fantásticas* en Pisagua hace patente el alcance emancipatorio que puede llegar a tener el reencuentro del preso (y del militar) con una temporalidad cotidiana, amigable, familiar dentro de un espacio tan destemporalizador como el campo de concentración.

El teatro concentracionario que aparece en Chile constituye una suerte de institución dentro de la institución. La forma en que llega a establecerse dentro del sistema de concentración y a reconfigurar sus parámetros represivos más esenciales da cuenta de su potencia, y señala a la vez las debilidades de la institución concentracionaria suplantada temporalmente por la institución teatral. Todos los efectos concretos que ha tenido la actividad teatral sobre la organización espacial y temporal del campo han impactado también a la administración militar; y probablemente esto fue lo que determinó la posibilidad de este teatro imposible.

Allí, en Dawson sobre todo, los muchachos [i.e. los soldados] estaban tan incomunicados como nosotros. . . . En el momento de la representación, objetivamente (no cabe la menor duda) se olvidaba la distinción. Los soldados por lo general eran gente modesta, haciendo el servicio militar y viniendo de localidades muy modestas. Seguramente nunca en su vida habían presenciado una representación de teatro. Entonces, justamente porque uno de mis intereses personales era observarlos, objetivamente, mirándolos, disfrutaban más que nosotros. De eso no tengo duda. Incluyendo, salvo excepciones, el personal de la oficialidad (Lawner).

No me detendré aquí en esta dimensión importante, llamativa y compleja del asunto, pues ha sido el objeto de publicaciones anteriores (Rostollan-Sinet, “De trêves”). Pasaré más bien a examinar ahora la dimensión estética de esos teatros, con el objetivo de profundizar una propuesta de análisis acerca del carácter, a mi juicio, fundamentalmente político de esa estética.

Hacia una estética política del fenómeno teatral-concentracionario chileno

Los teatros concentracionarios son objetos problemáticos para la estética. Para acercarse a su estudio, es preciso establecer una suerte de estética específica (en la forma en que hablamos, por ejemplo, de *site specific*). La dramaturgia concentracionaria se configura según las necesidades de un contexto extremadamente singular. No lo podemos entender como objeto estético sin tomar en consideración el espacio y el tiempo concentracionario, la presencia del militar como

ensor y como público, el estado anímico y físico de los/as detenidos/as-espectadores o la sociología de los afectos militantes (indispensable para comprender las lógicas organizacionales y comunicacionales propias de la comunidad de presos/as). Esta dramaturgia específica apela a una estética también situada.

Si hablo de una estética política es porque considero que esos teatros surgen como un fenómeno dialéctico dentro del momento histórico; y que dan cuenta de un surgimiento del acontecimiento político. La dimensión política de esas formas estéticas me parece tener su origen en este surgimiento: su carácter político no procede tanto de la situación de opresión que se ejerce, sino de que esos teatros surjan como formas accidentales, de que aparezcan como una anomalía y generen un espacio disensual radical. Esta lectura se inspira en la definición del fenómeno político que propone Jacques Rancière; así como en las filosofías y socioantropologías de la organización social y de la sublevación que desarrollan investigadores como Romain Huët, Rodrigo Karmy o Ingrid Seguel-Boccaro. Lo que me interesa destacar aquí es la fenomenología del acontecimiento político entendido como “efracción” y “retorno del sujeto político”, y una lectura del disenso como reconfiguración conflictiva del mundo y “diferencia de lo sensible a sí mismo” (“C’est toujours” 12’50”).

La dimensión política de los teatros concentracionarios se ha reducido, históricamente, a la ecuación clandestino/resistente = heroico/político. Sin embargo, teatros como los que se realizaron en los gulags nos presentan una imagen dialéctica particularmente cruel: la de una práctica de relativa emancipación y sobrevivencia para el preso que es, al mismo tiempo, instrumento de poder y de expansión imperialista y colonial para el Estado represor. No me parece que se produzca en este caso ninguna efracción política; y, por ende, que la estética propia de esos teatros sea política, en cuanto no constituyen objetos estéticos políticamente operativos (“Les images” 23’42”). Para entender, en cambio, la dimensión fundamentalmente política del fenómeno teatral concentracionario que aparece en Chile, es preciso examinar las condiciones de ese surgimiento y el tipo de disenso que genera el fenómeno estético en juego.

“Libertad para crear”: la paradójica fundación de un espacio disensual. El teatro concentracionario es una de las múltiples continuidades que ha tenido la historia teatral chilena después del golpe (Rostollan-Sinet, “Teatros desaparecidos”); pero representa también una forma de paréntesis dentro de ella. El contexto transforma las lógicas de producción y de creación de forma significativa; como lo expresó en varias ocasiones Óscar Castro:

Paradójicamente, yo era más libre en el campo de concentración que afuera, más libre que en los años de Allende. Porque dejé de tratar de convencer al resto del mundo de que era un buen revolucionario: ¿a quién voy a tener que convencer que soy de izquierda, si ya estoy en un campo de concentración? Antes, yo mismo me privaba de libertad para crear. En prisión, tenía una libertad completa para escribir. Nunca he tenido tanta libertad para escribir: esa es la contradicción más hermosa (Rostollan-Sinet, “Entrevista” 5).

Efectivamente, dentro del dispositivo heterotópico del campo, el artista se encuentra súbitamente liberado de un conjunto de imperativos normativos que determinan la creación teatral dentro de la sociedad normal, y la limitan. La actividad teatral del artista concentracionario no tiene como

objetivo generar sustento económico ni tampoco consolidar su posición dentro de un sector profesional. Esto supone que no existan lógicas de competitividad inherentes a la producción y la creación, primero; y luego, que las normas de evaluación del producto artístico difieran de las que tienen curso dentro de un sistema de producción artístico-económico y de una institucionalidad cultural habituales. Dentro del campo, la producción teatral solamente tendría que cumplir con una expectativa de entretenimiento y de subversión de la cotidianidad concentracionaria. En este sentido, las facultades creativas tienen la posibilidad de desarrollarse más libremente. El marco normativo habitual de la actividad teatral en libertad es percibido como limitante, cuando el contexto concentracionario permite en cambio que se instaure un nuevo marco normativo dentro del cual se pueden expresar deseos creativos considerados más genuinos. No es casual, entonces, que se desarrollen tendencias teatrales distintas (contrarias, a veces) dentro de los campos. Hablando de ese panorama de, por así llamarlas, escuelas estéticas diversas y a menudo concurrentes, Durán destaca la presencia de tres grupos en Chacabuco: el grupo de los shows, el teatro experimental de Mario Molina en su salita, y otro grupo más conformado por profesionales del campo artístico previo a la detención. Algo similar sucede finalmente en Pisagua, donde la práctica radioteatral impulsada por Jorge Navarrete en las noches se desarrolla en paralelo a las actividades del grupo de teatro que oficiaba en el Teatro Municipal, en las afueras del campo, y cuyas producciones pertenecían al mismo registro popular y musical que las de otros grupos concentracionarios (culminando en la creación del emblemático musical del grupo, *Johnny Good*).

Esta impresión de relativa libertad no equivale necesariamente a una efectiva liberación de las determinaciones y limitaciones de la creación teatral. Las propuestas artísticas que los grupos de teatro presentan al público del campo participan de la construcción de su gusto; pero las expectativas de este público determinan también en gran medida la fábrica de la estética concentracionaria. Me parece interesante destacar que lo que se establece en los campos es concretamente una nueva taxonomía estética. Hay dramaturgias que gustan y otras que no; es decir que se configuran nuevas hegemonías y minorías estéticas.

Ese es el primer acontecimiento político del teatro concentracionario, entendiendo la política como irrupción de un diálogo, como territorio intermedio para tejer comunidad desde la fragmentación. Los teatros concentracionarios chilenos han dado luz a un repertorio considerable (más de cien obras y montajes en un periodo de tres años) y a formatos teatrales muy diversos. Los/as artistas que participaron en esos grupos tenían perfiles y trayectorias distintas. El hecho de que existan estéticas mayoritarias y otras minoritarias, modelos dramaturgicos hegemónicos y otros marginados nos informa sobre la importancia de otro parámetro: el de la recepción. Las expectativas del público y las limitaciones acerca de "lo que se puede presentar o no" a un grupo de espectadores física y anímicamente afectado por su situación concentracionaria son determinantes esenciales para la producción teatral dentro del campo. Este parámetro me parece crucial en cuanto nos permite matizar las nociones de libertad de creación y de intención artística en el contexto concentracionario: "hacer teatro en el campo es un acto de resistencia, y que vaya la gente también y sacarlos de la destrucción emocional y llevarlos al teatro es todo un trabajo, un esfuerzo; que es el que hace permanentemente el actor para que vayan a ver sus obras en la sociedad, ¿no?" (Genovese).

Las preguntas estéticas y políticas que se pueden formular al respecto son fundamentales: ¿qué es lo que se pretende lograr con tal o tal objeto teatral? Recorriendo los testimonios, uno

se encuentra frecuentemente con debates de índole estético-simbólico entre los/as mismos/as presos/as en torno a la valoración de tal o tal producción artística: varios compañeros chacabucanos destacan la “mala dirección del fantasma de la ópera” de Mario Molina (Durán 213), demasiado preocupado (según ellos) por el imperativo anímico de su práctica (pensando tanto en su público como en sí mismo). Con esta nueva taxonomía estética, aparece también todo un campo de posibles polémicas en torno a la operación estética, puesto que la “negociación de esos términos de producción” supone que el nuevo territorio encontrado sea tanto común como disensual (Rostollan-Sinet, “De trêves” 101).

Disenso y efracción: la operatividad política del fenómeno teatral. El espacio de diálogo que abren esos teatros en el medio de la institución de concentración implica una relación directa con la administración militar. Por cierto, la relación que se establece en el marco de la producción teatral no se configura directamente entre los/as presos-artistas y el Estado represor, sino que entre los/as presos-artistas y los ejecutores de esa represión. Esa figura ejecutora pasa de cuidar de que se mantenga el curso normal de la institución concentracionaria a interactuar con la producción teatral, y volverse productiva, auspiciadora, colaboradora. Puesto que la dirección artística de los montajes permanece en manos de los/as presos-artistas, esta nueva organización de la comunidad política redistribuye las relaciones entre los individuos (“C’est toujours” 14’00”) y el colectivo concentracionario adquiere un significado nuevo, disensual y polémico.

Esta reconfiguración señala la presencia de una efracción de lo político. En ese territorio apartado del resto de la sociedad normal, todas las contradicciones y fragilidades del sistema dictatorial se cristalizan en el surgimiento de una comunidad política alternativa y subversiva que ponen en evidencia la “impotencia” del poder totalizador (Deleuze y Guattari 265). Esta efracción política se materializa en el mismo objeto estético: la estética teatral concentracionaria tiene en ese contexto una función política activa. En palabras de Rancière, “la imagen opera”: la ficción representada se convierte en un objeto políticamente activo sobre la organización de la comunidad política y la repartición de las sensibilidades.

La gestión estética de este fenómeno disensual depende de innovaciones dramatúrgicas específicas al campo. El hecho de que los/as artistas concentracionarios/as chilenos/as decidan su repertorio y representen a sus obras de forma pública es el dato más relevante para entender la fábrica de la estética concentracionaria chilena. Ante la necesidad de inventar una forma dramatúrgica de hablarle al público y de esconderse, al mismo tiempo, del poder censor (o al menos de “pasar piola”), el doble lenguaje se convierte en una necesidad dramatúrgica. Hay que considerar, sin embargo, que no todo pasa inadvertido”. La administración militar entiende perfectamente que la situación constituye una excepción dentro de la excepción. Su autorización de la práctica teatral está condicionada a una astucia dramatúrgica de la subversión: esta es responsabilidad del grupo de teatro, y limita a su vez su libertad de creación. Lo que sí era probablemente imperceptible para los militares, en ese momento, es la trascendencia política del dispositivo comunicacional que la estética concentracionaria instauraba entre los/as presos/as. La operatividad de ese doble lenguaje se fundaba en la pertenencia de todos los/as presos/as a la militancia revolucionaria chilena, y en una cultura común compartida entre todos/as y que los/as diferenciaban del bando militar. En concreto, la forma dramatúrgica concentracionaria

estaba informada por esa identidad colectiva, como una apropiación autónoma por parte del sujeto minoritario de la forma estética justa, precisa para la contingencia, el instante.

Este territorio disensual está lleno de trampas y contradicciones. Cuando Ígor Cantillana presenta una adaptación de la *Antígona* de Sófocles en el campo de Tres Álamos, el significado político de la obra parece muy evidente. La figura de Creonte equivale a la de Pinochet; la de Antígona, al preso político o a los familiares exigiendo justicia; y el cuerpo de Polinices representa tanto al preso político como a los/as desaparecidos/as y exiliados/as de la dictadura. Lo mismo sucede con la adaptación del *Calígula* de Camus que mencionaba anteriormente: la lucha entre el tirano Nerón y los "cristianos súper simpáticos" (Rostollan-Sinet, "Entrevista" 5) es un comentario apenas disimulado sobre el conflicto en curso. Otros ejemplos son más sutiles: tanto en el campo de mujeres de Tres Álamos como en el de hombres de Puchuncaví, el estreno de Festivales de Viña concentracionarios en las mismas fechas en que se daba el festival en libertad permitieron subvertir esa gran fiesta de la dictadura sin dar otra impresión a la administración del campo que la de querer entretenerse con impresiones y caricaturas.

Aunque todos los personajes de la dramaturgia concentracionaria chilena puedan ser considerados como modelos sociales explícitamente representativos de la contingencia histórica (Seguel 132), la operatividad política que llegan a tener se funda en la reconfiguración radical de la comunidad concentracionaria que permiten generar. El uso de la ficción suspende, performativamente y por un tiempo definido, los papeles históricos y políticos que cumplen militares, soldados y presos/as dentro del campo. Esta excepción es el disenso; y la estética específica que se elabora ahí, entonces, la forma que me parece que adopta la efracción política en acto.

Conclusión

Imagen dialéctica de un momento histórico y político complejo, los teatros concentracionarios chilenos enfatizan la relación ineludible entre estética y necesidad. Dan cuenta de un teatro profundamente contingente, que irrumpe en medio de lo extremo con toda la fuerza subversiva de la política. Estética que resiste y sana, ese fenómeno teatral es la traducción de una resistencia política a una estrategia dramática operativa que estimula, divierte, cicatriza y moviliza; que reactiva sentidos de identificación, de pertenencia y de familiaridad y transgrede la despersonalización fundamental ideada por el régimen represivo. Aparentemente inofensivo, el teatro concentracionario chileno termina transformando el tejido mismo de la comunidad política e introduce disenso en el corazón mismo de la institución reformadora. Político en cuanto efracción, estalla con la apariencia de lo imprevisto, y actúa con la pujanza de lo inevitable. Práctica resistente por necesidad, instaura un territorio del disenso que responde a la fractura histórica y refleja su absurdidad tanto como su fracaso.

A cincuenta años del golpe de Estado, todavía precisamos de relatos contrahegemónicos radicales como este; sobre todo porque pareciera, a la luz de nuestra actualidad política, que estamos aún ante el instante del peligro.

Obras citadas

- Agamben, Giorgio. *Homo sacer: el poder soberano y la nuda vida*. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, 2003. Impreso.
- Audhuy, Claire. "Scènes concentrationnaires". *On a besoin d'un fantôme*. Hanuš Hachenburg. Estrasburgo: Rodéo d'âme, 2015. Impreso.
- Ávila, Mariela. "Campos de concentración en las dictaduras latinoamericanas. Una mirada filosófica". *La Cañada* 4 (2013): 215-231. Recurso electrónico.
- . "Hannah Arendt y los campos de concentración: una imagen del infierno". *Alpha* 39 (2014): 177-187. Recurso electrónico.
- Becker, Annette. "La genèse des camps de concentration : Cuba, la guerre des Boers, la grande guerre de 1896 aux années vingt". *Revue d'Histoire de la Shoah* 189.2 (2008): 101-29. Recurso electrónico.
- Benjamin, Walter. *Paris, capitale du XIXe siècle: le livre des passages*. Trad. Jean Lacoste. Paris: Éd. Du Cerf, 1989. Impreso.
- . *Œuvres III*. Trad. Maurice de Gandillac, Pierre Rusch, Rainer Rochlitz. Paris: Gallimard, 2000. Impreso.
- Brunet, Roger. "Géographie du goulag". *L'Espace Géographique* 3 (1981): 215-232. Impreso.
- Calveiro, Pilar. *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*. Puñaladas. Buenos Aires: Colihue, 1998. Impreso.
- "C'est toujours sous la forme de l'effraction que la politique peut continuer à vivre". *Jacques Rancière ou la philosophie déplacée*. Radio France, 07 de septiembre 2011. Recurso electrónico.
- Delbo, Charlotte. *Une connaissance inutile*. Paris: Éditions de Minuit, 2013. Impreso.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie 2*. Paris: Éditions de Minuit, 2006. Impreso.
- Depaule, Judith. "Théâtre au goulag". *Goulag, le peuple des zeks* (catálogo de exposición), Museo Etnográfico de Ginebra, 2004. 131-135. Recurso electrónico.
- Dorfman, Ariel. "El teatro en los campos de concentración. Entrevista a Óscar Castro". *Araucaria de Chile* 6 (1979): 115-147. Impreso.
- Durán M., Francisca. "Testimonio y práctica artística en el Campo de Prisioneros de Chacabuco 1973-1974. El teatro de Mario Molina". *Aisthesis* 69 (2021): 193-218. Recurso electrónico.
- Durán M., Francisca y Roberto Riveros J. *La Resistencia de los metales*. Esquina Sur Producciones, 2016.
- Foucault, Michel. "Des espaces autres". *Empan* 54/2 (2004): 12-19. Recurso electrónico.
- Frankl, Viktor. *El hombre en busca de sentido*. Barcelona: Herder, 1991. Impreso.
- Genovese, Carlos. Entrevista personal. 9-10 enero de 2020.
- Gullotta, Andrea. "The 'Cultural Village' of the Solovki Prison Camp: A case of alternative culture?". *Studies in Slavic Culture* 9 (2010): 9-25. Recurso electrónico.
- Kolesnikov, Oleg. "Театр за колючей проволокой". *Revista cultural y educativa regional de Jabárovsk Slovesnitsa Iskusstva* 30/2 (2012). Recurso electrónico.
- Lawner, Miguel. Entrevista personal. 11 de agosto de 2023.
- Le Cour Grandmaison, Olivier. "L'Univers concentrationnaire: remarques sur 'tout est possible'". *Lignes* 2/2 (2000): 26-46. Recurso electrónico.

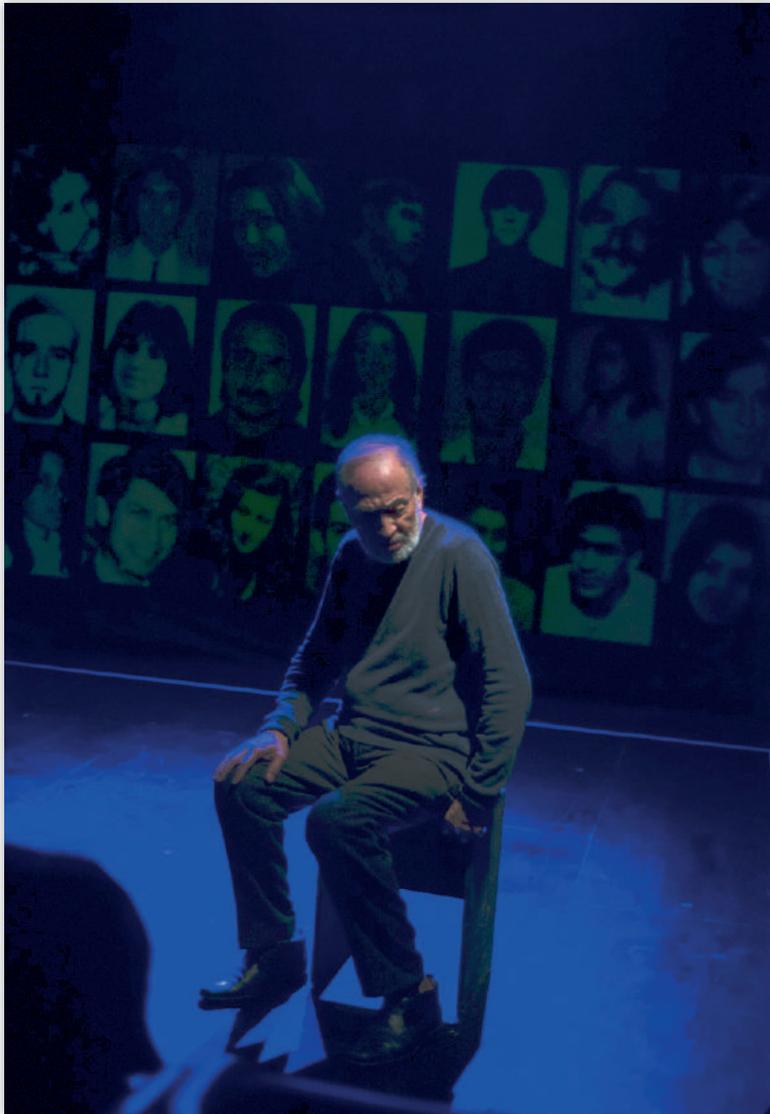
- “Les images sont-elles politiques?”. *La politique selon Jacques Rancière*. France Culture, 18 de enero 2023. Recurso electrónico.
- López, María José. “Totalitarismo y dictadura: Arendt para leer la historia reciente de Chile”. *Estudios Ibero-Americanos* 43/3 (diciembre 2017): 560-73. Recurso electrónico.
- Peris Blanes, Jaume. “Nuevas violencias, nuevas voces y nuevas resistencias en tiempos de reorganización hegemónica. Entrevista a Pilar Calveiro”. *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural* 6 (2015): 881-95. Recurso electrónico.
- “Recintos”. *Museo de la Memoria y los Derechos humanos*. Web.
- Rostollan-Sinet, Corentin. “De trêves et de communautés. Mémoires des résistances concentrationnaires du théâtre à la dictature”. *Registres* 22 (2020): 96-103. Impreso.
- . “Entrevista a Óscar Castro Ramírez”. *ArtEscena* 11.5 (2021): 1-9. Recurso electrónico.
- . “‘Teatros desaparecidos’: réécrire l’histoire du théâtre chilien et ses itinéraires en dictature”. *Le théâtre face aux dictatures: Luttés, traces, mémoires*. Eds. Bérénice Hamidi y Alexandra Moreira da Silva. Paris: Les Solitaires Intempestifs (2022): 29-43. Impreso.
- . *Théâtres de l’évasion: Pratiques de résistance et d’émancipation dans les camps de concentration chiliens. Le cas Dawson*. Tesis de Magister. École Normale Supérieure de Lyon, 2018. Recurso electrónico.
- Santos-Herceg, José. “Konzentrationslagern en Chile. Sobre la (im) pertinencia del nombre”. *Hermenéutica Intercultural* 26 (2016): 29-56. Recurso electrónico.
- Seguel-Boccaro, Ingrid. *Les passions politiques au Chili durant l’Unité populaire (1970-1973): Essai d’analyse socio-historique*. Paris: L’Harmattan, 1997. Impreso.
- Subtil, Marie-Pierre. “Survivre au goulag, grâce au théâtre”. *Le Monde* (22 de noviembre 2004): 18. Recurso electrónico.
- Vera-Pinto Soto, Iván. *Historia Social del Teatro en Iquique y la Pampa (1900-2015)*. Chile: Fondo de Cultura Gobierno Regional de Tarapacá, 2016. Impreso.
- Vitale, Luis. *La vida cotidiana en los campos de concentración de Chile*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1979. Impreso.
- Wachsmann, Nikolaus. *The Nazi concentration camps*. Birkbeck University of London. Web.

:: TEXTO TEATRAL

:: TEXTO TEATRAL

Cuerpo presente *Testimonio de un sobreviviente angustiado*

De Igor Aurelio Cantillana Pérez



Cuerpo presente de Igor Cantillana. Año: 2023. Centro Cultural Matucana 100.
Fotografía de Marucela Ramírez.

ACTO I

RELATO I: ARRESTO

Suena: Dante's inferno 1 (bajada al infierno)

IMÁGENES DESAPARECIDOS

(Se ve a Igor con un chaleco de lana y un pantalón de tela y zapatos de vestir)

Entré a ese *restaurant* que recién abría por la mañana, para alcanzar a llamar a un conocido por teléfono y decir que sentía que me tenían rodeado y pronto a ser arrestado. Logré marcar y al levantar el fono mi excompañera al otro extremo de la comunicación y decir aló, cayó sobre mí un grupo de personas, calculo unas diez, que me tomaron por la espalda y los brazos.

Fui arrestado el 26 de abril de 1974, a las 9 de la mañana por un contingente de civiles de la SIFA, Servicio de Inteligencia de la Fuerza Aérea, en el restaurante Venezia, que queda en Pío Nono, a una cuadra de la subida al Cerro San Cristóbal.

RELATO 2: EXTRAVIADO

MÚSICA GRANDE PARA UN NIÑO

Quizás todo empezó a los tres años. Mi madre me llevó a una tienda de géneros en Prat con Yungay, en Curicó. Perdí su mano. El mostrador y los escaparates crecieron repletos de géneros. Querían aplastarme con todo su peso. Busqué a mi madre. Solo veía un tropel de gente que se abalanzaba sobre mí. Caminé hacia la salida con el corazón latiendo fuerte. Caminé lo más rápido que pude de regreso al taller de mi padre donde él hacía joyas, grababa metales y reparaba relojes.

Al llegar a la primera esquina no me atreví a cruzar la calle repleta de autos. Miré un quiosco de revistas y vi al dueño mirarme sorprendido. Intenté atravesar la calle, logré cruzar y continué hacia el taller del papá. Me afirmaba de los muros de las casas de mi izquierda y llegué, por fin. Había una escalera para subir a un altillo a la derecha de la entrada de la tienda. Miré hacia arriba buscando su mirada y grité lo más fuerte que pude:

Baje pronto, papá, ando perdido.

RELATO 3: PADRE ENFERMO

O tal vez, todo empezó cuando un año más tarde mi madre me llevó a Santiago, al Hospital El Salvador donde mi padre iba a ser operado. Llegué a la entrada de la sala donde vi a Luis,

mi padre, acostado. Estaba despierto, con la cabeza levantada por dos almohadas y rodeado de tubos que se unían por conductos de gomas a las venas de sus brazos. Adriana, mi madre, se acercó a la cama de Luis. Yo me quedé parado en la puerta sin atreverme a dar un paso en dirección a su cama. Adriana me ordenó que me acercara. No pude obedecer. Mi padre entendió y le pidió que no insistiera.

RELATO 4: CUANDO NACÍ EN CURICÓ

O quizás fue cuando simplemente nací, en Curicó, una ciudad ubicada en el centro de Chile a 300 kilómetros al sur de la capital Santiago y que, en ese entonces, a fines de la Segunda Guerra Mundial, no tenía más de 30.000 habitantes.

RELATO 5: ACUSADO DE ROBO

O tal vez, fue cuando tenía cuatro años y era alumno de un *kindergarten* que se llamaba Arthur Rubinstein, una escuela especial para niños dotados. Yo estaba consciente de la pobreza de mi casa y en esa escuela había solo hijos e hijas de gente rica. Adriana me había comprado una chaqueta azul muy linda con un escudo en la cartera pequeña que había para un pañuelo. Era patético el esfuerzo de mi mamá para disfrazarme de aquí para arriba. Parecido a la foto en donde ella salía con un violín que nunca tocó. Yo me veía desde afuera y mis calcetines sin elástico caían tristemente sobre mis zapatos gastados y sin lustre. Me sentía desnudo desde la cintura hasta los pies. No pasó mucho tiempo hasta que una niña un día levantó la mano para acusar el robo de su goma de borrar. Yo sabía que la niña, con la cual me topaba de vez en cuando con su mirada acusadora, había adivinado que yo era pobre y que me indicaría a mí como sospechoso del robo. Así lo hizo y rompí a llorar. Me estaban invistiendo de una identidad de ladrón. ¿Eso era yo? En la repartición de roles, al parecer, estaba destinado a ser un hombre sin límites.

RELATO 6: EL ABANDONO

O tal vez, todo empezó cuando tenía solo seis años y mi madre se fue de la casa.

CLANDESTINIDAD

RELATO "A": EL DÍA MÁS LARGO DE MI VIDA

Un soldado nervioso había enganchado su fusil en mi chomba y, cuando golpeé instintivamente con patadas y puñetes para deshacerme de mis aprehensores, se le disparó el fusil hiriéndome de refilón en la parte trasera del brazo derecho. No sentí dolor por la adrenalina que tenía en ese momento en mi cuerpo.

Me tiraron boca abajo en el piso de lo que alcancé a ver sería una pequeña furgoneta Citroën. Me esposaron con las manos atrás y me pusieron una venda de género verde sobre los ojos. Dos soldados pusieron sus pies y sus fusiles sobre mi espalda. En la parte delantera, un par de oficiales se comunicaba por radio con una central y con el resto del convoy, que, calculo, eran unas diez personas en tres o cuatro vehículos.

Ese viaje, que era con destino a la Academia de Guerra de la Fach en el Arrayán, fue uno de los viajes más largos de mi vida.

RELATO "B": LA NOCHE ANTERIOR Y EL AGUA

Los segundos eran minutos; los minutos, horas, y las horas, semanas. También el tiempo se había detenido para mí cuando miré por última vez el cuarto donde había vivido clandestino los dos últimos meses. Miré con detención todos los libros que me habían acompañado y salí con la clara sensación de mi cuerpo cargado de adrenalina. Todo ocurría como en cámara lenta.

Al llegar a la Academia de Guerra de la Fach me dejaron de pie vendado y esposado a la espalda frente a una pared, una hora supongo, y de vez en cuando alguien se detenía detrás mío y me preguntaba nombre y cargo. "Igor Cantillana, oficial de comunicaciones del Regional Santiago del MIR" (*repite varias veces su nombre y título*) - ¡¡Mentiras, huevón!! ¡¡Mentiras!! - Me llevaron a una sala donde me sacaron la venda y pude ver la cara de mis principales aprehensores. Se presentaron como el comandante Ceballos, el comandante Matamala, y luego vino el coronel Oteiza. Me trataron amablemente y me ofrecieron comida que yo rechacé porque sabía que pronto empezaría la tortura y no quería tener nada en los intestinos.

ACTO II

SECUENCIA 1: ANTÍGONA

(Se cubre Igor con la pañoleta roja)

(CREONTE): ¿Sabías lo que se había promulgado en toda la ciudad respecto de este muerto?

HOMBRE: (ANTÍGONA): Lo sabía. ¿Cómo ignorarlo?

(CREONTE): ¿Sabías entonces que estaba prohibido darle sepultura a tu hermano?

HOMBRE: (ANTÍGONA): No fueron los dioses quienes impusieron esas leyes. No creí que tus leyes tuvieran tanta fuerza para transgredir las leyes no escritas e infalibles de los dioses que son eternas y nadie sabe cuándo nacieron.

(CREONTE): ¿Por qué eres tan obstinada?

HOMBRE: (ANTÍGONA): Porque creo en la eficacia del ejemplo.

(CREONTE): ¿El ejemplo? Estás en mis manos.

HOMBRE: (ANTÍGONA): ¿Qué más puedes hacerme que enviarme a la muerte?

(CREONTE): ¿Crees que hay otros que ven las cosas como tú?

HOMBRE: (ANTÍGONA): También otros tienen ojos y están atónitos. Si muero creo incluso que saldré ganando. Para quien como yo soporta tantos males, la muerte es una ventaja. Mas si dejase sin sepultura al hijo de mi madre, mi pesar no tendría límites. Morir, en cambio, no me causa pena ni temor.

Los dioses no quieren ver sin tumba al que yace sin vida.

Antígona, tragedia de Sófocles escrita en el siglo V a. C.

SECUENCIA 2: CAMINO A TRES ÁLAMOS LA LLEGADA Y NACIMIENTO DEL TETA

Un día de febrero de 1975 me trasladaron, junto a Víctor Toro, en un bus, al Campo de Concentración de Tres Álamos. Sentados en silencio no nos atrevíamos a mirarnos a los ojos el Toro y yo, para no delatar la alegría que sentíamos de dejar a nuestras espaldas los subterráneos de la Academia de Guerra de la Fuerza Aérea. Mi entrada al Campamento de Tres Álamos fue una fiesta de todos mis sentidos. Encontré compañeros y amigos con los que pude hablar y pasear dentro del patio días enteros, hasta la hora de encierro. Acababa de terminar diez meses de incomunicación de venda y de esposas. Mi alegría era inmensa. A la semana de estar en Tres Álamos comencé a reclutar actores para poner en escena *Antígona* de Sófocles que había sido hecha por Pedro Orthous con Ana María Puga y yo en una compañía que habíamos formado: Teatro Santiago del Nuevo Extremo.

IMÁGENES DE ANA MARÍA PUGA Y ALEJANDRO DE LA BARRA

Era un homenaje a Ana María y a Alejandro de la Barra, compañeros que habían sido muertos a balazos en la calle cuando iban a recoger a su hijo en la guardería en Ñuñoa, en la calle Pedro de Valdivia.

Nació así el TETA, Teatro Experimental de Tres Álamos. El primer viernes que hicimos el estreno de *Antígona* fue una noche mágica, el júbilo era indescriptible al terminar la función. (*Haciendo una cita de Antígona*) "Los dioses no quieren ver sin tumba al que yace sin vida". Todos sentíamos que habíamos ganado una gran batalla de recuperación de nuestra humanidad, perdida en la tortura.

SECUENCIA 3: EL HOMBRE BAJITO QUE MIRABA LAS ESTRELLAS

Suena: Cazador de estrellas

Una tarde, cerca de la hora del encierro, cuando empezaban a distinguirse las estrellas y mientras ensayábamos, me giré y vi a la mayoría de los prisioneros subidos a las mesas mirando el cielo. Suspendimos el ensayo y nos sumamos a la observación.

“El sol es una estrella como las miles que vemos en el universo. Junto con otras 200 mil millones de estrellas conforman la Vía Láctea. Pero el universo está lleno de otros sistemas que llamamos galaxias. La más cercana es la galaxia de Andrómeda que se encuentra a dos millones y medio de años luz y esta es solo una de las millones de galaxias con las cuales convivimos en este universo...”

Un hombre bajito muy humilde explicaba todo el espectro astral. El nombre de las estrellas, a la distancia de años luz que las veíamos, las relaciones entre luceros, planetas, lunas y asteroides. Lo sabía todo. Fascinaba a todo el contingente de prisioneros. Lo empezamos a mirar con asombro y admiración, queríamos saber quién era.

Supimos que había sido detenido y torturado por ser el jefe del CUP (Comité de la Unidad Popular de los Trabajadores del Observatorio Astronómico de Punta Arenas). Era el barrendero del observatorio que, mientras hacía el aseo, pegaba la oreja a cada astrónomo que visitaba ese punto de Chile para observar las estrellas.

Era un hombre invisible para todos los profesionales que trabajaban en el observatorio. Quizás algún día lo saludaron. Entre los prisioneros nadie lo conocía hasta esa tarde cercana al crepúsculo de marzo del 75 en Tres Álamos. Por un instante nos llevó a los 300 prisioneros a navegar libremente por el espacio entre las estrellas.

SECUENCIA 4: LUCULLUS. PARTIDA A RITOQUE

Vinieron más “actores” al TETA y con cerca de 50 prisioneros hicimos, al viernes siguiente, *El proceso de Lucullus* de Bertolt Brecht. Los militares se peleaban para hacer la guardia cerca del escenario.

Nunca antes, para mí, el teatro había mostrado su fuerza social y terapéutica de manera tan nítida. Era otra pequeña batalla ganada.

Al mes nos separarían a distintos campos de concentración, unos a Ritoque, otros a Puchuncaví. Quinientos hombres estábamos formados en el patio. Cuando dijeron que se sortearían uno a uno, pedí la palabra:

“Señor comandante, con todo respeto si usted me permite, los que conformamos el Grupo de teatro TETA queremos seguir juntos haciendo teatro en cualquier campamento al cual se nos mande”.

¡¡¡Waaaaah!!! Explotó todo el campamento aprobando la propuesta. (*Tiempo*). “*Está bien, se van a Ritoque*” ¡¡¡Waaaaah!!! Los pacos no se atrevieron a separarnos. Llegamos juntos a Ritoque. Estábamos ganando batallas.

Remontamos rápidamente *El Proceso de Lucullus* de Bertolt Brecht. La obra es una inflamada apelación contra la guerra, que, en ese contexto, adquiriría dimensiones especiales. Algunos viejos mostraban el alma en sus parlamentos y el público los aplaudía frenéticos. A esta obra le siguió *Auge y Caída del Tercer Reich* de Brecht, *El evangelio según nosotros* para Semana Santa, y el primero de mayo una olimpiada. Cada viernes por la tarde era una fiesta de teatro, concursos de poesía y canto. Una Fiesta del Arte, Liberación y Humanidad que se expresaba en ese campo. Los guardias dejaban mensajes escritos en las maderas del cerco y debajo de la mesas, expresando su admiración y solidaridad con los presos.

SECUENCIA 5: PAJARITO

Suena: sonido de ave cantando

Está cantando un pajarito.

Al caer la tarde tipo 3, mientras algunos compañeros se retiraban a dormir la siesta, algunos nos quedábamos en el patio, en los largos mesones para compartir una partida de ajedrez o leer un libro.

Con una puntualidad cromométrica cada día a las tres empezaba a cantar un pajarito y los 300 prisioneros oíamos con religioso silencio esa canción que nos transportaba el alma. Era como un masaje al corazón. Una dulce terapia que nos abrigaba. Pajarito, que así lo llamábamos, era un prisionero que se recogía en un rincón de su celda y se ponía a cantar.

Suena: A la mar fui por naranjas

El tiempo se detenía. Todos los dioses del universo hacían una pausa para llorar silenciosos con los prisioneros. Era quizás nuestro Orfeo que quería rescatar a su Eurídice del Infierno. Todas las tardes a las 3.

SECUENCIA 6: LIBERACIÓN

(Se quita el chaleco de lana)

En julio de 1975 estaba de paso en Tres Álamos para ser liberado en Santiago. Miles de actores de todo el mundo se habían movilizado y se había bloqueado el envío de nuevas películas a Chile por actores de Hollywood. La solidaridad internacional empezaba a vaciar los campos de concentración.

De alguna manera lo que había vivido en los campos de concentración y la cercanía de la muerte durante la tortura me había enseñado a vivir como un guerrero siempre alerta, creando estrategias de sobrevivencia.

No había sido accesible a mis torturadores: ellos habían dañado mi cuerpo, mis manos, mis ojos, pero yo no había permitido el acceso a aquellas zonas secretas que solo me pertenecen a mí. Mi conciencia como una suma de conciencias que se habían acumulado en el tiempo: mi padre, mi abuelo, el padre de mi abuelo, el padre del padre de mi abuelo, centenares de conciencias antes de mi propia conciencia.

Sabía que mi adversario continuaba aún con vida y que yo tenía todavía mucho que hacer y aprender en una guerra que aún no termina.

Por eso no acepté partir al exilio, cuando por intermedio de mi maestro Pedro Orthous me dieron una visa para viajar a Francia.

Me reintegré al trabajo clandestino del MIR en Santiago inmediatamente. Se me asignó la tarea de tener contacto con los campos de concentración y centros de tortura. Sacamos un diario con el nombre *LIBERACIÓN*, donde contábamos lo que pasaba en los campos de concentración.

ACTO III

SECUENCIA 1: YO ARRENDABA UN PEQUEÑO CUARTITO QUE ERA COMO UNA ISLA DONDE VIVÍA CON VALENZUELA

Suena: gato tanguero

(Se pone la camisa y corbata, y la chaqueta azul que le queda grande)

Yo arrendaba un cuartito de una casa grande venida a menos en el barrio de La Florida, cuando estaba en mi segundo tiempo de clandestinidad.

Mi fachada fue ser un vendedor ambulante de libros y enciclopedias.

El cuartito era independiente y tenía un improvisado baño, precario, con una ducha arrimada al costado con tablas de pino y techo de zinc. El cuarto tenía dos ventanas: una frente al pequeño dormitorio donde cabía solo una cama y otra frente al comedor con una mesa y dos sillas.

Había un patio de tierra descuidado y un pequeño gallinero con cuatro gansos y dos pollos. Tres perros grandes de distinto pelaje cuidaban la casa principal y estaban concentrados en el patio trasero, vigilando que ningún gato u otro ladrón se atreviera a pasar los muros de ladrillo y cemento.

SECUENCIA 2: EL ENCUENTRO CON VALENZUELA

Yo dejaba la ventana de mi dormitorio entreabierta durante el día y la noche. No tenía nada de valor conmigo ni nada que no resistiese un allanamiento. Pero sí tenía cosas en el comedor: un viejo armario donde yo guardaba jamones y quesos y, a veces, algún chocolate.

Fue así que descubrí un día a un ladrón que dejaba sus huellas en el camino a la ventana. Un día vi a una gata que, pasando todos los peligros que significaban los tres perros grandes, había parido arriba del muro dos bellos ejemplares de gatos blancos con mechones pardos que les dibujaba el rostro y lomo de manera adorable. Era difícil saber quién era quién de esos hermanos. Algo me hizo entender que uno era macho, porque era menos asustado y más atrevido.

Empecé a buscarlo cada tarde que llegaba del trabajo clandestino, haciendo callar los perros, y acercándome al muro para ver si podía ver a las criaturas preciosas. Acerqué un poco de agua y de sardina a lo alto del muro sin que me viese la dueña de la casa. A los pocos días el gatito empezó a tomar contacto con mis ojos y entendió que yo lo quería ayudar a vivir. Luego de unos días se dejó tomar por mí, y llenos de temor los dos, atravesamos el patio rodeado de los perros amenazantes. Fuimos al comedor de mi cuarto y nos sentamos, yo en una silla y el gatito engrifado y asustado en la mesa, y nos pusimos a comer lo que tenía para él. Lo llamé Valenzuela, Gato Valenzuela, porque ese era el nombre político del jefe de la seguridad y del aparato de inteligencia del MIR antes del golpe.

IMAGEN DEL GATO VALENZUELA VERDADERO

SECUENCIA 3: LINDA PAREJA

Así comenzó una relación que me alegraba, cuando volvía del trabajo gritaba “¡¡Valenzuela!!” para que viniera a comer conmigo. Luego de un mes de esos rituales, los perros lo dejaban atravesar el patio con su pequeño cuerpo, engrifado, dispuesto a defenderse, y yo vigilaba que ningún perro perdiese el control y lo atacara.

Valenzuela y yo hacíamos una linda pareja. Yo de 33 años y revolucionario clandestino. Él quizás de tres meses de vida, un visitante allegado y clandestino. Dos sobrevivientes angustiados, pero no solos.

Teníamos largas conversaciones en la noche durante la cena.

SECUENCIA 4: LA BATALLA DE MALLOCO

Suena: Clandestino

(Saca un tablero de ajedrez para explicar el mapa, y piezas de plumavit)

AQUÍ ESTÁ LA PARCELA DE MALLOCO, CUATRO TORRES Y ALTOS MUROS. LA CASA PATRONAL AL COSTADO DERECHO UNA CASITA PEQUEÑA DEL PERSONAL DE SERVICIO DONDE ESTABAN LOS DE LA COMISIÓN POLÍTICA. EN ESTA OTRA ESQUINA UN ESTABLO DE VACAS QUE SALÍA A PASTAR A TRAVÉS DE UNA TRANQUERA QUE ESTABA UBICADA EN LA PARTE TRASERA DE LA CASA PATRONAL. UNA ENTRADA PRINCIPAL POR DONDE ENTRAN ROMPIENDO LA PUERTA LAS FUERZAS DE SEGURIDAD DE LA DICTADURA.

Es el 15 de octubre del 75, un año y diez días después de la caída en combate de Miguel Enriquez, y cae en combate en la parcela de Malloco mi jefe de tareas en la comisión política del MIR Dagoberto Pérez.

Su caída en combate permitió la salida desde la casa reservada originalmente a los cuidadores de la parcela, al resto de la Comisión Política: Andrés Pascal Allende, su compañera Mary Anne Beausire y un herido a bala Nelson Gutiérrez junto a su compañera María Elena Bachman y su pequeña hija Paula.

Saldrán esas cinco personas al amparo de las explosiones y balaceras abriendo la tranquera y la puerta del establo de las vacas y con ellas como escudo logran salir DISPARANDO SUS ARMAS Y HACIENDO EXPLOTAR TODA CLASE DE EXPLOSIVOS QUE ALLÍ SE ENCONTRABAN PARA NO DEJAR HUELLAS. Logran salir por la parte trasera de la parcela hacia los campos vecinos. GUTIÉRREZ QUEDA HERIDO Y UNA NIÑA EN LOS BRAZOS DE SU MADRE, PASCAL Y MARY ANNE. Nelson, herido con tres balas en una pierna, María Elena, esperando a su segundo hijo, y su pequeña hija Paula salen al exilio a Suecia; estando allá nace el hijo que esperaban al cual ponen por nombre Dagoberto.

Son mis héroes, gato, son mis héroes.

GATO: ¿Y qué pasó con Andrés Pascal Allende y Mary Anne?

Los cinco sobrevivientes se escondieron bajo unos arbustos. Ya es tarde y los helicópteros los buscan. Compañeros del Movimiento Campesinos Revolucionarios del sector se llevaron a la niña para protegerla. Andrés sale a un camino y para un auto. Se presenta y pide a la Sra. que viajaba a la playa con dos hijas que le preste el auto para llevar un herido. La Sra. acepta, pero antes pide sacar los alimentos y las leches de sus niñas. Llevarán a Nelson y María Elena a un lugar seguro para atender las heridas de Nelson.

Andrés y Mary Anne siguen a casa de un profesor amigo de Andrés, quien los guarda esa noche. Luego lo lleva a la parcela de Los Trapenses en Lo Barnechea arriba en la colina. Andrés siente que hay algo que no funciona y le pide a Mary Anne que conduzca lento para salir por el portón principal. Las fuerzas represivas habían entrado e iluminaron con sus focos el camino. Mary Anne conducía lento, Andrés tenía un fusil ametralladora en una mano y una granada en la otra. Los asesinos mercenarios de la dictadura no se atrevieron y los dejaron salir.

SON MIS HÉROES GATOS.

SON MIS HÉROES.

En las ruinas de esa casa caerán mis papeles y le tomará algunos meses del año 76 a los servicios de inteligencia de las FF. AA. descubrir quién era el que escribía esa información que también circulaba por la Vicaría de la Solidaridad y agrupación de familiares de detenidos desaparecidos. Salieron a buscarme con furia.

SECUENCIA 5: LOS MUERTOS INOCENTES

Yo conseguía dormir en distintas casas. A mediados de mayo de 1976 supieron de una casa en Recoleta. Se fueron a buscarme. Yo les había pedido a los dueños de casa que se cambiaran por seguridad. Lo habían hecho. Pero en esa casa seguía viviendo un hermano de la dueña, y en la pieza que yo ocupaba habitaba ahora un militante del Mapu. Apretaron al hermano y él dio el lugar de trabajo de su hermana y su cuñado. Antonio Elizondo trabajaba en la Contraloría en la calle Teatinos; ella, Elizabeth Rekas, era asistente social y trabajaba en la primera estación del metro que se construía, la estación Moneda. A él lo había conocido en la Universidad Técnica del Estado, donde yo había sido secretario de Cultura y Extensión Universitaria en la Casa Central, y él estudiante de Ingeniería.

No eran militantes de ningún partido de izquierda, pero me tenían simpatías y eran amigos con Maino, el militante del Mapu. Ella, Elizabeth Mercedes Rekas Urras, esperaba su primer hijo. Su marido, Antonio Elizondo Ormachea, y su amigo, Juan Bosco Maino Canales, fueron detenidos el día 26 de mayo del 76 por la Dina.

Cuatro personas inocentes muertas a sangre fría y sin necesidad. Fueron torturados, muertos y desaparecidos, por ayudar a un mirista que apenas conocían.

El 30 de agosto de 2022, nos encontramos con Carlos Montes, hoy ministro de vivienda, expresidente del Senado, en el Museo de la Memoria en una exposición de fotografía de Juan Bosco Maino Canales, llamada "La mirada de Juan". Carlos Montes me contó que en el lecho del río de Colonia Dignidad se encontraron los restos del motor del auto de Juan Bosco.

Tantos muertos. Tantos muertos. Tantos muertos. Me pregunto si tiene sentido seguir en esto.

SECUENCIA 6: LA PARTIDA

Crecimos juntos unos meses con mi compañero gato, hasta un día de abril de 1977 cuando abrí mi maleta para echar las ropas que llevaría a Suecia. Valenzuela miraba atento mi ceremonia del adiós y entendió lo que pasaba. Saltó a la maleta y se tendió en ella antes de que yo pusiera mi primera prenda. Cuando me di cuenta, dudé en atreverme a tocarlo y sacarlo de la maleta. Se puso tenso y no quería salir. Me partió el alma sacarlo y no mirarlo para completar mi equipaje y salir por última vez de ese cuarto.

SECUENCIA 7: EL REGRESO

Doce años más tarde pude entrar en enero de 1989 a Chile por Pudahuel. En esos días en visita a Santiago para encontrar a mi familia, visité sin decirle a nadie la casa vecina donde yo suponía vivía Valenzuela.

La vecina se apoyó en la reja y me contó que ya el gato no vivía, pero que, por largo tiempo, salía a la reja del frontis de la casa donde él y yo vivimos juntos y todas las tardes me esperaba. Llevo 49 años pensando en él.

ACTO IV

CIEGO Y DEPRIMIDO

SECUENCIA 1

Suena: En las profundidades del infierno

(Se quita el pantalón, la camisa y la corbata. Queda en camiseta de ropa interior y calzoncillos largos)

Tenía 33 años cuando salí de Chile el 26 de abril de 1977. El 26 de abril de 2010 llevaba 33 años en Suecia.

Me encontraba en las profundidades del Infierno.

Mi última pareja de los últimos 24 años en Suecia, me había dejado para hacer una vida independiente.

SECUENCIA 2: OTRA VEZ PARTIR

El viernes 4 de abril de 2010 salí de mi hogar en el cual había vivido los últimos dieciocho años. Era Viernes Santo.

Un día antes de mi cumpleaños 66, el 11 de Noviembre de 2009.

Y como regalo de cumpleaños mi ex me había dejado un cepillo de dientes eléctrico. Nunca me he atrevido a usarlo.

SECUENCIA 3: QUERÍA SER INVISIBLE

Y me fui al departamento vacío de un amigo.

Dormía mal. Era todo muy extraño.

Durante cuatro años había vivido en Chile en el infierno de no saber si viviría un día más. Empecé a oír idiomas raros mientras esperaba el metro; vigilaba mis espaldas por si alguien tenía la intención de empujarme a los rieles electrificados.

(Suena el cepillo eléctrico simulando los rieles electrificados)

Quería ser invisible. Miedo quizás. Vergüenza casi más.

SECUENCIA 4: ME CONVERTÍ EN EL GATO VALENZUELA

Volví a padecer un agudo dolor que me despertó los radares en todo el cuerpo: tenía que sobrevivir en un mundo repleto de nuevos peligros. Esta vez fui yo quien me convertí en el gato Valenzuela.

SECUENCIA 5: MIRANDO CON CARIÑO LAS NAVAJAS

En junio pedí prestado el pequeño departamento de mi hija Hanna que tenía no más de 24 metros cuadrados. Lo sentí como una celda con ducha y cocina pequeña. Una ventana sin persianas y

era el verano más caliente de Suecia en varios decenios.

Una vez en la casa vacía en la cual intentaba seguir viviendo, empecé a mirar con cariño las navajas. No tenía sentido seguir existiendo. Me sentía innecesario. Sobrante.

Decidí matarme.

Tenía un revólver Rossi brasileño y una pistola Berza argentina.

SECUENCIA 6: CASI SUICIDIO

Son las 15 horas de hoy viernes 18 de junio de 2010 y he decidido morir. Entro en la cocina me apoyo en una mesa y me voy cayendo hasta quedar arrodillado en el piso, miro a través de una pequeña ventana. Balbuceo algunas palabras a mi padre muerto: "baje pronto, papá, ando perdido".

Lloro y me tiembla todo el cuerpo. Estoy agotado; acerco una silla. Me siento. Tomo el revólver. *(Suena el celular)*

Es mi hija Hanna, que me invita al estadio de Estocolmo. Quiere que la acompañe mañana a ver "el duelo del siglo" entre Bolt y Power.

(Se pone la chaqueta marrón y pañuelo rojo. Mismos zapatos)

Ese mismo día me presenté al psiquiátrico del Barrio Sur Katarina Husset. Lleno un formulario y espero una hora.

SECUENCIA 7: EN EL PSIQUIÁTRICO

ESCENA EN SUECO TRADUCIDA EN TIEMPO REAL

PSIQUIATRA: ¿Cómo pensaba matarse?

HOMBRE: De un balazo.

PSIQUIATRA: ¿Tiene armas?

HOMBRE: Sí.

PSIQUIATRA: Tiene que quedarse aquí.

HOMBRE: Me niego a que me encierren. Estuve incomunicado un año y otro en campos de concentración. Y no soportaría otro encierro, buscaría cómo matarme.

PSIQUIATRA: La policía irá a su casa a buscar las armas.

HOMBRE: Me parece genial. Yo los espero armado y disparo contra ellos. Tendrán que matarme. Ellos asumirían mi muerte. Una muerte luminosa. Perfecto.

Me dejaron salir. No podían obligarme, pero si quería recibir la ayuda de ellos, debía, al otro día, el 19 de junio, ir a entregar las armas a la policía al mediodía. Prometí hacerlo.

Un tiempo después Hanna me diría que ella nunca me llamó para invitarme a ningún estadio.

SECUENCIA 8: ERA COMO ESTAR DE VUELTA EN CHILE

El sábado 19 decido ir a la policía a dejar las armas. Antes de salir hago el aseo del departamento, pongo las armas en un maletín y me dirijo al Metro de Brommaplan.

Las calles están llenas de policías uniformados vigilando la calle que da al metro Brommaplan.

Regreso con las armas y me encierro en el departamento. Pienso: “me están esperando”.

La luz del día no termina nunca. Es equinoccio de San Juan. Casi no hubo noche. Una hora cuando más. Abro un poco la puertecita del balcón francés para oír mejor la calle y espero a la policía con mi revólver y pistola cargados.

La policía nunca llegó.

SECUENCIA 9: EN LA POLICÍA

El domingo 20 de junio decido ir a la policía en Kungholmsgatan. En la placita de entrada al metro pregunto por qué ayer había tantos policías; me explican que el rey y la reina pasarían en carroza a la catedral de la ciudad vieja para estar presentes en el casamiento de la princesa Victoria. ¡Ah! eso... dije yo.

Llego a la estación de policía central en Kungsholmen. Estaba cerrada. Pregunto dónde comunicarme con la policía en ese edificio enorme. Me dicen que hay un citófono donde puedo hablar para entrar. Voy, aprieto un botón en el citófono.

POLICÍA CITÓFONO: ¿Qué quiere?

HOMBRE: Soy Igor Cantillana y vengo a dejar unas armas. TIEMPO. SILENCIO.

POLICÍA CITÓFONO: ¡¡¡Qué!!!

HOMBRE: Soy Igor Cantillana y vengo a dejar unas armas SILENCIO. TIEMPO.

POLICÍA CITÓFONO: ¿Ve ese camino asfaltado a su derecha que rodea el edificio?

HOMBRE: Sí.

POLICÍA CITÓFONO: Sígalo, llegará a una puerta que abriremos cuando lo veamos.

HOMBRE: Ya.

SECUENCIA 10: DIÁLOGO CON LOS DOS POLICÍAS

POLICÍA CITÓFONO: ¿Las armas están en el maletín?

HOMBRE: Sí.

POLICÍA CITÓFONO: ¿Las armas están cargadas?

HOMBRE: NO.

POLICÍA CITÓFONO: Deje el maletín en el suelo.

POLICÍA CITÓFONO: ¿Por qué?

HOMBRE: Lo prometí al psiquiátrico.

Salgo a la calle. Son la 4 de la tarde y hace mucho calor. Miro a la gente que va y viene. Me dan ganas de bostezar y me digo a mí mismo: ¿Y eso fue todo?

SECUENCIA 11: MORIR O NACER

Suena: Redención

Desde ese día seguí viviendo como un zombi hasta el 14 de julio cuando Hanna Emilia cumplió 19, hasta el 19 de Julio cuando Néstor Igor cumplió 35, hasta el 21 de julio cuando Anton Andrés cumplió 25, hasta el 7 de agosto, cuando mi hermana Sonia cumplió 68. Hasta que llegó el 11 de agosto, el día que Nils Emile cumplía 21 años.

Luego de nueve meses de estar en el vientre del monstruo, debía morir... o nacer.

Allí tomé la decisión y brindé con mi hijo por sus 21 años de vida y yo por el primer día del resto de mis días.

(Se saca la chaqueta y la pañoleta roja)

SECUENCIA 12: JESÚS CAMINANDO POR LOS PARQUES DE ESTOCOLMO

¿Qué había pasado conmigo en esta travesía de este "nuevo exilio" desde el viernes 11 de noviembre de 2009 al 11 de agosto de 2010?

Había comenzado a despedirme de la gente. Todo lo fui viviendo en los rituales del cristianismo: había sido expulsado de mi hogar en viernes santo y me veía a mí mismo como una especie de representación de Jesús caminando por los parques de Estocolmo mientras llovía y corría el viento, los truenos, relámpagos, todos los signos del universo se complotaban para que yo terminara en la cruz.

Mi cabeza me decía que me tirara del puente, pero mi cuerpo se resistía. Había perdido la noción del tiempo. Era como vivir en una burbuja egocéntrica y comencé a ver signos en el cielo, en el agua, en el viento, en una especie de vía crucis que ya no era de tres días, sino de nueve meses.

Comencé a ir a terapia vía sueños. Relaté un sueño en donde veía a mi hermana en la bóveda de una iglesia luterana frente a un plato de comida: una cazuela. En la interpretación de los que sabían esto era la señal de una invitación para que entrara a la iglesia luterana, que me decía que comiera, ¡Come, come! Atrévete, no dudes. Esto te puede salvar. Entra a la iglesia luterana. No, gracias, decía. Yo ya estuve en una secta.

ACTO V

DEJABA MI CUERPO AHÍ Y SALÍA A ENCONTRARME CON OTROS

SECUENCIA 1: LA MUERTE

La muerte le da existencia al ser y al tiempo.

Un guerrero aprende que la muerte es un suceso extraordinario, que no consiste solo en estirar la pata y quedarse quieto. Por eso no le tiene miedo a la muerte a la cual le baila antes de entregarse a ella.

La muerte es nuestra eterna compañera, siempre está a nuestra izquierda, a la distancia de un brazo. Te vigilaba cuando tú recitabas tus poesías o alguien se acercaba para hacerte daño. Siempre te ha estado vigilando. Siempre lo estará hasta el día en que te toque.

Sobrevivir es el verbo. Estamos condenados a hacer siempre algo para MATAR el tiempo. No sabemos qué es el tiempo ni el ser. Sabemos medirlo, pero finalmente no sabemos qué son. La muerte es la esencia de ambos.

SECUENCIA 2: EL PRIMER ARCÁNGEL: LA POESÍA

Yo, vendado y esposado contra la pared en un subterráneo de un exconvento de monjas que ocupa hasta hoy la Academia de Guerra de la Fuerza Aérea, es la imagen de partida. Ahí comienza la batalla para controlar el tiempo para ellos y para mí. En mi auxilio acude la poesía, mi primer arcángel. Poemas que descubrí que mi madre había dejado luego de huir del matrimonio con mi padre.

Suena: El agua música sacra

A los diez años era estrellita de la Hora Infantil de la Radio Condell de Curicó. Una prima ciega tocaba el piano para los cantores y me acompañaba con *Para Elisa* de Beethoven mientras yo leía poemas.

*Y era tan re' bonita si parecía con su modo de andar
una mariposita
Un pajarito e' Dios QUE VA A VOLAR
Nunca hey visto unos ojos como aquellos
Negros pero con luz como el carbón
Cuando me acuerdo d'ello siento que se me aprieta el corazón.*

SECUENCIA 3: LA PARTIDA DE LA MADRE

Construí una burbuja para ocultar la soledad y el vacío que dejó la partida de mi mamá. Ella es mi primera pérdida. Mi primer muerto.

El vacío. El vacío lo sentí claramente en los traumas de expulsión del paraíso.

El primero cuando niño a los seis años. Sentado en los escalones de la casa veo a mi madre partir sin decir palabra, llevándose en una "golondrina" de caballos percherones a mi hermana de un año y todos los muebles. Dejó una casa vacía con dos camas, una mesa y dos sillas.

Y ahí me quedé sentado varias horas. Después veo llegar a mi padre, escucho su dolor y vergüenza, que compartimos sin hablar.

SECUENCIA 4: DEJABA MI CUERPO AHÍ

Si dejo mi cuerpo esposado y vendado frente a la pared diciendo su programa de cinco poemas que duran quince minutos, para controlar "el tiempo", puedo desprenderme de mi cuerpo como ocurre en la esquizofrenia o en mis sueños.

Podía dejar mi cuerpo en la tortura, pero mi mente viajaba hacia Curicó, hacia las poesías de los libros.

Estuve cuatro meses para ser torturado con algunas pausas entremedio para dormir algunas horas tendido sobre una goma azul. Tenía una venda color calipso. Esposado a la espalda cuando estaba de pie o esposado adelante cuando estaba tendido. La comida grasienta y fría venía en una bandeja plástica verde. Comíamos sentados en el piso con una cuchara plástica. Siempre esposados y vendados para no ver al "vecino" en el pasillo del subterráneo. Horas de pie y luego tres meses más sentado en la esquina de una pieza, siempre vendado.

Así estuve desde el 26 de abril de 1974 hasta fines de febrero de 1975 en la Academia de Guerra de la Fuerza Aérea.

SECUENCIA 5: LA TORTURA

(Se quita la chaqueta marrón y los zapatos. Queda solo en calzoncillos y camiseta de ropa interior)

La tortura es difícil de explicar.

Es algo que vive en mí que me habitará hasta el resto de mis días. La tortura destruye la autoestima.

Mata el Alma denigrando el cuerpo.

Fueron varias sesiones.

La primera semana en pelotas, esposado y vendado. Un grupo de soldados me golpean por todos lados y aprietan mis testículos. Gritan furiosos ¡LOS PUNTOS, HUEVÓN, LOS PUNTOS!

Suena: Elegía a Lorca

POEMA DE NERUDA 1

*Mi casa era llamada
la casa de las flores, porque por todas partes
estallaban geranios: era
una bella casa
con perros y chiquillos.
Raúl, te acuerdas?
Te acuerdas, Rafael?
Federico, te acuerdas
debajo de la tierra,
te acuerdas de mi casa con balcones en donde
la luz de junio ahogaba flores en tu boca?*

**¡NOS PICHULIASTE, WEÓN! ¡NOS PICHULIASTE, WEÓN!
¡LOS PUNTOS, WEÓN, LOS PUNTOS!**

POEMA DE NERUDA 2

*Y una mañana todo estaba ardiendo
y una mañana las hogueras
salían de la tierra*

*devorando seres,
y desde entonces fuego,
pólvora desde entonces,
y desde entonces sangre.
Bandidos con aviones y con moros,
bandidos con sortijas y duquesas,
bandidos con frailes negros bendiciendo
venían por el cielo a matar niños,
y por las calles la sangre de los niños
corría simplemente, como sangre de niños.*

PAUSA

La peor para mí fue la asfixia con plástico en la cabeza y rostro.

Mientras te gritan y preguntan ¡LOS PUNTOS, HUEVÓN! ¡LOS PUNTOS! y tú dices que no sabes, el plástico se va hundiendo en las cavidades de la nariz y la boca.

POEMA DE NERUDA 3

*Chacales que el chacal rechazaría,
piedras que el cardo seco mordería escupiendo,
víboras que las víboras odiaran!
Frente a vosotros he visto la sangre
de España levantarse
para ahogarnos en una sola ola
de orgullo y de cuchillos!*

Cuando te ahogas sueltan un poco la amarra en el cuello para seguir repitiendo la tortura.

POEMA DE NERUDA 4

*Generales
traidores:
mirad mi casa muerta,
mirad España rota:
pero de cada casa muerta sale metal ardiendo
en vez de flores,
pero de cada hueco de España
sale España,*

*pero de cada niño muerto sale un fusil con ojos,
pero de cada crimen nacen balas
que os hallarán un día el sitio
del corazón.*

Llega un momento en que me siento morir.

Cuando despierto, el mecanismo de la respiración está alterado. No sé si inspiro y espiro.

POEMA DE NERUDA 5 (SIN MÚSICA, CON MICRÓFONO)

*Venid a ver la sangre por las calles,
venid a ver
la sangre por las calles,
venid a ver la sangre
por las calles!*

Suena: Agua música sacra

TIEMPO. SILENCIO.

Molido, extenuado, destrozado, desgarrado, fragmentado. Roto. Pero vivo. Después la quietud y el silencio. Dejaba mi cuerpo ahí descansando, inmóvil y callado y entonces salía a encontrarme y conversar con otros, porque eso sí somos, una larga conversación de todos los tiempos. Eran reencuentros con la vida, desde el mismo lugar de la muerte. Construía una imagen del paraíso. Regresaba a una especie de inocencia original estando en el propio infierno.

*Reconstruir la historia,
una realidad homicida.
Permanecer en ese limbo.
Remecer la memoria de todos,
buscar la raíz del odio,
la matriz del mal:
crear otra realidad.
Temporalidades encontradas,
espacios negados.
Conspirar contra el olvido,
renegar del desamparo,
derogar el dolor,
instaurar "la claridad de la utopía".
Somos para la vida.*

:: TEXTO DE CREADOR

:: TEXTO DE CREADOR

Presente/Ausente

Igor Cantillana

Actor, autor y director teatral

igor.cantillana@gmail.com

El texto original de la obra *Cuerpo presente*¹ está basado en testimonios que escribí el año 2000, cuando fui invitado por la Comisión Ética contra la Tortura², a entregar mi testimonio escrito en una sesión de tres días que culminó el 26 de junio de 2000 en Santiago. Las sesiones de las exposiciones fueron presididas por Mónica Echeverría³ y Fernando Castillo Velasco⁴.

Un segundo texto —escrito con posterioridad a este evento— fue subido a internet con el título de *El gato Valenzuela* que fue publicado en España por el sitio web *Prensa animalista* y que relata la relación creada entre un revolucionario del MIR chileno y un gato, en su segundo periodo de clandestinidad durante la dictadura militar (1976-1977).

El tercer texto, también subido a internet, habla del Teatro Experimental de Tres Álamos⁵ (TETA), creado y dirigido por mí, y que fue un grupo de teatro formado por presos políticos en febrero de 1975, en ese campo de concentración, que luego fue trasladado y siguió trabajando en el campo de concentración de Ritoque⁶, hasta julio de ese año, y que logró producir cuatro obras de teatro.

Estos textos, ya conocidos en la red de internet, interesaron en el año 2017 a Raúl Osorio, quien me propuso una dramaturgia para una obra de teatro escrita y representada en primera persona por el autor. Osorio me pidió escribir otros episodios que incluyesen infancia, padres, exilio y la depresión que había desatado la formulación de estas vivencias a partir de 2010.

El año 2019 comenzamos a probar una estructura dramática que dirigía Osorio, con intervenciones musicales de Jorge Alberto Martínez. El estallido social primero y luego la pandemia detuvieron el proceso, y ya, el año 2022, retomé la producción con la ayuda del músico Quique

1 Estreno y primera temporada en marzo de 2022 en el Centro Cultural Matucana 100.

2 Comisión Ética contra la Tortura (CECT) es una organización social de defensa y promoción de los Derechos Humanos en Chile, creada en 2001 para superar la impunidad de los crímenes de tortura cometidos en dictadura y abolir su práctica en el presente. Información extraída del Archivo digital Londres 38 (N. del E.).

3 Mónica Echeverría (1920-2020) fue una reconocida teatrista chilena y destacada defensora de los derechos humanos (N. del E.).

4 Fernando Castillo Velasco (1918-2013) fue rector de la Universidad Católica (1967-1973), Premio Nacional de Arquitectura y destacado defensor de los derechos humanos (N. del E.).

5 Campamento de prisioneros Tres Álamos, ubicado en la calle Canadá 5359, comuna de San Joaquín, Santiago. Operó bajo el mando de carabineros entre los años 1974 y 1975.

6 Campamento de prisioneros Ritoque, ubicado en la comuna de Quintero, V región. Operó entre los años 1974 y 1975. Anteriormente, en el gobierno de Salvador Allende, este lugar había sido construido como un centro vacacional para familias de escasos recursos (N. del E.).



Igor Cantillana interpretando a *Antígona* en *Cuerpo Presente*. Centro Cultural Matucana 100. Año: 2023. Fotografía de Marucela Ramírez.

Cruz —expreso político que compartió conmigo la experiencia del TETA en Tres Álamos—, que fue exiliado en Canadá y Estados Unidos, donde se estableció en la élite del jazz. Quique Cruz escribió la música para mi obra *Cuerpo presente* como música incidental sobre la cual yo surfeo con el relato. El Centro Cultural Matucana 100 me acercó a la directora Paloma Mella Véliz y así llegamos a su estreno en marzo de 2023.

El TETA es la experiencia teatral más fructífera de la historia de los campos de concentración en Chile, según la investigación de la periodista Verónica San Juan (excrítica de teatro de *El Mercurio*). En seis meses de existencia presentó cuatro obras de teatro con un elenco que fue creciendo de diez a treinta personas: *Antígona*⁷ de Sófocles, *El proceso de Luculus y Auge y caída del Tercer Reich* de Bertolt Brecht, y *El evangelio según nosotros*, creación colectiva con textos de la Biblia. Para realizar estas obras ensayábamos dos semanas todo el día, de 07:00 a 20:00. En Tres Álamos las obras las presentábamos en un extremo del patio, nos arrimábamos contra una pared, armábamos el escenario marcando el piso de tierra y levantando mesones que funcionaban de bastidores. Sus representaciones de los viernes por la tarde fueron vistas y aplaudidas por centenares de presos políticos y se ganó la admiración anónima de soldados que dejaban mensajes debajo de las mesas agradeciendo y felicitando.

7 En este montaje participaron diez hombres detenidos, entre ellos, Herman Schwember, exvicerrector de la Universidad Católica del periodo de Fernando Castillo Velasco. Schwember realizó también el rol de Jesús en la obra *El evangelio según nosotros*; posteriormente, obtuvo el Premio Municipal de Literatura y el Premio de la Revista de Libros de *El Mercurio* por su obra *Yo, pecador*. Otros dos estudiantes de la UC, cuyos nombres desconocemos, realizaron los roles de Antígona e Ismene. La historia de *Antígona* se retrotrae al año 1970, cuando Igor Cantillana realizó el rol de Creonte en la versión dirigida por Pedro Orthus para la compañía Teatro Santiago del Nuevo Extremo. En esa versión, la actriz Ana María Puga realizó el rol de Antígona (N. del E.).



Cuerpo Presente, de Igor Cantillana. Centro Cultural Matucana 100. Año: 2023. Fotografía de Marucela Ramírez.

De una larga trayectoria teatral, que en mi caso cubre seis décadas, esta vivencia del TETA en *Tres Álamos* y *Ritoke* es la que mayor orgullo me provoca, puesto que producimos belleza en las peores condiciones de hacinamiento con extorturados humillados y despreciados.

El exilio que viví en Suecia, estableciéndome en la ciudad de Estocolmo, a partir de abril de 1977 hasta septiembre de 2017, fue una posibilidad de crecer al darme cuenta de que estaba en una sociedad construida sobre pilares fundamentales donde la palabra y la sinceridad permitían invertir en la confianza de las relaciones personales y sociales.

Estudí sus orígenes y descubrí que la reforma cristiana del siglo XV encabezada por Calvino y Lutero habían desnudado los templos dejando solo la cruz. En el ritual de la misa ya no había olores ni aguas. Que la Biblia estaba sociabilizada, que la palabra divina era de comunicación directa con el ser y libre su interpretación. Me di cuenta de que la gente oía, y que aún desconfiados, como sociedades campesinas, creían en la palabra y no se mentía.

Me di cuenta de que la relación con los textos por parte de los actores, actrices y directores suecos, era más profunda, como un proceso hermenéutico, que indicaba un método inductivo donde el libro interior subjetivo, que es ese mundo vivencial que tenemos desde la madre y que va acumulando una serie de conocimientos, vivencias, y que se activa cuando, por ejemplo, una sensación mueve algo que tenías ahí y que te va a permitir representarlo, a través de la situación hacia la que el texto te lleva. Es, por tanto, hacer un viaje al interior de uno mismo. Ese libro interior del actor o la actriz surgía al consciente al leer y releer el texto, para enriquecerlo al hacerlo suyo.

El sujeto era el actor que prestaba sus vivencias personales para representarlas vía un personaje que tenía existencia literaria, pero que necesitaba al actor o a la actriz para existir dramáticamente.



Cuerpo Presente, de Igor Cantillana. Centro Cultural Matucana 100. Año: 2023. Fotografía de Marucela Ramírez.

Esa concepción de la actuación la había percibido al llegar a Europa a través de Antoine Vitez, con su tetralogía: *Tartufo*, *Don Juan*, *El avaro* y *La escuela de las mujeres*, vistas en Francia a partir de 1979, que hizo su propia compañía en una comuna de París con sus exalumnos del Conservatorio, deslumbrando con las principales obras de Molière. Vitez afirmaba que el actor trabaja consigo mismo y sus compañeros, y que caracteriza o estiliza con una idea del personaje.

Aprendí a mirar las palabras por todas sus dimensiones, como objetos antropológicos en el proceso de comprensión de las palabras, las ideas, las frases, y a no apurar el proceso por vía de la memorización. Aprendí a dudar de las respuestas rápidas. Que la intuición no bastaba. Que se requería conocimiento más que entendimiento. Empatía y comprensión.

Fue así que empecé a trabajar con los mejores actores suecos vía Keve Hjelm, una leyenda de actor y primer maestro del arte de la representación en la historia del teatro sueco. Él había visto mi puesta en castellano de *Tartufo* de Molière con el Teatro Sandino⁸, en el teatro Real de Stockholm y me invitó a dirigirlo en esa obra el año 1981 en el Teatro Municipal de Stockholm, lo que me abrió las puertas en el mundo teatral profesional sueco. Trabajamos juntos varios años hasta su muerte. En el año 1991 vino a Chile a poner en escena *La danza macabra* de Strindberg en el Teatro de la Universidad Católica y fue premio de la crítica ese año.

Aprendí vía Strindberg y otros grandes escritores suecos que la autovivisección en sus obras era necesaria y consecuente con el pilar de la sinceridad para la estabilidad social, política y personal en una sociedad basada en la confianza, el diálogo, el compromiso y la responsabilidad, en la colaboración de todos sus sujetos. Se teme a la confrontación. Para eso la palabra vale.

8 El Teatro Sandino estuvo activo entre los años 1979 y 2015; Igor Cantillana fue su director (N. del E.).



Cuerpo Presente, de Igor Cantillana. Centro Cultural Matucana 100. Año: 2023. Fotografía de Marucela Ramírez.

Mi obra *Cuerpo presente* es en gran parte un sincretismo de dos culturas.

Lo que yo pude haber aportado al teatro sueco como actor y director era el placer, la alegría de actuar y conseguir ese juego colectivo. Cosa que es difícil de entender (el placer) en el trabajo del luterano. El trabajo es muy riguroso y si es artístico, aún más.

De los suecos aprendí del rigor exigente hasta la perfección (si es que es posible) del trabajo individual y colectivo. El resultado de sus productos es macizo y duradero. Su comunicación con la divinidad es directa. No pasa por subalternos. El sueco habla poco y se sumerge en los bosques para pensar (palabra que en el griego original es sinónimo de recordar).

Creo que mi obra testimonial (de un poco más de medio siglo como actor y revolucionario, producto de dos mundos culturales diversos) puede ser un puente que enriquezca el entendimiento y comprensión de lo que nos ha ocurrido como sociedad en nuestra historia chilena. Deseo contribuir al debate para superar el trauma social y político que significa el golpe militar del 73. No es un relato de una víctima ni de un vencido. Soy un sobreviviente angustiado, pero agradecido del viaje. La angustia disminuye cuando uno puede formularse.

La obra abrió muchas cicatrices no cerradas, pero es también una catarsis liberadora. En la profundización de una vivencia personal hay una posible transformación social más justa, racional y humana.

Lo más estimulante de ella, ha sido la relación con el público. Encontrar el tono era un desafío al que yo nunca me había enfrentado. Empecé a buscar el tono adecuado para contar esto. Oscar Wilde dice que, en un tono adecuado, se puede contar cualquier cosa, lo difícil es encontrar ese tono. El que yo construyo es un tono que de alguna manera requiere la limpieza de solo pensar en voz alta, no hay ninguna sujeción a determinadas palabras para poder expresar



Cuerpo Presente, de Igor Cantillana. Centro Cultural Matucana 100. Año: 2023. Fotografía de Marucela Ramírez.

algo de una manera especial; un tono limpio, intenso y profundo. Descanso en esos pensamientos para dar a la gente el tiempo para seguirme y no sentirse estresado por esos silencios —en un teatro que está muy acostumbrado a hacerlo todo rapidito—. Ya, desde las primeras escenas, tengo una comunión con el público.

Tengo la idea de crear esa otra sociedad en el escenario, mi utopía.

Un viejo librero con el que converso siempre y que tiene su local entre las calles Caupolicán y Girardi, Héctor Lamour, fue a ver mi obra, su hijo lo llevó en auto, y me dijo —una vez terminada la obra— que, al lado suyo, había una silla vacía y que luego de comenzar la obra la silla estaba llena, ocupada.

Esas personas desaparecidas no están solo en lo que digo, sino en mi propio cuerpo.

La imagen con la que se abre el montaje es un friso de rostros que corresponden a hombre/ mujer, siete por línea. Son compañeros del MIR, menos tres de ellos. Son cuerpos o fantasmas que viven en mí, que en esta obra pesan porque salgo al escenario a testimoniar como un prisionero de guerra que —pienso yo— va a ser juzgado. Ellos están en el peso y me dan el pie para atreverme a testimoniar.

Alfonso Chanfreau, Dagoberto Pérez, Miguel Enríquez, Agustín Siré, Keve Hjelm, Pedro Orthus, siento que salgo con todos ellos. Hay un montón de gente que me acompañan y en un momento los juntos y están en mí, en mi cuerpo.

“Lo que más me impresionó, fue el cuerpo, es un cuerpo desnudo”, me dijo, Vicente Ruiz. “Es que tenía que abrazarte”, y subió al escenario y lo hizo.

He llegado a la conclusión de que el tiempo es un telón de fondo que no se mueve y quienes nos movemos somos nosotros. Ese tiempo que nos va a devorar. En la obra de Thornton Wilder,

La larga cena de navidad, que hicimos con Orthus, la gente va desapareciendo de la mesa, y eso es lo que yo siento. Esa sensación del tiempo con adrenalina me apareció entrenando en Angola: el pasar de un árbol a otro árbol era una eternidad. El tiempo te detiene, te hace sentir más lento de lo que realmente te moviste; es el momento en que uno piensa que va a morir. En el teatro te ocurre lo contrario, en la comunicación con el público y pensar en voz alta y tirar estas cosas a los cuerpos como salvas es sentir cómo el tiempo se detiene, sentía ese momento religioso (cuando leía poemas en mi niñez en Curicó). Si uno le da espacio al texto, le das el tiempo para que caiga en los cuerpos y así se produce una especie de comunión.

El escribir el texto fue apaciguador. Llegó lleno de todo lo que ocurrió porque decidí sintetizar la experiencia, no detallar, más bien contar, no revivir.

Yo elegí lo que podía limpiar, lo que podía ser más poético que literario; dejar el pensamiento lo más puro posible; por ejemplo, dejé afuera todo lo que hice en Suecia con el Teatro Sandino. Todo eso lo veo como otra obra, que sería parte de esta trilogía si lo logro hacer, que se llamaría *Cuerpo ausente*. Yo nunca le he dado mucha importancia al exilio. Un día Rafael Alberti me miró y dijo: “el exilio no dura más de cinco años . . . o usted se vuelve o se integra en la sociedad, y usted está haciendo un buen trabajo en Suecia. Intégrese si no puede volver”. Corté con el exilio gracias a él.

:: TEXTO DE CREADOR

Carátulas - Memorias - Exilios

Alberto Kurapel*

Actor, autor y director teatral
alberto.kurapel@gmail.com

(Una luz lavanda suave tiñe todo el espacio)

Concierto para violín - Alban Berg

Era como volver a nacer, pero esta vez conscientemente, con todos los dolores, las traiciones sociales, con matanzas presenciadas, con amigos, amigas, conocidos con nombres y apellidos desaparecidos en torturas o en vuelos de la muerte. No sé si es bueno volver a nacer, al menos conscientemente, porque tal vez nuestro primer renacimiento certificado es el quinto o sexto en la insospechada eternidad y la memoria inconsciente, apareciendo intermitente, nos duele menos que la apaleada memoria consciente.

¿He dejado algún minuto de actuar, cantar, escribir? Quizás cuando duermo, vaya uno a saber. Mis recuerdos siempre son de actuaciones, de canto, de escrituras. Quién sabe si dormir no es otra forma de cantar, de actuar, de escribir.

Nadie es dueño del presente, del futuro, del pasado. Todos somos Tiempo. La diferencia está en que solo algunos lo transportan en la consciencia, en la dignidad, en la eterna creación.

Cada día cambio mi fecha de nacimiento, nunca el terruño que me acompaña siempre.

Explicar la creación artística es imposible. Explicar el quiebre de la estructura normativa básica es menos complicado.

Sonata para piano y violín en La mayor - César Franck

Hay muchos análisis que tratan de explicar el golpe de Estado chileno y la consecuente dictadura sanguinaria. Yo solo puedo decir cómo me siento en exilio, qué afectos se rompieron, qué miro, cómo camino en exilio, cómo se fracturó mi razonamiento, cómo intervengo ese exilio, qué significa exilio. Lo evidente para mí fue que esta estadía artificial tendría un tiempo indeterminado. Sabía que sería muy larga, que estaba en la provincia de un país con un alto nivel de vida, Quebec, que la expresión hablada era el francés, lengua que desconocía, que debía

* Premio a las Artes Escénicas Nacionales Presidente de la República 2023, mención en Autores.



OFF-OFF-OFF ou Sur le Toit de Pablo Neruda, de Alberto Kurapel. Compagnie des Arts Exilio. Espace Exilio (Montreal). Año: 1986. Fuente: Alberto Kurapel y Susana Cáceres. Fotografía de George Smid.



OFF-OFF-OFF ou Sur le Toit de Pablo Neruda, de Alberto Kurapel. Compagnie des Arts Exilio. Espace Exilio (Montreal). Año: 1986. Fuente: Alberto Kurapel y Susana Cáceres. Fotografía de Andrés St-Arnaud.



OFF-OFF-OFF ou Sur le Toit de Pablo Neruda, de Alberto Kurapel. Compagnie des Arts Exilio. Espacio Exilio (Montreal). Año: 1986. Fuente: Alberto Kurapel y Susana Cáceres. Fotografía de Andrés St-Arnaud.

soportar una sociedad de consumo inherente a un sistema de valores o antivalores específicos, que la marginación me acompañaría en cualquiera expresión que manifestara un punto de vista diferente. ¿Qué hago allí si no pertenezco ni jamás perteneceré ni comprenderé esta cultura? Lo que sí sabía era que mis expresiones escénicas nunca podrían ser las antes practicadas. Todas estas heridas están en mis obras. Necesitaba otro lenguaje escénico, otro impulso actoral que correspondiera a mi nueva realidad.

Investigué teatro, poesía, música, literatura, pintura, cine, todo con ojos nuevos.

Recordé un artículo de Gramsci en el periódico *Avanti*, escrito alrededor de 1920. Allí decía que el significado que daba a la cultura era el de ser un ejercicio del pensamiento, la adquisición de ideas generales, hábito de relacionar causas y efectos. Decía que tenía una idea socrática de la cultura, que esta significaba pensar bien, fuese cual fuese el pensamiento y por ende actuar bien, fuese cual fuese la acción. Llegué a la conclusión que si quería expresarme escénicamente debía conocer, estudiar mi nueva situación y sumergido en esta, manifestarme con el lenguaje ajeno que me había correspondido habitar, es decir, debía expresarme asumiendo totalmente mi realidad: el exilio... y hacerlo bien como pensamiento y acción escénica.

Todo era eterno nacimiento, sabiendo que siempre sería un extranjero mortificante, que es la condición del exiliado.

Lo simple es mentiroso; lo complejo es casi verdadero.

Sinfonía N° 3 - Henryk Gorecki

En este universo impuesto donde iba a deambular siempre como un forastero, me di cuenta de que debía estar presentándome constantemente. La gente me consideraba un extraño por ser un sobreviviente de una de las masacres más crueles y sádicas llevada a cabo por una dictadura civil-militar que había destruido a traición, a sangre y fuego al gobierno de la Unidad Popular, elegido constitucionalmente con voto popular, donde en sus mil días no hubo ningún detenido desaparecido, ningún fusilado, ni un solo campo de concentración o centro de tortura. El mundo miraba con espanto la tiranía que hoy instauraba el terrorismo de Estado, las torturas, los fusilamientos, los desaparecimientos forzados, el robo y venta masivos de recién nacidos, el lanzamiento de seres humanos desde helicópteros al mar.

El mundo sabía todo lo que ocurría en Chile y la figura heroica del presidente Salvador Allende se agigantaba cada vez más junto a la de Víctor Jara, al premio Nobel Pablo Neruda, Marta Ugarte, Cecilia Magni, Juan Chacón y tantos otros mártires.

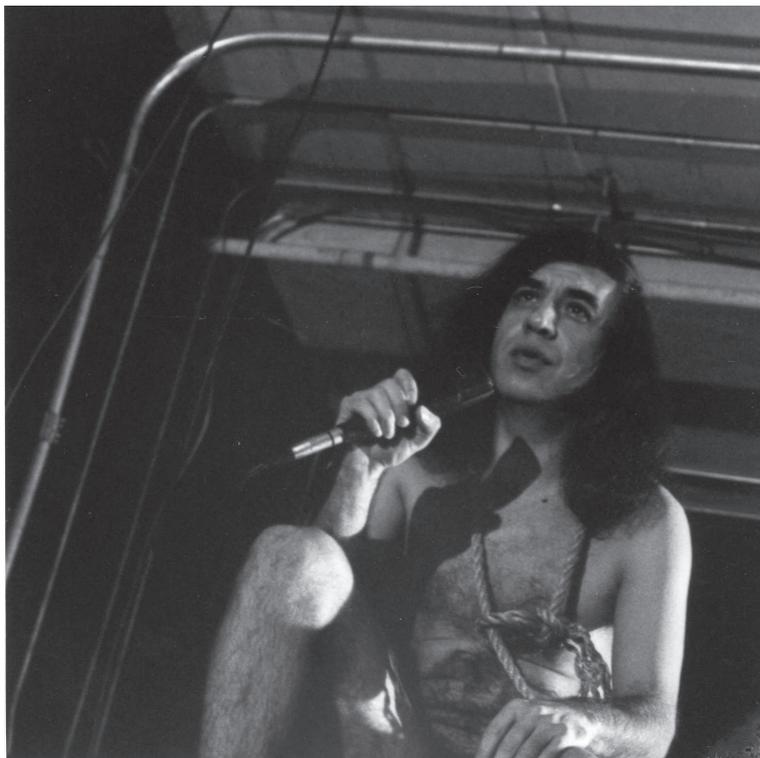
Pensé que, si iba a cargar con mi vida de exilio, debía expresarme artísticamente al interior de una presentación y de la encarnación de personajes, es decir, debía hacer teatro y *performance* aunados en una misma expresión artística. ¿No estaba viviendo cotidianamente la expresión más extrema?

Comencé entonces a esbozar una amalgama donde en las líneas dramáticas se integraban la presentación y la representación, valorando cada signo escénico sin dar preponderancia a la palabra, había unidades donde sobresalían los medios de comunicación como el cine, video, diapositivas, melodías, voces-off. La música y el canto no eran ilustraciones, sino personajes que a veces operaban como fuerzas opositoras o antagónicas de los personajes. En ocasiones el tiempo era real (presentación) en otras era un tiempo sintético (representación). Mis obras surgen como una nueva forma de aprehender el mundo, por lo que todas son, simultáneamente, bilingües o trilingües: castellano-francés; castellano-inglés o castellano-inglés-francés. De esta manera mostraba el paso de una lengua materna a una aprendida en la adultez: la materna fluía sin escollos, las adquiridas eran forzadas, artificiales. La lengua materna transmitía emociones, las adquiridas, información. Así el público sin comprender el castellano se encantaba con sus sonidos, matices, modulaciones y al entender el francés o el inglés, se informaba del recorrido existencial de los personajes/*performers*.

Desde el momento en que la expresión de una visión del mundo se plasma escénicamente, existen diversos signos, íconos, índices que se establecen en el lugar escénico y que proyectarán al espectador, sentimientos, emociones, visiones particulares que, por supuesto, implicarán una nueva forma de desciframiento. Bueno, sabía el problema al que me enfrentaba, ya que la expresión artística es ante todo un bien simbólico y la incógnita residía en no saber si había un público que pudiera descifrarlo.

Cada espectador lleva consigo un espacio social en el que dará vida a los signos. No son los signos los que van a adaptarse al público, sino que en su polimorfía van a devolver el afecto-visión que el espectador impulse hacia ellos con su participación. (*Pausa*) Mientras mayor vida escénica se logre en la presentación-representación, mayores significados podrán emanar desde cada uno de los signos escénicos y en esa entrega el público cambiará o ratificará los diferentes lenguajes y connotaciones que debe poseer una obra de arte.

Me habría gustado ser la esquina del sol.



Mémoire 85/Olvido 86, de Alberto Kurapel. Compagnie des Arts Exilio. Espacio Exilio (Montreal). Año: 1986. Fuente: Alberto Kurapel y Susana Cáceres. Fotografía de Susana Cáceres.

Navegaciones- Cirilo Vila

Precisaré algunos detalles sobre la *performance* y aventuraré algunos fundamentos sobre teatro. Existen abundantes escritos teóricos que enfocan la *performance* desde variados puntos de vista, por esto es importante plantear una definición para que todos estemos en la misma perspectiva. Desde Kaprov en adelante se ha intentado asimilar la *performance* a hechos no artísticos propios de manifestaciones sociales, comunitarias, ceremonias de la cultura en general (los ritos, por ejemplo), pero creo que los comportamientos sociales en sí no podrían constituirse por sí solos en *performance*, como lo postulan algunas tendencias teóricas.

La *performance*, según Goffmann, “es la manifestación de un individuo frente a un público”, cercana a la definición de teatro que hace Grotowski.

Podríamos decir que *performance* es una expresión artística que combina elementos del teatro, la música, las artes visuales, entregando acciones de arte que los artistas presentan y que necesita la presencia de espectadores o personas mirando. La acción de arte sería un acto o hecho que utiliza algún lenguaje artístico para transmitir una idea, concepto o para generar una reacción o efecto en el espectador. Estaríamos entonces, frente a lo que también se llama arte en acción, que involucra tiempo, espacio, el cuerpo del *performer* y las relaciones de este con la audiencia en un *hic et nunc*, teniendo como base la presentación. Son acciones atópicas que incorporan como elemento fundamental el aquí y el ahora en espacios no convencionales o públicos.

Respecto al teatro me referiré a conceptos de Anne Ubersfeld:

La denegación teatral está ligada al funcionamiento fundamental del Teatro . . . La denegación es el funcionamiento psíquico que permite al espectador ver lo real concreto en escena y de aceptarlo como real, sabiendo (y olvidando solo por instantes) que este real no tiene consecuencias fuera del espacio de la escena. Pero, —algo fundamental— lo que está sometido a la denegación en el teatro no es la totalidad de lo que se presenta, es solo lo ficcional, no las verdades históricas o universales.

Concluimos entonces que el elemento inicial para comenzar a entender la teatralidad es la mirada adherente del otro, lo que hace de desencadenante. Todo fenómeno de teatralidad se construye a partir de un tercero que está mirando, lo teatral es algo específico del ámbito artístico de la escena. En fin, podríamos definir la teatralidad como la cualidad que una mirada otorga a una persona (como caso excepcional se podría aplicar a un objeto o animal) que se exhibe consciente de ser mirado mientras está teniendo lugar un juego de engaño o fingimiento.

La teatralidad debe contener una representación, es decir, sería la encarnación consciente y metódica de un personaje frente a un público o espectador que está consciente de la ficción y preparado para comprender lo que se realiza en escena. Aquí entra a jugar la denegación.

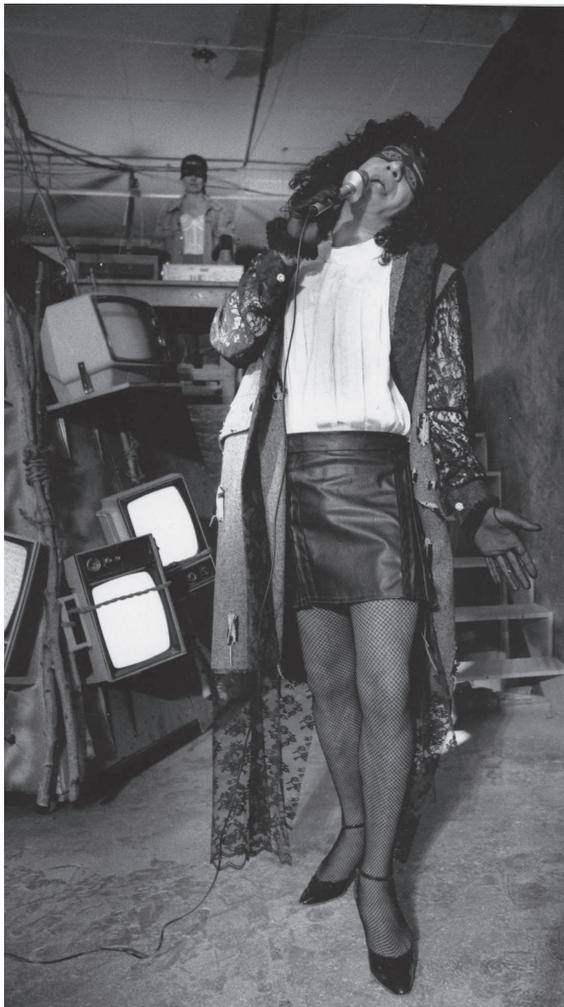
(La luz disminuye a 60%)

Páramo - Alberto Kurapel

Lo que hice en La Compagnie des Arts Exilio fue unir las características del teatro y de la *performance* en un mismo espacio, así mostraba mis identidades, el cúmulo de acontecimientos, esperanzas, desilusiones, fortalezas, debilidades, amores y muertes, que están recorriéndome incesantemente según las conscientes e inconscientes actitudes que nos rodean para bien y para mal. Nuestras identidades están siempre modeladas por el otro.

¿Qué era yo? Decían que actor, cantante, dramaturgo, *performer*, poeta. Nunca me preocupé de ser sino de vivir, sabiendo que no se puede separar el *homo faber* del *homo sapiens*.

Una tarde caminaba por el octavo piso de un centro comercial inmenso en pleno Montreal. Buscaba un local que vendiera cables, para fabricarme una consola de linternas para mis obras. Iba a entrar cuando escucho mi nombre, sigo la voz, venía de abajo, del primer piso. Era Aníbal, un joven que había llegado a Montreal, un año después de mí. Me acerco a la baranda. "¿Hola, cómo estás?". "Bien, comprando unos cables". "¿Y tú?". "Aquí estoy". "Ya, sigue con tus compras, nos vemos". "Chao". "Chao". Él estaba sentado en un peldaño que rodeaba a una fuente artificial con agua de colores. Miraba indiferente a la gente que iba y venía. Pasaban jóvenes con polerones que lucían emblemas de equipos de hockey sobre hielo, de fútbol americano, de universidades estadounidenses, adultos con gorros de grandes viseras. Una jovencita colorina pasa trotando cerca de la fuente, no deja de trotar cuando se detiene a botar un envoltorio de chocolates en un basurero reluciente. Hay mucha gente, todos pasan sin mirarse; mirar a un desconocido más de tres segundos es agresividad. Siempre se mantiene



En primer plano: Kurapel, al fondo arriba: Susana Cáceres en *Prometeo encadenado según Alberto Kurapel*. Compagnie des Arts Exilio. Espacio Exilio (Montreal). Año: 1986. Fuente: Alberto Kurapel y Susana Cáceres. Fotografía de George Smid.

una distancia considerable, aquí nadie se roza. No hay aglomeraciones. Mucha gente camina, mira vitrinas, corre, fuma.

Aníbal era crespo, muy delgado, deambulaba por lugares de la calle Saint-Laurent, donde se reunían chilenos: panaderías, clubes de fútbol, en locales modestos, decorados tratando de emular algún almacén chileno de barrio popular, intención que no se lograba porque ni el estuco ni los colores de las pinturas de sus paredes tenían que ver con los de Chile. Aquí todo era impoluto, siempre flamante. Los barnices lustrosos de un mesón, de mesitas, sillas, la pulcritud del piso, de los muebles, de los espejos, no recordaban a Chile, los aromas eran distintos. No digo que aquí sea mejor, solo que todo era diferente. La limpieza en Canadá es asepsia, en el Chile modesto es decencia.

Aníbal era retraído, hablaba poco, se le consideraba una persona buena y franca. Había llegado a Canadá directo del campo de concentración de Puchuncaví. Aquí lo habían tratado en un hospital montrealés por distintas lesiones en los riñones y en los testículos, secuelas de

las torturas, pero ya estaba cada vez mejor, aunque siempre solitario. Lo conocí el día que di un recital en un teatro del Viejo Montreal. Apenas finalizado fue a verme conmovido. Mientras guardaba mi guitarra me abrazó, se quedó en silencio. Me abrazó nuevamente y se fue. A veces me lo encontraba en la calle. "Hola, ¿cómo estás?". "Bien. ¿Y tú?". "Aquí estoy", y se alejaba. Sus ojos miraban concentrándose en las lejanías.

No encontré los cables que necesitaba.

El lunes iría a una casa especializada en artefactos eléctricos.

No fui el lunes, fui el miércoles. Antes de salir escucho en la radio que ese mismo día habían encontrado el cuerpo congelado de un joven de nacionalidad chilena, solo, con varias botellas de whisky, vacías. Se ha llegado a la conclusión que se trata de un chileno llegado hace dos años aproximadamente, su nombre es Aníbal. Se arrinconó en una bocacalle dedicándose a beber mientras nevaba copiosamente con una temperatura de diez grados bajo cero. Se cree que llegó al lugar a las once de la noche de ayer. Su muerte se calcula entre las cuatro y las seis de la mañana. Hasta aquí las noticias. Buenas tardes.

Recordando el infantil perfume mañanero de las clavelinas, Aníbal debe haber llorado.

Me pregunto si todo el exilio está contenido en una muerte, en este suicidio.

¿Es la creación artística el exilio?

¿Es el exilio la muerte?

¿Llevará el exilio, algún día, a la muerte? Quizás.

Sé que el dolor de un ser vejado, torturado, arrojado de sí, es más grande, más inmenso que cualquier existencia, que cualquier creación artística.

Esto es memoria hablando de humanidad... hablando de la humanidad.

Concierto para violín N° 1 - Dimitri Shostakovich

El ser humano está compuesto de agua y memoria, de memoria consciente e inconsciente, por esto, afortunadamente nada se inventa, todo el desarrollo de la vida es la resultante de la continua reorganización de la memoria. La memoria es vida, la amnesia es muerte. El olvido es inconsciencia voluntaria que se refugia momentáneamente bajo los pliegues de la memoria, para algún día surgir como una manifestación aturdida de la memoria. Por más esfuerzo que se haga, por más engaño que se predique, el olvido surgirá algún día como memoria.

Toda mi vida no he hecho más que teatro, cantar, escribir poesía y seguir haciendo teatro, canto, performance, poesía... nunca he trabajado.

Pude volver a Chile en 1996.

Comienzo mi segundo exilio. ¡Cómo no!

Había vivido veinte años con realidades culturales distintas, con existencias sociales y políticas diferentes, con otros atardeceres.

Plutarco, a través de biografías, habla de vidas paralelas. Antiguamente se decía que las paralelas no se juntaban jamás. Después, según la geometría proyectiva se afirmó que las líneas paralelas se unen en el infinito. Habría que preguntarse si las líneas paralelas desean juntarse.

Tal vez una de las líneas paralelas desee juntarse, pero qué sucede si la otra no quiere. Ese es el enigma del segundo exilio y yo no viviré para saberlo. Nada coincide, yo regresé con



Prometeo encadenado según Alberto Kurapel. Compagnie des Arts Exilio. Espace Exilio (Montreal). Año: 1986. Fuente: Alberto Kurapel y Susana Cáceres. Fotografía de George Smid.

realidades ajenas. Soy ignorante de la nueva realidad. *(Pausa)* En *En Busca del Tiempo Perdido*, en su última parte, "El Tiempo Recobrado", Proust parece decirnos que el tiempo recuperado se encuentra en la reflexión sobre la vejez y las masacres, que se halla en la vocación artística, que la única manera de recobrar el tiempo perdido es encontrar la esencia de la obra de arte.

Los que volvieron para disputarse y ocupar puestos de poder, sí saben arrastrarse en cualquier realidad, el poder tiene un lenguaje y cultura transnacionales y yo nunca pertenecí a esa horda.

Soy más bien solo, con Susana, en esta realidad ajena que a veces encuentro familiar en los perros vagabundos que siempre andan buscando algo perdido en el filo de la vida y que muchas veces tiene nombre de miseria en la indiferencia, con una luz imaginada que espera en la próxima bocacalle.

Si hay algo que ha cruzado mis exilios es el incesante trabajo actoral llevado a cabo junto a las personas con las que me he presentado, centrado siempre en la expresión escénica, ya sea en la *performance*, en el teatro, en el canto y en el teatro *performance* de exilio. Es fundamental,

en escena, proyectar cabalmente, de manera perfecta, la expresión que se quiere entregar y nunca adaptarla a las falencias que se tengan; para esto es imprescindible mantener constantemente, en una férrea disciplina, una proyección vocal impecable junto a un cuerpo expresivo y continuas lecturas variadas que incrementen la profundidad de los personajes que se interpreten y las situaciones escénicas que se presenten. No basta sentir, hay que expresar con precisión, proyectar de manera exacta. No concibo la creación de otra manera.

¿Hay algo más complejo que la conducta humana? La labor de la expresión escénica es interpretarla y presentarla.

Reel de Rimouski - Jean Carignan

Hablar de simpleza en una expresión artística es reducirla, al dejar de lado su interdependencia, sus interacciones, contradicciones y complejidades que siempre debemos considerar, sabiendo que nunca las comprenderemos cabalmente. ¿Estamos capacitados, tenemos los conocimientos necesarios para comprender nuestros pasos? Creo que la expresión artística nos conduce a reorganizar constantemente nuestro modo de ver, nuestras formas de escuchar, de sentir la alteridad.

Pienso que toda obra artística es inteligente, lo que no significa que su creador lo sea. Este mira, reúne, camina hacia diversas apariencias de horizontes, la obra de arte los crea, independiente del creador, porque esta escapa siempre a su objetivo, a su propósito.

¿Hay algo más complejo que el gesto, que el movimiento, que la palabra, que la melodía? Es en estas expresiones y en otras en las que trabaja el creador. De su ordenamiento y desplazamiento de significados depende que surjan las metáforas. El creador es el gran constructor de metáforas.

Recuerdo a Brecht cuando dice: "No podría funcionar como artista sin hacer uso de ciertas ciencias". No olvidemos la gran influencia que ejerció en su obra el formalista ruso Victor Shklovski sobre el "distanciamiento", o la de Einstein con la segunda revolución científica. Mencionemos a K. Stanislavski que asentó su sistema en la psicotécnica, en el estudio de las leyes de la naturaleza orgánica del actor, basándose en las teorías de psicólogos como Theodule Ribot y Williams James, quienes postulaban que "determinados movimientos podían engendrar en el espíritu correspondientes emociones", además de la influencia de la teoría del reflejo condicionado de I. P. Pavlov. Me pregunto: ¿Hay algo más complejo que la ciencia? Su complejidad reside en la imposibilidad de determinar fehacientemente el número de elementos que la componen, sus enlaces, su pluralidad y sus conexiones entre sí (*Pausa*). En muchas disciplinas científicas como en las ciencias de la naturaleza (astronomía, física, geología, química) y en comunicaciones de la Escuela de Palo Alto, han sido incorporados los términos: caos, incertidumbre, bifurcación, emergencia.

Travermusik - Paul Hindemith

Memoria, reconocimiento del pasado recordado como tal, como oposición a la simple imagen.

En 1985, escribí en el Primer Manifiesto de la Compagnie des Arts Exilio al presentar mi obra de teatro *performance Exilium in pectore extrañamiento*:

El exilio y la Memoria son indivisibles.

¿Memoria, qué secretos te hacen renacer de las piedras quebradas del pensamiento?

Siempre decía al salir de los ensayos diarios en la bodega de la calle Dandurand: ¡Voy a la Quinta Normal a dar una vuelta! A cuatro cuadras de allí, zona obrera en los extramuros de Montreal, divisaba un lugar muy amplio con árboles, césped, caminos de tierra que mostraban exactamente el mismo color de la vegetación del centro de Chile. Allí me iba a caminar, miraba los follajes y agradecía la posibilidad de venir todos los días y contemplar plátanos orientales, alcornoques, araucarias, magnolios y ceibos. Aquí me llevaba a pasear mi madre después de las curaciones que me hacían en el hospital San Juan de Dios. A veces me sentaba en el pastito pensando en nada. Siempre iba a la Quinta Normal después de los ensayos.

Muchos años más tarde, en 1996, pude volver a Chile.

El año 2000, me invitaron desde Montreal a montar allí una de mis obras. Lo primero que hice llegando fue ir a visitar La Quinta Normal. No la encontré. Pregunté, pregunté mucho. No estaba. Me dijeron que nunca había existido nada por el estilo, que desde 1950, esos edificios de fábricas de seis y ocho pisos, siempre habían estado allí.

Exilio.

Siempre supe que mis expresiones artísticas jamás iban a revelar realidad alguna. Mis realidades nunca han existido, eso lo sabía. No sé de dónde surge todo lo que escenifico, escribo o canto. Sé que nada de eso existe y ahora me viene a la memoria una frase que leí hace ya más de sesenta años en mi casa de Maipú, es de Marco, personaje de *Manhattan Transfer* de John Dos Passos: "Nunca veo un amanecer que no me diga: quizás".

(Apagón)

Maipú, mayo de 2023.

:: TEXTO DE CREADOR

50x50. La obra interrumpida (1973-2023): recreaciones de la memoria incorporada

Angélica Martínez Ponce

Actriz, académica, especialista en archivos y patrimonios
amartinezpo@uc.cl

Pablo Andrade Blanco

Antropólogo, académico, especialista en patrimonio contemporáneo
pablo.andrade@usach.cl

Origen

El tiempo a veces se detiene. El tiempo no es el mismo para todos. El tiempo es un misterio. La ciencia y la filosofía han reflexionado sobre el tiempo. Sabemos con certeza que se nace y se muere, lo que sucede entre un evento y otro es nuestro tiempo. Lo normal es saber cuándo nacemos. Pero no sabemos cuándo moriremos. Si estás escuchando esto hoy, es porque estás viviendo tu tiempo. Si estás escuchando esto hoy, es porque te interesan otros tiempos, de otras personas¹.

En el germen de una idea que se transforma en proyecto subyacen imágenes, anhelos, preguntas, sensaciones, conocimientos, necesidades y otro contundente revoltijo de inquietudes ancladas a la experiencia biográfica; a las formas que tenemos de ver el mundo y de transitar la historia y, algunas veces, solo algunas, esas ideas se encuentran con otras, las de otra biografía y logran concretarse. Es el caso de *50x50. La obra interrumpida (1973-2023)* que, en agosto de 2021, comienza su periplo creativo, primero como una tentativa que surge de la idea de quienes aquí escribimos, y, luego, suma las prerrogativas de otros hombres y mujeres que, durante la gestación de este proyecto y mucho más allá de nuestro propio tiempo, compartimos la trágica sensación de haber sido atravesados, atravesadas, por la última dictadura chilena, la que se encargó de intervenir múltiples recovecos de cada una de nuestras memorias y nos empujó a elaborar otra memoria que fuera compartida y puesta en acto; una memoria colectiva con anhelo de justicia, de verdad y de reparación.

1 Cada uno de los textos que aparecen como epígrafe, son un extracto del guion escrito por Rodrigo Canales para *50x50*.



Vista al Palacio de la Moneda desde el paseo Bulnes, capturada durante la experiencia en Estación Poder. Año: 2023. Fotografía de Consuelo Polanco.

Tejido

¿Qué es un país? ¿Una delimitación? ¿Un acuerdo? ¿Una historia común? ¿Un tejido? ¿Una línea continua? ¿Qué vemos cuando pensamos en un país? Piensa en Chile. ¿Qué ves? ¿O qué sientes? ¿Existe un Chile? Un país, quizás, es un conjunto de pedazos rotos que se guardan en una caja. Entra en la caja, la que está frente a ti. Dentro vas a encontrar otra caja. En medio de muchas cosas, vas a encontrar otra caja. Una dentro de otra, con una etiqueta que dice Chile. Entra, da el paso y entra en este espacio.

3 de noviembre de 1970. Doce escenarios con diversas actividades culturales instalados a lo largo de la Alameda dieron tribuna a las “Fiestas Populares del Chile Nuevo” para celebrar el cambio de mando del presidente electo Salvador Allende, abriendo paso al desarrollo del proyecto de la Unidad Popular.

Año 2020. Tras la revuelta social de octubre de 2019, y cuando se conmemoraban 50 años de la llegada de Allende a La Moneda, una pandemia dispersó sus memorias, trayéndolas al presente, únicamente, a través de medios digitales y sentenciándolas, otra vez, a la evanescencia.

Año 2023. A 50 años del golpe de Estado, el *site-specific 50x50. La obra interrumpida (1973-2023)*² nos conminó a explorar el territorio relacional de ambos momentos para crear una

2 Equipo creativo. Idea original: Angélica Martínez Ponce y Pablo Andrade Blanco. Curaduría: Pablo Andrade. Dirección



Gabinete de curiosidades de la década de 1970. Plaza central del Centro Cultural Gabriela Mistral. Año: 2023. Fotografía de Álvaro Guerra.

experiencia performativa que expusiera un tránsito por la memoria y reconocernos, así, como parte de una historia en construcción.

Definida entonces, como una exposición de la memoria colectiva que opera como una intersección con nuestro presente, esta experiencia inmersiva se trabajó a partir de las dimensiones simbólicas puestas en diálogo con las atmósferas y pulsiones estéticas, políticas y sociales al cumplirse 50 años del quiebre del proyecto de la Unidad Popular provocado por el golpe de Estado y la posterior dictadura civil-militar encabezada por Augusto Pinochet. Fue presentada en Santiago de Chile durante los meses de abril y mayo de 2023, articulándose a través de un recorrido performativo por el eje Alameda que unió e intervino tres espacios ancla y sus calles aledañas; espacios que fueron denominados como Estación Futuro (Centro Cultural Gabriela Mistral, GAM), Estación Poder (Centro Cultural la Moneda), y Estación Interrupción (Fundación Salvador Allende).

artística: Angélica Martínez y Rodrigo Canales. Guion audio-recorridos: Rodrigo Canales. Espacio sonoro: Daniel Marabolí. Artes visuales: Michelle Piaggio y Roberto Farriol. Montaje: Pablo Gandarillas. Teoría de estudios culturales: Patricio Rodríguez-Plaza. Museografía: Laura Gandarillas. Producción: María Luisa Vergara. Redes sociales: Tomás Allendes y Nicolás Santelices. Voces: Paulina García, Héctor Morales, Angélica Martínez, Patricio Rodríguez-Plaza, Ismael Valenzuela, Josefina Cortés y María Siebald. Diseño y diagramación pasquín: Consuelo Polanco. Instituciones colaboradoras: Centro Cultural Gabriela Mistral, Centro Cultural La Moneda, Fundación Salvador Allende, Boulevard Alameda, Facultad de Artes UC. Proyecto financiado por el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes - Artes de la Visualidad (Fondart-2022).

En cada una de estas estaciones y sus recorridos por la ciudad y su historia, se incorporaron contenidos curatoriales, acciones de arte, diseño museográfico, paisaje sonoro y guiones performativos que, apartados del sentido de nostalgia y romantización de la historia, permitieron crear una experiencia que provocó un territorio reimaginado, situado en el paisaje urbano, donde el acto de recordar operó como un espacio de resistencia impidiendo o bloqueando el olvido.

Así, recorrer la Alameda desde avenida Portugal hasta República a través de estos tres relatos brindó una nueva forma de exponer un itinerario que, a diferencia de los turísticos, nos enfrentó con acontecimientos, hechos históricos y narrativas de lo cotidiano que permitieron mediar con los espacios íntimos de la memoria de los y las ciudadanas.

En síntesis, lo que presentamos durante cincuenta días fue una experiencia de construcción continua entre creadores, creadoras y participantes que, desde el teatro, la antropología, las artes visuales, la museología, la historia, el diseño y el espacio sonoro, generó un tejido de interrelaciones y tramas significativas de identidades, relacionando nuestro tiempo con otro interrumpido en 1973 como si se tratara de una tragedia en tres actos relatada desde sus vestigios.

Frontera

Este pequeño espacio en medio de la ciudad también está dentro de las fronteras de este pequeño país. Las fronteras son esas líneas que separan un lugar de otro. De alguna forma, tu piel es la frontera de tu cuerpo. Y este espacio es la frontera con lo que está afuera. Mira la caja que está al centro de este espacio. ¿A qué se parece esta caja? ¿Viste que tiene una etiqueta pegada que dice Chile? Las fronteras de un país son como los bordes de esta caja. Ahora, abre la caja. ¿La abriste? Estás viendo los cables que componen este país, lo escondido.

La ciudad, comprendida como una trama de fronteras difusas, reúne a sujetos que en sus interacciones transforman el lugar en un paisaje relacional; en una cartografía humana que deja huellas físicas y emocionales que trascienden las barreras del tiempo, del espacio y que van construyendo tejidos de memoria individual y colectivamente.

Desde la sociología, y en la mirada de Maurice Halbwachs, se propone que “la noción de espacio ya no remite solo al espacio material físico, sino igualmente a un espacio que puede calificarse de relacional y simbólico . . . estamos ante un espacio abstracto, estructurado por un sistema de relaciones no estrictamente materiales” (Gensburger 22). De esta elaboración conceptual, surge una problemática que atravesará la construcción de este proyecto: ¿cómo entender la memoria colectiva anclada a su paisaje sino como un campo en disputa? Pareciera que cuando se trata de recuerdos sobre hechos —al menos cuando son controversiales— que remiten a un pasado cercano, es imposible construir una que no consigne disensos que perpetúen la relación dialéctica entre memoria y olvido. Si vemos esta disputa bajo el filtro de Bourdieu, encontramos el enfrentamiento de fuerzas que, a partir de una lucha maquiánica, define formas específicas de dominio y legitimación para cada grupo en cuestión.

Para este colectivo de artes y estudios culturales, el primer eje de construcción fue la creación de un panóptico polisémico y polifónico que penetrara en esa “zona de disputa para



Detalle de la museografía realizada por Pablo Andrade y Angélica Martínez en la Sala de escucha CNI de la Fundación Salvador Allende. Estación Interrupción. Año: 2023. Fotografía de Roberto Farriol.

representar ficcionalmente aquello que ha sido testimoniado, y, al hacerlo, mantener latente la historia" (Andrade 47), operando como una bisagra de memorias compartidas entre antiguas y nuevas generaciones.

50x50. La obra interrumpida (1973-2023) articuló una posición que, a decir de Sarlo (2012), permitiera que "[e]l regreso del pasado no sea siempre un momento liberador del recuerdo, sino un advenimiento, una captura del presente" (9).

Exposición

Nuestra primera historia es lo que nos cuentan nuestros padres. Te voy a contar algo de mi pasado. De cuando yo era una hija. De cuando yo era una niña. Del día once de septiembre de 1973 y yo era una niña, era una hija. Ese día era el cumpleaños de mi padre. Y me mandaron a comprar el pan, para que tuviéramos pan fresco ese día. Me mandaron con mi hermano, que también era un niño. Había que levantarse muy temprano para hacer la cola y poder comprar el pan. También había que hacer otras colas para comprar casi todo, porque no había casi nada.

¿Cómo se exponen los patrimonios de la memoria? Enfrentados a este segundo eje de construcción de la experiencia, definimos este espacio expositivo, como un lugar de reflexión que permitiera que el relato no fuera uno hegemónico y verticalizante, sino más bien participativo, coral si se quiere, que generara una trama significativa de identidades e historicidades, donde contenidos, artefactos y obras expuestas se encontraran en disputa para crear un proceso de construcción continua (Andrade 2022).

A través de la invocación de imágenes, hechos, emociones y recuerdos intersubjetivos se fue construyendo un proceso evocativo, que apelaría a la construcción de una “realidad histórica” y no necesariamente de una “verdad histórica” (Jelin, 2002; Andrade, 2022).

De esta manera, el *site-specific* se transformó en un espacio en disputa que se articuló a partir de dimensiones políticas del ser, donde el sujeto no se limita a escuchar tal cosa, sino que la incorpora como algo propio y es justamente eso lo que permitió que *50x50* abordara diversos relatos históricos como una obra en construcción representada a través de dispositivos artísticos donde el teatro, las artes visuales, y la antropología, operaron como catalizadores de su urdiembre (Andrade 2022).

Transdisciplina

El tiempo no es el mismo para todos. Y la justicia no la vemos todos al mismo tiempo. Buscamos una forma de escribir, de decir, de mirar, de multiplicar. Buscamos mirar, escuchar, percibir, tanto el paisaje urbano del instante, como las evocaciones y las remembranzas que se dibujan en un horizonte histórico. Buscamos preguntar respecto de lo que hemos sido, respecto de lo que queremos ser. Respecto de eso que se ha interrumpido en algún lugar. En algún lugar de esta ciudad encajonada por una arquitectura gris. Encajonada entre palacios y miseria. Una historia bastarda, una ciudad bastarda, una memoria bastarda que en el ejercicio de multiplicarse, se encuentra con un resultado diferente. Distinto, pero no tan distante. Como una tentativa para responder respecto de una supuesta identidad de la ciudad. Multiplicar una cifra simétrica más allá de cualquier medida de exactitud meridiana. Multiplicar cincuenta. Cincuenta por cincuenta³.

La transformación de una idea en proyecto, la conceptualización del proceso creativo y el ejercicio curatorial significaron para este colectivo una práctica que permitió atisbar un horizonte definido, aprehensible, dinámico y plástico. Bajo la directriz de no coartar la acción, sino más bien encausarla y generar propuestas múltiples, dialogantes, otras veces, disonantes o tensas, logramos exceder el marco de creación inicial. Este proceso de apropiación por parte del equipo y su constante y fecunda discusión posibilitó avanzar a una próxima etapa de creación del proyecto, que consistió primeramente en la densificación del trabajo archivístico donde el análisis exhaustivo de documentos, entrevistas, discursos, fotografías, arpilleras, afiches, estudios y

3 Extracto del ensayo de Patricio Rodríguez-Plaza *50x50. La obra interrumpida 1973-2023. Anotaciones rearmadas*, realizado como parte de su trabajo en este proyecto y que fue adaptado por Rodrigo Canales para su incorporación como audio de la experiencia inmersiva y como parte de la exposición visual creada por Roberto Farríol y Michelle Piaggio.

documentales, entre otros, permitieron bocetear aspectos históricos y emocionales, dimensionando y ficcionando espacios, objetos, colores y sonidos del trabajo en acción que marcaría esta experiencia inmersiva.

El trabajo documental, desarrollado entre julio y diciembre de 2022, nos situó a los miembros del equipo como sujetos históricos, conduciéndonos a elaborar un ejercicio biográfico en la trama urbana, definiendo lugares, espacios y trayectos que fueron componiendo y dialogando con las tensiones propias de nuestra memoria e historia. Las autobiografías fueron expuestas en el sitio, cobrando tintes emocionales, etarios y de género que terminaron por cargar de matices la construcción del guion, el paisaje sonoro y la obra visual del proyecto.

En este sentido, los elementos documentales que fueron utilizados para dar soporte a la memoria y, en el entendido de que todo material de archivo corresponde a un elemento de no-ficción, sirvieron de huellas que permitieron acceder a la historia reciente en la cual buscábamos imbuir al visitante.

Este fue el caso de la construcción del guion y del espacio sonoro, liderados por Rodrigo Canales y Daniel Marabolí, respectivamente, quienes se propusieron generar un relato cuya experiencia instalara al participante como sujeto activo dentro de la urbe, revelando relaciones complejas entre el ser, el tiempo y el espacio. En términos de Michel de Certeau (2000), se trata de la posibilidad de considerar el espacio como una experiencia antropológica e histórica donde la ciudad se vuelve un entramado vivo y abierto a la reapropiación de los sujetos. Esta concepción de lugar, por su capacidad relacional con la historia, identidad y territorio (Augé 2005), permite habitar las fronteras espaciales de la ciudad como edificadora de “No lugares” y la memoria como resistencia desde el “lugar”.

Desde la pregunta ¿cómo dar cuerpo a la memoria, sin exhibir solamente los documentos objetuales y residuales que la rescatan de su condición etérea, sino que proyectándola desde un pasado siempre huidizo a un presente aún huidizo y, sin embargo, evocador?, decidimos trabajar la memoria como una representación de arte en sí misma, componiendo directamente con objetos, imágenes y textualidades que apelaran a sensorialidades a veces diáfanas (GAM/UNCTAD III) y muchas otras oscuras (Sala CNI/FSA), tanto en la museografía realizada por Laura Gandarillas, Pablo Andrade y Angélica Martínez, como en el trabajo conceptual de los artistas Michelle Piaggio y Roberto Farriol, quienes propusieron un desplazamiento hacia las artes visuales contemporáneas reconfigurando la función constructiva y reconstructiva de la memoria, a través de la exposición realizada en la Sala Salvador Allende de FSA que, a modo de sinécdoque, fue “creando un sentido de formas y materialidades constituidas por los fragmentos de huellas, vestigios y testimonios de otras memorias” (Farriol y Piaggio 2023).

Fue así como en este carril interdisciplinar se incorporaron una serie de urdimbres que fuimos entretejiendo, para fundirnos en un diálogo transdisciplinar. En el montaje final, aparecieron ante nosotros tramas conectadas donde los focos museográficos, teatrales, visuales, narrativos y sonoros, que se amalgamaron con los participantes quienes terminaron de activar con su propia memoria la instalación, situados como performadores de su habitar.



Obra realizada por Roberto Farriol y Michelle Piaggio expuesta en la Fundación Salvador Allende y que operaba como último tramo del recorrido Interrupción. Año: 2023. Fotografía de Roberto Farriol.

Habitar

En esta sala. En esta sala se grababan conversaciones. Se instaló un sistema de escucha, hasta aquí llegaban los cables de los teléfonos desde toda la ciudad. Aquí se instalaban unos agentes del servicio de inteligencia y escuchaban horas de conversaciones, a diario, conversaciones de otras personas, que no sabían que estaban siendo escuchadas. Piensa en los agentes. Piensa en esos agentes sentados en este subterráneo.

Cuando abordamos una experiencia inmersiva, apelamos en el diseño y creación de este *site-specific* a un proceso que se situara en la ciudad como marco interpretativo y polisémico; una locación delineada y transitada a diario por miles de personas que posee dimensiones a escala monumental y otras desapercibidas que subsisten como microrrelatos dispersos y que van pasando al olvido; que desaparecen ante nuestros ojos en el eventual proceso de desgaste de lo cotidiano. Entonces cabe preguntarse ¿qué tan extraordinario es nuestro cotidiano?

Camina, escucha, observa, busca, detente, lee, enciende, quién eres, son frases que se reiteran en los audios y que deconstruyen la ciudad habitada como cotidiano, situándola en la esfera de la contemplación, de la observación minuciosa. El participante mira a través de los lentes de historiadores, urbanistas, teatristas y etnógrafos aquellos tramos que recorre a diario, y esa ciudad, que es una ciudad conocida, aparece novedosa para redescubrirla y recrearla a través de su imaginario, y aparece también como un espacio urbano que plantea un sistema de valores, actitudes y comportamientos que se resumen bajo la denominación de cultura urbana (Castells 2001).

Entonces, más que hablar de urbanización, hablaremos de la producción social de formas espaciales. Estas formas son definidas ante todo como cultura urbana, en el sentido antropológico del término, es decir, un cierto sistema de valores, normas y relaciones sociales que poseen una especificidad histórica y una lógica propia de organización y de transformación.

Los rasgos distintivos de un sistema de comportamiento son, por consiguiente, el anonimato, la superficialidad, el carácter transitorio de las relaciones sociales urbanas, la anomia y la falta de participación (Castells 2001). Sin embargo, en la activación de símbolos y la puesta en escena se construye una narrativa intencionada apoyada en memorias y relatos y que, para efectos de la "obra", son un artificio creativo que, a través del sitio específico, permiten evocar un sentido de lo colectivo, del habitar juntos, de ser una parte de esa memoria creada en la ciudad. El participante, por un momento, deja de ser un transeúnte más, y cambia el ritmo de su andar, se detiene, observa, sigue casi coreográficamente el tempo definido por el espacio sonoro y puede observar desde fuera el sistema en el que habita, mientras nosotros, creadores, vemos la sincronía de quienes viven la experiencia y cómo su ritmo aletargado rompe con el frenesí de quienes transitan a diario por las calles de Santiago.

Y no es que la ciudad no hable por sí misma, sino que dialoga en relación con otros, convirtiéndose en interlocutora y escenario, determinando su historicidad y la del participante mediante lugares, en el sentido que le han dado Augé y de Certau. Por lo tanto, aparece el cuerpo que se vuelve nuestro primer lugar para habitar, un espacio de representación; en él grabamos nuestra historia, nuestras creencias, nuestra genealogía, siendo una superficie donde imprimimos los acontecimientos de nuestra vida (Taussig 1995). Un ente capaz de enunciar, de comunicar a través de gestos y movimientos preexpresivos (Pavis 1998), ya que en el cuerpo se conjuga el artificio del tránsito del presente y el pasado.

Cada cierto tiempo las cosas y los lugares cambian de nombre. Es una diferencia entre las cosas y los lugares, y las personas. Las personas cambian de nombre rara vez. Pero pueden hacerlo.

Entonces, hablamos de cómo en la ciudad las cosas cambian de nombre y apelan a distintas memorias, a distintas formas de habitar a través de la política de los nombres, de resignificar lugares a partir de la apropiación, de la regulación y de orden de la cultura. Este accionar no es ajeno al cuerpo, ya que a él también lo regulamos y significamos con aspectos de nuestra vida cotidiana; es decir, estamos hablando del uso político que tiene el cuerpo.

Haesbaert (2020) propone que para Foucault, el cuerpo está directamente sumergido en un campo político e imbricado en la utilización económica: "las relaciones de poder operan sobre él una incautación inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos" (272). Este uso político, se manifiesta en el uso de membretes que identifican a los sujetos como parte de un grupo determinado, mostrando al cuerpo como un vehículo donde se manifiestan normas, regulaciones e intereses individuales y grupales.

Por lo tanto, lo que vemos aquí es una relación entre los objetos que nos rodean y el ser en sí, es decir, su entidad ocupando un lugar en el espacio y manteniendo contacto con otros cuerpos y las cosas, que oscilan en este espacio de forma autónoma, conectados por la memoria, la que a su vez, es un conjunto de significados.

¿Y entonces, qué sucedió con el cuerpo de los y las otras que recorrieron cada una de las rutas de 50x50 y se sumergieron en sus relatos?

Inmersión

Dale la espalda a La Moneda. A los presidentes. A la Bandera. Dale la espalda O'Higgins, al funcionario del Ministerio de Educación. Dale la espalda a los corderos congelados, dale la espalda a los aviones, al bombardeo, dale tu espalda a este trozo de la historia, de nuestra historia. Dale la espalda y déjala ahí, como si fuera una mochila, una carga que debes llevar. Y avanza. Con todo eso en tu espalda, con los 50 años en tu espalda. Avanza, te invito a caminar por Paseo Bulnes. Camina hacia el sur. Observa estos edificios llenos de ventanas, donde cada ventana es una casa de personas anónimas. Personas que viven en estos edificios en el límite del poder, al costado de la fuerza. Personas que son testigos de la historia.

Si miras hacia arriba, hacia el segundo piso, y quizás más arriba, en estas paredes aún hay 138 rastros. Son 138 vestigios de hace 50 años. Son 138 marcas de balas que nunca se han borrado. De las cientos de balas que se dispararon en estas calles, aún podemos encontrar las sombras de 138 de ellas. El cemento no sangra. Solo queda su marca. Te invitamos a encontrar una. Si ves una, coloca tu mano en esa pared. Posa tu mano en una de estas paredes. Deja tu marca sobre la marca. Tu mano sobre esos cincuenta años. Deja tu mano sobre estos cincuenta años. Una capa sobre otra capa, sobre otra capa, hasta que tengamos 50 capas y 50 más, multiplicadas por 50 capas más.

¡Ahora sí!

Hola, ¿cómo están?

No sé a quién le estoy escribiendo directamente, pero mi nombre es Mitsue Sepúlveda. Hoy hicimos el recorrido del GAM y La Moneda con mi hermana...

Tengo 23 años y si bien no viví el 73 hoy vivo las repercusiones de una sociedad herida; de un padre roto por las consecuencias de la dictadura, un padre que no supo ser papá porque tuvo un papá preso político, un padre dañado por la memoria de estos cincuenta años. Vivo la repercusión de un pueblo sin memoria, de un pueblo que olvida muy rápido y avanza con la cabeza gacha sin permitirse recordar el dolor, la historia y todo lo que costó llegar hasta donde estamos. Un país un poco conformista a veces, dividido, egoísta, donde hablar de la dictadura es casi invocar a Voldemort... no se habla de eso, no se dice su nombre, no se piensa, no se llora y no se sana.

Gracias, infinitas gracias. Aún nos queda un tramo por hacer, pero con lo que recorrimos nos llevaron atrás, me hicieron reflexionar y llorar. Duele aún, duele ver dónde estamos y dónde estuvieron nuestros padres, pero me gusta pensar que, así como yo, habrá otras personas que conozcan su proyecto, que los hará reflexionar y les darán las mismas ganas de recordar, no olvidar y construir algo mejor. No en la medida de lo posible, sino que, de forma concreta, real y luchando hasta con lo imposible.



Participantes culminando la experiencia en Estación Interrupción. Año: 2023. Fotografía de Pablo Andrade.

Me gustaría decir que, si bien mencionaron en un audio que no recomendaban seguir el manual para cortar la Alameda, no puedo sino recordar que, alguna vez, alguien por ahí, dijo: “ser joven y no ser revolucionario es una contradicción hasta biológica”. Hay que seguir, hasta que las cosas cambien.

Abrazos apretados, muchas gracias por todo (Sepúlveda 2023).

Obras citadas

- Andrade, Pablo. “La ciudad, la Memoria y el Site-specific como ejercicio de Resignificación Patrimonial”. *Icofom Study Series 50-1* (2022): 35-50. Recurso electrónico.
- Augé, Marc (2005). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 2005. Impreso.
- Bourdieu, Pierre. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona, Anagrama, 2007. Impreso.
- . *Capital cultural, escuela y espacio social*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008. Impreso.
- . *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010. Impreso.
- Castells, Manuel. *Movimientos sociales urbanos*. México: Siglo XXI, 2008. Impreso.
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano 1. Artes de Hacer*. México: Universidad Iberoamericana, 2000. Impreso.
- Gensburger, Sarah. Lugares materiales, memoria y espacio social: El recuerdo de los campos anexos de Drancy en París. *Anthropos. Huellas del conocimiento* 218 (2008): 21-35. Recurso electrónico.

- Haesbaert, Rogério. Del cuerpo-territorio al territorio-cuerpo (de la tierra): Contribuciones decoloniales. *Revista Cultura y Representaciones Sociales* 29 (2020): 267-301. Recurso electrónico.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo Pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2012. Impreso.
- Sepúlveda, Mitsue. Mensaje de texto. 01 de mayo de 2023.
- Taussig, Michael. *Un gigante en convulsiones*. Barcelona: Gedisa, 1995. Impreso.

:: TEXTO DE CREADOR

La Victoria, a 50 años del golpe de Estado: Teatro Síntoma y la memoria colectiva

Gerardo Oettinger Searle

Dramaturgo y director Teatro Síntoma
gerioettinger@gmail.com

Nuestra *Trilogía Testimonial de Mujeres Pobladoras, historias de dictadura (Bello Futuro, La Victoria y Unidad Popular)* volvió a los territorios en un momento de conmemoración doble: diez años de su nacimiento (2013) con el estreno de *Bello Futuro*, dirigida por Paula González; la reciente publicación del libro por Editorial Cuarto Propio, financiada por el Fondo del Libro y La Lectura, convocatoria 2021, del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio; y la emotiva sincronía con la relevante conmemoración de los 50 años del golpe de Estado y la tragedia de Chile.

Hoy, nuestra época nos enfrenta al desafío y la responsabilidad de contribuir para que nunca más se violen los derechos humanos, se interrumpan los procesos democráticos o exista impunidad ante el genocidio, la tortura, la persecución política y la desaparición forzada. Por su relevancia significativa, reflexionaremos sobre la conmemoración de los cincuenta años desde el golpe de Estado y la actividad conmemorativa y artística que llevamos a cabo en la Parroquia Nuestra Señora de la Victoria, ubicada en la población La Victoria de Pedro Aguirre Cerda. Culminando y concentrando un trabajo que comenzamos hace una década, creando obras teatrales con material testimonial y vinculándolas a públicos, territorios y organizaciones sociales. Luego, haremos un breve resumen de la trilogía, y su vinculación con los territorios, lo que nos permitió itinerar a lo largo de nuestro país en un viaje de memoria e identidad a lo largo de una década. Finalizando con nuestras conclusiones sobre nuestro camino como compañía.

***La Victoria*, a 50 años del golpe de Estado**

La organización es una herramienta social para las mujeres y su lucha silenciosa y cotidiana. La unión y la solidaridad son la única esperanza.



La Victoria, de Gerardo Oettinger. Compañía Teatro Síntoma. Parroquia de La Victoria. Año: 2023. Fotografía de Viraje Films.

La Parroquia de la Victoria constituye un ícono de la lucha y la organización del pueblo, además de ser el lugar donde sucede *La Victoria*¹, la segunda obra de nuestra trilogía, que rescata las historias y testimonios de las ollas comunes como una forma de resistencia cotidiana frente a la dictadura y el patriarcado.

Son mujeres que siguen iluminando nuestros caminos mientras recordamos a los y las que ya no están. Sus historias nos enseñan sobre la fuerza de voluntad para sobrellevar los momentos más difíciles y oscuros de nuestro país.

Después de participar en el ciclo de teatro de invierno llamado “Seis historias de dictadura”, que se llevó a cabo en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos como parte de las actividades conmemorativas por los 50 años del golpe de Estado, los días 6, 7 y 8 de julio, logramos alcanzar otro hito importante el domingo 23 del mismo mes. En ese momento tan especial y significativo, tuvimos la oportunidad de llevar a cabo una actividad artística y reflexiva dentro de la Parroquia Nuestra Señora de la Victoria, en compañía de mujeres pobladoras pertenecientes a la emblemática población, ubicada en la comuna de Pedro Aguirre Cerda, así como de otras áreas de la Región Metropolitana.

La actividad se realizó gracias a la colaboración de la Subsecretaría de las Culturas y las Artes, a través de su Unidad de Públicos y Territorios, en el marco de la conmemoración de los 50 años del golpe de Estado, de la Parroquia Nuestra Señora de la Victoria de la emblemática

¹ *La Victoria*, de Gerardo Oettinger. Dirección: Paula González Seguel. Elenco: Ana Burgos, Andrea Osorio, Alejandra Flores, Catalina Cornejo, Catalina Torres, Daniela Pino, Francisca Maldonado, Lea Lizama y Lucía Díaz. Diseño integral: Josefina Cifuentes y Natalia Morales. Composición musical: Evelyn González. Diseño gráfico: Catalina Torres. Producción: Francisca Ruiz.

población La Victoria, y el apoyo de la hermana de Jesús, Donata Cairo, desde su voluntad férrea y compromiso por servir a la comunidad.

El día inició con un inolvidable taller de arpillera colectiva que se realizó en el comedor de la parroquia. La arpillera, Leticia Adriazola García (Textil, Chile, Sello de excelencia de artesanía) fue la guía de la creación de una arpillera conmemorativa que reflejó los 50 años transcurridos desde el golpe de Estado. Contamos con la participación, dentro de las arpilleras, de la destacada representante histórica Aída Moreno, lideresa social y fundadora de la Casa de la Mujer de Huamachuco. Asistieron mujeres del taller de tejido de la Parroquia de La Victoria, y de otros territorios, como Renca, la Pintana, Lo Hermida y La Cisterna.

Se abrió luego un espacio de intercambio con el clásico y ochentero “Té y sopaipillas”, símbolo de un momento de encuentro, diálogo y contención en la época de la dictadura. En este marco, las mujeres pobladoras compartieron sus recuerdos y vivencias de dichos años. Al anochecer se dio la obra *La Victoria* dentro de la Capilla de la Parroquia, seguida de un conversatorio. Además de reflexionar acerca de la jornada, el público pudo compartir sus vivencias de aquellos fatídicos años en las poblaciones, comentando sobre la importancia de NO OLVIDAR. Las personas que asistían hicieron un llamado a ser testigos activos, y Síntoma pudo entrar en contacto con varios agentes con quienes activar la memoria, en sus territorios, proyectando futuras actividades.

Esta conmemoración, a medio siglo desde el golpe de Estado, rindió homenaje a la memoria colectiva y territorial de mujeres valientes, sus familias y comunidades, cuyas voces invisibilizadas por la historia oficial, resuenan con fuerza y ternura en cada página de nuestra trilogía.

Este espacio fue sumamente relevante para la nueva etapa de trabajo territorial que seguiremos desarrollando, donde no solo reflexionamos sobre nuestro pasado y la importancia de la memoria histórica, sino que también abordamos cómo enfrentamos el presente y miramos hacia el futuro como país.

Como escribieron mis compañeras en la introducción de nuestro libro: “Nuestra primera inquietud tuvo que ver con el ‘estado de las cosas’ del país y la necesidad de rescatar y visibilizar el punto de vista femenino de la historia reciente: el rol de las mujeres en dictadura, sus organizaciones, reflexiones y luchas cotidianas contra todo aquello que las oprimió”.

Nuestro presente es heredero de la dictadura, también de todo lo que la antecedió. Lo que nos sucede hoy como sociedad tiene un origen en el trauma que nos dejó la era del terror. El símbolo de la justicia, en su ideal, es una diosa romana, *Iustitia*, vendada, imparcial y objetiva. En su mano izquierda, sostiene una balanza. En la mano derecha, empuña una espada, imparte el castigo y corta la cabeza. Pero lejos de las deidades y sus estatuas, la justicia, de carne y hueso, ha sido la de un burócrata de traje o uniforme militar, malhumorado y estresado, juez y verdugo. Sin vendas, con una mirada inquisitoria. La balanza está rota, pisoteada, en el suelo. La reemplaza un maletín con plata. En la otra mano hay un fusil.

En Chile, es un hecho innegable que la cárcel es, en su mayoría, para los pobres o casos de connotación social. Sabemos que numerosos asesinos, torturadores y cómplices de la dictadura han evadido el castigo por sus crímenes, mientras que aquellos que sí enfrentan la justicia, lo hacen con ciertos privilegios. Mientras tanto, las madres y familiares de los detenidos desaparecidos, ejecutados políticos y torturados persisten incansablemente en su búsqueda de verdad y justicia para sus seres queridos.

Pero las voces de quienes exigen justicia no pueden ser calladas, trascienden las generaciones y siguen resonando en busca de un sistema más igualitario y verdaderamente justo.

Trilogía testimonial de mujeres pobladoras, historias de dictadura

La trilogía y su fundamento

La trilogía se nutre de entrevistas personales a familiares del equipo de trabajo y a mujeres de otras comunidades, de visitas a poblaciones como La Victoria, la Legua, Lo Hermida y a lugares de memoria como Villa Grimaldi, José Domingo Cañas y el Museo de la Memoria. Además, se investigaron y analizaron documentos y archivos de prensa e investigaciones de la época, material fotográfico y audiovisual que abarca desde la dictadura cívico-militar hasta los primeros años de la transición democrática en Chile.

Buscando los relatos de estas mujeres, nos dimos cuenta de que se encuentran en muchas partes, pero de forma muy dispersa. Ocupándolos como el soporte de obras de teatro, los condensaríamos y les daríamos una forma que permita hacerlos circular. Así fue como comenzaron a emerger las historias de las mujeres protagonistas de una vida dedicada a la lucha y resistencia contra la violencia doméstica y la del Estado que irrumpía y golpeaba no solo a Chile, sino a Latinoamérica y gran parte del mundo.

La primera obra, *Bello futuro*², ocurre en 1986, después del atentado a Pinochet. Transcurre cuando "La Conejo", la supervisora de la sede, informa que la Sra. Lucía Hiriart de Pinochet irá a la población para las exposiciones de fin de año. Esta situación límite llevará a las socias del taller de confección de uniformes escolares a urdir un plan capaz de cambiar la historia... pudiendo llevarlas a un bello y oscuro futuro.

La segunda, *La Victoria*, sucede en 1983, durante las protestas en contra de la dictadura. La escena sucede en la capilla de una población periférica, donde un grupo de mujeres se encuentra preparando una olla común, después de la irrupción de los militares en el lugar y la detención de su líder organizacional, una monja. Las pobladoras que quedan se ven enfrentadas a cocinar la poca comida regada y pisoteada, y deben decidir quién puede y no puede comer, y qué deben priorizar.

La tercera, *Unidad Popular*, sucede en 1993, durante los albores del retorno de la democracia. Una madrugada de un domingo de otoño, durante los días del "boinazo" del Chile de la transición, llega un nuevo cargamento de pasta base a una población periférica de la capital. Muchos de los hombres están en la cárcel, perdidos en la droga, muertos o desaparecidos, y las mujeres han debido tomar las riendas. Entre balaceras y fuegos artificiales, pobladoras transitan por la esquina más peligrosa, entrecruzando sus historias de búsqueda y permanente espera de que pase algo que les cambie la vida; desatando el enfrentamiento con sus miedos y soledad del futuro que ya llegó.

2 *Bello futuro*, de Gerardo Oettinger. Dirección: Paula González Seguel. Elenco: Catalina Cornejo, Catalina Torres, Daniela Pino, Lea Lizama y Lucía Díaz. Diseño integral: Josefina Cifuentes y Natalia Morales. Diseño sonoro: Juan Flores. Diseño gráfico: Catalina Torres. Producción: Constanza Araya y Helmuth Höger.



Bello futuro, de Gerardo Oettinger. Compañía Teatro Síntoma. Sala La pajarrera de la Universidad Mayor. Año: 2013. Fotografía de Pato Mendez.



Detalle escenográfico de *Bello Futuro*. Diseño de Josefina Cifuentes y Natalia Morales. Fotografía de Pato Mendez.

Los cimientos de la trilogía

La compañía Teatro Síntoma nació en 2010 con la intención de crear nuevos lenguajes escénicos que reflejen los síntomas sociales, políticos y culturales de la historia de Chile. En su búsqueda por representar la realidad y dar voz a las mujeres pobladoras, la compañía encontró en los testimonios de estas mujeres una fuente inagotable de inspiración. Nos interesaron los modos de la organización a través del oficio como la confección de uniformes escolares, las ollas comunes, las arpilleras, el trabajo religioso, las microacciones de solidaridad. Dichos testimonios registran prácticas diarias, tanto a nivel de vínculos sociales y procesos políticos, como de costumbres y acciones que por esencia poseen una potente carga dramática. Los relatos populares también conllevan un universo sensorial sonoro y olfativo muy interesante de retratar en un montaje teatral: la olla común donde se prepara el almuerzo (*La Victoria*), las máquinas de coser que se detienen clandestinamente para la conversación (*Bello Futuro*), los fuegos artificiales avisando la llegada de la droga, los momentos de conmoción individual y del contexto urbano (*Unidad Popular*³).

Mi encuentro con Síntoma

Un fin de semana de noviembre de 2011, en la Escuela de Teatro La Olla, vi *Cuestión de ubicación* de Teatro Síntoma, una adaptación de la obra escrita por Juan Radrigán en 1980 a cargo de una joven compañía de actrices recién egresadas de la Universidad Mayor. Me llamó mucho la atención el realismo que trabajaban, el tratamiento de la época, cómo lo replicaban de una manera sencilla y eficaz. Un recorte de la realidad. Un año después (2012), me convertí en el dramaturgo de la compañía y en 2017, pasé también a dirigir. Teníamos referentes similares de un teatro testimonial, político y popular que nos interesaba desarrollar. Entre ellos y ellas, Andrés Pérez y Juan Radrigán, (el maestro que me formó a la dramaturgia por muchos años), quienes usaron lo testimonial y lo político para dar voz a las víctimas y exponer la brutalidad del régimen militar; o Isidora Aguirre, quien ocupó la memoria y el testimonio femenino en el teatro social de *Los que van quedando en el camino* y *Retablo de Yumbel*. Nos inspiraban también el Teatro La Memoria, con su Trilogía Testimonial de Chile: *La manzana de Adán* (1990), *Historia de la Sangre* (1992) y *Los días tuertos* (1993). *Tres Marías y una Rosa*, de Benavente, *Mi mundo patria*, de Andrea Giadach, y *Las niñas araña*, de Luis Barrales, o el impactante teatro documental de Teatro Kvmén, dirigido por Paula González Seguel, quien después sería la directora de *Bello Futuro* y de la primera versión de *La Victoria*. La responsabilidad que me entregaban de escribir y poner en escena a esas mujeres, lo que habían vivido, por lo que habían dado la vida, me emocionó y me asustó a la vez. Usé el "sí, mágico" de Stanislavski: "¿Qué pasaría si yo fuese ellas?". Confié en las enseñanzas de maestros como Juan y Flavia Radrigán, Alfredo Castro y Rodrigo Pérez sobre el valor del testimonio en el teatro político.

Finalmente, la trilogía rescata el legado de las ollas comunes, acto de solidaridad y resistencia, en *La Victoria*, representa a mujeres que trabajaron obligadas en los CEMA Chile, en *Bello Futuro*,

3 *Unidad Popular*, escrita y dirigida por Gerardo Oettinger. Elenco: Catalina Cornejo, Catalina Torres, Lea Lizama, Lucía Díaz y Paz Lagos. Diseño integral: Josefina Cifuentes, Natalia Morales y Rayén Morales. Maquillaje: Alejandra Moreno. Diseño sonoro: Cristian Mancilla, Felipe Bórquez y Giancarlo Valdebenito. Diseño gráfico: Eric Casanova. Técnica: Rayén Morales y Alexis Bazaes. Producción: Jacinta Henríquez.



Unidad Popular, de Gerardo Oettinger. Compañía Teatro Síntoma. Sala La pajarera de la Universidad Mayor. Año: 2017. Fotografía de Raúl Cornejo.

y que, a pesar del riesgo, protestaron en contra la represión. O nos invita a reflexionar sobre la ironía del título *Unidad Popular*, y la alegría que nunca llegó con el retorno a la democracia, que devela cómo se terminó dislocando la cohesión social en las poblaciones con la llegada de la droga, el consumismo y la delincuencia. Cómo las madres dejaron de lado todo por rescatar de las esquinas a sus hijos e hijas perdidos en la pasta base, o muertos por las balas locas.

El teatro como una arqueología testimonial

¿Nuestra metodología? Generar un valioso rescate de la memoria colectiva, que denominamos “arqueología teatral–testimonial”, para vincularnos con las comunidades y su patrimonio vivo. Para resguardarlo.

Durante estos diez largos años, nos hemos enfocado en generar fuertes vínculos con los públicos y sus territorios. Volvimos, con las obras creadas, a los lugares desde los cuales nacieron los testimonios que constituyeron nuestra materia prima. Nos gusta la metáfora que describe el proceso de buscar y recuperar testimonios, historias y recuerdos del pasado, como una arqueología que excava y escarba en el pasado, para resguardar una memoria colectiva que, al ser la base sobre la cual construirnos como sociedad, no puede perderse.

Desde los inicios, reivindicamos la necesidad de dar valor a voces invisibilizadas por el paso del tiempo. Nos sumergimos en la memoria colectiva, la identidad y la resistencia femenina y popular durante esos oscuros momentos de represión política, a través de un trabajo meticuloso de recolección y análisis del material testimonial enfocado en crear una dramaturgia y una puesta



Bello futuro, de Gerardo Oettinger. Compañía Teatro Síntoma. Sala La pajarera de la Universidad Mayor. Año: 2013. Fotografía de Pato Mendez.

en escena coherentes en estilo y contenido para las tres obras. A través de elementos narrativos, temáticos y estilísticos compartidos, creamos una unidad significativa.

Exploramos la experiencia de ser mujer y ser pobre, una doble marginación. Nos embarcamos en un enriquecedor viaje teatral que nos conectó con mujeres que resistieron a la dictadura militar y cuyas historias son invisibilizadas, relegadas a meras anécdotas, sus experiencias siendo minimizadas como historias secundarias, a pesar de ser esenciales para comprender lo que fue la dictadura.

Reflexiones finales

Lo que más nos mueve es rendir homenaje a los ausentes. Colaborar con nuestro granito de arena para dejar testimonio de lo que pasó en Chile durante esa época tan nefasta como lo fueron los 17 años de dictadura militar. Que las nuevas generaciones puedan acercarse a lo que pasó, vivenciar a través del teatro e intercambiar con generaciones anteriores que también son públicos de la función en los espacios de diálogo que propicia la trilogía. El trabajo teatral con lo testimonial no solo se limita a la recopilación de relatos y memorias, sino que impulsa una experiencia colectiva entre la compañía, los públicos y los territorios donde se presentan las obras. Se convierte en una poderosa herramienta para preservar nuestra memoria nacional y cuestionarnos a la hora de proyectar nuestro futuro, como sociedad.

El resurgimiento de las ollas comunes en la pandemia, los casos de corrupción de CEMA Chile y la muerte de Lucía Hiriart en impunidad, el flagelo de la droga y el narcotráfico, la crisis

económica, la inflación y el resurgimiento de ideas obscurantistas y antidemocráticas, nos hace repensar la trilogía y darle un sentido y una perspectiva más profunda.

Pudiendo comprobar que el teatro, unido a otros oficios artísticos y de expresión, no solo sirve para no olvidar, sino que para que las nuevas generaciones puedan conectarse de manera vivida con su pasado.

Nuestros esfuerzos siguen enfocados en dar visibilidad a estas historias, vinculándonos con nuevos públicos y territorios para fomentar —y reflexionar— acerca de nuestra memoria colectiva. Los testimonios son crisoles de nuestra diversidad cultural y su conservación, una garantía de creatividad y aprendizaje permanente del mundo que nos rodea. Somos lo que somos hoy por el ayer, y es así como Nona Fernández Silanes, en el prólogo HAMBRE que escribió para de nuestra Trilogía, afirma que estas obras constituyen “materiales necesarios a considerar en el momento de cocinar un mañana que reconozca la historia de las mujeres y de todas las personas discriminadas por los múltiples cercos de segregación en los que se ha organizado la vida de Chile”.

Agradecemos la oportunidad de compartir nuestro trabajo con la comunidad teatral a través de la revista *Apuntes de Teatro*, contribuyendo al enriquecimiento del arte dramático en toda su diversidad.

Villa y el futuro

Guillermo Calderón

Dramaturgo, guionista, director teatral y de cine
gcalderon@uc.cl

*Villa*¹ es una obra en la que tres mujeres discuten qué hacer con el centro de tortura y exterminio Villa Grimaldi. En la ficción, el directorio, compuesto por un grupo de sobrevivientes, no ha logrado acordar cómo rediseñar la Villa y les encargan a ellas tomar una decisión. Durante la discusión emergen tres posiciones imposibles de conciliar. Una es reconstruir la antigua casa, que fue demolida por la dictadura. Dos, construir un moderno museo de arte. Y tres, sacar los árboles y construcciones para plantar una pradera plana y perfecta de pasto corto que cubra todo el terreno. Este intenso debate busca pensar con el público cómo conviene recordar los crímenes y qué propósito tiene recordar. Las tres propuestas son justificables. Reconstruir la casa demolida permitiría entender más claramente cómo se torturaba y de esa forma intentar reproducir el horror. La Villa tomaría así una posición éticamente correcta porque las víctimas merecen que su sufrimiento sea descrito explícitamente. Por otro lado, la opción de construir un museo moderno, se argumenta, crearía un espacio para el arte, porque su lenguaje y la experiencia estética son los únicos medios que pueden aspirar a describir honestamente lo que ocurrió en la Villa, porque la condición fundamental de ese horror es que se resiste a ser descrito explícitamente. La tercera propuesta propone vaciar el terreno de la Villa para instalar una enorme cancha de pasto. Afirma que el horror de la Villa es, de hecho, irrepresentable y que el arte inevitablemente va a terminar transformándose en una experiencia estética banal y autocomplaciente. Por eso, propone, hay que crear un lugar vacío, abstracto, verde, y meditativo. Un espacio que permita que cada visitante pueda construir su propio horror. La simpleza del pasto busca poner la responsabilidad de la memoria, no en la Villa Grimaldi, sino en cada persona que la visite; cada persona en silencio, imaginando, y decidiendo su propio lugar en la historia.

Villa no concluye con una decisión clara, o mejor dicho, como dramaturgo busqué esconder la opción que yo habría apoyado. Sin embargo, cuando me lo han preguntado, he dicho que me inclino por reconstruir la casa de torturas. Pero también he respondido que la Villa Grimaldi es perfecta como está ahora, porque es un centro de memoria construido por sus sobrevivientes, que no siguieron un plan resuelto luego de una larga reflexión. Simplemente fueron avanzando de a poco, experimentando, mientras estaban sometidos al dolor inimaginable de volver a recorrer la Villa Grimaldi.

1 Escrita y dirigida por Guillermo Calderón. Elenco: Francisca Lewin, Carla Romero, Macarena Zamudio. Diseño integral: Fernanda Videla. Producción y asistencia de dirección: María Paz González. Coproducida por Fundación Santiago a Mil.



Villa, de Guillermo Calderón. Teatro UC. Año: 2023. Ciclo 50 años de la Memoria Fundación Teatro a Mil. Fotografía de Pola González.

Decidimos estrenar la obra *Villa* en Londres 38, otro centro de tortura y exterminio que está en el centro de Santiago. Usamos la sala más grande del segundo piso. Nos dijeron que ahí mantenían a todos los secuestrados, desde donde podían escuchar claramente las sesiones de tortura que ocurrían en las habitaciones contiguas. El lugar era interesante para presentar *Villa* porque le permitía al público visitar Londres 38, y seguir la discusión de cómo recordar la Villa Grimaldi desde un excentro de tortura que se hacía preguntas parecidas.

Antes de cada función invitábamos al público a recorrer la casa durante el intermedio. Naturalmente ese momento se convirtió en una exploración necesaria, solemne y silenciosa. El público abría puertas y examinaba salas estrechas y vacías. Algunas tenían tubos metálicos que emergían extrañamente de los muros. Quizás eran restos de un antiguo sistema de calefacción, pero era fácil imaginarse que eran restos de la tecnología de la tortura. También había hendiduras inusuales en la pintura y rayas profundas en el suelo de madera, huellas que parecían importantes, para ser investigadas por equipos forenses. Sin embargo la mayoría de las huellas del antiguo centro de tortura ya habían sido intencionalmente borradas. La forma de eliminarlas fue sórdida y, de alguna forma, cómica. Cuando la dictadura cerró Londres 38 transfirió gratuitamente la casa al Instituto O'Higiniano de Chile, una *Corporación de Derecho Privado sin Fines de Lucro*. Aparentemente los funcionarios de gobierno decidieron que este patético grupo de historiadores y militares retirados iba a ser el más indicado de borrar la historia de Londres 38. Lo cómico es que este Instituto O'Higiniano quedó para siempre manchado con la vergüenza de haber puesto sus escritorios, y sus comedores en salas de tortura. La mancha debería ser humillante, pero es un instituto compuesto por historiadores, y es posible asumir que varios, o todos, conocían la historia de la casa y que voluntariamente ayudaron a borrarla.



Francisca Lewin en *Villa*, de Guillermo Calderón. Fotografía de Pola González.

De hecho, quizás nunca hayan sentido vergüenza, sino orgullo. En el sitio web del instituto no aparece información de su década en Londres 38. Por lo tanto, si es que lo hicieron con orgullo, ahora el sentimiento es secreto.

Todo esto explica que, durante el intermedio de *Villa*, el público que recorría Londres 38 no estaba descubriendo los restos de un centro de tortura. Lo que estaba viendo, principalmente, era una oficina abandonada, todavía con algunos cables telefónicos, y sus murallas cubiertas con varias capas de pintura. Fue un acto lento de encubrimiento de las pruebas de los crímenes.

La segunda parte de la obra *Villa*, lo que justificaba ese intermedio, era, en realidad, otra obra, *Discurso*, en la que las mismas tres actrices de *Villa* se ponían la banda presidencial de Chile y hacían un discurso imaginario de la entonces presidenta Michelle Bachelet. Era un texto breve en el que la presidenta se defendía de ataques misóginos y sugería, veladamente, que quizás ella había sido torturada. En esa época Bachelet no había hablado públicamente acerca de haber sido detenida y torturada junto a su madre en la Villa Grimaldi. Entendíamos que no nos correspondía decir públicamente algo tan personal, casi todo Chile lo sabía. Además las organizaciones de derechos humanos esperaban con impaciencia que ella se definiera como torturada, además de hija de ejecutado político, para impulsar desde la posición de *Presidenta Víctima* la causa de la memoria, los juicios, las reparaciones, y la educación, para impedir que pudiera repetirse el horror. La presidenta estaba en la incómoda posición de ser la secuestrada más conocida de la Villa Grimaldi, pero se demoró años en hablar públicamente de su experiencia. Cuando lo hizo decidimos dejar de presentar ese *Discurso* después del intermedio.

La obra *Villa* siguió haciendo temporadas en otros lugares. Estuvimos en el Centro de Memoria José Domingo Cañas, en teatros, y finalmente la presentamos en la Villa Grimaldi,



Villa, de Guillermo Calderón. Fotografía de Pola González.

bajo un enorme toldo blanco. Fue una decisión difícil y seguramente equivocada porque en la obra una de las mujeres afirma que la Villa Grimaldi no debería convertirse en un lugar para presentar espectáculos porque eso iría en contra de la integridad solemne de la Villa. No fuimos consistentes con nuestra propia posición, pero agradecemos la voluntad de la Villa Grimaldi para acoger los cuestionamientos planteados en nuestra obra.

Quizás nuestra temporada más larga fue en el Museo de la Memoria, una institución que es el legado más visible y simbólico de Bachelet en el tema de los derechos humanos. Es un edificio grande y moderno que permitió consolidar en el país la importancia de recordar los crímenes. Además, de alguna forma, el flamante museo cambió la forma de ejercer esa memoria. Ya no se trataba solamente de rescatar casas demolidas o testimonios ocultos. Ahora se podía hacer una nueva memoria, asociada culturalmente a la tecnología de un edificio nuevo, alto, que además podía contener obras de arte.

Nos interesó presentar la obra ahí porque, en una parte, *Villa* justamente cuestiona la existencia de ese museo. Un personaje afirma que *como no nos dieron justicia nos dieron un museo de arte moderno*. La idea es que el museo es un acto de justicia simbólica para consolar a la gente que no recibió ni justicia ni reparaciones. Pero, a pesar de su importancia, la memoria no es justicia. Además, la curatoría del museo tomó decisiones cuestionables, como construir y exponer una cama de tortura conectada a cables eléctricos. El problema es que la artificialidad de esa reproducción banaliza la realidad de la tortura, algo tan inimaginablemente horroroso que se resiste a ser representado.

A pesar de todo, ahora pienso que el proyecto que justificaba la obra *Villa* fracasó, porque el esfuerzo colectivo de exponer los crímenes de la dictadura y la reflexión acerca de cómo



Villa, de Guillermo Calderón. Fotografía de Pola González.

recordarlos no logró cruzar la línea imaginaria que encierra al arte. La prueba está en que hace muy poco tiempo vimos cómo se repitieron los estados de excepción, la tortura, los asesinatos y los crímenes de las instituciones de seguridad. Fue particularmente doloroso ver todo esto justificado y apoyado por los organismos de la democracia. La verdadera conmemoración de los cincuenta años del golpe ocurrió en el estallido social, y fue una demostración de la libertad que tiene el Estado para disparar a matar.

Sin embargo, tenemos que insistir en el teatro porque es lo único que tenemos. En estos días he pensado hacer una segunda parte de *Villa*. Hace poco me interesó descubrir que el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos todavía define su misión como “Dar a conocer las violaciones sistemáticas de los derechos humanos por parte del Estado de Chile entre los años 1973-1990, para que a través de la reflexión ética sobre la memoria, la solidaridad y la importancia de los derechos humanos, se fortalezca la voluntad nacional para que Nunca Más se repitan hechos que afecten la dignidad del ser humano”. Si esa era su misión, entonces fracasó absolutamente. Los hechos que afectan la dignidad del ser humano se repitieron interminablemente ante las cámaras en 2019 y 2020. Los crímenes también se repitieron. El Museo de la Memoria y su cama de tortura falsa no sirvieron de nada porque en vez de Nunca Más, el país fue sometido a un Otra Vez.

Mi idea para la nueva obra es la siguiente. En la ficción el directorio del Museo de la Memoria ha renunciado porque fracasaron en cumplir su misión. Como última medida encargan a tres mujeres, las mismas de *Villa*, que redacten una nueva misión para el Museo de la Memoria, algo actualizado que les permita seguir existiendo. Entonces las tres mujeres se juntan en el subterráneo del museo para discutir tres posiciones distintas. Una, que la nueva misión sea honesta

y que afirme que el museo se convertirá en un *Museo de la Memoria de las Violaciones a los Derechos Humanos que Ocurrieron en el Pasado y las que Vendrán*. De esa forma no quedarían atadas a un Nunca Más imposible de lograr. La segunda posición es que la misión elimine toda referencia a la dictadura y que se convierta en un museo de los crímenes de la represión del estallido social. Eso le daría urgencia y lograría convocar a un público más joven, que es el que ahora más necesita memorializar su propio trauma. La tercera posición sería partir por quemar la falsa cama de torturas, y transformar el Museo de la Memoria en el Instituto del Ojo. Un hospital para la gente que perdió un ojo, o los dos, en el estallido. Para la gente que fue torturada y abusada. Para la gente que respiró litros y litros de Clorobenzilideno Malononitrilo. Y para la gente a la que le rompieron el corazón.

Es posible que la escriba, pero no estoy seguro. La historia de estos edificios sigue cambiando y quizás debería esperar. Por ejemplo, durante el estallido social, Londres 38 se convirtió en un hospital de campaña para atender las heridas de la gente que protestaba. Poco tiempo después, justo antes de la cuarentena, la Villa Grimaldi acogió el enorme funeral de Mariano Puga, el emblemático y querido cura obrero. Londres 38 y la Villa Grimaldi siguieron avanzando y resolviendo su forma de hacer memoria, abriéndose a participar en la historia, dejando que la vida las transformara. Este podría ser un perfecto nuevo texto final para la obra *Villa*. Pero no lo puedo cambiar. No sería honesto. Además creo que ahora es más urgente hacer memoria para imaginarse el futuro.

:: TEXTO DE CREADOR

Rodrigo Pérez

*Nosotros no conmemoramos**

Rodrigo Pérez

Actor, director teatral, profesor de actuación
teatrolaprovincia@gmail.com

IS: Queríamos recoger tus palabras en este número de la Revista porque cuando hiciste la...

RP: ... la *Trilogía*

IS: e incluso la anterior *La Provincia señalada*.

RP: Ah, se me había olvidado.

IS: Para mí fue un momento importante, porque hablaba de las consecuencias de la dictadura en el teatro, como una irrupción del inconsciente, un hacer consciente el daño que habíamos tenido. El 2006 fue un momento importante en el teatro y en el país, por eso sentí que teníamos que conversar contigo y preguntarte en el fondo...

RP: Ya...

IS: ¿Qué fue? —como para partir—, . . . ¿Qué fue lo que sentiste que te faltaba cuando construiste el Teatro La Provincia? . . . ¿Cuál fue el ideario?

RP: Más que un ideario eran las ganas de ver las obras que yo quería ver, o sea, hechas como súper en primera persona... algo que yo no sé qué es, que no veía en lo que veía en mi alrededor. . . y tenía que ver también con las ganas de salirme de la puesta en escena de textos concretos y de autor, sino que convertir al colectivo en autor, a través de un proceso de creación.

Yo había estado antes en Francia y había descubierto —no sé si lo entendí mal, pero a mí me sirvió mucho— la diferencia entre puesta en escena y creación que ellos hacen; la diferencia cuando aparece el afiche, dicen: puesta en escena o creación. De la comprensión de esa diferencia, podría aventurarme a la creación, vale decir, utilizar materiales textuales —pero que no están compuestos para ser representados en calidad de obra de teatro—, dramaturgia escrita convencional, por muy loca que sea, no. Ese fue el primer impulso... y me hacía falta a mí en *Provincia señalada*¹, el tema de la tortura y juntamos al grupo humano que conformó ese trabajo, sin saber a dónde íbamos a llegar, ni dónde íbamos a partir en el tema que era la tortura, sin embargo, al segundo ensayo me di cuenta de que, porque tenía material testimonial de tortura, que era muy tremendo, muy terrible, muy doloroso y que eventualmente, más de alguno de esos testimonios estaba vivo y dije: entremos por el otro lado, por el lado del torturador y... entramos.

* Entrevista realizada el 20-09-2023 por el equipo de revista *Apuntes de Teatro*. Transcripción de Anita María Moreno.

¹ Estrenada el año 2003.



Cuerpo, dramaturgismo de Soledad Lagos. Dirección Rodrigo Pérez. Compañía Teatro La Provincia. Teatro Universidad Mayor. Año: 2005. Fotografía de Carola Sánchez. En Archivo de la Escena Teatral y www.chileescena.cl

Y comenzaron a aparecer espontáneamente aquellos seres siniestros como la Luz Arce, la Flaca Alejandra, porque eran como mezclas de personajes y pusimos una sola víctima y no necesariamente recuerdo de tortura, sino que ese soldado conscripto, el Soto Tapia², ¿te acuerdas? Un niño que murió producto del maltrato, pero en calidad de pelao.

IS: Claro, que le dieron una golpiza.

RP: Sí, para poner alguna víctima, pero eran los victimarios los que fueron puestos en escena, y, a propósito de eso, se me ocurrió la creación de una velada patriótica, era como una bajada de título y era con la once, entonces fue un entretejido de esos materiales y convoqué también a Javier Rivero, que era bien talentoso, para que escribiera... Bueno, sigue siendo bien talentoso. Él fue ayudando a articular cosas, yo le decía "por favor, una escena donde hablen del pan con queso", así de concreto y hablaban del pan con queso. Y dejé un espacio, porque tuve una conversación con Manuela Infante, que era chiquitita en ese tiempo, que había hecho recién *Prat*, a propósito de su metodología de trabajo con la improvisación y lo encontré tan divertido, tan entretenido, y dejé abierta una improvisación de aproximadamente quince minutos al interior de la obra y duraba quince minutos o diecisiete, pero era siempre lo mismo, con hitos como los que tenían que pasar, y efectivamente, se sentaban a tomar once, un punto de partida y un punto de término y eso... Entonces, ese recorrido

² Pedro Soto Tapia, conscripto de diecinueve años asesinado en 1996 durante su servicio militar en el regimiento Yungay de San Felipe (N. del E.).



Cuerpo, dramaturgismo de Soledad Lagos. Dirección Rodrigo Pérez. Compañía Teatro La Provincia. Teatro Universidad Mayor. Año: 2005. Fotografía de Carola Sánchez. En Archivo de la Escena Teatral y www.chileescena.cl

espontáneo también fue una apertura a un universo que yo desconocía, eso. Después vino *La Trilogía*.

IS: Sí, ahora vamos a hablar de *La Trilogía*. Antes te quiero preguntar: ¿cómo elegiste trabajar la tortura cuando la gente de teatro estaba hablando de otras cosas? O sea, ¿qué te pasaba con Chile en el fondo?

RP: Para mí siempre fue, yo creo que esa fue incluso la última obra que mi padre vio, de hecho, cuando estábamos en la segunda temporada mi papá se murió, y para él era tema, no porque lo hayan torturado, sino porque estaba en todas las listas y nunca lo fueron a buscar, pasó un fenómeno extraño.

IS: Por suerte.

RP: Sí, una cosa extraña, y en mi casa fue tema, y para mí fue tema el terror a la tortura, a la vulneración, superconcreto: a la vulneración del cuerpo, como supermiedoso de que me pasara algo así, no por lo que sabía, ni lo que pudiera cantar, por nada de eso, sino que lo que le pudiera pasar a mi cuerpo, como una fragilidad con mi propio cuerpo y que encontraba y sigo encontrando, no se me quitó, esa situación extrema de vulneración, de indefensión extrema con respecto al propio cuerpo se me aparece como un fantasma intolerable. Entonces dije: hay que tocar el tema, no porque yo sintiera que era una obra necesaria, como se dice, una obra necesaria, indispensable... Ninguna obra es indispensable ni necesaria a mi gusto, ninguna, ninguna...

IS: Igual era necesaria.

RP: Hay muchas obras que aparecen como necesarias, son enunciadas como necesarias y yo no las he visto, y no me ha pasado nada.

JA: Pero también se hace eco de lo que estaba ocurriendo socialmente con el informe Rettig que se quedó corto y luego viene el *Informe Valech*.

RP: Fue justo entremedio.

JA: La Comisión civil contra la tortura que la preside Castillo Velasco con la Mónica Echeverría.

RP: Pero no estaba metido nada con eso... Con *Cuerpo*, sí...

IS: Ya, vamos a la trilogía. ¿Cómo haces el hilo invisible de estas tres obras? Cuando uno las lee y las vio, son muy distintas. [En] *Cuerpo* hay como un ejercicio muy de creación y una estructura muy particular; después, la otra, *Madre*, cuenta más una historia, y *Padre* es... esos padres tan frágiles que han sido tan humillados, tan maltratados. ¿Cómo cuentas esa trilogía?

RP: La *Trilogía*³ nace de la necesidad, de las ganas —más bien del hablar de la identidad—, porque se hablaba de la identidad de este país permanentemente y se sigue hablando de identidad y yo superarbitrario, creo... Es decir, me sirve creer en las casualidades siempre, siempre, entonces todos estos trabajos de creación son de verdad casualidades. Yo quise hablar de identidad y yo creo que es la única vez que me han servido mis estudios de psicología, en el sentido de que dije: y bueno, la identidad se crea primero con el propio cuerpo, la guaguüita es su propio cuerpo, conexión que cree que el cuerpo de la madre es el de ella también, de la criatura recién nacida de la identidad cuando se empieza a separar de los demás, su cuerpo es de él y lo otro está afuera. Eso yo lo sabía en primer paso y lo otro es la creación e identidad.

Y lo otro, posteriormente, es la identidad que se crea más inmediata, en el entorno inmediato que son los padres, madre y padre. Y entonces, dije: vamos a hacer una trilogía sobre la identidad; una se va a llamar *Cuerpo*, otra se va a llamar *Madre* y la otra *Padre*, sin saber cuáles eran los materiales. ¡Ninguno! Se buscaron a las personas, estaba la María Izquierdo que tenía un familiar directo, que tenía que ver, no necesariamente con la tortura, pero sí con la ejecución; todo aquello, es decir el universo de los cuerpos vulnerados en dictadura, eso por una parte y empezamos a ver de dónde sacamos otros testimonios y llegó a mis manos —porque yo era director de la Escuela de Teatro de la Universidad Mayor—, a la semana del ensayo, el *Informe Valech* impreso, y me llegó el libro y fue una salvación, porque de nuevo estaba entrampado en el sentido de testimonios que son tan personales, tan tan tan personales.

¿Cómo ser sin vulnerar a las víctimas verdaderas? ¿Cómo voy a representar yo, quién soy yo para representar? Por ejemplo, el caso Rettig, entonces es el único testimonio que quedó y a la semana dijimos: de acuerdo, ¡los datos duros! Es suficientemente espantoso presentar los datos duros, números, y la obra parte con números, y fue efectivamente compuesta la obra de a pedacitos, puros pedazos, puros fragmentos, entonces dije: ¡ya!, quiero música renacentista. Teníamos al Pollo que era el músico que sacó las partituras, entonces ensaya-

3 El dramaturgismo es de María Soledad Lagos. Más desarrollo del tema por la propia Lagos en "Trilogía La Patria. Teatro La Provincia: indagaciones en la identidad individual y colectiva de los chilenos". *Revista Apuntes de Teatro* 128 (2006). Disponible en <https://revistaapuntes.uc.cl/index.php/RAT/article/view/58095>

ban un poquito de esto, tenían los bailarines esto otro y se armó, así, rapidito; finalmente el contenido todos aportamos.

IS: Pero hay otra línea de acción que es el actor.

RP: Ah, sí.

IS: Y *Cuerpo* es como . . .

RP: Paralelo.

IS: Donde el actor...

RP: Sí, me había pasado el año anterior o ese mismo año que tuve acceso a un material textual a través de la Muestra de Dramaturgia.

IS: Europea

RP: Claro, y llegué al texto de...

JA/IS: Novarina.

RP: Novarina.

IS: Texto en francés.

RP: Justamente, porque me tocó a mí y dije: ah, pero aquí hay el cuerpo del actor, el actor y su cuerpo como figura sacrificial. El video que circula, muy divertido, Eduardito Soto, pero anunció que tenía unas funciones en el Salvador de una obra infantil de él, entonces partió al Salvador justo para llegar a las funciones y lo agarró un huracán.

IS: Eso a propósito de las casualidades...

RP: Entonces aparezo yo en el video, yo, porque leía y sabía lo que hacía, entonces estaba fácil... Pero siempre lo hizo él, yo lo hice justo el día que grabaron, porque no llegó, porque lo pilló un huracán en República del Salvador.

A propósito de las identidades, desde la construcción de la identidad, *Madre* se supone que era lo afectivo, pero me apareció... las casualidades... me apareció y dijo la identidad ideológica, a propósito de que me apareció la obra de Bertolt Brecht en donde acumulamos, fueron apareciéndose y acumulándose discursos de revolución, revolucionarios no solamente el discurso de la madre de Brecht, sino discursos famosos como el del subcomandante Marcos, himnos como la Internacional, el himno de la CUT...

IS: Sí . . .

RP: Y se convirtió en una obra superemblemática y fue toda la plana mayor del Partido Comunista.

IS: Pero que es la madre que busca al desaparecido de la obra anterior también.

RP: Sí, claro; viene el niño, el mismo actor.

JA: ¿Estaba la Gladys [Marín] viva en ese momento?

RP: No, había fallecido; pero fueron los otros viejos que estaban: Carmona y otros... Fueron todos y cantaban la Internacional con el puño en alto, sentados en la sala, en una salita de este porte; tampoco era... se convirtió en una cosa... sin embargo lo que hice como gesto más político de poner en duda, fue que la última escena, cuando triunfa la Revolución Rusa, una obra original yo la puse en condicional y nadie se dio cuenta; ninguno de los viejos comunistas se dio cuenta que estaba en condicional: "si hubiéramos hecho esto, habríamos llegado... y habríamos logrado". Estaba todo en condicional; la última escena que en el original no es condicional, es certeza es pura certeza, lo hicimos, llegamos, triunfamos y pasaba soplado... los jefes militantes...



Madre, dramaturgismo de Soledad Lagos. Dirección Rodrigo Pérez. Compañía Teatro La Provincia. Teatro Universidad Mayor. Año: 2006. Fotografía de Carola Sánchez. En Archivo de la Escena Teatral y www.chileescena.cl

IS: Es que los jefes militantes también habían vivido un proceso.

RP: No sé, no sé. Esa es una gran duda, no sé si se habrán dado cuenta de ese pequeño detalle de que “habríamos logrado”, “habríamos ganado”, “habríamos vencido”, o que escuchaban “vencimos”, no lo sé, esa es una superduda. Y la tercera fue que *Padre* tenía que ver con lo afectivo y cómo nuestros padres vivieron esa época, la época del golpe, pero no nos pusimos de acuerdo en eso, a propósito de los testimonios de los hijos que eran los que estaba ahí porque son los testimonios de nuestros propios padres, aparecieron... Aparecían cosas muy personales, aparecía mucho la cosa del golpe...

IS: La cesantía...

RP: ¡Exacto! La cesantía... Yo tengo a mi papá que lo echaron del hospital, todas esas cosas, pero desde un lugar mucho más efectivo, y se tomó como material textual el famoso texto de Müller, *El Padre*, claro...

IS: Pero se construyen desde afuera, un cuerpo herido una madre fuerte y un padre muy apaleado.

RP: Apaleado, sí.

IS: Es eso lo que uno ve también en el texto.

RP: Sí; ahora ese es un resultado que fue ocurriendo. Quiero decir que, cuando hacíamos *Cuerpo*, yo no sabía que la madre iba a ser la *Madre* de Brecht y que *Padre* iba a ser testimonios de los mismos actores; fueron apareciendo y se hicieron las tres obras en un año y medio.

IS: Pero en la segunda ¿quisiste hacer un relato de dramaturgia también?

RP: No; porque me encontré . . .

IS: Porque el material era así . . .

RP: Porque el material era así . . . Lo que a mí más me interesa . . . es que además yo soy muy, yo dejo que las cosas ocurran, cómo te explico, que yo parto la obra y digo: vamos a hacer esta obra, y conocía la escena en que le enseñan marxismo a la vieja, a la madre; esa escena, cuando los revolucionarios le enseñan y mientras empezamos, terminé de leer la obra e



Madre, dramaturgismo de Soledad Lagos. Dirección Rodrigo Pérez. Compañía Teatro La Provincia. Teatro Universidad Mayor. Año: 2006. Fotografía de Carola Sánchez. En Archivo de la Escena Teatral y www.chileescena.cl



Padre, dramaturgismo de Soledad Lagos. Dirección Rodrigo Pérez. Compañía Teatro La Provincia. Teatro Universidad Mayor. Año: 2006. Fotografía de Carola Sánchez. En Archivo de la Escena Teatral y www.chileescena.cl

hice la adaptación yo mismo sentado en el computador e íbamos trayendo discursos; qué bien vendría esto, la canción, y se armó, y hay una cita porque apareció, no sé quién trajo, fotos de un montaje de la Chile.

JA: El del 70, la versión del DETUCH.

RP: Claro; dónde está la señora —que era la Carmen Bunster—, y está la foto de la bandera. Entonces copiamos ese momento, eso. . . Es una construcción que ocurre *in situ* incluso con un material textual tan acabado como una obra de teatro se arma ahí, se escribe ahí.

IS: Pero tú, con respecto a Chile, no te hacías preguntas gigantescas entonces; Chile aparecía porque era la experiencia de los actores, tuya . . .

RP: Sí, claro; quería hablar de la identidad de este país, quiénes somos, la gran pregunta; pero no tenía que ver con fechas ni con bicentenario ni con...

JA: Bueno también querías hablar de la identidad de este país, pero ubicado en el lugar de la niñez por antonomasia una cuestión muy en movimiento, muy en construcción.

RP: Sí, muy de mi infancia, de mi recuerdo, muy a propósito de mí, claro, eso, y aparece espontáneamente no porque esté de moda, digamos.

IS: A mí lo que más me impresiona fue que lo que llaman la revuelta de los pingüinos, que fue como el comienzo de una ola que. . .

RP: Culminó en . . .

IS: No sabemos si terminó ya otra vuelta en la ola en la que estamos porque el 2006, luego el 2011 y ahí estos cabros que nos presiden están ahí.

RP: Sí po'.

IS: Entonces había como una intuición de que algo estaba pasando en Chile, algo faltaba en el teatro o a ti te faltaba.

RP: A mí me faltaba

IS: A ti te faltaba

RP: Sí, a mí me faltaba. Siempre he sentido —esto es superpersonal— que estoy como de colado acá (risas); me pasa en la vida en general, como que estoy colado en la vida, entonces eso es exactamente el punto opuesto a lo mesiánico y a los consejos y al definir caminos, al alma de líder y ese tipo de cosas.

Entonces, esas grandes reflexiones no son necesarias para nada. De hecho, mi discurso, ahora último, fue porque me apareció; surgió en un conversatorio, no porque lo tuviera pensado a propósito de la conmemoración. Pero nosotros no conmemoramos, nosotros llevamos denunciando la vida entera... Denunciamos, no conmemoramos. Son las instituciones las que conmemoran y usan el trabajo que uno lleva haciendo durante tanto tiempo, usan nuestro trabajo de denuncia para conmemorar y está muy bien, no es que uno vaya a decir que no... no conmemoro ninguna cosa...

IS: ¿Y no quisiste hacer una reposición de esta trilogía para los 50 años? ¿Te lo propusieron?

RP: Me lo propusieron. Y dije: ¿para qué?, si ya cumplió su rol.

IS: Es que es muy distinto; no sé si lo has reflexionado, tampoco es lo tuyo andar comparándote; con respecto a otras formas que se están haciendo ahora del teatro político que son con historias más directas, más...

RP: ¿Como por ejemplo?...

IS: Estoy pensando en la obra de la de Patricia Artés.



Padre, dramaturgismo de Soledad Lagos. Dirección Rodrigo Pérez. Compañía Teatro La Provincia. Teatro Universidad Mayor. Año: 2006. Fotografía de Carola Sánchez. En Archivo de la Escena Teatral y www.chileescena.cl

JA: *Irán #3037.*

IS: Hay toda una narrativa que busca demostrar una cosa.

RP: Sí, pero ellos, es casi una tarea más que personal, activista. Está muy bien, pero en el sentido mío tiene que ver con completarme, con hacer lo que a mí me resuena, completarme yo, ponerme ahí ...

IS: Yo te entiendo perfectamente, que son otros caminos...

RP: Sí.

IS: Y en ese sentido...

RP: Nunca he hecho el análisis de qué es necesario, qué necesitamos hoy para hacer una obra.

IS: Nunca te has puesto afuera, sino que estás adentro y ver qué es lo que necesito yo hacer para superar este temor.

RP: Y veamos qué ocurre haciéndolo y dónde vamos a llegar porque no es una obra que esté pensada de antemano. De verdad, yo he oído a mucha gente que dice: tú sabes perfectamente lo que quieres... Pues no tengo idea; yo no trabajo en mi casa, de verdad, no trabajo en mi casa, trabajo en el ensayo. Y se acabó todo el ensayo y no sigo pensando; a veces sí, pero quiero decir, no es que yo llegue a buscar... no... y ocurre ahí, de verdad ocurre ahí.

IS: Sí, te creo.

RP: Las clases, lo mismo; lo que ocurre ahí, finalmente, es un ejercicio de diálogo, o sea, abro la llave a dialogar con lo que está. Las cosas se me ocurren porque algo ocurre.

IS: Y porque esta metodología que tú usas, de más paciencia, de más tiempo y de más serenidad, o sea, es otra forma, pero que también requiere la misma nutrición; lo que pasa es que lleva mucho tiempo.

La pregunta que quiero hacerte es sobre los límites en el teatro. ¿Sientes que el teatro sirve para algo en el límite de lo social?

RP: No.

IS: ¿O que va a cambiar algo?

RP: No. Puedo cambiar el individuo, tal vez.

:: DOCUMENTOS

:: DOCUMENTOS

Teatro Aleph: Chile 1966-1976

Luis Pradenas Chuecas

Antropólogo, músico y sociólogo

pradenas@orange.fr

El teatro es un arte enraizado... el más comprometido de las artes en la trama de la experiencia colectiva, el más sensible a las convulsiones que destrozan la vida social en permanente estado de revolución, en las difíciles tentativas de una libertad que tanto avanza asfixiada bajo las presiones y los obstáculos insuperables, como a veces explota en imprevisibles sobresaltos...

Jean Duvignaud, *Les Ombres Collectives*

Yo encontré al Aleph en París, grupo teatral y tripulación de un navío de guerra imaginario conducido por un Cuervo...

Esta experiencia de "observación participante"¹, me condujo, años más tarde, a intentar un trabajo de investigación antropológica hacia lo que parecía una evidencia. "Aleph, arqueología de un sueño" constituye el núcleo central de mi tesis de doctorado, elaborada al seno del Laboratorio de Sociología del Imaginario, de la Universidad de París 7 - Denis Diderot, año 1996².

Esta vida compartida y el archivo de mi trabajo de investigación, sustentan esta crónica-testimonio fragmentada acerca de los orígenes y transformaciones del Teatro Aleph en el contexto sociopolítico chileno entre los años 1966 y 1976: desde la "revolución en libertad", la "reforma universitaria", la "vía democrática de transición al socialismo", y el "quiebre institucional", por el golpe de Estado civil-militar, el día 11 de septiembre de 1973³, para extenderse luego al rescate de una palabra errante, memoria al interior de la memoria⁴, la experiencia vivida en centros de

1 En 1977, el Teatro Aleph participa en el Festival Mundial de Teatro, en Nancy. En esta ocasión, el grupo se compone de cuatro antiguos integrantes: Óscar y Marietta Castro, Anita Vallejo y Pedro Atías, a los que se suman expropiados políticos chilenos exiliados (Adolfo Cozzi, Patricio Paniagua, Alejandra Elssesser, Ivan Treskow), quienes junto a Ángel y Tita Parra presentan, en castellano, el espectáculo teatral-musical: «La trinchera del Supertricio». Luego este grupo se disuelve. En mayo de 1979, el Teatro Aleph se refunda como compañía profesional, compuesta por actores y músicos piratas y saltimbanquis chilenos, latinoamericanos y europeos: Óscar y Marietta Castro, Adolfo Cozzi, Marcia Fiani, Susan Heyman, Elisabeth Mongaillard, María Montes, Luis Pradenas, Jorge Radic, José Miguel Zuñiga, Anita Vallejo, le Théâtre Aleph, compañía chileno-latinoamericana nacida en el exilio.

2 Luis Pradenas, Vol. 1: *Le Théâtre au Chili*; Vol. 2: *Théâtre Aleph, archéologie d'un rêve*; Vol. 3: Annexes, Faculté de Sciences Sociales, Université de Paris 7 – Denis Diderot, 1995.

3 Sobre procesos y contextos sociopolíticos, el lector interesado podrá encontrar información complementaria en mi libro *Teatro en Chile, huellas y trayectorias, siglo XVI-XX* (Lom, 2006), particularmente los capítulos: "El Teatro Popular, desde el Frente Popular a la Revolución en Libertad", y "La vía chilena". Video: Héctor Noguera, "Algunas palabras sobre el trabajo de Luis Pradenas", Biblioteca Nacional de Chile, enero 2006. <https://vimeo.com/834407901?share=copy>.

4 Maurice Halwachs, *La mémoire collective*, PUF, Paris, 1968.

tortura y campos de concentración de la dictadura civil-militar chilena, por actores prisioneros del Teatro Aleph, entre los años 1974 y 1976.

En los bancos de la escuela

Santiago de Chile, año 1966. Entre el aburrimiento y la impaciencia, de un grupo de jóvenes alumnos secundarios del Instituto Nacional, clase sexto "E" de Humanidades, cuando los establecimientos educacionales se mantenían diferenciados para "hombres" o "niñas", un mensaje secreto vuela de banco en banco proponiendo una solución: "los interesados en crear un grupo de teatro que al recreo se queden en la sala".

Pocos días más tarde, acompañados de Pedro Sagredo, joven profesor de literatura y monitor teatral, el grupo de institutanos se dirige en delegación al Liceo n° 1 de niñas, e inspirados por la fuerza de su entusiasmo e inquietudes hormonosentimentales, convencen a la directora del establecimiento de autorizar a sus alumnas a participar en el proyecto pedagógico cultural, la creación de una compañía teatral interescolar.

La idea fue de Óscar, y con el primero que fue a hablar fue conmigo, probablemente porque yo era el director del diario mural del instituto, o sea, yo representaba los medios, y Óscar desde siempre tuvo ese ojo para la comunicación y para la cosa publicitaria así, rápida. Y lo que ocurrió entonces es que se armó un grupo gigantesco, éramos mucho más de cien. Hacer teatro en el Instituto como que daba cierto estatus, o sea, nosotros podíamos decir que necesitábamos ensayar y nos daban permiso para escaparnos una hora de clases, teníamos ciertas licencias y eso nos encantaba. Es importante decirlo porque, en realidad, nosotros no fuimos algo deliberado, nosotros partimos porque teníamos ganas de hacer algo, y bien pudo haber sido otra cosa, pero se nos ocurrió el teatro porque se necesitaban actrices, y lo que nosotros queríamos era conocer minas, pasarlo bien. Tuvimos que darnos todos los costalazos para empezar a darnos cuenta de que era otra cosa lo que queríamos, sin saberlo todavía (Alfredo Cifuentes).

A fines del año 1966, en el salón de actos del Liceo n° 1, la compañía interescolar sin nombre presenta la obra *El amigo de Hamlet*, dirigida por Pedro Sagredo, monitor teatral; los personajes y textos fueron minuciosamente repartidos entre los numerosos participantes de manera a que nadie se quedara fuera, para que todos pudieran subir al escenario.

Yo era un loco de amor que se paseaba por el escenario recitando un poema, y lo que me pasó fue esa sensación de "sentir al público". De repente sentí una corriente, una cosa que fluye del público hacia ti, se produce una especie de retroalimentación en que tu sientes que lo estás haciendo bien y el público como que te devuelve esa energía. Es una cosa sobrecogedora, es una sensación muy rica que no he sentido en ninguna otra situación, en ninguna otra parte, y eso fue una fascinación (Alfredo Cifuentes).

Desde entonces, en el reunirse día a día y andar por todas partes juntos, terminados los estudios secundarios, aun sin nombre ni horizonte claro, el grupo teatral se va consolidando en torno a:

Alfredo Cifuentes, Sergio Bravo, Eduardo Sabrowsky, los hermanos Óscar y Marietta Castro; y Ricardo y Anita Vallejo, a quienes se suma un grupo de amigos y amigos de los amigos, como público participativo y activos cooperantes.

Nosotros todavía no teníamos veinte años, no veíamos teatro, no leíamos teatro, tampoco nos interesaba realmente el teatro, pero guardamos esa forma para expresar lo que nosotros sentíamos (Ricardo Vallejo).

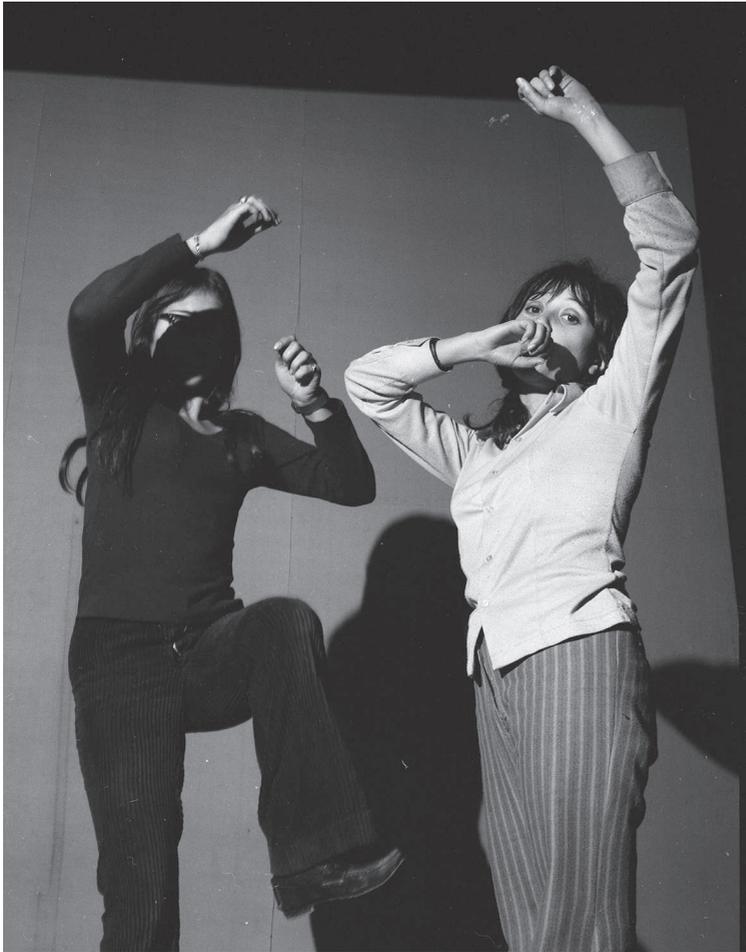
A comienzos del año 1967, inscritos en diversas facultades en las universidades de Santiago (arquitectura, economía, administración, periodismo, sociología, ingeniería, pedagogía...), ya proyectándose como grupo artístico emprenden la búsqueda de obras con “contenido”, en aquel tiempo de “revolución en libertad”⁵.

Hacia mediados de 1967, un gran movimiento estudiantil contestatario manifiesta por la necesidad de modernizar y democratizar la enseñanza superior, artistas e intelectuales proclaman la revalorización del mundo indígena y suburbano, la necesidad de un compromiso del arte y del artista con la realidad sociopolítica chilena, y latinoamericana. El grupo aún sin nombre presenta la obra *Algo que quiere morir*, del peruano Sebastián Salazar Bondy, en una sala de teatro verdadera, el teatro Talía, de la Sociedad de Autores Teatrales de Chile, SATCH. En noviembre del mismo año, en el Instituto Zambrano, ante los alumnos de francés de aquel instituto católico, el grupo presenta la obra *Muertos sin sepultura*, de Jean Paul Sartre.

En el lugar de los interrogatorios debía haber una ventana, y para tal efecto el Gordo Cifuentes, que de ahí en adelante sería el escenógrafo del grupo, recortó un rectángulo de cartón que cumplía la función de ventana y llegado el momento en que el personaje que hacía Eduardo, desesperado de ser brutalmente torturado, corría hacia la ventana y se lanzaba al vacío para matarse. Bueno, lo que ocurrió entonces durante la representación fue que luego del salto mortal debía hacerse un apagón de luces, y para hacerlo no teníamos otra posibilidad sino desenchufar los focos y luego volverlos a enchufar, pero “Johnny” que hacía las luces se puso nervioso y enchufó los focos antes de tiempo y todo el mundo vio al personaje que se había suicidado avanzando en punta de pies por un costado del escenario; sorprendido, Eduardo hizo un gesto de indignación gesticulando hacia el iluminador y corriendo se fue a esconder, en medio de una carcajada general del público y nosotros que también no parábamos de reírnos (Óscar Castro).

Confrontados con las necesidades y carencias de grupo aficionado, sin lugar de ensayo ni medios mínimos, situación a la que se suma la renuncia del director, el grupo se propone intensificar su aprendizaje teatral elaborando colectivamente un método teatral autodidacta, de improvisaciones y canciones, adoptado como principio de creación.

5 En la perspectiva del programa “Alianza para el progreso”, promovido por el gobierno norteamericano, queriendo contrarrestar la influencia de la revolución cubana triunfante en el continente latinoamericano. El gobierno chileno, presidido por Eduardo Frei Montalva (1964-1970), se propone realizar un vasto plan de reformas socioeconómicas bajo el nombre de “revolución en libertad”.



En la imagen Cecilia Benítez y Marieta Castro en *¡Hip, hip, Ufa!* Año: 1968. Fotografía de Juan Domingo Marinello. En Archivo de la Escena Teatral UC y www.chileescena.cl

Nosotros éramos un teatro pobre, hecho de nada, y eso contribuyó a que empezáramos a hacer nuestras propias creaciones con nuestros propios medios. Como no teníamos nada, entonces no poníamos nada en el escenario, todo se pasaba en la imaginación (Anita Vallejo).

La universidad

¡Hip, hip, Ufa!, del dramaturgo argentino Dalmiro Sáenz (Premio Casa de las Américas, La Habana, 1966), sedujo al grupo de inmediato. Aunque sus exigencias técnicas la volvían inalcanzable, el enfoque de sus situaciones, sus posibilidades de lenguaje, despertaron el deseo de llevarla a escena. El ejemplar fue copiado a lápiz, cada cual hizo su copia manuscrita y dos o tres veces por semana, según pudieran coincidir los horarios de estudios, el grupo se juntaba a conversar, a buscar soluciones para el montaje de la obra, proponiéndose el desafío de llevarla a escena “a su manera” y presentarla en el Primer Festival de Teatro Universitario-Obrero, organizado en la Universidad Católica, entre el 25 de octubre y el 2 de noviembre de 1968. Llegado el momento,

la víspera del estreno en el festival, queriendo evacuar temores y dudas, el grupo busca el ojo crítico de un actor profesional.

Empezamos a montar esa obra y fue ahí cuando tuvimos un encuentro con un actor de verdad, con Pepe Duvauchelle. Él nos apadrinó, y fue una cuestión bastante marcadora diría yo, porque él nos acercó al teatro, a la magia del teatro, a la cosa linda que tiene el teatro. El día antes del estreno nos quedamos toda la noche trabajando con Pepe, empezamos como a las siete de la tarde y terminamos al otro día como a las nueve de la mañana. Esa noche dejamos todo listo (Ricardo Vallejo).

Para participar el grupo necesitaba presentarse con un nombre, las proposiciones de última hora fueron múltiples, cambiantes, divertidas:

Pensábamos llamarnos algo así como "Los Duendes del Sol", un poco al estilo de los grupos de boleros, de música popular, y entonces ocurrió algo fortuito, como muchas cosas que nos ocurrían. Eduardo llegó diciendo que en la universidad le habían enseñado un término interesante: Aleph, que representaba los números transnuméricos en las altas matemáticas y qué se yo, el asunto es que le ponía tanto color al hablar que al final le dijimos "ya, ya..." y le pusimos Aleph. Yo creo que si él hubiera llegado con otro nombre igual se lo habríamos puesto, y eso fue así como premonitorio de todo lo que vendría después (Alfredo Cifuentes).

El Aleph, de Jorge Luis Borges, fue también contribuyendo a la progresiva asimilación, individual y colectiva, de las diferentes posibilidades de interpretación del término. El caso en que el término "alephiano" se impuso como un indicador de pertenencia y a la vez de identidad.

Como resultado de su participación en el festival, el Teatro Aleph recibe cuatro premios de interpretación y dos menciones, por la dirección y presentación. De hecho, la participación en el festival constituye el acta de nacimiento del Teatro Aleph, como compañía teatral aficionada universitaria. Participando activamente en el movimiento estudiantil por la reforma universitaria, la experiencia cotidiana es el caldo de cultivo de sus improvisaciones y espectáculos.

Cotralaco

Otoño de 1969. En una calle de Santiago un grupo de obreros en huelga vende números de una tómbola y entradas para una fiesta, organizadas para financiar la huelga en la fábrica tomada. Los alephianos propusieron venir con el grupo de teatro. Los obreros querían una pieza que tuviera que ver con sus problemas y reivindicaciones. La crearon juntos, la obra toma el nombre de la fábrica Cotralaco, en donde fue presentada una tarde de fiesta con los obreros y sus familias.

Los obreros nos contaron su historia y nosotros la actuamos en la fábrica donde trabajaban. Nos presentamos todos vestidos de negro, era una pieza llena de consignas políticas y frases combativas, lo que no era realmente nuestro estilo ni característica. La hicimos una vez, esta pieza no hizo parte de nuestro repertorio, fue una experiencia y nada más, pero esta experiencia nos abrió una puerta hacia los trabajadores (Óscar Castro).

A fines de este mismo año, en el Teatro de la Reforma, del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, el Teatro Aleph presenta su primera creación colectiva: *¿Se sirve usted un Cóctel Molotov?*

El *Cóctel Molotov* era una cosa muy rara, que no tenía nada que ver con lo que entonces se entendía en Chile como teatro. Las escenas resultaban de las improvisaciones y las cosas como que no tenían que ver unas con otras . . . Justamente, el nombre de esta pieza tiene que ver con esa cosa medio incoherente, con esta mezcla de cosas. Nosotros estábamos con bastante temor y dudas de presentar esto al público, una especie de bomba casera, artesanal... un cóctel Molotov. Pero todo eso fue un momento bien importante para nosotros, porque fue entonces cuando descubrimos una cosa que nosotros consideramos como central en el Aleph y es que tú descubras en ti la capacidad de crear teatro, y que esta es una capacidad que toda la gente tiene (Alfredo Cifuentes).

La crítica profesional celebra la aparición del Teatro Aleph, presentándolo como “un grupo de jóvenes que se lanzan al teatro como a una piscina”.

El grupo Aleph es realmente nuestra vanguardia, su labor es fresca e inesperada. Cómo no repetir una y otra vez “mágico”, para este teatro que tiene ángel y demonio, pero sobre todo “duende” (Ehrmann).

Lastarria 90

A comienzos de 1970, Óscar Castro y Alfredo Cifuentes parten en misión: una mañana se presentan en la oficina del rector de la Universidad Católica, Fernando Castillo, para solicitarle la autorización de utilizar un antiguo local abandonado, sede social del sindicato de empleados de la universidad, custodiado por Juan Pacheco, excampeón de Box de “Todos los Barrios”, y su esposa doña Clarita.

Óscar había encontrado una vieja casa abandonada en la calle Lastarria que convenía exactamente a sus proyectos y que pertenecía a la Universidad Católica. Estudiante de Periodismo en esta universidad, con sus amigos decidieron hablar con el rector, Fernando Castillo Velasco, mi marido, para obtener esa sala. Ellos surgieron en su oficina sin respetar ningún protocolo. Con esa energía propia de Óscar y el espíritu de la Reforma que les habitaba, expusieron su proyecto de creación teatral colectiva al rector. Fernando, en un gesto parecido a su espíritu aventurero siempre dispuesto a saltar por encima de la burocracia y sabiendo que la casa estaba abandonada, les dijo que la ocuparan de inmediato. Precisándoles que una orden de expulsión necesitaría de su aval como rector y que él no lo permitiría jamás. Lo único que les pidió fue que no olvidaran de invitarlo a sus estrenos. He aquí cómo el Aleph obtuvo su teatro y aquellas circunstancias que nos unieron para siempre con Óscar: vida, teatro y amistad como un todo indivisible (Echeverría)⁶.

6 Mónica Echeverría Yáñez (1920-2020): siempreviva, escritora, actriz, dramaturga, directora, profesora y activista chilena,



Teatro Aleph en Lastarria 90. Fotografía de Juan Domingo Marinello. En Archivo de la Escena Teatral UC y www.chileescena.cl

Rápidamente, con la ayuda siempre presente de los amigos y sus amigos, los alephianos fueron pintando y afirmando muros, levantando una pequeña sala de espectáculos, Lastarria 90, un teatro de bolsillo, con un mínimo escenario y unas cuarenta sillas dispuestas para el público. Cuando los trabajos estuvieron terminados, comenzando la fiesta inaugural, los alephianos colgaron en el frontis de la antigua casona una bandera azul: Teatro Aleph.

Julio de 1970. Iniciando conscientemente una línea de autobiografía colectiva, el Teatro Aleph presenta: *Viva in-mundo de Fanta-Cía*, su segunda creación colectiva.

En Chile, el grupo que se menciona frecuentemente entre gente joven y que considerado por la crítica como lo más importante dentro de la renovación teatral, no pone avisos en los diarios, no funciona en una sala habilitada para el espectáculo público y ni siquiera paga impuestos por las entradas que vende. Es el grupo Aleph, integrado por estudiantes universitarios de distintas facultades y universidades... Ninguna ha pasado por una academia, generalmente no han visto y ven poco teatro, y son ignorantes absolutos de los que se hace en otras partes en el campo teatral que pueda equipararse con lo que ellos hacen. Bien puede decirse que, con la mayor inocencia, han descubierto el teatro, mejor, lo han reinventado (Vodanovic).

Viva in-mundo de Fanta-Cía recibe los elogios de la crítica profesional, la Asociación de Periodistas del Espectáculo la designa y premia como “la mejor creación teatral del año 1970”; el Círculo de Críticos de Arte le otorga su “diploma de honor, mención teatro”.

Lastarria 90 significó un cambio definitivo, un espacio físico de trabajo cotidiano en el que se fue engendrando un taller de experimentación teatral autodidacta permanente, y la creación y puesta en práctica de un programa de formación de actores “a la carta”, según sus propias carencias, necesidades y proyecciones, que se fue elaborando en el tiempo con la amistosa y creativa complicidad de dos grandes actores profesionales: Anita Reeves y Héctor Noguera.

Los amigos y sus amigos fueron conformando un público creciente, mayoritariamente joven y universitario; los músicos y cantores también vinieron, cada semana de jueves a domingo. El Teatro Aleph se transformó en un lugar efervescente de encuentros artísticos y humanos, en donde se fueron tejiendo sueños compartidos de querer cambiar el mundo y alcanzar la nueva vida.

Hacíamos un teatro muy bello. A Lastarria empezó a llegar mucha gente, y cuando terminábamos de hacer nuestras piezas el público se quedaba en la sala. Entonces nosotros les proponíamos juegos o nos quedábamos conversando y surgía un debate. Entre el público había gente muy politizada y nos preguntaban por los contenidos de nuestras piezas, generando una discusión a veces tensa, pero siempre muy rica. Ellos mismos nos proponían temas para que nosotros improvisáramos, y eso era un juego muy entretenido, era también mostrarles nuestro método de trabajo. Nosotros hacíamos un teatro que lograba un nivel de comunicación muy interesante, porque el público se sentía bien, como en su casa, con todos los derechos. Y eso era muy interesante y al mismo tiempo era nuevo, porque en el teatro tradicional eso no ocurría. Los partidos políticos enviaban a sus jóvenes militantes para provocar una discusión de tipo político respecto de lo que nosotros hacíamos. Ellos nos encontraban revolucionarios, reaccionarios, había para todos los gustos. Pero nosotros no nos quedábamos solo en nuestra sala, íbamos a las poblaciones, a las industrias, a los campamentos, a las “tomas” que existían en ese momento. Cada uno de nosotros trabajaba con un grupo de teatro que se creaba en esos lugares, y ahí también ocurría lo mismo, era algo muy vivo, la gente se expresaba, conversaba, todo el mundo tenía algo que decir (Ricardo Vallejo).

La vía chilena

“... el canto de ustedes que es el mismo canto
y el canto de todos que es mi propio canto”

Violeta Parra

En septiembre de 1970, tras la elección presidencial, para gran parte de los artistas e intelectuales chilenos, el triunfo electoral de la Unidad Popular significó verse confrontados a la necesidad de reformular su discurso crítico de la realidad, solicitado por la efervescencia política y social que imponía el desafío de un renacimiento cultural, en los albores de una nueva libertad.

Porque la cultura nueva no se creará por decreto; ella surgirá de la lucha por la fraternidad contra el individualismo; por la valoración del trabajo humano contra su desprecio; por los valores na-

cionales contra la colonización cultural; por el acceso de las masas populares al arte, la literatura y los medios de comunicación contra su comercialización (“Programa Básico de Gobierno”).

El 4 de noviembre de 1970, por primera vez en las sociedades contemporáneas, un candidato marxista fue designado democráticamente a la presidencia de la República de Chile, por voluntad soberana popular a través del voto universal. Con la victoria de Salvador Allende, el pueblo llega a La Moneda, el palacio presidencial. En las calles céntricas de Santiago se festeja este acontecimiento con la más grande manifestación cultural de la historia chilena: doce grandes escenarios dispuestos a lo largo de la Alameda, la principal avenida de la capital chilena, acogen el Ballet Nacional, el Instituto de Teatro de la Universidad de Chile, la Orquestas Sinfónica y Filarmónica, grupos de danza y cantos folklóricos, cantantes *pop* y orquestas populares, grupos de actores, pintores, poetas, escritores, músicos y payasos animan la gran fiesta callejera con que los artistas y el pueblo inauguran alegremente un programa cultural que aspira al desarrollo de “las artes por y para todos”. Desde diferentes disciplinas y manifestaciones artísticas se aspira desarrollar la función social del arte.

Ha llegado el momento de reivindicar nuestra propia identidad cultural y política, frente a una cultura anémica y neocolonizada, en manos de una pequeña burguesía decadente y estéril, mostremos nuestra voluntad de construir en el pueblo y con el pueblo una cultura auténticamente nacional y en consecuencia revolucionaria . . . por arte revolucionario nosotros entendemos el arte que nace de la conjunción entre el artista y el pueblo, unidos en un mismo objetivo: la liberación (“Manifiesto de cineastas chilenos” cit. en Verdejo *et al.*).

Sin embargo, a comienzos de los años 70, los dramaturgos permanecen en silencio, la crítica teatral señala “un año de vacas flacas”, un nuevo año sin autores.

Los llamados conjuntos oficiales no están en condiciones técnicas para ponerse de verdad en la línea de sus pretensiones de testimonio o portavoz de una nueva realidad chilena (Montesinos 20).

La puesta en paralelo de los actores y el teatro con las luchas de los actores de la vida social, creadores de su propia historia y destino, sustenta y dinamiza la emergencia de la creación teatral colectiva, que supone la participación consciente y concertada de los integrantes de un grupo en el proceso creativo. La creación colectiva promueve el ejercicio de una democracia en acción y de una reciprocidad de consciencias, obrando por la democratización del arte y el advenimiento de una nueva cultura, chilena y latinoamericana⁷.

La vía democrática chilena de transición al socialismo, impulsada por el Presidente Salvador Allende, conceptualizada como segunda y verdadera independencia latinoamericana y nacional, inicia una inédita política de cambio sociocultural estructural, entroncada históricamente en la tradición cultural chilena, desde una perspectiva integradora que la concibe como un renacimiento, y a la vez proyectada hacia el tiempo futuro como fundacional.

7 “Esos nexos entre lo social y lo artístico eran extraordinariamente importantes. Se buscaba un “arte chileno” propio, que reflejara nuestra realidad social y al mismo tiempo nuestro deseo de cambiarla”. Hector Noguera, “Incertidumbre y Cambio”, (Debate sobre teatro chileno, Santiago de Chile, mayo de 1991, *Revista Primer Acto*, n° 240: 52.



Teatro Aleph junto a Jerzy Grotowski. Fotografía de Juan Domingo Marinello. En Archivo de la Escena Teatral UC y www.chileescena.cl

Pocas veces los hombres necesitaron tanto como ahora de fe en sí mismos y en su capacidad de rehacer el mundo, de renovar la vida... La tarea es de complejidad extraordinaria porque no hay precedente en que podamos inspirarnos. Pisamos un camino nuevo, marchamos sin guía por un terreno desconocido; apenas teniendo como brújula nuestra fidelidad al humanismo de todas las épocas —particularmente el humanismo marxista— y teniendo como norte el proyecto de la sociedad que deseamos, inspirada en los anhelos más hondamente enraizados en el pueblo chileno (Allende).

En 1971, el Teatro Aleph fue invitado al primer Festival de Teatro Latino-Americano, realizado en Carlos Paz, pequeño pueblo balneario de la provincia de Córdoba, en Argentina. Los alephianos viajan acompañados por Eugenio Dittborn, decano de la Facultad de Bellas Artes y director del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica de Chile. Durante su permanencia en el festival, los alephianos tienen la posibilidad de realizar un encuentro de trabajo con Jerzy Grotowsky, invitado de honor del evento.

Andábamos de gira, y en Córdoba hacía un calor insoportable. Nosotros queríamos pasarlo bien, no teníamos ganas de ir a clases, así es que fuimos los únicos que no trabajamos con Grotowsky teniendo la posibilidad de hacerlo. Lo invitamos a pasear, el pueblito de Carlos Paz era muy bonito. Nos fuimos a tomar cerveza en un bar, a orillas de un lago nos quedamos tranquilamente conversando. Él era como bien místico, como que no correspondía a la imagen que nosotros

teníamos de él. Para nosotros él era un polonés que venía de un país socialista, y cuando lo vimos como tan iluminado nos desilusionó. Claro, éramos muy diferentes, nosotros estábamos con Óscar, con el Gordo Cifuentes, veníamos de Chile, veníamos de la Unidad Popular, el misticismo no nos decía nada. Nosotros teníamos la cabeza en el aire, pero los pies bien puestos en la tierra. Sobre todo, teníamos ganas de pasarlo bien, andábamos de gira, estábamos de fiesta. Y yo creo finalmente que Grotowsky lo pasó bien también, porque nos pasamos toda la noche tomando y conversando (Marietta Castro).

En 1972, la Universidad de Chile organiza en Santiago un seminario internacional sobre “arte, educación y sociedad”. El Teatro Aleph participa junto al antipoeta Nicanor Parra, llevando a escena textos de dos grandes momentos de la poesía chilena: el modernismo y la antipoesía, alusivos a la experiencia erótica. Luego de esta experiencia compartida con Don Nicanor, retomando la temática erótica, Aleph presenta su creación colectiva: *Aaah, oohh, Aaah*. Óscar “Cuervo” Castro y Nicanor Parra comienzan a trabajar en la escritura de un monólogo.

Vida, Pasión y Muerte de Casimiro Peñafleta Núñez (1972)

Casimiro Peñafleta, joven periodista radial, vive alienado en la mentira de su arribismo y falsas apariencias. Los personajes virtuales, mencionados o con quienes Casimiro conversa telefónicamente en diferentes situaciones, son: su madre; Don Carlos, propietario de la radio; Patty, su novia, y la madre de esta; Pato, amigo y colega periodista; Ricardo “Topo” Varela, Sebastián Vallejo, Valentín Iribarren, Julio Araya, pilotos de autos de carrera, cuyos nombres cambian según la presencia de amigos reales durante la representación. La obra comienza con una misa *post mortem*, en recuerdo de Casimiro Peñafleta, suicidado.

Casimiro Peñafleta es un hombre que se aburría como todos, pero que como pocos supo compartir su aburrimiento con quienes le rodeaban. Porque Casimiro Peñafleta nunca fue avaro en su dolor, siempre lo supo compartir con su prójimo. Miembro honorario del Colo-Colo, hijo ilustre de Teno, fundador del Cuerpo de Bomberos de Punta Arenas, Casimiro Peñafleta nunca habló de política ni religión, y nunca calentó a mujer alguna.

Durante las sesiones de trabajo con el antipoeta Nicanor Parra, este propone que, al finalizar el responso fúnebre, el cura debiera crucificar un enorme pene y salir gritando de la escena con la cruz a cuestas: “¡Ha llegado el día de la crucifixión del pico! ¡Aleluya, aleluya cada uno agarra la suya! ¡Viva la crucifixión del pico!”. Sin embargo, este final tan exquisitamente anticlerical propuesto por el antipoeta resultaba una muy cara osadía para el dramaturgo primerizo, hijo de familia católica conservadora, sobrino de sacerdotes, estudiante de periodismo de la Pontificia Universidad Católica de Chile, creyente y supersticioso.

Al finalizar la ceremonia *post mortem*, el cura da un pitazo y bailando una cumbia se retira de la escena. Entre bambalinas se escucha una voz en conversación telefónica, es Casimiro Peñafleta. Comienza entonces, a la manera de un *racconto*, la narración de la vida de Casimiro, plena de abandonos, miedos, culpas y arrepentimientos, desde su infancia a su vejez.

En la escena final, Casimiro Peñafleta es un anciano, sentado al centro del escenario entre las sombras, apenas iluminado por la llama intermitente de una vela encendida, dispuesta en una palmatoria a sus pies.

Y bien, llega un momento en la vida en que tenemos que partir. Pero antes de partir, es también frecuente que nos hagamos un examen de conciencia. No podemos partir así como así no más. Y yo puedo decirles que nunca maté ni robé a nadie. Hice lo que tenía que hacer, seguir el curso de los días. Siempre respeté a mis jefes, no podrán quejarse. Siempre llegué a la hora a mi trabajo, nunca falté un día. Y siempre fui un buen patriota, seguí todos los desfiles militares. Pero es verdad que nunca estuve muy feliz, no lo pasé muy bien, no lograba divertirme. Es que esta vida es un calvario, mis amigos. Tenemos que sufrir para pasar a mejor vida. Por eso es mejor que yo parta, que deje mi lugar a aquellos que vendrán después de mí, a hacer lo que yo no hice. Pero no es fácil, es difícil apagar esta vela. Tal vez alguno de ustedes quiera hacerlo por mí, sería solo cosa de venir hasta aquí y soplar. ¿No, nadie...?

Vida, pasión y muerte de Casimiro Peñafleta Núñez (1972) es la primera obra escrita por Óscar "Cuervo" Castro, quien emerge al seno del grupo reconocido como "dramaturgo alephiano".

El Viridis

Aunque el grupo teatral en su conjunto reivindicaba una posición política de izquierda, la relación con las diferentes organizaciones políticas era asumida de manera individual. De esta manera, al interior del grupo coexistían diferentes posiciones políticas, pero el Aleph en tanto colectivo no solo solidarizaba, sino que trabajaba activamente con el conjunto de las organizaciones de izquierda, gubernamentales y no gubernamentales, sin que ello significara que la forma teatral y el contenido de su creación colectiva tuviera las características de un teatro de agitación y propaganda tradicional.

Aunque algunos en el grupo estaban bien comprometidos políticamente, para nosotros lo más importante no era proclamar que éramos de izquierda, nosotros llevábamos a escena nuestras propias experiencias vividas (Anita Vallejo).

Al respecto, surgido de las reflexiones y funcionamiento interno del grupo, existía entre los alephianos un grupo de teatro imaginario que tenía las características de un teatro revolucionario a ultranza, bajo el nombre de Viridis. Utilizado como una forma de equilibrio y autocontrol, cuando alguno llegaba con una proposición considerada por los demás miembros del grupo como "panfletaria", "de bombero loco" o "de tonto grave", se le respondía que el mensaje de la proposición en cuestión correspondía hacerlo al Viridis, pero no al Aleph que privilegia su carácter autobiográfico colectivo.

Comenzamos a poner en duda lo que hacíamos, teníamos la impresión de quedarnos en la periferia de las cosas. Lo que estaba ocurriendo en Chile era importante, nosotros nos preguntábamos si

acaso debíamos continuar con esa creación visceral, comunicando nuestro pensamiento acerca de la realidad y la manera en que ésta nos toca, o bien si debíamos hacer algo políticamente más reflexionado, más analizado, debíamos trascender los propios sentimientos y experiencia personal o bien hacer algo políticamente más pensado y dirigido hacia la comunidad (Pedro Atías).

El Teatro Aleph desarrollaba sus actividades en dos zonas: en Lastarria 90, su sala en el centro histórico de la ciudad, y en las poblaciones y campamentos de pobladores en la periferia de la ciudad de Santiago.

Nosotros hicimos mucho trabajo de masas, creábamos grupos poblacionales. Cada compañero tenía a su cargo un grupo de teatro funcionando, sea en un sindicato, sea en una industria, sea en una población. Iban enseñando por medio del teatro las cosas más simples, para que los actores se pudieran formar rápidamente para poder decir algo en el escenario y salir adelante. Que muchos grupos se formaron a partir del Aleph es una de las cosas rescatables. Nosotros hicimos monitorias a estudiantes y pobladores, y esa fue la idea clave que tratamos de manejar, partiendo de nuestra propia experiencia queríamos decir a la gente que ellos también podían hacer teatro, su teatro (Alfredo Cifuentes).

Mas allá de la transmisión de un mensaje doctrinario, Aleph propone una práctica del teatro, como juego de invención y descubrimiento del mundo y de las cosas. Entre una zona y otra, diferente espacio físico y contexto, mantiene su forma de expresión⁸. Las fábricas y los centros de trabajo se transforman en lugares de espectáculo, el arte sale hacia las calles, las más diversas tendencias estéticas convergen hacia el pueblo.

Nosotros tratábamos de despertar las potencialidades creativas que existen en la masa, en todo el país. Esto nos permitió realizar muchas experiencias, por ejemplo lo que nosotros llamamos “tren de la cultura”, que se movilizó durante seis o siete meses por todo el país. Ese tren incluía grupos de teatro, cineastas, bailarines, músicos, exposiciones de pintura, etc. Se detenía en cada pueblo, y hacia participar a la gente de estas actividades (Balmes cit. en Bloch-Morhange y Alper 40).

Sin embargo, el cuestionamiento de la relación entre la verdad teatral y la vida cotidiana se fue intensificando de manera permanente. Sin respuesta unívoca, el grupo se divide. Hacia fines de 1972, algunos alephianos abandonan el Teatro Aleph y crean el grupo Brocha Gorda; desarrollando una expresión política directa, realizan un trabajo teatral de agitación y propaganda colectivo en poblaciones de Santiago y en los balnearios populares costeros de Cartagena y Ritoque.

Se produjo una división, no logramos ponernos de acuerdo. Yo hacía parte del grupo disidente. En un momento de crisis tuvimos una reunión y confrontamos nuestras posiciones. Lo mismo

⁸ La obra *Cuántas ruedas tiene un trineo* incluye una escena llamada “El test del revolucionario”, felizmente filmada en la película “Campamento Nueva Habana”, realizada por Tom Cohen y Richard Pearce (Amram Nowak Productions, New York, 1975) en la cual se puede ver a los alephianos Julian Lora, Alfredo Cifuentes, Juan Rodrigo McLeod, y Manena Parra, presentando esta escena durante la celebración del primer año de existencia del campamento Nueva Habana, en noviembre de 1971. Ver “Parodia a un estudiante ‘revolucionario’ (Campamento Nueva Habana 1972)”, subido por Diego Norambuena, 22 de junio de 2013, https://youtu.be/x1jDd9zP96o?si=Ckr7OTBb_aQJkkK.



Cuántas ruedas tiene un trineo. Año: 1971. Fotografía de Juan Domingo Marinello. En Archivo de la Escena Teatral UC y www.chileescena.cl

se produjo a propósito de *Cicutu*, nuestro programa de televisión. Nosotros queríamos hacer un teatro más político, no panfletario, pero más comprometido con la realidad del país que lo que hacíamos con el Aleph. Nos fuimos al Viridis, simbólicamente, porque en realidad nos llamamos Brocha Gorda. Con este grupo, al cual se integraron otros amigos, solo hicimos una pieza. No pasó gran cosa con esta creación, pero la única cosa positiva, creo yo, fue que en ella nosotros adelantábamos exactamente lo que luego ocurrió en Chile. Teatralmente la pieza era mediocre, pero al menos nuestro análisis había sido correcto (Ricardo Vallejo).

Durante la crisis interna que conduce a esta separación en el Aleph, algunos optan por el trabajo remunerado y la mayor audiencia que ofrecía la televisión; otros abandonan el teatro para asumir otras formas de acción en la lucha política; otros comienzan a ejercer su profesión universitaria; otros se quedan en el Teatro Aleph, organizados en triunvirato. Inspirados en las organizaciones del Imperio Romano, el triunvirato alephiano funciona lúdica y efectivamente como célula de crisis de la tripulación capitán del navío corsario imaginario alephiano, El Supertricio. El triunvirato se compone de Óscar “Cuervo” Castro, capitán del navío alephiano; Alfredo “Gordo” Cifuentes, propietario y administrador del Teatro Aleph; Juan Rodrigo “Johnny” McLeod, presidente plenipotenciario del Teatro Aleph; junto a los demás miembros del grupo, tripulación pirata y banda de guerra.

Había problemas en el grupo, había problemas en los partidos políticos, había problemas por todas partes. Hacíamos nuestro programa en la televisión y las discusiones siempre eran políticas, que había que hacer esto o que había que hacer lo otro, estábamos bloqueados. Sentíamos una gran

necesidad de continuar juntos haciendo teatro pero no lográbamos ponernos de acuerdo en nada casi. Fue entonces que Óscar llegó con la idea de *Érase una vez un rey*. En *Cuántas ruedas tiene un trineo* ya éramos bastante autocríticos, pero yo creo que nuestra época revolucionaria termina con *Érase una vez un rey*. No sabíamos cómo terminar esta pieza, al final terminaba siempre mal. Algunos amigos y compañeros militantes venían a conversar con nosotros, lo sorprendente era que esta pieza terminaba como terminó el gobierno de la Unidad Popular, pero la estábamos haciendo un año antes. Óscar la había escrito como un libreto para la televisión, la había hecho para él, para el Gordo Cifuentes y para Sergio. Los personajes eran el Ñaflé, para Óscar; el "Watusi" para el Gordo Cifuentes, y el "Viruta" para Sergio Bravo, pero Sergio abandonó el barco y se quedó trabajando en la tele. Entonces Johnny comenzó a hacer teatro. Al principio él solo me venía a buscar al teatro, él trabajaba pero poco a poco comenzó con el teatro, así como pasa siempre, ¿no?, entonces él estaba siempre en el teatro haciendo un poco de todo, nosotros éramos pareja, él era mi compañero. Y en *Érase una vez un rey*, cuando el grupo se quebró, comenzó a actuar. Johnny hizo *Sonajeras*, un personaje muy lindo que andaba con unas latas y fierros que sonaban, por eso se llamaba así. En *Grufftuffs* actuamos juntos, en esa obra había una escena muy linda que estaba hecha en el estilo de una ópera, Johnny y el Gordo Cifuentes se batían en duelo, Kuchen Strudel combate al malvado Godofredo, nos matábamos de la risa, no dejábamos títere con cabeza (Marietta Castro).

Óscar Castro, estudiante en la Escuela de Periodismo de la Universidad Católica, surge como dramaturgo al seno del Aleph, escribiendo con y para los actores.

Érase una vez un rey lo escribí cuando el Aleph se quebró por primera vez. Trabajábamos en *Cícuta*, nuestro programa de televisión, y teníamos un poco más de veinte años. Éramos jóvenes, trabajábamos en la tele, la gente comenzaba a reconocernos en la calle, empezamos a creernos un poco todo eso. Había una parte del grupo que trabajaba en la tele y otra parte que lo hacía de manera más irregular, pero el programa era de todos. Yo trabajaba regularmente en la televisión, pero me sentía siendo parte del grupo de aquellos que participaban menos en la televisión, yo era como su líder. Las cosas entre unos y otros fueron empeorando, de tal manera que comenzaron a encontrar cada vez más malas las ideas que yo proponía para el programa de televisión. Un día vengo con la idea del rey: "se trata de tres mendigos que juegan a ser rey". Apenas me escucharon, la rechazaron. Me dio una rabia enorme, y esa noche escribí *Érase una vez un rey*. Fui a la Televisión Nacional, la propuse y la aceptaron. Ángel Parra hizo la música y las canciones. Yo escribí esta pieza como diciéndoles "la idea es mala, pero se hará un programa entero con ella". Fue entonces que el Aleph se separó. Fue evidente, ya no podíamos conversar. Imposible decirles que la mala idea había sido aceptada en Televisión Nacional y que allí nos propusieron, además, crear un nuevo programa a partir de ella, imposible conversar de todo eso, estábamos muy distanciados. Finalmente, nosotros hicimos la pieza en la televisión, y comenzamos con un nuevo programa en la televisión nacional, *El Zeppelin o algo así como el vendedor de canciones*, junto a nuestro amigo René Schneider⁹ (Óscar Castro).

9 El director de televisión René Schneider es hijo del general del mismo nombre, general en jefe del ejército, asesinado por la extrema derecha chilena, apoyada por el gobierno norteamericano bajo la presidencia de Richard Nixon, queriendo impedir el acceso de Salvador Allende a la presidencia de la república chilena.

Érase una vez un rey (1972)

Érase una vez un rey narra la historia de tres amigos, mendigos recolectores de desechos, que viven en los basurales y un día deciden “jugar a ser rey”. Watusi y Ñafle son amigos, viven y trabajan en un basural, comparten el uso de la Dolorosa, una pesada carreta de tiro que compraron a Sonajeras, su vecino papelero, quien accedió a venderles la carreta, a condición de preservar su derecho a utilizarla, a medio tiempo durante la semana, sin costo alguno.

Amanece en el basural. Aprovechando el sueño de Ñafle, que yace dormido entre papeles y cartones, Watusi bebe hasta la última gota de la reserva de té, tragando el último pedazo de pan. Ñafle despierta, reclama su desayuno. Watusi lo interrumpe, le propone un juego.

Watusi: Durante una semana uno de nosotros es rey, y el otro es su súbdito o vasallo. Uno ordena y el otro obedece, y la semana siguiente el otro es rey.

Ñafle: ¿Y para qué?

Watusi: ¿Cómo para qué?, para ser rey, Ñafle. Yo gobierno una semana con poderes absolutos. Pero es un juego en serio, una promesa es una promesa. El rey manda y el otro obedece. Naturalmente, después te toca a ti.

Durante su semana de rey, Watusi es coronado y entronizado por Ñafle, que obedece. Watusi I lo nombra primer ministro plenipotenciario, y capitán general de los ejércitos de aire, mar y tierra, y le exige un desfile de sus tropas, Ñafle obedece; lo conduce por las calles del reino en la Dolorosa. Al final de la semana, evitando poner fin a su mandato, Watusi I decide declarar la guerra.

Mi deber moral y constitucional me prohíbe abdicar en este momento crucial, no lo haré y entregaré mi mandato una vez pasado el peligro.

Watusi I ordena a Ñafle ir donde Sonajeras y entregarle la declaración de guerra. Sonajeras tendrá que pagar por el usufructo hasta entonces gratuito de la Dolorosa, entregando en compensación a sus propietarios la mitad de los diarios, cartones y desechos que recoja.

Sonajeras: Qué se cree esa bola de grasa, desgraciado. Dile al Watusi que se puede meter la Dolorosa por donde le quepa, y si no le cabe ¡que le saque las ruedas y se las mete después!

Ñafle regresa y entrega la respuesta de Sonajeras. Watusi, rabiando, dicta un ultimátum:

Ñafle: No, no, no, se acabó la monarquía, ¡muera el rey!, ¡abajo Watusi II!, ¡viva yo!

Watusi: Yo, Watusi I, hago un último llamado al pueblo a la cordura

Ñafle: Qué cordura, qué pueblo. Muera el rey, no te dai cuenta de que estai pasado de moda. Hace tiempo que la monarquía ya no existe, ahora estamos en democracia. ¡Abajo la monarquía, viva la democracia!

De inmediato, Watusi se presenta a la elección presidencial. Con la malicia de sus argucias y resquicios, convence a Ñafle de ser el generalísimo de su campaña, manteniendo la promesa

de que al cabo de una semana le corresponderá asumir su mandato presidencial. Watusi asume como presidente. Al final de su mandato, Ñafle se apronta a asumir el mando presidencial. Watusi tiene otros planes.

Watusi: Te niegas al diálogo, te refugias en tu obstinado silencio. Bien, tú lo habrás querido. No renuncio ni jamás renunciaré a mi sagrada responsabilidad. De ahora en adelante asumo el mando con todos los derechos y sin rendirle cuentas a nadie, uséase, ¡dictador!

Sonajeras viene a buscar la Dolorosa, los sorprende en plena discusión. Entra en el juego, convenciendo a Ñafle de apoyarlo en su candidatura contra Watusi, juntos serán la mayoría. Se sube a la Dolorosa para su paseo presidencial. Watusi también se sube haciendo valer sus derechos de exmandatario. Ñafle tira penosamente la carreta, Watusi y Sonajeras hacen señas saludando al pueblo. Indignado, Ñafle ya no quiere seguir jugando, detiene la carreta, los obliga a bajarse y se va. Watusi y Sonajeras corren a buscarlo, le piden perdón arrepentidos. El juego ha terminado, conversan y se ríen, compartiendo una taza de té y un un pedazo de pan.

La autobiografía colectiva

El Teatro Aleph y sus creaciones colectivas se imponen en el paisaje teatral chileno, celebrados por la crítica profesional como vanguardia de la renovación teatral. El grupo Aleph desarrolla una temática basada en su propia experiencia de vida, elaborando colectivamente una forma dramática que surge y evoluciona rompiendo los márgenes de la representación teatral, distanciándose tanto del hermetismo de un teatro intelectual como del populismo de un teatro de *agit-prop*, concebido y modelado para un público popular.

Como grupos somos unos pequeños burgueses atacados de los mismos males que denunciamos. Los universitarios nunca seremos motor de grandes cambios, sino un buen aporte, en caso de que sepamos actuar dentro de esta sociedad que nos educó de una determinada manera. Como universitarios y gente de teatro, en consecuencia, nos remitimos a nuestras propias vivencias. Hacer de obreros en el escenario nos resultaría ridículo. Por la misma razón, nos declaramos incapaces de realizar el llamado teatro popular ("Un trineo amargo").

Uno de los elementos centrales de la creación y práctica teatral alephiana es el humor de un espíritu crítico y lúdico en juego permanente. El hombre es un creador, es la idea de base que sostiene esta acción y el deseo de querer extender esta experiencia hacia aquellos que desde siempre permanecen olvidados por la cultura oficial. Más allá de un mensaje, el Teatro Aleph desarrolla una práctica teatral que recodifica y reelabora los referentes culturales dominantes, apoyándose en un principio y aspiración fundamental y permanente en la creación colectiva alephiana: ser uno mismo. Sin transformarse en un grupo militante, Aleph se reivindica como compañero de ruta del proceso de cambios y reestructuración de la sociedad chilena, en la dinámica de la vía democrática de transición al socialismo.

Nosotros hicimos monitorías a estudiantes y pobladores, y la idea clave que tratamos de utilizar era el poder decirles que ellos también podían hacer teatro. Nosotros siempre llevamos una cosa bastante franca. Esa idea de ser sinceros y de entregar una herramienta a los demás respecto a esa capacidad creativa que es propia del ser humano, y que nosotros descubrimos que podíamos usar. Tal vez alguien pudiera pensar que lo que nosotros hacíamos no era teatro, esa persona tendrá su concepción de lo que es el teatro y bien puede ser que el Aleph no encaje allí, entonces esa persona dirá: "lo que ustedes hacen no es teatro"; lo que nos ocurrió varias veces en que nosotros siempre respondimos: "entonces, no es teatro". La persona pensaba que nos estábamos riendo de ella porque nosotros nos presentábamos como Teatro Aleph, porque lo que ocurría era que nosotros atacábamos su estructura de pensamiento. Nosotros también podíamos haber dicho lo que nosotros hacemos es teatro y lo que tú piensas que es el teatro no es teatro. Pero yo creo que una de las cosas más bellas del Aleph fue que si no era teatro, no era teatro no más, y punto final (Alfredo Cifuentes).

Participar de la experiencia creativa alephiana significaba ser parte de un juego constante en el cual la realidad y la ficción se fundían, en tanto la creación teatral se abría como una vía de descubrimiento, construcción y transcendencia de sí. El traslape armónico de una dimensión metafísica y una dimensión concreta de la vida cotidiana rompe con la linealidad de la estructura narrativa y se desenvuelve en espiral, conjugando la nostalgia y la esperanza, sedimentando posibilidades de existencia en los sitios eriazos de la percepción y la memoria, como una suerte de recuerdo del momento presente.

Cuando estábamos improvisando una escena, una situación, y luego comentábamos, frecuentemente ocurría que alguno decía que lo que estaba significando la escena era tal o cual cosa y otro decía que no, que la escena significaba otra cosa, y la discusión comenzaba, a veces degeneraba. Todo el mundo comenzaba a ver cosas más o menos diferentes, y en un momento de esos volvimos a encontrar esta idea del Aleph, un punto que contiene todos los puntos, porque empezamos a constatar que a veces decíamos muchas cosas al mismo tiempo (Alfredo Cifuentes).

Si bien como método de análisis para observar la realidad y llegar a comprenderla construimos y elaboramos una visión compartimentada del mundo y de las cosas, la experiencia concreta de la vida nos presenta un movimiento múltiple y complejo de percepciones y sensaciones frecuentemente incomprensibles. La creación colectiva alephiana se abre en la perspectiva de configurarse como autobiografía a la vez individual y colectiva, dando origen a una "histobra" en la que cada creación en particular viene a insertarse como las partes de un palimpsesto.

El grupo en su acción afirma, sin proponérselo ni saberlo, una posición cercana a aquella de Antonin Artaud, cuando este plantea la necesidad de una cultura en acción: "un modo refinado de comprender y de ejercer la vida" (Artaud).

Uno no sabe si es un circo de barrio o unos pocos locos cuando se encuentra con una banda de tambores, platillos y guaripola que marcha alegremente por la calle Lastarria. No es un circo y son unos pocos no tan locos miembros del grupo Aleph, y la marcha es el comienzo de su última obra que lleva un nombre de duende *Grufftuffs*. Noticias urgentes, manifestaciones políticas, carreras,

coros, chistes, óperas y un circo. Todo eso y mucho más forma este *Grufftuffs* que por sobre todo hacer reír ... hay un tono de pena, de borracho con mona triste, mezclado con un humor tierno que a uno le llega al fondo y le hace reír, recordar y pensar (Fontaine).

Entre 1969 y 1973, Aleph presentó cinco creaciones colectivas: *¿Se sirve usted un cocktail Molotov?* (1969), *Viva-In-Mundo de Fanta-Cía* (1970), *Cuántas ruedas tiene un trineo* (1971), *Aaah, ooh, aaah* (1972), *Grufftuffs* (1972); y las obras *Vida, Pasión y Muerte de Casimiro Peñafleta Núñez* (1972), y *Érase una vez un rey* (1972), dramaturgia alephiana de Óscar “Cuervo” Castro.

“Teatro del no teatro”, la palabra se conserva en la palabra, la creación colectiva del grupo Aleph —correspondiente al periodo político de los años de transición, desde la revolución en libertad a la vía democrática chilena de transición al socialismo— es un teatro de la oralidad, que hoy día constituye el recuerdo de un eco lejano, atrapado en el silencio. Ni una sola línea fue escrita de las obras colectivas de ese Aleph, que ya no existe más.

El manifiesto

El único documento escrito es una suerte de manifiesto colectivo concebido como una reseña de presentación del Teatro Aleph, en ocasión de su participación en el Festival Mundial de Teatro de Nancy, en mayo de 1973¹⁰. El manifiesto del Aleph describe la forma de participación de sus integrantes en el colectivo, su polivalencia, y los postulados éticos y estéticos que animan al grupo ante la situación política chilena durante el gobierno de la Unidad Popular. He aquí algunos extractos fundamentales:

En Aleph no hay director ni dramaturgo, todos los aspectos de una obra (tema, personajes, coreografías, música...) hasta llegar a su forma definitiva, nacen de la contribución de todos y cada uno de los que participan, sea directamente en las improvisaciones, sea en las discusiones que anteceden o preceden cada una de ellas.

La obra se decanta en cada ensayo, cada actor profundizando sus personajes y sus textos con la ayuda de sus compañeros; de manera que el libreto es inútil, y es la razón de porqué ninguna de las obras ha sido escrita.

Aleph estima que aquello que es fundamental en el teatro en tanto medio de expresión es el hombre, y que todo el resto es accesorio y finalmente superfluo.

Cuando los caminos se abren hacia una nueva cultura, Aleph se siente concernido por ese movimiento y actúa en consecuencia . . . ataca la injusticia y la frustración, promueve la lucha y la esperanza.

¹⁰ Théâtre Aleph, “Développement et fondement des méthodes créatives du groupe du théâtre Aleph”, Festival Mondial de Théâtre de Nancy, Programme Officiel, France, 1973.

La creación colectiva “alephiana” se conjuga libre de dogmas y de lógica académica formal, se entrega y concretiza en el fugaz encuentro compartido con su público, en la realización de un acto colectivo de amor, de arte y de resistencia contra la muerte, en celebración de la vida.

La gira transatlántica

Hacia fines de 1972, Jean François Lavouberie, encargado de misión en América Latina por el Festival Mundial de Teatro de Nancy, encuentra al Teatro Aleph.

En Chile conocí a Óscar, creo que fue el agregado cultural de la embajada quien nos presentó. Ellos tenían un teatrito cerca de la colina Santa Lucía, muy cerca del edificio de la Unctad. Fui a ver su espectáculo, y ya Óscar tenía esa especie de talento extraordinario. Era el momento de la huelga de los camioneros y había mucho movimiento de solidaridad. Había gran cantidad de jóvenes voluntarios que cargaban y descargaban camiones. Iban a trabajar durante el día y por la tarde regresaban a su punto de partida. Su lugar de reunión era vecino del teatro, y cuando regresaban por la tarde, se iban al teatro. Recuerdo que vi *El rey* y un monólogo de Óscar, *Peñaflota*. Entonces decidí invitar el Teatro Aleph, primero, porque era evidente que Óscar tenía un gran talento y el “Gordo” Cifuentes era un tipo extraordinariamente inspirado. Ellos eran muy jóvenes, y yo consideraba que el festival de Nancy debería ser consagrado a los jóvenes. Yo pensaba que el Aleph era un grupo que iba a progresar, que era un teatro muy interesante y a la vez *naïf*, que pedía evolucionar (Jean François Labouverie).

La invitación a Francia tomaba a cargo la estadía del grupo, durante el festival. Sin pasaje en barco ni avión, la dificultad era cómo viajar, ya que el mundo quedaba entonces tan lejos. El grupo recurrió entonces a la ayuda de un gran amigo, Osvaldo Puccio, presidente del centro de alumnos del Instituto Nacional, cuyo padre, Osvaldo Puccio, era el secretario privado del presidente de la República. En compañía de Osvaldo Puccio hijo, una delegación de alephianos institutanos fue a La Moneda a reunirse con Osvaldo Puccio padre.

Yo le mentí, diciéndole que el festival costaba solo la mitad de los pasajes y que la otra mitad debía ser tomada a cargo por el gobierno del país invitado. Calculó y concluyó diciendo: “ustedes son entre diez o doce en el grupo, ¿verdad?”. Sí, le dije sin mentir porque éramos doce los que queríamos hacer ese viaje (Óscar Castro).

A fines de abril 1973, habiendo cambiado los pasajes de ida y vuelta Santiago-París-Santiago por pasajes solo de ida, el grupo viajó a Francia en un vuelo de la Línea Aérea Nacional, sin pasajes de regreso¹¹. El Teatro Aleph llega a Nancy el primer día de festival.

11 El grupo de viajeros se compone de Marietta y Óscar Castro, sus cónyuges respectivos Juan Rodrigo McLeod y Anita Vallejo; Eliana Iribarren, «Nina», madre de Anita Vallejo y abuelita de Sebastián, hijo de Anita y Óscar, de seis meses de edad, quien también hace parte del grupo de viajeros; Alfredo Cifuentes y Anita, su compañera; Manena Parra y José Luis, su marido; Marcia Fiani, actriz brasileña, miembro del Teatro Universitario Carioca, llegada a Chile como refugiada política a mediados de 1972; y Miguel Luis, amigo de infancia de Óscar Castro. En Europa se sumaron Fernando Cordero, y Osvaldo “Gitano” Rodríguez, poeta y cantor, gran amigo de todos, quien solía cantar en la primera parte de los espectáculos del Teatro Aleph desde sus inicios en Lasterria 90.

No se crea que el teatro presentado por el Teatro Aleph sea teatro revolucionario, en el sentido que se entiende en nuestros días. Nada de barba hirsuta, nada de puños levantados, no. Es un teatro de delicada fineza - ¿para qué llamar a un pueblo a la revolución cuando ese pueblo está haciendo su propia revolución? Es un teatro alegre, lo que no le impide entregar un mensaje: Chile no es un país triste... (L'Est Républicain).

Finalizado el festival, el Teatro Aleph de Chile inició su gira transatlántica, "comenzaron actuando en una iglesia", recuerda Osvaldo Rodríguez ("Las andanzas del Aleph").

Casi no teníamos plata, y después del festival de Nancy nos quedamos sin hospedaje. Actuamos en parroquias, centros culturales de barrio, también en varios festivales, pero cada vez que un festival se terminaba, corríamos el riesgo de quedarnos en la calle (Anita Vallejo).

La suerte se recompone, un diplomático francés ofrece hospedaje indefinido al grupo en su residencia secundaria, una bella mansión a orillas del lago Lemán, en Thonon-Les Bains.

Con el impacto de la experiencia vivida e instalados en esa gran casa-castillo, cerca de Ginebra... repletos de esa alegría que le hace falta a tanto chileno suelto por Europa, los Aleph seguirán por su camino de conocimiento e improvisaciones, creaciones colectivas, ejercicios corporales, abuelitas (Nina, la madre de Anita Vallejo), creaciones literarias y arpilleras, mezclado todo en afán por entregar lo mejor de sí al público ("Las andanzas del Aleph").

Entre mayo y agosto, el Teatro Aleph de Chile participa en los festivales primaverales en Lyon, Thonon-Les Bains, y Ginebra.

Para el grupo Aleph se trata de una sociedad que busca instalar el socialismo: la sátira que propone denuncia tanto las tendencias reaccionarias como las inmovilizadoras. Su blanco predilecto es la pequeña burguesía chilena. Parodiando alegremente cuanto cae entre sus manos, resulta un espectáculo muy fresco y finamente desenvuelto, en el cual nadie se toma en serio, ni los espectadores ni los actores, sobre todo (*Le Journal*).

Terminada la temporada de festivales, agotados los recursos y sin pasaje de regreso, una solución inesperada cayó del cielo. De paso por Ginebra, una delegación de diplomáticos cubanos invita al grupo a participar en la reunión del Banco Internacional del Trabajo, a la que ellos han venido a asistir. Además, terminada la reunión internacional, la delegación regresaría a Cuba en un avión prácticamente vacío, entonces ellos les ofrecen viajar juntos a Cuba y organizar una acción cultural en La Habana. A los pocos días del feliz encuentro con la delegación de los cubanos, viajan todos juntos de regreso en un avión de la Compañía Cubana de Aviación. El Teatro Aleph de Chile se presenta en la sala El Sótano, en la Habana Vieja.

El espectador se ve confrontado a un fruto colectivo, que crea, experimenta, discute y comunica, sin texto dramático preconcebido, sin director ni dramaturgo, y que llega a aproximarse a la raíz de las cosas (Cabrera Álvarez 13).

En La Habana, luego de algunos días de descanso y jolgorios varios, sus anfitriones les proponen fraternalmente quedarse un tiempo más largo en Cuba, las noticias que llegaban desde Chile eran inquietantes.

En Cuba nos propusieron que nos quedáramos. Nos dijeron que en Chile vendría un golpe de Estado. Nosotros no quisimos quedarnos, queríamos regresar a Chile cuanto antes. Nosotros les decíamos que en las fuerzas armadas chilenas respetaban la Constitución, que se había comprobado en el “tanco” un par de meses antes. Ellos nos miraban como con pena, fíjate (Marietta Castro).

Tras cuatro meses de ausencia, el Teatro Aleph regresa a Santiago de Chile, la última noche de agosto de 1973.

En el avión solo veníamos cuatro o cinco pasajeros y nosotros. El “Gitano” Rodríguez también venía, nos habíamos encontrado en Ginebra, así es que nos vinimos cantando y tomando ron del bueno en el avión de la Cubana de Aviación. Llegamos a Santiago como a las tres de la mañana. Todo estaba oscuro, era una ciudad fantasma, nos sentíamos como perdidos en otro mundo. Nosotros queríamos ver las estrellas y ese azul nocturno del cielo cordillerano, pero esa noche las nubes estaban muy bajas. Recuperamos las maletas y nos fuimos del aeropuerto a nuestras casas cruzando la ciudad. Todo estaba oscuro, muy poco alumbrado público, calles oscuras y llenas de escombros, calles cortadas, callejones sin salida, muchas maquinarias de trabajo entre las sombras, un escenario indefinido, como de película, algo así (Alfredo Cifuentes).

Chile, 11 de septiembre de 1973

“¡Tarázán socorro,
los gorilas se volvieron locos!”
Anónimo, Chile 1973

La historia es relativamente conocida, la tragedia política chilena que significó el fin de la democracia a sangre y fuego, “uno de los más brutales cambios políticos acontecidos en las sociedades contemporáneas”, otorga una triste y planetaria celebridad al más austral de los países de América del Sur.

Las fuerzas armadas chilenas se rebelan contra el gobierno constitucional del presidente Salvador Allende, quien ejerce su mandato designado por la libre voluntad ciudadana; los *Hawker Hunter* de la fuerza aérea chilena bombardean La Moneda, el palacio presidencial.

El quiebre institucional provocado por el golpe de Estado constituye el mayor crimen político cometido en la historia nacional, a partir del cual la oligarquía chilena, con el apoyo omnipresente de la complicidad política norteamericana, que no sabría ser negada, impone lapidariamente a sangre y fuego el fin de la democracia y el estado de derecho en el país, instalando un régimen de terror que se prolonga durante largos años de dictadura civil-militar.

Desde los primeros momentos del “pronunciamiento”, la sociedad civil es sometida al control del poder militar, en guerra contra el “cáncer marxista”, el “enemigo interno”. El conjunto de argumentos que “legitiman” esta intervención se basan en la llamada “Doctrina de la

Seguridad Nacional”, que consiste en una nebulosa de nociones represivas, cuyo denominador común establece de hecho que aquello que no esté expresamente autorizado cae en el dominio de lo prohibido.

El país se ve sometido a un largo periodo de excepción —estado de emergencia, estado de sitio, estado de guerra— durante el cual se procede a la “reconstrucción” de la nación, al remodelamiento psíquico de la población a través de un método disciplinario militar, en el cual el secuestro, la prisión, la tortura, el asesinato, el destierro, la desaparición, amenazan como espectro de terror paralizante. Por todo el país, sistemáticamente miles de personas son arrestadas, violentamente conducidas a “centros no tradicionales de reclusión”.

En estos lugares los detenidos estaban sometidos a un régimen absoluto de incomunicación... en las afueras de estos recintos esperan sus familias. Ellos saben o les han dicho, que han sido detenidos, que están aquí o allá, en un recinto de reclusión. Aun, suelen llevarles a ese recinto ropa, comida. Luego, un mal día ya... no se encuentran allí. A veces les dicen que nunca han estado allí. Otras, que les han trasladado a tal o cual parte, donde también se los niegan. Otras, que los han puesto en libertad. Otras, la respuesta es una burla, una amenaza, una alusión siniestra. En algunos casos no reaparecerán jamás (*Informe de la Comisión Nacional 111*)¹².

En Santiago, el Estadio Nacional se convirtió en el centro de detención y tortura más grande en la historia de Chile (Bonneyoy Miralles).

Por el Estadio Nacional pasaron miles de hombres y mujeres, menores de edad y ancianos, chilenos y extranjeros, incomunicados sin ninguna acusación formal. Obreros, profesionales, empleados públicos, campesinos, estudiantes, artistas, dirigentes políticos y sindicales, militantes y no militantes, turistas, delincuentes, diplomáticos, dueñas de casa, adolescentes. Por días, semanas o meses. Ejecutados, desaparecidos y sobrevivientes. Torturados, adoloridos, hambrientos, heridos de cuerpo y alma. Todos sufrieron una violencia y denigración constante, arbitraria y cruel, desde el trato cotidiano hasta las salas de tortura. En todos ellos se anidaría para siempre el dolor, al igual que la profunda solidaridad que nace de situaciones extremas (Bonneyoy Miralles 15).

Bombardeado el palacio presidencial de La Moneda, la Junta militar instala su sede central en el emblemático edificio construido durante el gobierno de Salvador Allende, construido con ocasión de la Tercera Reunión de la Comisión de Comercio y Desarrollo de las Naciones Unidas, en abril de 1972. La sede de la Junta militar, se encuentra a solo pocos metros del Teatro Aleph. Desde entonces, los alephianos nunca volvieron a su teatro, el Aleph se replegó sobre sí mismo.

Durante un operativo de allanamiento del sector por patrullas militares y civiles, la sala fue desmantelada, material de sonido, escenario, sillas, murales, todo fue destruido una mañana de septiembre. la bandera azul del Teatro Aleph fue arrancada y quemada sobre el pavimento de la calle Lastarria. Don Juan Pacheco, excampeón de barrios y cuidador de la casona, y su esposa doña Clarita escaparon, por un tiempo, a la furia militar.

12 El texto es popularmente conocido como *Informe Rettig*.

Amigos brasileños vinieron a refugiarse a nuestra casa, esperando poder asilarse en alguna embajada. Pero yo creo que no nos dábamos cuenta de lo que pasaba. Yo me acuerdo de andar con Óscar en un auto lleno de libros y yendo no sé para dónde. Yo creo que todo era una locura, pero al mismo tiempo no podíamos creer lo que nos contaban. Nos decían que a un tal lo habían tomado prisionero y que le habían hecho esto y lo otro, y nosotros no podíamos creerlo, nosotros no podíamos concebir todo eso (Anita Vallejo).

Tras la ausencia del Aleph en gira por Europa, el grupo se había evaporado, desaparecido de la acción cultural cotidiana desde el mes de abril. De tal manera que el Teatro Aleph no era objeto de persecución en tanto grupo teatral, como sí lo estaba prácticamente todo su entorno amistoso y familiar. Un hermano de Alfredo Cifuentes se encontraba prisionero en el Estadio Nacional, otros se encontraban en la clandestinidad, de otros nada se sabía, la caza al hombre dificultaba los encuentros. Al pasar los meses, recomenzando el año universitario, algunos abandonaron el teatro, terminaron sus estudios, trabajaron en su profesión. Otros pocos se reunieron buscando cómo continuar con el teatro en esas circunstancias.

Durante los meses de invierno de 1974, los alephianos comienzan a trabajar en una nueva creación, cuyo texto dramático deja de ser virtual y pasa forzosamente a la escritura como medida de autocensura y seguridad.

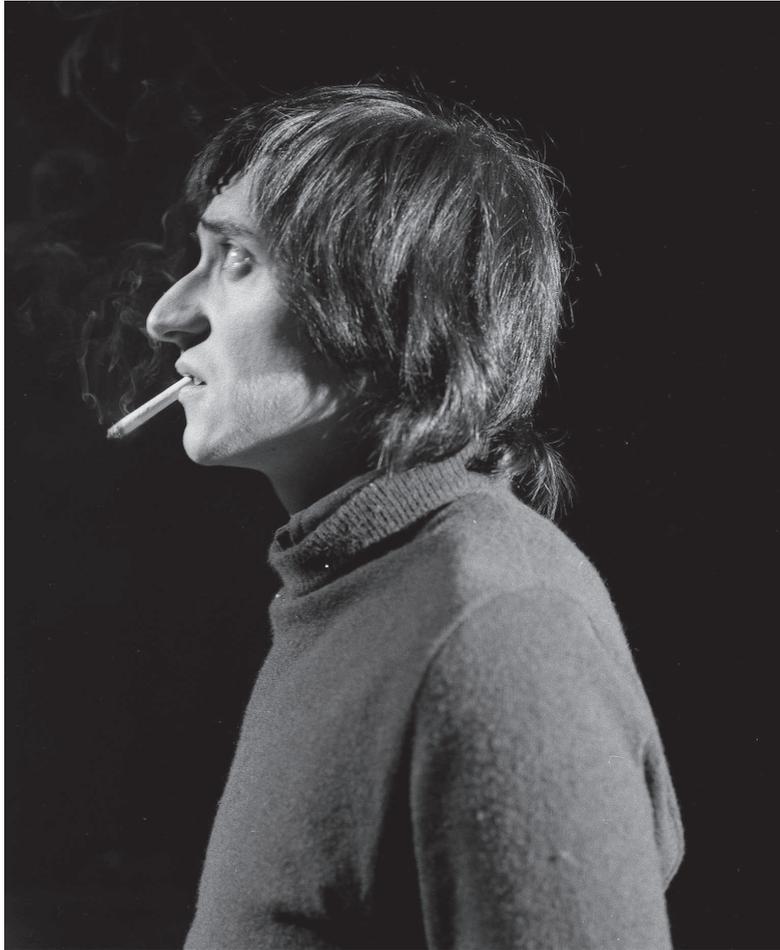
En agosto de 1974, la embajada francesa en Santiago de Chile organiza la celebración del 30° aniversario de la liberación de París, con la participación de actores y poetas chilenos que darán lectura a poemas y textos de Paul Eluard, Max Jacob, Louis Aragon, René Char y otros poetas franceses.

Yo creo que después de los funerales de Pablo Neruda, esa conmemoración fue el primer acto de resistencia cultural contra la dictadura. Conmemorar la liberación de París y la victoria sobre el nazismo era una manera de anticipar nuestra esperanza en el fin de la dictadura en Chile. Yo invité a los muchachos del Aleph. Poco antes del golpe, cuando yo llegaba a ocupar mi cargo en la embajada en Santiago, ellos habían estado en Francia, en el festival de teatro de Nancy. Yo quería encontrarme con ellos, y así lo hice. Un día, ellos me hablaron de la obra que estaban creando y me solicitaron el apoyo de la embajada. Yo hablé con el embajador, Pierre de Menthon, y apoyamos esa idea. En realidad, solo se trataba de estar presentes el día del estreno de la obra. Al poco tiempo, fuimos a ver la obra y era... allí se hacía un emocionante homenaje al presidente Allende. Todavía recuerdo con emoción la historia de un barco y el impresionante calor humano que había entre los actores y el público, toda la gente que allí había. Haber apoyado esa iniciativa y el coraje de los actores del Aleph es una cosa que modestamente me llena de orgullo (Roland Husson).¹³

En octubre de 1974, acogido por la gran actriz Anita González en su Teatro del Ángel, el Teatro Aleph presenta su creación colectiva *Al principio existía la vida*.

Estábamos preparados para cada parte de la obra, sabíamos que decir frente a cada pregunta... Durante seis meses nos dedicamos a tratar de decir lo que queríamos decir, con otras palabras.

13 Husson fue agregado cultural de la Embajada de Francia en Santiago entre 1973 y 1976.



Retrato de Óscar "Cuervo" Castro. Año: 1972. Fotografía de Juan Domingo Marinello. En Archivo de la Escena Teatral UC y www.chileescena.cl

Era un proceso colectivo de corrección. Porque tú no podías dejar de lado la sinceridad tampoco... Si la gente no te cree mejor te vas para la casa, ese es el criterio fundamental (Óscar Castro).

La música que acompaña esta obra, grabada discreta y solidariamente por el Cuarteto de Cuerdas de la Universidad Católica, es firmada por el compositor Luis Cereceda, en la imposibilidad de hacerlo bajo su nombre artístico, Ángel Parra, entonces prisionero en el campo de concentración de Chacabuco.

Al principio existía la vida se estructura en diferentes cuadros autónomos y complementarios: "El Génesis", "Las Explicaciones", "La Amistad", "Perro Mundo", "El Supertricio", y "La Rutina", los que representan metáforas temáticas diversas que en su polisemia evocan la deshumanización del mundo organizado, el divorcio de la palabra y de la acción, la instalación del conformismo y la resignación. El Profeta —personaje inspirado de *Así habló Zaratustra*, de Nietzsche— inicia la obra diciendo a manera de epígrafe: "Ante ti la vida y la muerte, el bien y el mal, lo que decidas te será dado". Personajes anónimos surgen en la escena anunciando el Génesis, el hombre crea al hombre. El hombre, padre e hijo del hombre, es un fabricante

de ataúdes, la nostalgia es solo una mentira que nos acerca a la muerte, la vida humana se ha marchado, tan lejos. Mas allá de lo verbalizado en la acción teatral, las palabras se prolongan en un lenguaje escénico de encantamiento.

Un momento de lirismo y de poesía, apoyado en elementos puramente teatrales. El Supertricio es un barco en el que trabajan un grupo de hombres y mujeres. Personajes que se balancean perfectamente entre el sueño y la realidad. Su capitán es un niño grande, un padre y un hijo en curiosa mezcla. Unidad absoluta en el momento de la lucha contra la tormenta, su viejo enemigo. Y después de la derrota subsisten, a pesar de todo, la energía y la esperanza... Este cuadro pertenece a una corriente de alegorías y símbolos perfectamente unitarios. Poesía, lirismo y tragedia se entrelazan en él. Una suerte de canto a la esperanza, de elegía y de sueño, de oda a la recuperación de todo aquello que nos ha sido arrebatado... (Piña 580-581).

Al principio existía la vida (1974) fue estrenada en octubre de 1974. El público acudía presuroso, se temía y rumoreaba que la obra sería censurada. Al término de una función, un estudiante de Bellas Artes que había dibujado gratuita y solidariamente el afiche de la obra, muy angustiado solicita algún refugio para un amigo perseguido por agentes de la Dirección de Inteligencia Nacional, DINA. Pocos días después, Humberto, el joven estudiante de Bellas Artes, secuestrado y salvajemente torturado por agentes de la DINA, habiendo logrado advertir a su amigo refugiado en casa de los alephianos, entrega la dirección de la familia Castro y de la familia Vallejo. Óscar y Marietta Castro fueron arrestados la noche del 24 de noviembre de 1974.

El secuestro

Arresto de Óscar Castro, domicilio de la familia Vallejo, calle Vaticano, comuna de Las Condes.

Ese día era el cumpleaños de mi abuelita Amanda. Al mediodía hicimos una fiesta con toda la gente del grupo en mi casa, la casa de mi mamá. Había toque de queda y tipo nueve de la noche la gente se empezó a ir, habíamos cantado, habíamos bailado como en las fiestas que siempre hacíamos. Los tipos llegaron a la casa como a las diez de la noche. El "Guatón Romo" con dos o tres tipos más y una mujer entraron en la casa, subieron, bajaron, muy violentamente nos pusieron a todos apuntándonos contra la chimenea y se llevaron a Óscar. "Señora —le dijeron a mi mamá— no se preocupe, lo llevamos por un rato, en un par de horas lo traemos de vuelta" (Anita Vallejo).

Arresto de Marietta Castro, domicilio de la familia Castro, calle Inglaterra, barrio Independencia:

Fui detenida en mi domicilio, sola. La noche que fui detenida en mi casa fui trasladada con la vista vendada a la Villa Grimaldi de Peñalolén, por personal de la Dina¹⁴.

14 "El centro secreto de detención, secuestro, torturas y exterminio llamado 'cuartel Terranova' por la dictadura, pero más conocido como 'Villa Grimaldi', fue uno de los lugares más importantes desde donde la dictadura cívico-militar llevó a cabo una profunda reestructuración de la sociedad chilena mediante el uso sistemático del terror" (Salazar 5).

Óscar y Marietta desaparecen, nadie sabe dónde están ni quiénes eran esos tipos que se los llevaron.

Óscar: En la camioneta yo iba sentado al lado de ella. Yo tenía ganas de llorar, de huir, de gritar, todo al mismo tiempo. Me tomó la mano, como para tranquilizarme. De pronto no la vi más, nos vendaron la vista. Yo temblaba de miedo, y ella continuaba acariciándome las manos, imperceptiblemente.

Marietta: Me metieron en un calabozo, luego de interrogarme si tenía contactos con personeros de izquierda.

Óscar: Una vez al interior, Marietta fue llevada donde se encontraban prisioneras las mujeres, al momento de partir me dijo despacito en el oído: "¡Fuerza, hermanito!". Un guardia la tomó violentamente de un brazo y la botó al suelo dándole patadas, mientras otro guardia me apuntaba con un fusil diciéndome: "¡No te movai, conchetumadre, sino de un tiro te vuelo la cabeza, reculiao!".

Luego de unos días "desaparecidos", mediando la intervención de un sacerdote de la familia y de altos dignatarios de la Iglesia Católica, sus familiares logran por fin saber en su desesperada búsqueda que Marietta y Óscar se encuentran prisioneros en el "campamento de prisioneros" de Tres Álamos, en la Región Metropolitana. El día 30 de noviembre, Julieta Ramírez, madre de Marietta y Óscar; Juan Rodrigo McLeod, marido de Marietta; y Anita Vallejo, esposa de Óscar, embarazada de algunos meses, acuden a Tres Álamos llevándoles alguna ropa y útiles de aseo personal.

Anita: Después de algunos días sin saber nada de ellos, al fin pudimos encontrarlos. Los tenían prisioneros en Tres Álamos. Nosotros fuimos a verlos con su mamá y Johnny. Llegando había que hacer una cola inmensa de gente frente a unos portones. La cola se hacía para entregar la ropa que llevábamos, a ellos no podíamos verlos. Hacia un lado había unos mesones donde los carabineros recibían las cosas para los hombres, y hacia otro lado, un poco más al fondo, se encontraban los mesones donde recibían las cosas para las mujeres. Yo fui hacia los mesones de los hombres a entregar las cosas para Óscar, Johnny y la señora Julieta se fueron hacia el lado de las mujeres. Cuando los carabineros terminaron de revisar lo que yo llevaba, me fui hacia donde estaban Johnny y la mamá de Óscar. Cuando iba caminando en esa dirección, un carabinero me apuntó con su arma y me ordenó salir. Alcancé a hacerle una seña con la mano a la señora Julieta. Un tipo la tomó del brazo y la llevó hacia el interior. Entonces ella me dijo: "Parece que voy a poder verlos", ella lo pensaba. Yo salí y me quedé esperando en la calle afuera, nunca imaginé...

Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, Chile, 1991

El 30 de noviembre de 1974 Juan Rodrigo MAC LEOD TREVER, aparentemente vinculado al MIR, y su suegra María Julieta RAMÍREZ GALLEGU, concurrieron al centro de detención de Tres Álamos.

mos a visitar a María Antonieta Castro Ramírez, cónyuge del primero e hija de la segunda, que se encontraba detenida junto a su hermano, Óscar Castro Ramírez, ambos militantes del MIR. Según los testimonios, los guardias del recinto encontraron durante la visita ciertos objetos comprometedores entre las cosas que los visitantes llevaban a sus parientes y por ello fueron detenidos. Los dos detenidos desaparecieron en manos de la DINA. No existen antecedentes sobre la suerte corrida por Juan Rodrigo MacLeod después de su detención; respecto de María Julieta Ramírez hay testimonios de su presencia en Villa Grimaldi donde se la ve por última vez. La Comisión está convencida de que su desaparición fue obra de agentes del Estado, quienes violaron así sus derechos humanos (Informe de la Comisión Nacional 521).

Marietta: Estuve en ese campamento (Villa Grimaldi) hasta el día 28 de ese mismo mes y año, después de ese día fui trasladada al campamento de Tres Álamos en libre plática. El día 30 de ese mismo mes, mi madre Julieta Ramírez Gallego y mi esposo Juan Rodrigo MacLeod Trever, quienes fueron detenidos y nuevamente junto a ellos fui devuelta a Villa Grimaldi. Esa misma noche, agentes de la Dina me vendaron la vista, me desnudaron y me colocaron la corriente en mis órganos sexuales y en el pecho para que dijera donde se encontraba un amigo de la familia. Permanecí en calabozo en Villa Grimaldi desde el 30 de noviembre hasta el 11 de diciembre de ese año, siendo trasladada incomunicada a Cuatro Álamos. Durante el tiempo que estuve incomunicada en el calabozo de Villa Grimaldi, en la misma celda estaba mi madre.

Óscar: La puerta se abrió y un carabiniere apareció gritando: “Óscar Castro, sígame a la oficina del comandante”. En su interior, dos agentes y, sentado en una silla, Johnny, con lentes oscuros. Johnny les dice: “por qué lo trajeron si les dije que él no sabe nada”. Entonces esos tipos lo golpearon muy fuerte, diciéndole: “¡Y quién te dio permiso de hablar, hijo de puta!”. Lo volvieron a sentar en la silla y continuaron golpeándolo. Entonces me mostraron unas fotos para ver si yo reconocía a alguien, mientras torturaban a Johnny. En eso entró el comandante, diciendo: “Ustedes están aquí porque a mí no me gusta el teatro. A los güevones que hacen teatro habría que matarlos. Escucha, saco de güevas, nosotros sabemos que ustedes están preparados para soportar todo esto. Sabemos que en Cuba hay escuelas en donde los entrenan, pero que te quede claro, si no hablan vamos a matar a este güevón y a tu mamá”. Lo dijo así, tal cual, y tú no puedes pensar que van a hacer eso. Con Johnny estábamos ahí, tuvimos una forma de comunicación muy especial, sin hablarnos. Esa fue la última vez que lo ví.

Años más tarde, durante la filmación de un documental para la televisión francesa —*Nos habíamos amado tanto en Santiago*—, Alejandra Holzapfel, quien estuvo prisionera en Villa Grimaldi junto a la madre de Marietta y de Óscar los días 11, 12 y 13 de diciembre de 1974, señala:

Ella era una mujer de derecha, entonces eso era como extraño que estuviera con nosotras. Además, ella era una mujer de edad, la mayoría de nosotras teníamos 20 años o un poco más. Pero era una persona alegre, de instinto protector, contaba chistes y cantaba. Ella siempre nos decía: “Chiquillas, yo las voy a ayudar a salir de aquí, porque a mí me va a venir a buscar Jorge Alessandri, que es amigo, y cuando él sepa que yo estoy aquí me va a venir a buscar. Entonces un día, el “teniente Pablito” —Fernando Laureani Maturana— abre la puerta y dice: “Julieta Ramírez se va

libre”. Julieta se puso de pie y le reclamó: “Sí, pero antes me devuelve mi collar de perlas, la argolla de matrimonio, el reloj de oro y las libras esterlinas”. A lo que Laureani respondió: “Entonces te quedai, vieja de mierda. Le dio un empujón que la botó al suelo y se fue. O sea si ella desapareció es porque le robaron sus joyas, eso es lo que a mí me quedó, porque sus dos hijos quedaron con vida y ella, que no era una mujer de izquierda, desapareció.

Igualmente, durante la filmación de la película *Flor de Canela*, de Frédéric Laffont, fuimos testigos del encuentro y conversación entre Óscar y Hernán Aguiló, encargado militar del Movimiento de Izquierda Revolucionario, MIR, quien se había refugiado en casa de la familia Castro y luego, junto a su compañera y su pequeña hija, en casa de la familia Vallejo.

Bueno, cuando yo supe que el compañero que los conocía a ustedes se había quebrado en la tortura, yo me fui de la casa. Y como me fui en forma apresurada, se me quedaron algunos documentos. Tu mamá, sin saber, tomó el saco de maquillaje de Marietta y se lo llevó a Cuatro Álamos, allí los guardias encontraron un microfilm con documentos del MIR, y el diario *El Rebelde*. Entonces los tomaron presos y los desaparecieron. No sé, yo siempre he pensado... aunque yo no fui culpable de la desaparición de Johnny y de tu mamá, siempre he pensado que lo podía haber evitado.

Aunque la experiencia de sufrir la tortura tiene una dimensión estrictamente personal, en un plano colectivo ella presenta un itinerario común que va desde un momento de aniquilamiento y destrucción al reencuentro individual y colectivo del sentido de vivir. La tortura siempre amenaza con la destrucción total de la víctima, con el despojo de su constelación identificatoria que la constituye como sujeto (Viñar y Viñar). Llevada a los límites extremos del ser, en un estado alucinatorio la víctima logra o no logra preservar su estructura autónoma (Pollak).

La definición de aquello que llamamos realidad implica una manera propia de cada persona de distinguir, comprender y valorar los fenómenos sensibles, en el marco cognitivo de su aparataje mental, heredado de su biografía y de sus pertenencias socioculturales. La experiencia vivida en la tortura constituye una “prueba total macabra”, en la cual la víctima se ve obligada a repensarse como ser humano, a reinventarse como persona, como ser social, y a reencontrar un sentido a la existencia en un universo destruido por el terrorismo de Estado, que garantiza la impunidad del torturador¹⁵.

Qué no hicimos para que fueran liberados. Ellos nos respondían que Óscar y Marietta eran peligrosos para la seguridad nacional y que Julieta y Johnny nunca habían sido detenidos (Anita Vallejo).

15 “El Estado chileno está en deuda con la ciudadanía, el principal mecanismo retraumatizante sigue siendo la impunidad, de ella es responsable el estado como los sucesivos gobiernos post dictatoriales que han hecho suyo el infausto principio de la verdad y la justicia ‘en la medida de lo posible’ que inauguró la transición, en donde el margen de la ‘posibilidad’ ha sido tan pequeño que ha terminado operando en la consciencia colectiva como otra expresión de violencia simbólica” (Madariaga Araya 30).

Los campos

Pauvres gens et misérables, peuples insensés, nations
opiniâ tres en votre mal et aveugles en votre bien...
Soyez donc résolus à ne plus servir et vous serez libres!

Etienne de la Boétie, *Discours de la servitude volontaire* 139

Compartiendo la suerte de miles de personas, Óscar y Marietta permanecen prisioneros sin cargos ni proceso ni condena alguna. Ante el inminente peligro de desaparición o asesinato, es imprescindible hacer saber públicamente que ellos se encuentran en vida, prisioneros.

El diario *La Patria* publica, el 12 de diciembre de 1974, un primer artículo que difunde la noticia:

Presos los actores Óscar y Marietta Castro: ¡Ocultaron a un extremista!

Los detenidos actores se encuentran seriamente comprometidos con las andanzas gansteriles de un extremista que cayó en poder de los servicios de Inteligencia de las Fuerzas Armadas, quienes descubrieron que ese peligroso marxista había permanecido oculto durante algún tiempo en el "privado mundo" del conjunto Aleph.

Del otro lado de los muros, cada cual inicia una insólita e inevitable "gira artística" por diferentes centros de reclusión y campos de concentración. La memoria colectiva de la vida prisionera en los campos de concentración sobrepasa largamente el propósito de esta crónica, en la que solo abordamos parcialmente algunas de las itinerancias de Óscar y Marietta, extrayendo algunos aspectos de la bitácora de su gira artística y reclusión, entre 1974 y 1976.

El grupo de teatro no fue creado con un objetivo teatral, más bien se creó destinado a ser una recreación para aliviar las tensiones debido a las condiciones en que nos encontrábamos. En esas condiciones, solo elaborábamos *sketchs* cortos, en la mayoría de los casos con objetivos educativos y propagandísticos sobre las actividades culturales y laborales del campamento.

Cuando nos trasladaron a Pirque pudimos ya pensar en algo trabajar algo más concreto, y fue así que preparamos una creación colectiva que se llamó *Magazine Femenino*, que era una crítica a las revistas femeninas, y también *La Casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca. Pero aunque allí teníamos más espacio, estábamos sujetas a un régimen de vigilancia constante. Así fue que más de una vez fuimos castigadas por presentar algo que fue malentendido por los guardianes, y otras porque lo habían entendido bien.

De todas las veces que fuimos sorprendidas hay una que dio origen a una anécdota bien divertida. Estábamos presentando *La casa de Bernarda Alba*. Habíamos preparado todo bien. El escenario daba hacia la puerta de entrada de las vigilantes. Estábamos casi al final de la obra. No se escuchaba ningún ruido, cuando Bernarda, fuera de sí, grita: "¿Dónde está el fusil? ¡Pásenmelo, pásenmelo...!". En ese momento, se abre la puerta con un gran ruido y entran las vigilantes, que estaban probablemente espiándonos desde el otro lado y, cortando la pieza en el momento más dramático, gritando muy enojadas preguntan: "¿Dónde está el fusil?". Y eso fue una sola carcajada general, imposible controlar, no podíamos parar de reírnos. Entonces, los vigilantes nos prohibieron el teatro (Marietta Castro).

La identificación de un agresor común y el reconocimiento recíproco en un conjunto de valores comunes, acentúan la dinámica de la recomposición de una identidad colectiva entre los prisioneros.

A Marietta la conocí y aprecié en el campo de prisioneros de Tres Álamos, para mujeres, que en ese entonces fue trasladado temporalmente a Pirque. Recuerdo que en ese siniestro lugar llegó un buen día el cobarde y perverso criminal jefe de la DINA, Contreras junto a Espinoza, otro pérfido jefe del SENDET, a darnos un discurso. Nos juntaron a todas en el patio, yo venía de llegar y no conocía a las compañeras. Rodeadas de los hombres vestidos de verde, con su amenazador capitán vestido igual, que cubría sus ojos con gafas de sol, apuntándonos a las peligrosas terroristas, cuyas edades fluctuaban entre los 16 y los 90 años. De pronto se escucha la voz de Marietta exigiéndole con mucha valentía al Contreras, ¡dónde había dejado a su marido y a su madre! Recuerdo que me impactó, desde lo alto de mis 18 años me dije “aquí nos van a matar a todas”. Los pacos que nos rodeaban se pusieron nerviosos. Mientras, Marieta gritaba y no paraba de gritarles al cobarde de Contreras y Espinoza, voz que acompañó el resto de las presas. Así, me puse a gritar dónde habían dejado a mi hermano. Se llevaron a Marietta, mientras que a nosotras nos apuntaron furiosos; decidimos calmarnos. Los cobardes partieron de allí como “valientes soldados”, colocaron a Marietta en una celda de castigo (Calderón Tapia).

En Tres Álamos, como en casi todos los centros de reclusión y campos de concentración, el desarrollo de múltiples actividades culturales, organizadas por los prisioneros y mantenidas de manera casi permanente, revelan las potencialidades del campo de concentración como un lugar de encuentro y de reaprendizaje de la solidaridad.

Lo que más he aprendido fue a conocer en toda su magnitud y en toda su grandeza a los compañeros obreros. Para mí eso fue impresionante. Uno es pequeño burgués y los colegas de teatro lo mismo. Entonces, cuando tú conversas con un compañero y te sabe la otra historia de Chile, que no te enseñan en los colegios, pero que es la verdadera, la historia del movimiento obrero. Las cosas que ellos vivieron, como las luchas por las ocho horas de trabajo, los mineros del carbón, y con un lenguaje sencillo, con la riqueza y la sabiduría de su clase. Eso aprendes, la simpleza, que ser sabio es más importante que ser culto. Un compañero que te conecta con lo que él esperaba del gobierno de la Unidad Popular, lo que significaba para él, para su familia. Te decía: “Y ahora nos quitan todo eso que queríamos. ¿Qué es lo que queríamos? No una casa mejor que la que tengo, quería trabajar, quería que en mi hogar hubiera comida y que mis cabros tuvieran la posibilidad de estudiar, y eso para los fascistas era mucho pedir. No quería grandes cosas, ni auto ni nada, lo más simple y necesario, y eso me lo quitaron y me metieron preso”. Entonces, tú vas sintiendo, compartiendo, y ya la lucha de un instante la sientes tan compartida, que te pertenece por entero (Castro cit. en Dorfman 26).

Progresivamente, aunque concebido como un centro de castigo, por la acción de los prisioneros el campo de concentración se transforma en un lugar de encuentro y de fraternidad, donde reinventar la libertad:

Estando prisioneros, cada una de las cosas que nosotros vamos a hacer tenía un profundo sentido político. Simbólico, claro, pero tendiendo esencialmente a expresar que en nosotros existía un estado de resistencia. Se trataba de dar respuestas orgánicas al conjunto de cuestiones que hacían que tú te encontraras allí, prisionero. Seguido a tu pasada por la tortura, había un periodo de despersonalización en el que estabas hecho mierda. Pero luego fue muy importante para nosotros el proceso de recuperación de un espacio en el que empezamos a recomponernos individualmente, colectivamente, moralmente, políticamente. Las actividades en el campo comenzaron a tomar una dirección particular. Se trataba de crear una imagen que queríamos proyectar a través de conferencias, actividades deportivas, organización de onces infantiles para los hijos que venían los días de visita. En un primer momento se trataba de recuperar la confianza entre nosotros, esa confianza perdida individual y colectivamente. Había que recuperarla, dar confianza a todos aquellos que llegaban y seguían llegando de las casas de tortura. Nosotros vamos a actuar políticamente con esas cartas. Sabíamos que mientras menos los prisioneros se preocupen de su condición, mejor son controlados por los vigilantes. Pero nosotros, conscientes que nos permitían todo eso para controlarnos, tratábamos de hacerlo en provecho nuestro. No se trataba de autocensurarnos para darles ese placer. Esas actividades en el campo nos permitían abrir una brecha hacia el exterior. El artesanado, por ejemplo. La venta de las artesanías, además de significar una entrada de dinero, que distribuíamos colectivamente según las necesidades de los grupos familiares, nos permitía organizar nuestras familias y reforzar las estructuras de apoyo que se estaban levantando bajo el alero de la Iglesia Católica, por ejemplo. Estábamos aislados, marginados del juego político, pero teníamos la posibilidad de acceder a un cierto grado de participación política puntualmente. Si la ocasión se presentaba, era urgentemente necesario que las familias estuviesen organizadas para realizar alguna acción (Renato Arias¹⁶).

El reconocimiento del valor cultural del arte y del estudio abre una brecha por entre las censuras hasta en el interior del campo de concentración. Sobre el modelo de una "universidad de formación popular", progresivamente los prisioneros organizan cursos de alfabetización, establecen ciclos y módulos educativos...

El profesor de física empezaba a hablar de la formación del sistema solar; un güevón que había sido cura enseñaba la explicación teológica de la formación de la tierra; el de biología empezaba a hablar de las formas más simples de asociación y química; el profesor de castellano hablaba sobre el lenguaje; otro habla de la deriva de los continentes, de las primeras formas de organización humana, etc. Utilizábamos el método cronológico como soporte esencial de la interpretación histórica. A posteriori, lo empezamos a complementar, la asociación de los individuos, la familia, el Estado, etc. (Renato Arias).

Progresivamente, los prisioneros comienzan a escribir poemas, a pintar, a hacer artesanías, a cantar, a iniciarse en la práctica teatral, en una euforia de resistencia cultural. En el fervor de un teatro más o menos épico o en el encantamiento de un teatro más o menos lúdico, en los campos de concentración la representación teatral se exalta en resistencia y contrainformación.

16 Estudiante de Ciencias Sociales, miembro del Movimiento de Izquierda Revolucionario.

Habíamos pensado hacer un espectáculo para Navidad, pero la espera era demasiado larga para nuestro público, entonces yo hice el monólogo *Vida, Pasión y Muerte de Casimiro Peñafleta*, en el patio n° 1 del pabellón de Tres Álamos... Estábamos bastante jodidos, presos, durmiendo en el suelo en los pasillos. Tres Álamos estaba lleno, en lugares con capacidad para 50 personas había 200 presos hacinados, torturados (Castro cit. en Dorfman 13).

Desde entonces, en la espontánea identificación del comediante por su personaje Óscar Castro deviene "Peñafleta", y en los distintos campos de concentración donde lo van trasladando, para los prisioneros Óscar Castro es "Peñafleta".

Ritoque, una isla tierra adentro

A comienzos de 1975, diferentes grupos de prisioneros en procedencia de diferentes campos de concentración del país se encuentran reagrupados en el campo de Ritoque, situado en un balneario popular construido durante el gobierno de la Unidad Popular para las familias de escasos recursos.

Quando ocurrió el golpe de Estado, algunas de aquellas estructuras de madera fueron utilizadas como campo de concentración. Y cuando yo estaba preso, me di cuenta de que había mucha más gente que en periodo de vacaciones. Las instalaciones sanitarias no tenían la capacidad suficiente, los baños se tapaban, desbordaban, había excrementos por todas partes. Pero cuando los compañeros iban a reclamarle al comandante, este les respondía: "Eso no es problema mío, vayan a decirle al arquitecto que está preso con ustedes" (Miguel Lawner cit. en Laffont y Barouh)¹⁷.

Cada grupo de prisioneros viene con una experiencia compartida que lo consolida, facilitando la rápida organización de un "consejo de ancianos", proporcionalmente representativo de las diferentes tendencias políticas presentes en el campo, aunque sus representantes a menudo se imponen más bien aureolados por sus calidades humanas y liderazgo natural.

El campo de Ritoque se compone de cinco barracas, una de las cuales es reservada a los dirigentes de la Unidad Popular, llegados desde el campo de concentración de la Isla Dawson, a quienes los demás prisioneros llaman "los malandras".

El corte con "los malandras" era un corte total. Pero había una puerta entre nosotros, que echamos abajo a punta de güeveo. De una manera u otra, yo tenía ese sentimiento, a nosotros nos miraban como carne de cañón, unos 250 güevones. Entonces, de alguna forma existía de una parte y de otra un deseo de juntarse. Progresivamente, nosotros fuimos echando abajo la puerta que nos separaba con los "malandras". Empezamos a decirles: "¡Putas, dennos una mano!". Éramos la base, que le estaba diciendo a los compadres "¿por qué no se vienen con nosotros? Estamos haciendo cosas simpáticas, no estamos tomando caldo de cabeza". Así, el pasaje que estaba prohibido se vino abajo, y la "gallá" empezó a pasar para un lado y otro. Fue una con-

17 El film documental fue realizado para la televisión francesa en ocasión del regreso de Óscar Castro a Chile, en 1988.

quista, un logro. La puerta comenzó a desaparecer, hasta que se llevaron a los “malandras” para otro lado (Renato Arias).

En el campo un grupo de teatro organizado por Óscar se produce cada semana en los “viernes culturales”, realizados en el barracón que sirve de comedor para los prisioneros.

Las semanas se acortaban por eso. Llegaba el viernes y los compañeros se preparaban para la actividad cultural. En cada obra, como cuarenta personas trabajando. Tú como creador tenías todas las posibilidades, estando preso, teniendo lo que nunca habías tenido antes... Esto no es solo para el teatro, se trataba de la supervivencia misma. Si no lo hacemos, para la próxima semana puede que nos quiten el viernes cultural, puede que nos cambien a otro campamento. Había que hacer las cosas rápidamente, había mucha incertidumbre (Castro cit. en Dorfman 13).

Óscar Castro, “Peñaflleta”, comienza a trabajar en la escritura teatral experimentando y dando forma a su dramaturgia personal, que no siempre es llevada a escena.

Lo que me llevó a escribir en los campos sobre todo fue que teníamos que presentar un espectáculo diferente cada viernes porque el público era el mismo.

Algunas de estas creaciones pudieron ser recuperadas por Anita Vallejo, su esposa, al concurrir infaltablemente, acompañada de su pequeño hijo, Sebastián, a reencontrarse con Óscar en el campo los días de visita.

Óscar escribió varias piezas en prisión. Me las entregaba en pedacitos de papel, bien doblados. Todo estaba escrito con una caligrafía chiquitita. Yo las escondía en mis calzones. Yo estaba embarazada de Andrea, y los militares registraban todo, pero yo tuve la suerte de que a mí no me obligaron a desnudarme. Después yo transcribía las piezas en la casa (Anita Vallejo).

“Casimiro Peñaflleta, preso político”, Ritoque, 1975

Casimiro Peñaflleta está convencido de que se encuentra preso por error, él nunca se ha metido en política. Sus compañeros de barraca son progresivamente trasladados a otros lugares de reclusión, expulsados fuera del país, mientras él permanece prisionero preguntándose el porqué de su situación. En su soledad, la angustia cede ante el aburrimiento y este a su vez frente al delirio y la alucinación. Peñaflleta hace saber que la “Comisión de Cultura”, organizada por los prisioneros del campo de concentración, le ha pedido una conferencia para ese día viernes. Todos los prisioneros han venido a escucharlo. Torpemente, Casimiro Peñaflleta inventa excusas. Finalmente, rompiendo su representación, Casimiro confiesa haber pasado la noche “tomando caldo de cabeza” y no haber preparado nada. Peñaflleta se abre hacia un espacio onírico, celebrando el encuentro de un otro sí mismo, transformado.

Yo soñaba antes de llegar aquí... y aquí he aprendido el difícil camino del sueño a la realidad. Yo aún sueño, pero yo estoy aquí rodeado de espinas y con mis sueños rotos... He aprendido de ustedes hasta las más pequeñas cosas. Casimiro Peñafleta ha llegado también al convencimiento... No es un camino sembrado de pétalos el que nos conduce a la verdad, pero aquí estamos y llegaremos. Perdonen si he sido breve en mis palabras, pero he sufrido mucho. ¿Y cómo no sufrir sin saber a veces donde está tu madre o tus hijos? Me desesperé por un tiempo, pero caramba como fueron levantando mi espíritu, como forjando metales fueron repujando mis ideas hasta serenarme. Aún sueño, y seguiré soñando siempre. Pero estoy más tranquilo, más seguro de mí mismo, más alegre de correr vuestra suerte. Tantas cosas quedaron atrás y que parecían importantes. Casi estoy naciendo de nuevo, comprendiéndolo todo. Gracias, hermanos, por vuestra sencillez. Ahora quiero volver a mi celda a soñar, mientras tanto (Castro 1975)¹⁸.

La noche suspendida, Puchuncaví, mayo de 1976

En esta obra, dedicada a su cuñado Johnny, desaparecido, y que nunca fue representada, Óscar Castro elabora una forma teatral épico-lúdica de encantamiento, apoyada en el mecanismo sinestésico de la metáfora para modificar la percepción convencional de la realidad.

Cuatro nombres bíblicos escogidos al azar —Scorpio, Elías, Farán y Misael— identifican los cuatro personajes que luego se desdoblaron interpretando otros personajes que van surgiendo en las distintas escenas que componen *La noche suspendida*. Los cuatro personajes iniciales esperan la llegada de un tren que se dirige a Último Camino. Antes de llegar a su destino, el tren deberá pasar por las estaciones “Hombres Olvidados”, “Nostalgias” y “Perjudicando”.

Scorpio: (a Elías) ¿Cree usted que esto puede ser significativo, señor?

Elías: ¿Qué?

Scorpio: Bueno, que estemos parados frente a una boletería y que nadie nos dé boleto, señor.

Elías: Pienso que no.

Scorpio: ¿Que no qué, señor?

Elías: Que no es significativo. Solo debe ser que el vendedor de boletos no está.

Scorpio: (a Farán) Y usted, ¿qué opina, señor?

Farán: Lo mismo que usted.

Scorpio: Es que yo no pienso nada.

Farán: Bueno, yo tampoco.

Scorpio: Que astuto.

Farán: ¿Qué es astuto?

Scorpio: No pensar en nada, señor. Eso es lo más astuto que he encontrado en mi vida. No pensar en nada, matar el pensamiento. El pensamiento es la base de la desgracia humana, señor.

Elías: Esa es una gran verdad. Yo tenía un amigo que se llevaba pensando y después de eso le vino una enfermedad peor. Se le llenaron la cabeza de ideas y después se murió.

Scorpio: No le decía yo.

Misael: Pero no se iba a morir porque tenía la cabeza llena de ideas.

Elías: Bueno, no se murió por su propio gusto.

Farán: ¿Y entonces?

Elías: Lo mataron.

Misael: Sí, pero no lo iban a matar por eso no más.

Elías: Claro, por esa causa y otras. Siempre hay otras, pero lo que lo llevó a esa incómoda situación fue pensar, tener ideas, imaginar cosas, preocuparse de lo que no debía...

Buscando alguna explicación a la ausencia de personal ferroviario y a la demora del tren, buscan respuesta leyendo un diario del día 24 de noviembre de 1974. El diario nada dice de la ausencia del personal ni de la desaparición de las personas y las cosas. Las noticias se deslizan por sus páginas hasta desaparecer. "¿Le parece significativo, señor?". Scorpio repite su pregunta incansablemente. Misael narra su propia muerte, Farán le contesta que él no ha muerto, que él está vivo ahí diciendo falsedades. Solo aquellos que han encontrado más de una vez la muerte, saben lo que es estar vivo, le responde. Suena nuevamente la campana, el tren no aparece. Elías dice que es un tren invisible, como las estrellas en el día. Scorpio observa su reloj, es la hora exacta, dice. Elías abre un paraguas bajo el cual todos se cobijan y soplando desde abajo emprenden vuelo, como en un paracaídas al revés.

Y partió el tren

Tren de la línea

Línea de carta

Carta que escribo

Escribo con pluma

Pluma de pájaro

Pájaro volador

Volador de sueños

Sueño de enano

Primera y segunda

Segunda y primera

Primera estación

Estación de transbordo

Transbordo de tren

Tren que llega

Llega llegamos

Llegamos a la estación

Estación de los hombres

Hombres olvidados

Olvidados llegamos

Con su chiqui chiqui

Chaca chaca chucu chucu

Chucu chucu chaca fuuuuuuzzz!

En los andenes de la estación “Hombre Olvidados”, surgen dos nuevos personajes: el mago Chin Cuin Chan y el payaso Changuita, evocando sin decirlo un encuentro imaginario de Óscar Castro con Johnny McLeod.

Changuita: ¿Perdón, usted me mira porque me encuentra cara conocida?

Mago: ¡Changuita!

Changuita: ¡Hermano Mago!

Mago: ¿Pero qué estás haciendo en este lugar?

Changuita: Bueno... me vine a vivir aquí.

Mago: ¿Pero por qué aquí? Se ve tan vacío este lugar. Yo solo estoy de paso, esperando el cambio de locomotora, cuando el tren esté listo me voy. Pero vivir en los “Hombres olvidados”...

Changuita: Hay buen aire, ¿no le parece?

Mago: Sí, ¿pero por qué te viniste?

Changuita: Tú lo sabes... no lo pude resistir. Me habría quedado, pero no pude. ¿Y tú?

Mago: Bueno, yo sigo. No sé hasta cuándo.

Changuita: Tienes que estar allí hasta el final... Tienes que cuidarte mucho amigo mago, ¿cómo están las cosas?

Mago: Duras, muy duras...

Changuita: ¿Qué fue de nuestro circo?

Mago: Resistió hasta el final, luego hubo que replegarse. Aún estamos así, pero seguiremos, Changuita, seguiremos. Lo haremos por ti, por nosotros, lo haremos hasta el final, volveremos a levantar nuestro circo, te lo prometo. ¿Nos volveremos a ver?

Changuita: Siempre que llegues a esta estación.

Mago: ¿Es difícil?

Changuita: Cada vez que te olviden llegarás por estos lados.

Mago: Eso le sucede a uno más o menos a menudo.

Changuita: Sí, pero depende del olvido que sufras es cuando volveremos a vernos. Eso quiere decir que ya nunca tendrás pena, porque aunque te olviden todos tus amigos Changuita siempre te estará esperando. ¿Ahora vas a trabajar en algún circo?

Mago: No, yo voy a “Último Camino”.

Changuita: Sabes que para llegar allá tienes que pasar por “Perjudicando”.

Mago: Sí, esa es mi intención.

Changuita: Cuídate mucho.

Mago: Lo sé.

Changuita: ¿Vas solo?

Mago: Nunca me gusta andar solo. Changuita, puchas, yo siempre te quise mucho.

Changuita: Siempre lo supe. ¿Tienes que partir?

Mago: Sí, se hace tarde y no tenemos todo el tiempo del mundo. Adiós, Changuita.

Changuita: Adiós, amigo mago.

El viaje continúa, pasan por Nostalgias, donde son atacados por extrañas criaturas visibles solo ante los ojos de sus víctimas. Al llegar a Perjudicando, el tren ya no puede avanzar, el viaje debe continuar a pie. Caminando, son atacados por distintas plagas lanzadas desde la estación Perju-

dicando, el “hipo del olvido” acompañado de la sensación de volverse un sapo, la “parasititis” y la “guatruitería”, progresivamente pierden el uso del lenguaje, solo comunican a través de acoplamientos fónicos heterogéneos, anáforas, metaplasmas, los vocablos se derriten y metamorfosean. Llegan a “Perjudicando”, la estación está rodeada de alambradas, como un campo de concentración. Abren el paraguas y se echan a volar. Regresan a la estación de partida. No hay nadie en la boletería.

Scorpio: Tendremos que ir a pie.

Elías: Quién sabe cómo nos irá esta vez.

Scorpio: Ninguna importancia, lo que importa es ir, es la hora exacta.

El pueblo de Ritoque

El 1° de mayo de 1975 los prisioneros organizan los “Juegos Olímpicos de Ritoque”, celebrando el día de los Trabajadores y, secretamente, la reciente victoria del pueblo vietnamita en Saigón. Cada barraca de prisioneros debía presentar un *sketch* o una comparsa, en el espíritu de un “Clásico universitario”.

Independientemente del conocimiento que la gente tuviera o de la calidad del espectáculo, lo que importaba era que todo el mundo participara haciendo algo para los demás. Mi barraca presentó a un tipo arriba de una cama, que era una “parrilla”. Estaba en calzoncillos y lo habíamos conectado a un magneto gigante con una manivela. Otros tipos, con la cara tapada, lo torturaban y le daban parrilla, haciéndole las preguntas típicas: “¿cuántos son?, ¿dónde está la plata?, ya cabrito, lánzate al agua”. Era algo que todos reconocíamos. Entonces, presentamos eso en la cancha de fútbol, con todo el mundo mirando alrededor. Los tipos van torturando encaramados en un carro, de pronto aparecen nuestros héroes: Batman, Superman, Kung-fu, el Chapulín Colorado. Los héroes liberan al torturado, toman a los torturadores, los suben a la cama y les empiezan a dar parrilla. Los torturadores comienzan a gritar: “no, no, no, yo era simpatizante no más”, “no, yo no tenga nada que ver con eso”, “no soy yo”, es decir, ellos decían lo que nosotros decíamos. Los militares no entendían nada, estaban como perplejos, pero los mandras y los demás presos se reían a carcajadas. Todo el mundo se cagaba de la risa, y esa fue una gran victoria para nosotros, habíamos logrado instalar un clima de güeveo generalizado. Nos habían derrotado, estábamos presos, pero no nos habían vencido (Renato Arias).

El *sketch* llamado *El pueblo de Ritoque*, presentado por otra barraca, origina un juego permanente en el cual el campo de concentración es transformado en un pueblo libre imaginario, protegido por alambradas que impiden a los habitantes de Chile, prisioneros, de fugarse hacia el interior de Ritoque.

Los senderos que separan los barracones son llamados la Costanera, la calle del Correo, calle Macondo, etc. El terreno de fútbol es también la Plaza de la Independencia, del pueblo que dispone de un alcalde, fanfarria municipal y cuerpo de bomberos. Sus habitantes visten ropa de trabajo —el traje de los presos puesto al revés— y el alcalde se distingue por el uso de un

viejo frac de levita y un sombrero “melón”, llegado al campo de concentración en un paquete de ropas enviado por la Cruz Roja Internacional.

El *sketch* de un día deviene un juego permanente, una teatralización espontánea colectiva que un espacio de transgresión a través de las “verdades de una ficción” (Duvignaud 27). Delirante fusión de la experiencia real y la experiencia imaginaria que, estructurando y desestructurando la objetividad, da libre paso a la expresión del sentimiento. El humor y la verdad de la ficción constituyen elementos primordiales de sobrevivencia, asimilados en el silencio del fuero interior de cada cual y en la liberadora carcajada colectiva, compartida hasta con el gendarme vigilado que vigila armado hasta los dientes.

Al son de guitarras, cucharas y latas vacías de conservas, emerge por las calles del pueblo dando vida la fanfarria municipal, para recibir a los nuevos prisioneros que continúan llegando. “Peñaflota”, alcalde de Ritoque, les da la bienvenida.

Los compañeros llegaban en el bus de los carabineros, amarrados, echados en el suelo, muy mal. Llegaban allá, y todo esto es muy chocante. Los iban recibiendo por su número de lista, carnet de identidad, y después los tiraban a la cancha. Ese era el primer contacto que tenían con nosotros. Primero hablaban con los del Consejo de Ancianos y se les preguntaba qué les faltaba, si pasta de dientes, toallas, jabón, frazadas, para ayudarlos, y se los iba distribuyendo por celdas, por barraca. Cuando terminaban todas esas formalidades, les decían: “Antes de que se vayan vendrá el alcalde”. Y gritaban “¡el alcalde!, ¡el alcalde!”. Entonces salía yo con mi banda presidencial y pronunciaba un discurso. El tema era deportivo, era el saludo a estos nuevos deportistas que llegaban a incorporarse a este campeonato que había tenido tanto éxito. Que esperaba que la locomoción de vuelta se fuera mejorando, que la locomoción de venida estaba bastante buena, pero que la del regreso siempre fallaba y que por eso los compañeros se iban quedando. Pero que no había que culpar a la mala suerte, sino a los medios de transporte. Los compañeros ante eso escuchaban y se reían. Me acuerdo de que unos compañeros con quienes vivía después en Puchuncaví, me decían que cuando ellos me vieron pensaron “¡Putas que está mal el compañero!”, creyendo que estaba loco” (Castro cit. en Dorfman).

La fanfarria municipal de Ritoque abre una línea de fuga hacia una risa liberadora, afirmación y celebración de la vida.

Habíamos pasado por un periodo de despersonalización que venía del paso por la tortura, y en el cual estás reducido a ser un mierda. Entonces, progresivamente nos fuimos recuperando y de pronto llegas y descubres que hay un espacio en el cual ya no te van a meter preso, ellos están cagados: tú ya estás preso (Renato Arias).

Entre sueño y pesadilla, la tragicomedia del pueblo de Ritoque se inscribe como un acto de resistencia¹⁹, afirmando el campo estético como el arte de vivir²⁰, y la existencia como una tarea que cumplir.

19 “El acto de resistencia es humano y es también el acto del arte. Solo el acto de resistencia resiste a la muerte, sea bajo la forma de una obra de arte, sea bajo la forma de una lucha de los hombres” (Deleuze).

20 “Hay que creer en un sentido de la vida renovado por el teatro, y donde impávidamente el hombre se adueñe de aquello que todavía no es y lo haga nacer” (Artaud 24).

La vida en el campo de concentración era como una pieza de teatro. El campo entero era un inmenso decorado. No había mujeres. Había otra sensación del tiempo respecto de la gente de afuera, respecto de la sociedad civil y nosotros, los presos. En las piezas de teatro la historia era fundamentalmente diferente porque tú tenías un principio y un fin; en cambio en el campo no sabías cuándo, ni cómo ni con quién iba a terminar eso que estábamos viviendo, era como irreal. El tiempo es fugitivo, pero tú quieres enmarcarlo, tú quieres una condena. Así puedes construir algo, gravitando en torno a ella. Un año, dos años, tres años, cinco años... la posibilidad de hacer planes, los proyectos se expresan en el tiempo. Había que dar un principio y un fin a las cosas. En esas condiciones, el teatro era como una comunión de personas para decir algo, alguna cosa, salir del mediocre en que te querían condicionar. Te llevaba a la modestia, los "pilllos" estaban afuera, los "giles" estábamos adentro. Tenías que recuperar tu propia imagen ante ti mismo, te podías matar en las actividades, había que encontrar un nuevo centro, un nuevo marco (Renato Arias).

La experiencia de los campos de concentración permanece como una memoria al interior de la memoria²¹, suspendida individual y colectivamente en el tiempo de un inmenso presente.

Desde aquella mañana de septiembre, poco antes de la primavera, ese "nosotros", nacido de nuestro pasado histórico y que nos entregaba el sentimiento de pertenencia a un mismo país, sometido al terrorismo y a la (sin)razón de Estado se rompe, se disgrega, se desangra, demasiadas preguntas quedan todavía sin respuesta, demasiados crímenes permanecen todavía impunes. Ni perdón ni olvido, ¿dónde están?

Cincuenta años más tarde, un palacio en llamas sigue ardiendo en la memoria, con la sangre dividida por los golpes de su historia, mi lejana provincia no cesa de temblar, entre el olvido y la memoria, un día cualquiera estalla un relámpago de eternidad.

A Marietta, y su sonrisa generosa
Luis Pradenas Chuecas

Post-scriptum

Marietta y Óscar Castro han partido hacia los misterios del mundo, sus amigos dicen que están de gira nuevamente, tal vez reunidos con Julieta, Johnny, Nina, Sergio, Ángel, Patricio, Edulio, Víctor, el Gitano y tantos otros. Desde este lado del mundo y de la vida, sus compañeros de infortunio, recuerdan y testimonian.

Me hacía reír Marietta, y no había nada más lindo que reírse cuando estaba prohibido. El recuerdo más lindo es cuando ella bailaba tango de rodillas, cantando ese himno a los bomberos de Punta Arenas: "Señores del fuego del Sur, siempre listos a mear las llamas que florecen y florecerán, coge tu bandera, tu escalera y tu manguera..." (Alejandra Holpzafel).



Cuántas ruedas tiene un trineo. Año: 1971. Fotografía de Juan Domingo Marinello. En Archivo de la Escena Teatral UC y www.chileescena.cl

Haber vivido en los campos de concentración creó en nosotras lazos y raíces tan fuertes que se quedaron para siempre en nuestras biografías, en un antes y un después. Marietta, compañera, hoy estamos aquí para decir adiós a tu secreta lucha de mujer sensible y artista, a tu profunda sed de justicia, que no pudo ser satisfecha en la justicia de los hombres. Decir adiós a tu necesidad de respuestas, sin respuesta, que todavía espera un nuevo día (“Carta a Marietta”).

Tuvimos el privilegio de contarnos entre sus amigos, y compartimos muchas horas en la trinchera norte del campo de Melinka, refugio en el que nos prodigó su ingenio, humor y fortaleza, soporte constante que nos ayudó, como a tantos otros, a sobreponernos a esa experiencia límite y a prepararnos para la libertad, sin resentimientos ni olvidos.

Por eso, gracias Óscar, el mejor preso que conocimos (Corporación de Memoria y Cultura de Puchuncaví).

Obras citadas

- Allende, Salvador. "Primer mensaje al Congreso Pleno". *Discursos*. La Habana: Editorial de las Ciencias Sociales, 1975. Impreso.
- Artaud, Antonin. *Le théâtre et son double*. París: Gallimard, 1969. Impreso.
- Bloch-Morhange, Lise y David Alper. *Artiste et métèque a Paris*. París: Buchet/Castel, Paris, 1980. Impreso.
- Bonnefoy Miralles, Pascale. *Terrorismo de Estadio*. Santiago: Liberalia Ediciones, 2023. Impreso.
- Cabrera Álvarez, Guillermo. "Aleph-8 de Chile". *Revista Historia y Cultura* (1973). Impreso.
- Calderón Tapia, Aminie. "En memoria de Óscar Castro", 25 de abril 2021. *Resumen.cl*. Recurso electrónico.
- De la Boétie, Etienne. *Discours de la servitude volontaire*. París: Flammarion, 1983.
- Deleuze, Gilles. "Qu'est ce que c'est l'acte de création" (conferencia), 17 de marzo de 1987. París, Francia.
- Directiva de la Corporación de Memoria y Cultura de Puchuncaví. "A un año de la partida de nuestro entrañable Óscar Castro Ramírez". 4 de mayo 2022.
- Dorfman, Ariel. "Teatro en los campos de concentración chilenos, Conversación con Óscar Castro". *Revista Conjunto* 37 (1978).
- Duvignaud, Jean. *Les ombres collectives, Sociologie du théâtre*. Trad Luis Pradenas. París: PUF, 1973. Impreso.
- . *Spectacle et société*. París: Denoël, 1970. Impreso.
- Ehrmann, Hans. "El Aleph, vanguardia fresca", *PLAN*, Santiago de Chile, 1969.
- Fontaine, Paula. "El Aleph, o la locura colectiva". *Revista Paloma* (julio de 1973): 28-31. Impreso. *Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación* (texto oficial completo; tomo 1). Santiago: Ediciones del Ornitorrinco, 1991. Impreso.
- L'Est Républicain, 16 de mayo de 1973.
- Le Journal de Génève, 23 de mayo de 1973.
- Laffont, Frédéric y Pierre Barouh, directores. *On s'est tan aimé à Santiago*. 1988.
- Madariaga Araya, Carlos. *Memoria y vigencia del trauma social en Chile*. Santiago: Centro de Salud Mental y Derechos Humanos, Editorial Contrakorriente, 2022. Impreso.
- Montesinos, Yolanda. "Un año teatral sin autores". *Diario La Segunda de la Hora*, 24 de diciembre de 1971, p. 20.
- Parra, Violeta. "Gracias a la vida". *Las últimas composiciones de Violeta Parra*. Santiago, RCA Víctor, 1966.
- Piña, Juan Andrés. "Al principio existía la vida". *Revista Mensaje* (noviembre 1974): 580-581. Impreso.
- Pollak, Michel. *L'expérience concentrationnaire*. París: Métailié, 1990.
- "Programa Básico de Gobierno de la Unidad Popular: Candidatura Presidencial de Salvador Allende". Santiago: 1969.
- Rodríguez, Osvaldo. "Las andanzas del Aleph en Europa". *Revista Paloma*, agosto de 1973, p. 23. Impreso.
- Salazar, Gabriel. *Villa Grimaldi (Cuartel Terranova)*. *Historia, testimonio, reflexión* (tomo I). Santiago: Lom ediciones, 2013. Impreso.

- Théâtre Aleph, "Développement et fondement des méthodes créatives du groupe du théâtre Aleph". Festival Mondial de Théâtre de Nancy, Programme Officiel, France, 1973.
- "Un trineo amargo". *El Mercurio*, Santiago de Chile, 1971. Impreso.
- Verdejo, Juan, Susana Mirjam Pick y Gastón Ancelovici. "Chili". *Les cinémas de l'Amérique Latine*. París: L'Herminier, 1981.
- Viñar, Maren y Marcelo Viñar. *Exil et torture*. París: Denoël, 1989. Impreso.
- Vodánovic, Sergio. "El grupo Aleph". *Latin American Theater Review* 4.2 (1971): 61-64. Recurso electrónico.

:: RESEÑAS

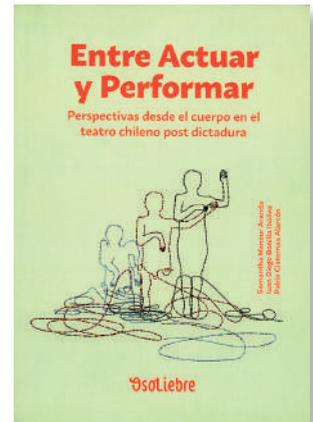
:: RESEÑA

Samantha Manzur Aranda, Juan Diego Bonilla Ibáñez
y Pablo Cisternas Alarcón

Entre actuar y performar. Perspectivas desde el cuerpo en el teatro chileno post dictadura

Santiago: OsoLiebre, 2022.
257 pp.

Por Macarena Losada
Queen's University Belfast
mlosadaperez01@qub.ac.uk



Este libro es un gran aporte para los teatristas e investigadores que no han tenido acceso a leer las ideas originales de algunos teóricos publicados en idiomas diferentes al español. Se agradece a los autores Samantha Manzur, Juan Diego Bonilla y Pablo Cisternas por contextualizar conceptos como *embodiment*, contribuyendo así al análisis sobre el cuerpo del actor como representación política, simbólica y material en nuestro teatro chileno. Me parece oportuno también señalar la contribución que la editorial independiente OsoLiebre realiza en el campo de la investigación teatral, al editar material en español, difundiendo el conocimiento y el acceso a la cultura en nuestro país.

El libro comienza con los "Antecedentes de contextualización", capítulo en el que se revisita el teatro chileno en un contexto sociopolítico específico, esto es fundamental para lo que se analizará en los capítulos posteriores. Es así como este primer apartado se enfoca en la manera en que los cambios históricos influyeron en los procesos creativos de algunas agrupaciones chilenas. Los antecedentes ayudan a entender el interés por desarrollar nuevas metodologías de creación en

nuestro teatro, las cuales experimentan con diversos tipos de entrenamiento y puestas en escena interdisciplinarias. Es así como el capítulo expone los siguientes temas: importancia e influencia de los teatros universitarios en el contexto histórico y creacional de Chile; importancia del lenguaje corporal del intérprete escénico en las puestas en escena, estableciendo “El desplazamiento de elementos escenográficos y dramáticos para dar mayor protagonismo al cuerpo y al trabajo actoral en el proceso creativo” (Manzur *et al.* 27); el apagón cultural, periodo que se relaciona con la conformación de espacios de creación interdisciplinarios; la creación colectiva y escena de avanzada como metodologías interdisciplinarias y de resistencia a la represión sociopolítica de la época; y el uso del simbolismo y el subtexto como estrategias creacionales y el comienzo de una estética propia, aludiéndose al grupo CADA, al trabajo de Óscar Castro, y a la importancia del Teatro Ictus.

El capítulo concluye con una reflexión sobre lo que se consideraría el periodo de transición a la democracia en Chile. Se usa la imagen del dictador Pinochet levantándose de su silla de ruedas como manifestación del cierre de una época, rescatando la idea de Stranger, quien dice: “se deconstruye al dictador, ya no es una figura histórica, pierde su estatus mediante ese gesto de engaño” (43). Paralelamente, se va tejiendo una nueva reflexión que involucra el estallido social de 2019, las violaciones a los derechos humanos y el plebiscito del 25 de octubre de 2020. Esta reflexión se vincula con las condiciones de producción artística en el contexto de represión social en Chile. Se retoma la idea de Richard (2014) sobre el significado del cuerpo como materialidad del discurso escénico y sociopolítico. Como una zona limítrofe entre biología y sociedad. A partir de esto se da paso al segundo capítulo “El uso del cuerpo en cinco agrupaciones emblemáticas en Chile”. Cabe señalar que, tanto en los antecedentes de contextualización como en este capítulo, se da importancia a la “rearticulación de creación artística, . . . en la que se reconfigura la práctica escénica” (63).

El contexto histórico se sitúa a mediados de los años 1980, y rescata el regreso al país de artistas y teatristas después de su exilio en Europa. Se habla entonces de una renovación de metodologías de entrenamiento actoral y ensayo, las cuales posicionan al actor como centro de la producción escénica nuevamente. Las compañías mencionadas son: Teatro del Silencio, Teatro Fin de Siglo, Gran Circo Teatro, La Troppa y Teatro La Memoria. A pesar de que estas cinco agrupaciones difieren en sus procesos de entrenamiento y de creación, existe un código de representación en común; y es que, ninguna de ellas trabaja el realismo, es decir, se experimenta con códigos teatrales que trascienden el principio de mimesis. Asimismo, se evidencian las influencias de poéticas teatrales de Occidente. Por ejemplo, en el caso del Teatro Fin de Siglo y La Troppa, se usa como referente a Gordon Craig. En Teatro del Silencio, la técnica de mimo corporal dramático de Decroix aparece como parte del entrenamiento multidisciplinar que propone Celedón. La noción de peste y el padecer de un cuerpo que plantea Artaud se utiliza como referente de una estética actoral para Teatro la Memoria. La única compañía que involucra formas teatrales de Oriente es El Gran Circo Teatro, desde ejercicios y secuencias derivadas del teatro Noh, Kabuki y Kathakali las cuales fueron parte de la formación de Andrés Pérez en el Théâtre du Soleil. A pesar de los referentes mencionados, estas cinco compañías buscan establecer su propio lenguaje escénico, con el objetivo de entregar una libertad de asociaciones significativas, tanto para el actor, como para la audiencia. Esto coincide con la idea de Erika Fischer-Lichte, quien establece que “el teatro debiera crear su propia realidad” (394).

En el capítulo tres, “Aproximaciones conceptuales”, el análisis se dirige hacia los cruces que existen entre la *performance* de Francisco Copello y Herbert Jonckers, y las prácticas escénicas de algunas agrupaciones mencionadas en el capítulo anterior. Se destacan los siguientes puntos para referirse a la polución entre lenguajes escénicos: presencia, gesto y acción física. Estos elementos son los que condicionan la resignificación del cuerpo del actor asociados a una territorialidad, al trauma y al contexto político. Otro aspecto importante es la “desjerarquización del texto”, puesto que se explica la diferencia entre negar la palabra o ponerla al servicio del intérprete en escena (148), y es en esta última acción donde se revisita la significación del cuerpo en la historia chilena reciente, generando un diálogo entre teatro y *performance*. Dando a entender que los procedimientos creacionales en ambos casos, y en un contexto de posdictadura, se entrelazan con la idea de “el cuerpo escénico como político” (149). Finalmente, la referencia al binomio acción y cuerpo establece el marco de imbricación entre el trabajo gestual, su relación con el espacio, y la acción entre cuerpos. Elementos que reestablecen un territorio simbólico en el que los aspectos performativos se vuelven parte tanto del trabajo de las agrupaciones teatrales, como de las *performances* descritas en el capítulo.

Se da paso entonces al cuarto capítulo, en el que se intenta aclarar la idea de lo performativo, asociándola al trabajo del actor como entidad partícipe de la construcción de poéticas escénicas de las agrupaciones que llevan a cabo la imbricación entre el acto de actuar y performar. Para generar ese vínculo, se reflexiona en torno a la importancia de la presencia de un cuerpo en el espacio, y a los nuevos medios. Es en este último punto donde se replantea la presencialidad vinculada a lo que Kattenbelt (2008) considera una cultura de medios. Es decir, el actor y el *performer* se relacionan con otros medios escénicos, tales como la tecnología, generando así una experiencia escénica mediada. Por ende, en este nuevo paradigma confluyen diversos lenguajes escénicos, y se da paso a una nueva forma de interdisciplinaridad. Se rescata también la reactivación de la palabra. Lo que ahora se puede decir y la manera en que el cuerpo del intérprete es también un dispositivo escénico para constituir una nueva forma de relato. Finalmente se sugiere que nuestro teatro contemporáneo contiene nuevas características interdisciplinarias que dialogan entre sí, las cuales se componen por diferentes manifestaciones artísticas que se entrelazan, dando cabida a una teatralidad inclusiva en términos de práctica y representación identitaria.

Cabe destacar el impacto de las imágenes que contiene el libro y las descripciones sobre el trabajo de las agrupaciones teatrales expuestas en ellas. Es interesante, primero que todo, por la calidad del trabajo investigativo y de documentación de los autores. Segundo, por la cohesión que se genera con los eventos históricos que se mencionan en el primer capítulo. Es así como en los dos últimos apartados del volumen, las imágenes aportan a una narrativa que va acorde al paso del tiempo, la historia y los cambios de paradigmas creacionales. Por último, la buena calidad de las imágenes y la limpieza en los detalles formales del libro generan interés y disfrute para el lector.

Conclusión

Quisiera concluir explicando el porqué del subtítulo. Me parece que la dialéctica en el tratamiento del cuerpo del intérprete escénico en nuestro teatro y en la *performance* chilena está

directamente relacionada a los acontecimientos históricos y políticos del país. Al menos esa es una de las reflexiones que este libro me entregó respecto al trabajo creacional de las agrupaciones mencionadas en él. Con relación al análisis del trabajo del intérprete escénico, la presencia de la dialéctica implica investigar las tensiones, contradicciones y conflictos tanto físicos como emocionales en el cuerpo del actor, ya sea dentro de su propio cuerpo o en relación con otros elementos o cuerpos en el escenario. Mediante la comunicación física, gestual y los movimientos, los actores/*performers* tienen la capacidad de representar y explorar conflictos de poder, confrontaciones ideológicas o diferencias sociales. Es aquí donde retomo el concepto del cuerpo político en cuanto a la significación de los cuerpos de los actores *y/o performers* en un espacio físico y en un contexto (situación) política determinada. Porque es en el ejercicio de componer una experiencia escénica donde se hace menester preguntarnos ¿de qué manera articulamos los relatos corporales hoy en día?, ¿cómo resignificamos el convivio teatral, después de toda la historia que cargamos como país? Planteo estas interrogantes con el objetivo de reafirmar la importancia del trabajo del actor y su labor representacional. Con esto me refiero a la manera en que el cuerpo del intérprete pasa por un entrenamiento o fase inicial de ensayo, para luego encarnar *y/o* codificar la poética planteada por cada una de las agrupaciones mencionadas en este libro, terminando así su ciclo de representación en el imaginario de la audiencia. Lo cual también se asimila al proceso dialéctico de tesis, antítesis, y síntesis.

Finalmente, este libro se enfoca en el proceso de antítesis, el cual se comunica, moldea y evoluciona acorde a los eventos históricos y cambios políticos de Chile. Constituyendo así, ese tercer espacio al que alude Fischer-Lichte (2014) en relación con la experiencia escénica, el cual en español se asimila al concepto de "convivio". Para Fischer-Lichte ese tercer espacio se compone por dos comunidades: primero, por quienes son parte de la obra/*performance*, y segundo por quienes la observan como espectadores, estableciendo que, de estas dos comunidades, deviene una tercera, que emerge en el momento en el que intérpretes y audiencia se conectan. Ese fenómeno, esa copresencialidad es la que hoy se nutre de las experimentaciones, hallazgos y fracasos de los artistas de décadas anteriores. En Chile, ese tercer espacio y esa antítesis sigue en constante desarrollo, se renueva y replantea cuestiones relativas a nuestra identidad, a los derechos humanos y a las metodologías de creación interdisciplinar que hoy se vinculan a la cultura de medios de la que habla Kattenbelt. Menciono esto para dar espacio y visibilidad a las generaciones actuales, cuyo trabajo será en unos años más analizado como parte de un nuevo paradigma en cuanto a autoría, relato, y representación escénica.

Obras citadas

Fischer-Lichte, Erika. *The politics of interweaving performance cultures*. London: Routledge, 2014. Impreso.

:: RESEÑA

Mauricio Barría Jara e Iván Insunza Fernández

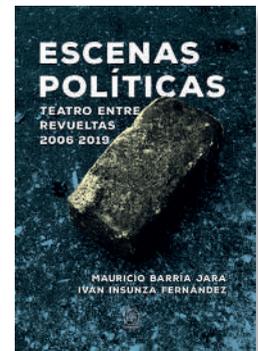
Escenas políticas.

Teatro entre revueltas 2006-2019

Santiago, Chile: Ediciones Oxímoron, 2023
404 pp.

Por Coca Duarte

Pontificia Universidad Católica de Chile
cocaduarte@uc.cl



Levantar la publicación del libro *Escenas políticas: teatro entre revueltas 2006-2019* cuando las prácticas y contextos que la hacen relevante aún están frescas es una hazaña, más aún cuando se identifica y organiza una compleja cartografía de obras que se relacionan de una forma particular con los contextos históricos en las que se producen.

El diagnóstico de época es tajante e incontestable: luego de que la política se burocratizara y se limitara a una función administrativa o pragmática del poder, entre 2006 y 2019 se produce una reactivación de los movimientos sociales, comenzando con la revolución pingüina, pasando por el movimiento estudiantil de 2011 y por ese “malestar que irá tomando cuerpo paulatinamente” (Barría e Insunza 46) como lo nombran los autores, hasta llegar al estallido en 2019. A esta convulsa escena se suman la celebración del bicentenario en 2010 y la conmemoración de los 40 años del golpe de estado en 2013; todo esto deviene en una recuperación de una dimensión política en el teatro que va tomando forma más allá de su concepción tradicional.

Escenas políticas no solo se contenta con constatar esta emergencia, sino que se propone resituar la categoría de lo político a partir de estas prácticas. En la variedad de propuestas observadas, y considerando los acercamientos teóricos que ha tenido este concepto, se reenfoca aquello que es considerado lo político. Así, lo político en el teatro se manifiesta en diversas posibilidades considerando su relación con la propia práctica como un mecanismo autocrítico y su relación con los contextos de producción y recepción en los que se inserta. El teatro político es un aparato que “hace” en la realidad y no solo se constituye como un reflejo de esta.

En primer lugar, el teatro político realiza la posibilidad de mantener abierta la disputa entre lo hegemónico y contrahegemónico, en contra de la tendencia de licuar los desacuerdos, so pretexto de que descomponen la convivencia. En segundo lugar, modifica los modos de producción artística en concordancia con modos de producción social contrahegemónicos hasta redefinirse como una práctica comunitaria o de intervención social. Finalmente, actúa sobre las políticas de percepción al experimentar con “Procedimientos y recursos de representación” (Barría e Insunza 85) que redefinen la relación entre la puesta en escena y espectadores, espectadoras y su contexto.

Esto de distinguir su conceptualización a partir de su hacer es una gran potencia de *Escenas políticas*, pues instalar el teatro político como “aparato performativo”, como es denominado por Insunza y Barría, permite verlo en tanto opera en la transformación de las representaciones, relaciones, y modos de producción. El aparato permite ver la representación al mismo tiempo que los modos de representación, entonces el aparecer de aquello representado está quebrantando y haciendo posible una experiencia otra del encuentro, el tiempo y el espacio. La diferencia entre tematizar y realizar una operación consiste en este quiebre que no permite volver a olvidar la radical mediación de la realidad que está ofreciendo el teatro (es como ver la Matrix).

Eso que hacen estas obras de teatro y los distintos acentos que pueden realizar frente a las tres acepciones del teatro político sintetizadas por los autores de *Escenas políticas*, se localiza en dos grandes ejes, la revisión de la historia y la consideración de la otredad como otra escena posible. Siguiendo una estructura similar, en cada uno de los ejes se examinan las pulsiones de un grupo de obras insertas en el corte temporal propuesto por Barría e Insunza, para luego detenerse en ejemplos paradigmáticos que ponen en disputa aspectos particulares del problema planteado de forma más general. En cada uno de esos ejes, no solo se estudia el teatro entre revueltas, también se conectan prácticas afines de un periodo anterior (1990 a 2005).

La memoria de hechos ocurridos durante la dictadura es uno de los hitos de este teatro que revisa la historia. También se cuestionan los relatos referentes a la identidad de la nación en el marco del bicentenario, y el examen de la Constitución como una hoja de ruta creada en un contexto dictatorial y de violaciones a los derechos humanos donde un grupo de élite asegura sus privilegios y su permanencia en el poder. En este eje también se hacen evidentes ciertos dispositivos privilegiados: desde un impulso documental a otras prácticas de lo real en el teatro, como aquellas que desde lo testimonial hacen un giro desde darle voz a ciertos cuerpos hasta que estos mismos cuerpos tomen su voz en la escena como expertos de su propia experiencia. La irrupción en el espacio público de las prácticas de la memoria interviene el flujo del devenir cotidiano, despertando la atención de espectadoras y espectadores que de forma fortuita se encuentran interpelados. Pero también otros trabajos invitan, en un acontecimiento programado, a revalidar espacios marcados por sucesos históricos o resignificar políticamente espacios cuyos protagonistas han sido invisibilizados.

En cuanto a puesta en escena o puesta en presencia del otro, los hitos que se abordan son las disputas de género, y las identidades mapuche y migrante, nuevamente no solo como temas, sino como la aparición de autorías, imaginarios y estéticas propias. En este eje, la problematización se centra en los modos de representación, con el foco en el desafío de la autorización para representar al otro que se resuelve en algunos casos con la autorrepresentación y el giro desde abrir espacios para ser representados desde su subjetividad hacia ser validados para representar.

Las prácticas teatrales de alguna manera se adelantan a dos contextos que se manifiestan masivamente en la sociedad en 2018 con la revuelta feminista y en 2019 con la revuelta social de octubre. En cuanto al feminismo y las disidencias sexuales, la tematización es performativa, en tanto poner en escena cuerpos, voces y subjetividades es una acción de apertura y posicionamiento en el espacio público. Como dispositivos preferentes de representación, también aparece la recurrencia de las estrategias documentales. Por otro lado, la revisión de personajes femeninos de obras icónicas del pasado resulta en una operación de reenfoque desde la mirada feminista y transparenta las desigualdades que se perpetúan mediante una violencia sistémica y que trascienden hasta las representaciones de lo femenino. En este eje, los modos de producción también se ven modificados y se proponen formas de trabajo colectivo y comunitario como parte de las estrategias de democratización de los espacios y en cuanto a las identidades mapuche a esto se suman operaciones de rescate y visibilización. En cuanto a la representación del otro a propósito de los fenómenos migratorios, si bien existen procedimientos similares, no es posible aun distanciarse de ciertos prejuicios culturales o identificar autorías migrantes.

Escenas políticas es un libro que se lee de corrido y su valor en el sentido macro radica en que es un tejido que logra caracterizar, detenerse y ahondar construyendo un entramado que genera relaciones entre fenómenos sociales y artísticos con agudeza, sustentando un relato que, lejos de volverse rígido, entrega hendiduras por donde ingresar como lectoras y lectores. El texto les habla a las prácticas, a investigadoras e investigadores y a todos quienes formamos parte del teatro chileno hoy. Y no solo celebra o interpreta aquello que se ha hecho, sino que verifica que las operaciones propuestas efectivamente accionen en el plano crítico que se proponen.

Pero *Escenas políticas* no es solo eso; es un libro que ofrece un aparato teórico (parafraseando a los autores) susceptible de extrapolarse a otros objetos y prácticas artísticas. Un libro para retomar innumerables veces, estudiar, subrayar, destacar o llenar de *post-its*, como lo hice yo. Un libro que, nutriéndose además de los aportes de Estíbaliz Solís, Ismael Rivera, Nora Fuentealba y Lorena Saavedra, tiene la potencia del adoquín que está en su portada.

:: AUTORES

:: Reseña curricular de autores

Milena Grass Kleiner

mgrass@uc.cl

Profesora titular de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile, investigadora teatral y traductora. Actualmente dirige el proyecto Exploración–ANID 13220033: “Desarrollo de un modelo analítico sobre el arte rupestre a partir de metodologías artísticas de práctica como investigación”. Es vicepresidenta de la International Federation for Theatre Research (IFTR), y es miembro del Consejo de Artes Escénicas del Ministerio de Cultura, las Artes y el Patrimonio.

Melissa González-Contreras

mgonzalezcontreras@csudh.edu

Doctorada en Español y Literatura Latinoamericana por la Universidad de Maryland (2017) con una especialización en teatro latinoamericano. Actualmente se desempeña como profesora en el departamento de Lenguas Modernas en la Universidad Estatal de California, Domínguez Hills. Su investigación se centra en la producción teatral escrita y representada en Chile durante el periodo 1973-1990 y en los mecanismos por medio de los cuales el teatro problematiza la noción tradicional de audiencia, personaje y espacio. Sus últimas publicaciones son: “Tomar la calle, tomar el teatro: disidencias sociopolíticas en el teatro dictatorial chileno” publicado en el volumen colectivo *Partera de la historia: Violencia en literatura*, “La (im)posibilidad del diálogo escénico en Redoble fúnebre para lobos y corderos de Juan Radrigán” en *Latin American Theatre Review* (2021); “Del escenario al palco: Rearticulación del público en Información para extranjeros y Cinema Utoppia” en *Latin American Theatre Review* (2017); y actualmente prepara la contribución: “Retaking Chile: Theatre and Space in Authoritarian Times” para un volumen colectivo.

Marcela Sáiz Carvajal

marcela.saiz@uniacc.cl

Actriz, doctora en Literatura, docente, investigadora, escritora y dramaturga. Por más de 20 años ha formado actores, actrices y artistas escénicos. A partir del año 2000 desarrolla una línea de investigación teórica y práctica en las áreas de los estudios teatrales y culturales. Ha estudiado la producción y construcción de dispositivos textuales, audiovisuales y escénicos actuales, y los tipos de negociaciones con los espectadores, desarrollando una metodología para analizarlos y abordarlos. Investiga, además, las representaciones de las violencias, los imaginarios sociales que se disputan desde las artes y los problemas de la experiencia, memoria, cuerpo y *performance*, entre otros. Ha escrito narrativa y dramaturgia para distintas artes escénicas: teatro, danza, música,

como *Telúrica Anatomía de la Memoria* con Ana Barros, obra ganadora Fondart 2018, o *Cantos de Amor y Guerra* sobre obras de Monteverdi estrenado en GAM, 2017. Escribió el libreto para la ópera *La Rara* sobre Violeta Parra (2023). Ha adaptado textos literarios al teatro, dirigido y asistido en la dirección de obras de teatro y danza, además de publicar artículos y ensayos, y participar en congresos y coloquios. Dicta talleres a estudiantes de teatro para incentivarlos a investigar en las artes escénicas; además de estar desarrollando una investigación sobre prácticas artísticas junto a Paula Calderón, llamada Proyecto AMARElTÉ, Creación Dramatúrgica, Apertura de Proceso y Experiencia Artística 1, proyecto ganador del Concurso de Fomento a la Investigación UNIACC.

Andrés Kalawski

akalawski@uc.cl

Andrés Kalawski (Santiago, 1977) es profesor asociado en la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile e investigador asociado del Instituto Milenio VioDemos y coinvestigador del Fondecyt Regular no. 1230912 "After Harm: Interdisciplinary explorations of reparation initiatives in post dictatorship Chile". Investiga sobre historia y teoría del teatro. Dentro de sus publicaciones, destacan "Experiencias de armario: una lectura queer de dos dramas de Luis Alberto Heiremans" (*Revista Chilena de Literatura*, no. 104, 2021, Junto a Cristián Opazo y Daniel Party), "Animales Pancrónicos Del Teatro: Notas Sobre La Persistencia de Técnicas Actorales Previas En El Teatro Universitario Chileno (1910-1962)" (*Latin American Theatre Review*, vol. 55, no. 1, 2021, junto a Andrea Pelegri) y "Escenas contra la soledad: el diálogo en los duetos pop" (*Contrapulso - Revista latinoamericana de estudios en música popular*, vol. 2, no. 1, 2020, junto a Daniel Party). Como dramaturgo ha estrenado una docena de obras teatrales. También es autor de libros infantiles y entre 2014 y 2020 fue el director artístico del Teatro UC.

Cristián Opazo

cmopazo@uc.cl

Cristián Opazo (Santiago, 1979) es profesor asociado en la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Investiga sobre historia y crítica del teatro latinoamericano, y sobre las intersecciones entre literatura y cultura popular. Dentro de sus publicaciones, destacan los libros monográficos *Pedagogías letales: ensayo sobre dramaturgias chilenas del nuevo milenio* (Cuarto Propio, 2011) y *Rímel y gel: el teatro de las fiestas under* (de próxima aparición). A ellos, se suman los volúmenes coeditados *Democracias incompletas: debates críticos en el Cono Sur* (con Fernando Blanco, Cuarto Propio, 2019) y *Humanidades al límite: posiciones críticas en/ contra de la universidad global* (con María Rosa Olivera-Williams, Cuarto Propio, 2022), entre otros. A dichos volúmenes, se añaden las ediciones de "Cuerpos que no caben en la lengua: los performances del género en el texto cultural latinoamericano", número especial de *Cuadernos de Literatura* (2017), "Cono Sur: didascalias para un segundo acto", número especial de *Revista Iberoamericana* (2021), y "Sara Castro-Klarén y su legado crítico", número especial de *Modern Language Notes* (2022), entre otros.

Ignacio Barrales Parra
igbarralesp@gmail.com

Actor licenciado en Arte Escénico de la Universidad de Playa Ancha, 2018, estudiante de Magíster en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile (Financiado por Beca Chile Crea 2022). Director y dramaturgo de la Compañía Teatro Estudio Nos, Valparaíso, Chile. Docente de Artes Escénicas y Teoría del Arte e investigador escénico. Ayudante académico del Departamento de Artes Integradas de la Universidad de Playa Ancha y del Departamento de Teatro de la Universidad Finis Terrae.

Cristóbal Allende Pino
cristobalallendepino@gmail.com

Sociólogo de la Universidad de Chile, magíster en Arte, Pensamiento y Cultura Latinoamericanos del Instituto de Estudios Avanzados, Universidad de Santiago de Chile. Integrante del Núcleo de Sociología del Arte y las Prácticas Culturales, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile. Entre sus últimas publicaciones: "Escritoras chilenas emergentes: condiciones de trabajo y relaciones de género en el campo literario contemporáneo" en *Estudios Avanzados* 35 (2022): 52-66; "Representaciones del movimiento social contra la dictadura chilena en *Tengo Miedo Torero*" en *Árboles y Rizomas* 3.2 (2021): 85-103, y, en colaboración con Álvaro Arancibia, Constanza Torres y Patricia Velasco, "Cumplimiento del ciclo de finalización en pregrado: Un estudio sobre licenciatura, egreso y titulación oportuna en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile", *Educación Superior y Sociedad* 34.1 (2022): 925-950.

Nora Fuentealba
nfuentealbarivas@gmail.com

Actriz, magíster en Arte mención Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile. Con diplomas de Estética (Pontificia Universidad Católica de Chile), Literatura (Universidad del Desarrollo), Historia del Arte (UDD), Cine (Escuela de Cine de Chile), Dirección Teatral (Universidad Finis Terrae), Teoría de Género (Universidad de Chile) y en Memorias, movimientos sociales y producción artístico-cultural en Chile y el Cono Sur (Universidad de Chile); estudios que le han permitido complementar y potenciar su trabajo. Entre las publicaciones destacadas se encuentran Martínez, Fuentealba, Améstica y Milosevic (eds). *Teatro y fulgor. Aproximaciones a la obra de Isidora Aguirre*. Valparaíso: Universidad Católica de Valparaíso, 2016; y Martínez, Fuentealba y Vergara. *Teatro y memoria en Concepción. Prácticas Teatrales. Concepción en Dictadura*. Concepción: Editorial Nómada Sur, 2019.

Corentin Rostollan-Sinet

corentin.rostollan@live.com

Actor·iz y dramaturgista de la École Normale Supérieure de Lyon (Francia). Profesorx de Lengua y Literatura Francesa, se desempeñó como profesorx de dramaturgia y de estética del teatro en la Université Lumière y en la École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre (ENSATT) de Lyon. Estudiante de Doctorado en Estudios Teatrales de la Université Lumière Lyon 2 y en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte de la Universidad de Chile en cotutela internacional. Desarrolla desde el año 2015 una investigación sobre el teatro concentracionario chileno, que ya dio luz, en 2018, a la tesis de Magister *Théâtres de l'évasion* en la ENS de Lyon. Además de numerosas publicaciones en francés y en español sobre este tema, ha participado en la dirección científica del libro *Le théâtre face aux dictatures: luttes, traces, mémoires* publicado en octubre de 2022 en la editorial Les Solitaires Intempestifs. Juntando investigación y creación, ciencias sociales y artes escénicas, indaga en las relaciones entre teatro, política y violencia; y entre teatro, resistencia y emancipación. Su labor como dramaturgista se ha desarrollado con Bruno Meyssat y Toshiki Okada (*Quelles vies quotidiennes après Fukushima ?*, Francia/Japón), Karim Bel Kacem (*23 rue Couperin*, Suiza) y el colectivo sexo-disidente Fléau Social (*L'Homosexualité, ce douloureux problème*, Francia) entre otros.

Igor Cantillana Pérez

igor.cantillana@gmail.com

Nace el 12 de noviembre de 1943 en la ciudad de Curicó, Chile. Estudio y egresó de la Escuela Normal de Curicó con el título de profesor primario a fines de 1961. Crea en 1959 el grupo de Teatro de la Escuela Normal de Curicó y participa del Tercer Festival Nacional de Teatro organizado por el Instituto de Teatro de la Universidad de Chile (ITUCH). El año 1960 con la obra *El Cesante Honorable* de Mario Cruz se presenta en la Sala Camilo Henríquez del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica de Chile. En 1962 ingresa a la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile y al mismo tiempo trabaja como actor en la Compañía de los Cuatro, de los hermanos Duvauchelle en la sala Petit Rex de Santiago y dirige al Teatro INSA en Maipú. En 1966 entra al elenco del Teatro TEKNOS (Teatro de la Universidad Técnica del Estado en Santiago) y gana un concurso para asumir el cargo de secretario de cultura del Departamento de Extensión Universitaria de la UTE. Se desempeña también como programador de la radio de la UTE hasta el golpe militar 1973. En 1970 vuelve a terminar sus estudios de actuación en el tercer año de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile de la cual egresa con máxima distinción bajo la dirección de Pedro Orthous y forma con él y su curso de egreso la Compañía Teatral Santiago del Nuevo Extremo que funcionó en el teatro Municipal de Santiago con repertorio clásico y donde protagonizó *Antígona* de Sófocles y *Tartufo* de Molière. El año 1972 estudió Arte en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad De Chile. Al mismo tiempo fue secretario general del Frente de Estudiantes de la Universidad de Chile (FER) hasta el 11 de septiembre de 1973. Entra en clandestinidad y es apresado en operativo armado por los servicios de Inteligencia de la Fuerza Aérea (FACH) el 26 de abril de 1974 y es torturado e incomunicado en el convento

del Estado Mayor de la FACH en el Arrayán durante un año para luego ser enviado al Campo de Concentración de Tres Álamos donde forma el grupo Teatral TETA (Teatro Experimental de Tres Álamos) que luego de tres meses continúa en el campo de concentración de Ritoque. En 1978 crea la Escuela de Teatro Popular Latinoamericana en Estocolmo con actores profesionales latinoamericanos refugiados en Suecia y forma el grupo teatral Sandino que tiene su primer estreno en octubre de 1979 con la obra *Santa Juana de América* del argentino Andrés Lizarraga en la escena principal de la Casa de la Cultura de Estocolmo. A esta producción le siguen más de setenta obras con el Teatro Sandino.

Alberto Kurapel

alberto.kurapel@gmail.com

Dramaturgo, director de teatro, actor, *performer*, poeta, cantautor. Director artístico y fundador de la Compagnie des Arts Exilio, en 1981, primera compañía latinoamericana interdisciplinaria de Teatro-Performance de Canadá. A través de su creación, Kurapel, se instala como un referente fundamental del teatro contemporáneo, el canto y la poesía de exilio, entregando una crónica personal, dolorosa e imprescindible, de la historia reciente de nuestro continente, siempre en defensa de la justicia social. Un aporte innegable a la literatura universal, tanto por sus obras dramáticas, de poesía, ensayos en español, como por sus producciones dramáticas bilingües, testimonio imponderable de una creación transdisciplinaria y transcultural en un mundo globalizado. Dramaturgo con más de cuarenta obras publicadas. Retorna a Chile, en 1996, después de veintidós años de exilio. Recibe el Premio a las Artes Escénicas Nacionales Presidente de la República 2023 (dramaturgia), el Premio del Consejo Nacional del Libro y la Lectura, a la mejor obra de teatro publicada en 2001: *Alberto Kurapel, 10 Obras Inéditas. Teatro-Performance*, y en 2011 El Premio Escrituras de la Memoria por su libro *El Actor Performer* (Editorial Cuarto Propio, 2010).

Angélica Martínez Ponce

amartinezpo@uc.cl

Actriz egresada de la Escuela Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile, máster en Patrimonio Mundial y Proyectos Culturales para el Desarrollo de la Universitat de Barcelona y diplomada en Museos y Museologías de la Universidad de Santiago. Cuenta con una vasta experiencia en la gestión y desarrollo de proyectos de investigación-creación en torno al patrimonio contemporáneo y documental del teatro chileno y la puesta en valor de archivos de artes escénicas. Fue parte del equipo del Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral UC, entre 2001 y 2019, y desde el año 2008 a la fecha se desempeña como académica en la línea de historia del teatro, obteniendo, en 2015, el Premio de Reconocimiento a la Excelencia Docente UC. Actualmente es la coordinadora de vinculación con el medio de la Escuela de Teatro UC.

Pablo Andrade Blanco

pablo.andrade@usach.cl

Antropólogo, doctor en Arquitectura, Patrimonio Cultural y Medio Ambiente por la Universidad de Sevilla, docente de la Universidad de Santiago de Chile y la Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Su trabajo académico y aplicado se ha focalizado en estudios culturales en los ámbitos del patrimonio contemporáneo, la museología, la lectura y las bibliotecas públicas. Ha contribuido con diversas publicaciones en las que destacan la lectura, escritura y desarrollo en la sociedad de la información, dirigida por Jesús Martín Barbero; artículos vinculados a la representación de las identidades en contextos de globalización, el patrimonio contemporáneo en espacios urbanos, así como las definiciones poscoloniales de museología mestiza, entre otros. Ha participado en proyectos internacionales en Colombia, España, Estados Unidos, México y Chile, en organizaciones como CERLALC-UNESCO, Universidad de Valencia, Bill and Melinda Gates Foundation y CEPAL.

Gerardo Oettinger Searle

gerioettinger@gmail.com

Dramaturgo, director y actor. Formado en el Club De Teatro de Fernando González, el Teatro La Memoria y con la actriz Paulina García. Se ha especializado en dramaturgia con Juan Radrigán, en los talleres del Royal Court Theatre y en Panorama Sur, dirigido por Alejandro Tantanián en Buenos Aires, entre otros. Tras su debut en 2007 sus textos *El otro baño* (2010) y *Al volcán* (2010) suman varias temporadas, giras por Chile y Argentina. De sus siguientes trabajos, destacan *Enero en París* (2012), *La pieza* (2012), *Fortimbrás* (2012), *La nueva familia* (2015), *Testimonios de un linchamiento* (2017), *Castigo a Dios* (2017), la trilogía testimonial "Mujeres pobladoras": *Bello futuro* (2013), *La Victoria* (2016) y *Unidad Popular* (2017); *Pompeya* (2017), *La Agenda del Diablo* (2019) y *Random* (2020). Se ha realizado una muestra de su última obra, *Random*, en la plataforma Escenix y en El Teatro del Lago vía *streaming*. En Súbela Radio.cl y Teatro Sidarte, se presentaron dos monólogos de radioteatro: *Nerón y el incendio de Roma* y *Ofelia, la carta a Hamlet*; *Soledad Escobar, yo la rabia* en Matucana 100.

Guillermo Calderón

gcalderon@uc.cl

Dramaturgo, director teatral, guionista y director de cine. Académico de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Sus obras teatrales incluyen *Neva*, *Clase*, *Diciembre*, *Villa*, *Kuss*, *Beben*, *Escuela*, *B*, *Mateluna*, *Goldrausch*, *Colina*, *Bavaria* y *Vaca*. Su escritura para cine incluye *Violeta se fue a los cielos*, *El Club*, *Ema*, *Neruda*, *Araña* y *El Conde*, Mejor Guion en la Bienal de Cine de Venecia, 2023.

Rodrigo Pérez Múffeler
teatrolaprovincia@gmail.com

Actor de teatro cine y televisión, director teatral de la compañía Teatro La Provincia y docente de la Universidad de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, Universidad Mayor, Teatro La Memoria y El Club de Teatro. Con Teatro La Provincia dirige *Provincia Señalada, una velada Patriótica* (2003); *Provincia Kapital* (2004); la Trilogía La Patria: *Cuerpo* (2005), *Madre* (2006) y *Padre* (2006). El año 2023 Teatro La Provincia celebra treinta años de trabajo con la Trilogía Final: *Edipo Stand Up Tragedy* (2023); *Hablan* (2023) y *Los ojos de Lena* (2023).

Luis Pradenas Chuecas
pradenas@orange.fr

Antropólogo, músico y sociólogo, de origen chileno residente en Francia. Doctor de la Universidad de París 7 Denis Diderot. Investigador independiente, miembro del Laboratoire d'Ethnoscénologie de la Maison des Sciences de l'Homme, París Nord; cofundador y miembro permanente de las compañías teatrales Théâtre Aleph (1979) y Théâtre El Duende (2013). Su experiencia teatral-musical constituye la fuente principal de su terreno de investigación antropológica, particularmente el teatro, la música y las artes; el exilio, la percepción, la memoria. Ha publicado los libros: *Teatro en Chile, huellas y trayectoria, siglos XVI-XX*, (LOM 2006); *Lautaro en París*, (Ed. Lautarinas, 2010); *El asilo contra la opresión*, traducción, edición, presentación y notas del libro de Pierre de Menthon y de su esposa Françoise, embajador de Francia en Chile durante los años 1972-1974, (Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2013); videos: *Nicanor Parra en París* (ARCAFILMS, 2019).

Macarena Losada
mlosadaperez01@qub.ac.uk

Doctora en Teatro por la Universidad Queen's University Belfast, magíster en Literatura Hispánica, Arte, Historia y Sociedad por la Universidad Autónoma de Madrid, y licenciada en Dirección de Arte por la Universidad Mayor. Ha cursado diversos programas de formación artística en Chile, Argentina, Europa y Asia. Las disciplinas en las que se ha desenvuelto desde la práctica son: dramaturgia, dirección e interpretación escénica. De sus obras destacan: *Siameses*, *Particular Subvencionado*, *Tribuna Andes*, *El evangelio de Jonathan*, *Ye Katherina*, *Ñusta Huillac* y *The Green Room*. Su formación interdisciplinaria abarca diferentes lenguajes artísticos, los cuales comparten el fenómeno de copresencialidad, sosteniendo que cada lenguaje escénico es fundamental para generar un proceso representacional y comunicacional entre artista y espectador. Como investigadora, sus intereses se relacionan con la interculturalidad, la traducción escénica, el entrenamiento psicofísico de actores y la fenomenología como marco para generar relato artístico y reflexión teórica.

Coca Duarte

cocaduarte@uc.cl

Dramaturga, directora e investigadora teatral. Realizó su máster en teatro en Nueva York (2004, Fulbright-Mecesup) y es doctora en Filosofía Mención Estética y Teoría del Arte de la Universidad de Chile (2018, Beca Conicyt). Ha publicado diversos artículos críticos en torno a dramaturgia tanto clásica como contemporánea, siendo los más recientes: "Políticas de la representación teatral y dispositivos de la teatralidad" (Argus-a, 2017), "La ciudad de la fruta de Leyla Selman: representar el trauma" (Talía, 2022). Su libro *Escribir la escena, trazar el presente. Estrategias dramáticas del teatro chileno 2007-2017* fue publicado el 2023 por la Editorial Cuarto Propio. Actualmente es profesora Asociada de la Pontificia Universidad Católica de Chile y codirectora de La Máquina Teatro, compañía con más de veinte años de trayectoria.

:: PUBLICAR EN APUNTES

:: Política Editorial Revista *Apuntes de Teatro*

Revista *Apuntes de Teatro* inició su publicación en 1960 en el Teatro de Ensayo de la Pontificia Universidad Católica, y fue fundada por el destacado director teatral Eugenio Dittborn. El Teatro de Ensayo creó, en 1945, la Escuela de Arte Dramático. Ambas entidades dieron origen en 1978 al Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile y la Escuela de Teatro, pertenecientes a la Facultad de Artes de nuestra casa de estudios.

Apuntes de Teatro es una revista de corriente principal que tiene por objeto fomentar y difundir la investigación y la reflexión crítica a nivel nacional e internacional en torno al teatro y las artes escénicas, preservar el patrimonio del teatro chileno y estimular el diálogo interdisciplinario con estudiosos de otras disciplinas. Debido a su situación geográfica, *Apuntes de Teatro* se interesa particularmente en las manifestaciones teatrales hispanoamericanas, aunque acepta también contribuciones sobre otras regiones del mundo.

Publicada anualmente (julio) por la Escuela de Teatro de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, *Apuntes de Teatro* incluye solo artículos originales, que se ajusten a sus normas editoriales y hayan sido arbitrados de forma anónima por pares. Los artículos pueden ser de revisión, comunicación de nuevas investigaciones, actualización teórico-metodológica, estudios de casos, tanto teóricos como analíticos, privilegiando artículos originales resultantes de proyectos de investigación financiados.

La revista se estructura en tres secciones: la primera, "Investigación", puede estar ligada o no a un tema central y reúne artículos que aportan al conocimiento de la disciplina teatral. La segunda, "Documentos", puede acoger tres tipos de textos: documentos donde el artista escribe sobre su propio acto creativo exponiendo sus planteamientos y procedimientos artísticos; ensayos críticos sobre una obra en particular; o finalmente, un texto teatral completo de una obra chilena de escritura reciente y contingente para la crítica actual. Los artículos de esta sección están exentos de evaluación externa, y son revisados por el Comité Editorial. La tercera sección, "Reseñas", contiene reseñas de nuevas publicaciones relevantes, así como de congresos, encuentros, coloquios y festivales nacionales e internacionales en torno a las artes escénicas.

Apuntes de Teatro posee un Comité Editorial conformado por investigadores de excelencia tanto a nivel nacional como internacional. La labor de los miembros del Comité es asesorar al editor en el mejoramiento continuo de la revista, sugerir textos teatrales para su eventual publicación, participar de la edición de los ensayos de la sección "Documentos", y proponer expertos para evaluar los artículos recibidos.

Esta publicación anual entiende lo teatral y escénico como un fenómeno complejo, que involucra una diversidad de agentes —desde el actor o *performer* al espectador—, se nutre de diversas

disciplinas y cada vez expande más sus fronteras, pudiendo ser entendida como manifestación artística o cultural. Es por ello que el ámbito de estudio de *Apuntes de Teatro* es amplio y abarca no solo las diversas prácticas teatrales (actuación, dirección, dramaturgia, diseño teatral, entre otros), sino también sus diversos enfoques teóricos, además de las perspectivas de otras disciplinas que tienen por objeto lo teatral (estética, sociología, psicología, literatura, historia, antropología, pedagogía, entre otras). Aun cuando el énfasis de la revista está puesto en el teatro chileno e hispanoamericano, también es posible considerar problemáticas particulares de las prácticas escénicas norteamericanas, africanas, asiáticas, austronesias y europeas.

Declaración ética sobre publicación y buenas prácticas

La redacción de la revista *Apuntes de Teatro* está comprometida con la comunidad científica para asegurar la calidad y garantizar la ética de todos los artículos publicados. Nuestra publicación se rige bajo los parámetros de ética y buenas prácticas establecidas por COPE (Committee on Publication Ethics)¹. El comité editorial de la revista se compromete además a publicar las correcciones, retracciones, aclaraciones y disculpas cuando sea preciso.

Para garantizar la calidad de los trabajos publicados, nuestra revista escogerá pares evaluadores expertos en los temas de cada artículo, y asegurará el anonimato de todas las partes involucradas a lo largo del proceso de evaluación, corrección y publicación. En ciertos casos particulares, *Apuntes de Teatro* tomará en cuenta la eventual solicitud por parte de un autor de vetar a algún evaluador, en caso de haber conflictos de interés involucrados. Asimismo, se garantiza el derecho a los autores de apelar a las decisiones editoriales de la revista concernientes a la publicación de su artículo.

Apuntes de Teatro declara su compromiso de respetar las normas de derecho de autor y las buenas prácticas en la publicación de todos sus artículos. Por ello, cualquier intento de plagio o violación a los derechos de autor de terceros está terminantemente prohibido. Los editores de la revista se asegurarán, en la medida de lo posible, de detectar cualquier intento de plagio y se regirán bajo el código de conducta de COPE en caso de enfrentarse a un caso de este tipo. El artículo en cuestión será rechazado, previa revisión, y las razones serán claramente expuestas al autor. En caso de involucrar materiales publicados por un tercero, se dará aviso a los involucrados para que tomen las acciones correspondientes.

¹ Disponibles para su consulta en *COPE Committee on Publication Ethics. Code of conduct and best practice guidelines for journal editors*. Recurso electrónico. 6 Mar. 2014.

Revista *Apuntes de Teatro*

Escuela de Teatro - Facultad de Artes - Pontificia Universidad Católica de Chile

:: Normas Editoriales

Presentación de los artículos

- Tanto artículos como documentos deben ser inéditos y de reciente elaboración. El autor adquiere el compromiso de no publicarlo posteriormente en otra revista, a no ser que lo solicite expresamente a *Apuntes de Teatro* y que indique la fuente de su primera publicación en esta, enviando posteriormente un ejemplar.
- Los artículos deben incluir título, resumen en español e inglés y tres a cinco palabras clave (también en versión bilingüe), y la dirección de correo electrónico del autor.
- Si el artículo es derivado de investigación, incluir a pie de página el nombre de la investigación asociada, investigador responsable, fuente de financiamiento y fecha.
- La extensión de los artículos debe fluctuar entre las cinco mil y diez mil palabras.
- La extensión de los documentos debe fluctuar entre las mil quinientas y tres mil quinientas palabras, salvo en el caso de los textos teatrales, que no tienen límite de extensión.
- Para garantizar el anonimato de los autores en el proceso de arbitraje, los artículos enviados a *Apuntes de Teatro* no deben contener datos referentes a los autores. Esta información debe ser enviada en un documento aparte, el que debe incluir una biografía mínima del autor que contenga sus grados académicos, su actual filiación académica o institucional, sus últimas publicaciones y su correo electrónico institucional. Esta biografía no debe exceder las 250 palabras.
- Las imágenes, si las hubiera, deben ser enviadas como archivos independientes, en formato JPG y en una resolución igual o mayor a 300 dpi; además, deben venir acompañadas con textos de identificación para los pie de fotos (nombre del montaje, dramaturgia, dirección, compañía de teatro, año de realización, autor fotografía y persona o institución que la facilita).
- En el caso de los documentos, deben adjuntarse imágenes y ficha artística de la obra (que contenga fecha y lugar de estreno, director, asistente de dirección, elenco, diseño escenográfico, de vestuario, iluminación, sonoro, u otro dato relevante).

Envío y recepción de artículos

- Los archivos deben enviarse vía correo electrónico, en formato Word, a la dirección de la revista (revista.apuntes.teatro@uc.cl), adjuntando las imágenes, si las hubiera, como archivos JPG.
- Los autores al enviar sus artículos dan cuenta de la aceptación de entrega de los derechos para la publicación de los trabajos.

- El envío de artículos implica la aceptación de nuestras normas editoriales.
- Las opiniones son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no representan el pensamiento de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Arbitraje y evaluación de los artículos

- La evaluación de artículos recibidos en *Apuntes de Teatro* consiste en el envío en forma anónima a un árbitro, quien puede aprobar su publicación, desestimarla o solicitar modificaciones. Si el resultado de su evaluación es negativo el artículo será sometido a la evaluación de otro árbitro. Si ambos coinciden en rechazar el artículo este no será publicado. No obstante, si el segundo árbitro considera que el artículo puede ser aceptado, se pedirá la colaboración de un tercer árbitro que dirimirá la publicación final del artículo.
- La Dirección de la revista, con previa autorización del Comité Editorial, puede solicitar artículos a investigadores de reconocido prestigio, los cuales estarán exentos de arbitraje.
- El tiempo de evaluación de los artículos recibidos dependerá de cada caso, y puede extenderse hasta seis meses.
- La decisión final sobre la publicación del artículo será informada al autor vía correo electrónico o carta.
- Los artículos aprobados serán publicados en uno de los tres números siguientes de *Apuntes de Teatro*.
- Los autores de artículos publicados recibirán un ejemplar de la revista.

Sistema de citas

- Se utiliza el formato *MLA Handbook*, séptima edición, 2009.
- Los títulos de obras teatrales, novelas, antologías, películas, libros, revistas, diarios, deben ir en itálicas (cursivas) y solo con la primera letra en mayúscula, tanto en el texto como en el listado de referencias.
- Los títulos de artículos, ensayos o capítulos contenidos en un libro, página de sitio web, cuento, canción o ponencias van entre comillas.
- La fórmula general para citas dentro del texto consiste en mencionar entre paréntesis el apellido del autor (o de los autores) y el número de página del fragmento citado:

(Lagos 31).

- Cuando un texto posee tres o más autores, pueden citarse todos los apellidos (con el orden que aparecen en la página del título del texto) o mencionarse solo el apellido del primer autor, al que se le adiciona la frase *et al.* Por ejemplo:

Un dibujo del siglo XVI del Códice *Magliabechiano o Libro de la Vida* (Anders et al. 96) muestra a Tepoztecatl con todos sus emblemas, blandiendo su insignia y sosteniendo su hacha de cobre característica lista para pelear o defenderse.

- Si en el cuerpo del relato se menciona al autor, solo va entre paréntesis, al final de la cita, el número de página. Por ejemplo:

Sara Rojo afirma que... (23).

- Si se utilizan dos o más textos del mismo autor, se indicará el apellido del autor, seguido de coma, y el título abreviado del texto junto con el número de página:

(Pavis, *La Mise en scène* 13).

- Las citas literales de cuatro líneas o menos pueden ir entre comillas en el cuerpo del relato. Las citas literales más extensas deben separarse como un párrafo distinto y justificarse a 2,5 centímetros del margen izquierdo y deben ir sin comillas y sin cursiva y tamaño de letra número 10, de la siguiente forma:

Para Sarlo, a su vez, en la crítica

lo que está en juego, me parece, no es la continuidad de una actividad especializada que opera con textos literarios, sino nuestros derechos, y los derechos de otros sectores de la sociedad donde figuran los sectores populares y las minorías de todo tipo, sobre el conjunto de la herencia cultural, que implica nuevas conexiones con los textos (37).

- Si la cita supone un énfasis, es necesario indicar si pertenece o no al original. Por ejemplo:

“... la realidad ha de estar *transformada* por el arte” (Brecht 31, el énfasis es mío).

- Si la cita proviene de un texto extranjero que no ha sido traducido al español, el autor debe proveer su propia traducción e indicarlo de la siguiente forma:

“. . . El testimonio del sobreviviente encuentra su valor de verdad precisamente en su subjetividad, en su producción de experiencia corporizada [*embodied*]” (Guerin y Hallas 7, la traducción es mía).

- También es necesario indicar si se ha incluido alguna contribución propia, necesaria para aclarar el sentido de una cita. Para ello, se la debe poner entre corchetes, de la siguiente forma:

Los escritos de Brecht son tan cuantiosos que Salvat, en el prólogo a *La técnica teatral de Bertolt Brecht*, lo denomina “tipificador y acrisolador de la [tradición alemana]” (Desuché 11).

- Si se cita una cita o una fuente indirecta, debe hacerse de la siguiente forma:

Las operaciones de desciframiento del crítico, en consecuencia, se redefinen desde una gran amplitud y lo equiparan a las realizadas por cualquier otro hermeneuta: los discursos potenciales que se debaten en los textos, “cualquiera sea la naturaleza de estos” (incluyendo por cierto al texto espectacular y al cuerpo actoral), encontrarían un “horizonte de intelección interpretativa en quien realice su semiosis” (Jauss cit. en Rojo 40).

- Si la cita se extiende por dos o más páginas en el original, puede utilizarse una de las siguientes fórmulas: (288-9) o (289-90). Esto significa que la cita está entre las páginas 288 y 289, o bien entre las páginas 289-90.
- Las elipsis al principio, al medio o al final de la cita, deben ir con tres puntos separados por un espacio: . . .

Notas al pie y lista de referencias

- Las notas al pie de página con referencias bibliográficas de los textos citados no son pertinentes. Toda información bibliográfica va al final del artículo en un listado de referencias.
- Una nota al pie de página se justifica solo en el caso de aclarar algún concepto o contexto que pueda desviar la temática y la forma del artículo.
- El listado de referencias final solo debe incluir aquellos títulos efectivamente citados en el cuerpo del relato y debe ir titulado: Obras citadas.
- La manera de citar los títulos varía según el tipo de obra citada: novela, cuento, artículo, texto leído desde Internet, video, etc. El orden general de la información es el siguiente y debe presentarse con sangría francesa, de la siguiente forma:

Apellido del autor, nombre del autor. *Título del libro*. Ciudad: editorial, año. Medio de publicación (Impreso, Recurso electrónico, Audiovisual, etc.).

Obras citadas: ejemplos

1. Libro de un solo autor:

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

2. Libro de dos autores:

Costantino, Roselyn y Diana Taylor. *Holy Terrors: Latin American Women Perform*. Durham: Duke University Press, 2003. Impreso.

[Para libros de tres o más autores, o bien se registran los nombres de todos los autores o el nombre del primer autor seguido de "et al." ("y otros")].

3. Libro de autor desconocido:

Ollantay: drama quechua. Lima: Ragas, 1996. Impreso.

4. Libro compilado o editado por uno o más autores:

Ávila, Francisco de, ed. *The Huarochiri Manuscript: A Testament of Ancient and Colonial Andean Religion*. Trad. Frank Salomon y George L. Urioste. Austin: University of Texas Press, 1991. Impreso.

Hurtado, María de la Luz y Mauricio Adrián Barría Jara, comps. *Antología: un siglo de dramaturgia chilena: 1910-2010*. 4 vols. Santiago de Chile: Publicaciones Comisión Bicentenario Chile. Impreso.

5. Dos o más libros del mismo autor: (En el segundo libro y siguientes, el nombre del autor se reemplaza por tres guiones, seguidos de un punto):

Arendt, Hannah. *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza Editorial, 2005. Impreso.

---. *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen, 1967. Impreso.

6. Artículo en una compilación:

Foucault, Michel. "¿What is Critique?". *The politics of truth*. Ed. Sylvère Lotringer y Lysa Hochroth. Nueva York: Semiotext(e), 1997. 23-32. Impreso.

7. Artículo en revista académica:

Hurtado, María de la Luz. "Escribir como mujer en los albores del siglo XX: construcción de identidades de género y nación en la crítica de Inés Echeverría (Iris) a las puestas en escena de teatro moderno de compañías europeas en Chile". *Aisthesis* 44 (2008): 11-52. Impreso.

8. Reseña, comentario o crítica:

Massmann, Stefanie. Reseña de *La máquina de pensar*, de Jorge Luis Borges. *Taller de Letras* 33 (2003): 136-8. Impreso.

9. Introducción, prefacio o prólogo:

Barros Arana. Introducción. *Cautiverio feliz y la razón de las guerras dilatadas de Chile*. Francisco Nénez de Pineda y Bascuñán. Santiago: Imprenta del ferrocarril, 1863. Impreso.

10. Traducción:

Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Trad. Fernando de Toro. Barcelona: Paidós, 1983. Impreso.

11. Tesis:

Contreras, María José. *Il corpo in scena: indagine semiotico del Corpo nella prassi performativa*. Tesis doctoral. Universidad de Bolonia, Italia, 2008.

12. Ponencia o disertación:

Grass, Milena. "*Cinema Utopía* (1985) y *Río Abajo* (1995), de Ramón Griffiero. Cuando el teatro pone en escena lo que la historia no escribe". Ponencia presentada en las IX Jornadas de Estudiantes de Postgrado en Humanidades, Artes, Ciencias Sociales y Educación. Escuela de Postgrado, Facultad de Humanidades, Universidad de Chile, 2008.

13. Recurso electrónico: (al final se indica la fecha de ingreso)

Benjamin, Walter. "Para una crítica de la violencia". *Biblioteca electrónica, Escuela de Filosofía Universidad ARCIS*. Recurso electrónico. 6 de mayo de 2009.

Daulte, Javier. "Juego y compromiso: el procedimiento". *DDT, Documents de Dansa i Teatre* 01 (2003): 41–50. *Teatre lliure*. Recurso electrónico. 15 de mayo de 2009.

14. Sitio Web:

Chile escena: Memoria activa del teatro chileno. 1810 – 2010. Proyecto Bicentenario CHILEAC-TÚA, 2010. Web. 11 de abril de 2011.

"Mediación cultural". Teatro UC. Web. 16 de noviembre de 2013.

15. Texto dramático:

Stranger, Inés. *Cariño malo. Malinche. Tálamo*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2007. Impreso. Calderón, Guillermo. *Diciembre*. s/e., [2008].

(Entre corchetes, se puede poner fecha, aunque no esté proporcionada por el texto)

Resúmenes y palabras clave

- El resumen debe contener la información básica del documento original y, dentro de lo posible, conservar la estructura del mismo. No debe sobrepasar las 150 palabras. El contenido del resumen es más significativo que su extensión.
- El resumen debe empezar con una frase que represente la idea o tema principal del artículo, a no ser que ya quede expresada en el título. Debe indicar la forma en que el autor trata el tema o la naturaleza del trabajo descrito en términos tales como estudio teórico, análisis de un caso, informe sobre el estado de la cuestión, crítica histórica, revisión bibliográfica, etc.
- Debe redactarse en frases completas, utilizando las palabras de transición que sean necesarias para que el texto resultante sea coherente. Siempre que sea posible deben emplearse verbos en voz activa, ya que esto contribuye a una redacción clara, breve y precisa.
- Las palabras clave deben ser conceptos significativos tomados del texto, que ayuden a la indexación del artículo y a la recuperación automatizada. Debe evitarse el uso de términos poco frecuentes, acrónimos y siglas.

APUNTES

de TEATRO

- 100 Este domingo *de José Donoso en adaptación de Carlos Cerda*
- 101 Cariño malo *de Inés Margarita Stranger*
- 102 ¿Quién me escondió los zapatos negros? *Creación colectiva, Teatro Aparte*
- 103 El rey Lear (fragmentos) *en transcripción de Nicanor Parra*
- 104 ¡Cierra esa boca, Conchita! *de José Pineda*
- 107 Dédalus en el vientre de la bestia *de Marco Antonio de la Parra*
El guante de hierro *de Jorge Díaz*
- 108 Las siete vidas del Tony Caluga *de Andrés del Bosque*
- 109 La pequeña historia de Chile *de Marco Antonio de la Parra*
- 110 La catedral de la luz *de Pablo Álvarez*
- 111 El desquite *de Roberto Parra*
- 112 Quarteto, Medea material y La misión (fragmentos) *de Heiner Müller*
- 113 El Che que amo *de Oscar Castro*
- 114 Llámame, no te arrepentirás *de Francisca Bernardi*
Tango *de Ana María Harcha*
Asesinato en la calle Illinois *de Lucía de la Maza*
- 115 Fantasmas borrachos *de Juan Radrigán*
- 116 Gemelos *de La Troppa, basada en El gran cuaderno de Agota Kristof*
- 117 Una casa vacía *de Raúl Osorio, basada en la novela de Carlos Cerda*
- 118 Creencias desempleadas *de Mauricio Navarrete*
Aysén de nieve y sangre *de René Rojas*
- 119/120 Nemesio Pelao, ¿qué es lo que te ha pasado? *de Cristián Soto*
- 121 Trauma *de Alexis Moreno*
- 122 Especial *de Andrés Pérez*
- 123/124 Trasatlántico o la fuga de Europa *de Juan Claudio Burgos*
Kinder *de Francisca Bernardi y Ana María Harcha*
Color de hormiga *de Lucía de la Maza*
- 125 El transcurrir *de Valeria Radrigán*
Amargo *de Andrea Franco*
Perséfone *de Andrea García*
- 126/127 Fantasmas de parafina *de Eduardo Pavez*
HOMBREconpiesSOBREunaespaldadeNIÑO *de Juan Claudio Burgos*
Buffalito que camina con jeans apretados y chaqueta de cuero *de Alejandra Moffat*
Vida de otros *de Ana López*
- 128 El neo-proceso *de Benjamín Galemiri*
- 129 Fin del eclipse *de Ramón Griffero*
- 130 H.P. (Hans Pozo) *de Luis Barrales*
- 131 Pedro de Valdivia: la gesta inconclusa *de Francisco Sánchez*
- 132 Hombre acosado por demonios ante un espejo *de Rolando Jara*
- 134 Las analfabetas *de Pablo Paredes*
- 136 La reunión *de Trinidad González*
- 138 Límitrofe, la pastora del sol *de Bosco Cayo*
- 140 Los millonarios *de Alexis Moreno*
- 141 La flor al paso *de Leyla Selman*
- 142 GALAXIA-SUR realista *de José Miguel Neira*
- 143 Bola de sebo *de Astrid Quintana Fuentealba*
- 144 El propósito de los pájaros *de Alberto Olguín y Carlos González*
- 145 Usted está aquí *de Rodrigo Canales Contreras*
- 146 Yo maté a Pinochet *de Cristián Flores*
- 147 Chaika *de Natacha Belova y Tita Iacobelli*
- 148 Cuerpo presente *de Igor Cantillana*

APUNTES *de* TEATRO :: 148

Editorial

INÉS STRANGER

ARTÍCULOS

MILENA GRASS KLEINER

El teatro interroga a la historia

MELISSA GONZÁLEZ-CONTRERAS

Vulnerabilidad e incertidumbre: la escenificación de la experiencia del detenido-desaparecido en *Antonio, Nosé, Isidro, Domingo* de Mauricio Pesutié

MARCELA SÁIZ CARVAJAL

2010-2015: la disputa por el imaginario social de la violencia en dos generaciones de dramaturgos chilenos

ANDRÉS KALAWSKI - CRISTIÁN OPAZO

Una profecía involuntaria

IGNACIO BARRALES PARRA

Al compás de la memoria: tradición, calle y resistencia en *Los Diablos Rojos* de Víctor Jara

CRISTÓBAL ALLENDE PINO

Conjunto de Teatro del Sindicato del Laboratorio Chile (TESILACH): aportes para el estudio del teatro aficionado de los años sesenta en Chile

NORA FUENTEALBA

El teatro okupa las calles. Algunas consideraciones estético-políticas sobre el teatro callejero en Chile (1980-1990)

CORENTIN ROSTOLLAN-SINET

Teatro concentracionario en Chile: hacia una estética política

TEXTO TEATRAL

IGOR CANTILLANA

Cuerpo presente

TEXTO DE CREADOR

IGOR CANTILLANA

Presente/Ausente

ALBERTO KURAPEL

Carátulas - Memorias - Exilio

ANGÉLICA MARTÍNEZ PONCE - PABLO ANDRADE BLANCO

50x50. La obra interrumpida (1973-2023). Recreaciones de la memoria incorporada

GERARDO OETTINGER SEARLE

La Victoria a 50 años del golpe de Estado: Teatro Síntoma y la memoria colectiva

GUILLERMO CALDERÓN

Villa y el futuro

RODRIGO PÉREZ MÜFFELER

Nosotros no conmemoramos

DOCUMENTOS

LUIS PRADENAS CHUECAS

El Teatro Aleph: Chile 1966-1976

RESEÑAS

MACARENA LOSADA

Entre actuar y performar. Perspectivas desde el cuerpo en el teatro chileno post dictadura

COCA DUARTE

Escenas políticas. Teatro entre revueltas 2006-2019