



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE POSTGRADO

DRAMATURGIAS DE LA MEMORIA: VIOLENCIA POLÍTICA Y PUESTA EN
CRISIS DEL PERSONAJE EN TRES OBRAS CHILENAS.

Escuela (2013) de Guillermo Calderón, *Yo maté a Pinochet* (2013) de Cristián Flores e
Hilda Peña (2014) de Isidora Stevenson.

Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura

JUAN PABLO TRONCOSO CHANDÍA

Profesora Guía:
CAROLINA BRNCIC BECKER

Santiago de Chile, 2018

Resumen

Título: Dramaturgias de la memoria: violencia política y puesta en crisis del personaje en tres obras chilenas. *Escuela* (2013) de Guillermo Calderón, *Yo maté a Pinochet* (2013) de Cristián Flores e *Hilda Peña* (2014) de Isidora Stevenson.

Autor: Juan Pablo Troncoso Chandía

Profesora guía: Carolina Brncic

Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura.

Palabras claves: Dramaturgia chilena, memoria, violencia política, personaje, discurso dramático.

En esta tesis se analiza la crisis de la noción de personaje en las obras *Escuela* (2013) de Guillermo Calderón, *Yo maté a Pinochet* (2013) de Cristián Flores e *Hilda Peña* (2014) de Isidora Stevenson, en relación a la extensa tradición contemporánea que explicita la crisis del personaje como parte de la crisis del drama. Para ello proponemos un marco teórico que nos permite entender la crisis y descomposición de los elementos centrales de la forma dramática clásica (acción, discurso, conflicto y personaje) que tiene lugar a partir de finales del siglo XIX. A su vez, realizamos una revisión panorámica de la producción dramática-teatral chilena desde mediados del siglo XX a partir de los ejes violencia política, memoria y crisis del personaje. Bajo nuestra perspectiva, los textos del corpus forman parte de una tradición dramática nacional que a través de la problematización de temáticas de carácter político-social, se inscribe en la crisis de la forma dramática.

Estas tres obras de dramaturgia chilena reciente, problematizan contextos particulares de lucha armada y violencia política, lo cual en nuestro análisis, incide directamente en la conformación de ‘hablantes’ y ‘voces’ que desbordan, diluyen y fracturan la noción clásica de personaje, entendido como una entidad psicológica reconocible y estable. Los hablantes presentes en los textos abandonan el diálogo y el conflicto intersubjetivo para volcarse hacia formas monológicas y narrativas que al modo de ‘ejercicios de memoria’, problematizan las nociones de sujeto, identidad y memoria.

Agradecimientos

Agradezco a Carolina Brncic, por su imprescindible guía, por la confianza en esta investigación. Y por la paciencia.

A Guillermo Calderón, Isidora Stevenson y Cristián Flores por permitirme acceder a sus textos.

A mis hermanos Sebastián, Diego y Sofía.

A Josefina.

A mis compañeros de La Junta y Colectivo Zoológico, por la amistad.

A mi madre y a mi padre, por enseñarme las palabras.

Índice

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I. CRISIS DE LA FORMA DRAMÁTICA	13
➤ Crisis del personaje en el drama contemporáneo	21
➤ Crisis del discurso dramático	26
➤ Giro narrativo y Rapsodización del drama.....	31
CAPÍTULO II. MEMORIA Y VIOLENCIA EN EL TEATRO CHILENO.....	42
➤ Prácticas de la memoria.....	42
➤ Violencia política y lucha armada	48
➤ 1941-1970. (Re) fundación de un teatro nacional. Teatros universitarios.....	53
➤ 1970-1990: Politización, dictadura y violencia política	60
➤ 1990-2000: Transición, silencio y consenso	70
➤ 2000 – a la fecha. Dramaturgias del disenso	76
CAPÍTULO III. DRAMATURGIAS DE LA MEMORIA	85
➤ <i>Escuela</i> : Rapsodización e identidad.....	86
➤ <i>Hilda Peña</i> : Testimonio y anonimato.	122
➤ <i>Yo maté a Pinochet</i> : Monologización y memoria(s).....	142
CONCLUSIONES.....	153
Bibliografía	165

INTRODUCCIÓN

A partir de 1973 el 11 de septiembre se convirtió en una fecha ineludible a través de la cual se expresan los antagonismos político-sociales que son parte estructural de la sociedad chilena. La conmemoración anual de dicha fecha implica preguntarnos y pensar nuevamente acerca de las causas y consecuencias del fracaso de la Unidad Popular, las responsabilidades del mundo civil, el modelo económico heredado, las violaciones a los derechos humanos, la impunidad penal de los victimarios, entre otras decenas de interrogantes que decantan hacia el *quid* de las demandas: ¿Dónde están los cuerpos de los desaparecidos? Por ello es que cada 11 de septiembre un gran sector de la sociedad civil conmemora la funesta fecha, exigiendo justicia y peregrinando a diversos sitios de memoria que en el pasado operaron como centros de tortura y exterminio. Sin embargo, las implicancias de este día varían en función del contexto y la cantidad de años que han transcurrido desde el hecho¹. En el caso particular de 2013, la conmemoración de los cuarenta años del Golpe de Estado significó una eclosión inusitada de manifestaciones de memoria, expresada en actos públicos, masivas romerías, marchas y actividades culturales, que obligaron a las autoridades políticas de turno a posicionarse frente a los acontecimientos² y que sumieron al país en una ‘fiebre’ de memoria, que opera al modo de las mareas, es decir, con puntos álgidos y rápidos retrocesos. Para la socióloga argentina Elizabeth Jelin, la memoria opera como ejercicio narrativo que necesita de un otro que esté dispuesto a escuchar. Esta disposición a la escucha fluctúa y está sujeta indefectiblemente a su contexto.

Las posibilidades de escuchar varían a lo largo del tiempo: parecería que hay momentos históricos aptos para escuchar, y otros en los cuales esto no ocurre. Hay

¹ La reciente conmemoración de los cuarenta y cinco años fue antecedida por la destitución del ex Ministro de Cultura Mauricio Rojas debido a sus declaraciones en torno al Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, así como discusiones en torno a personeros del gobierno y figuras públicas que avalan el actuar de Pinochet y los organismos de represión dictatorial. Todo lo anterior refuerza la noción propuesta por María Angélica Illanes de ‘batalla por la memoria’ referente a las disputas e implicancias que supone esta fecha. En el segundo capítulo retomaremos esta problemática, vinculada a la tradición dramática chilena.

² Para una revisión de las diferentes perspectivas, omisiones y tergiversaciones de la clase política en torno a dicha conmemoración ver <http://www2.latercera.com/noticia/las-frases-que-marcaron-los-actos-de-conmemoracion-del-golpe-de-estado/>.

también momentos en que el clima social, institucional y político está ávido de relatos, otros donde domina la sensación de saturación y de exceso. (97)

La distancia temporal de cuarenta años con el Golpe de Estado, configuró un escenario de apertura y escucha privilegiada para visitar nuestra historia política reciente. En el ámbito dramático-teatral esto se tradujo en ciclos, remontajes, festivales y una nutrida cartelera en que predominaron obras que problematizaban temáticas vinculadas a la dictadura cívico-militar³. Dentro de este amplio espectro tuvo lugar el estreno de la obra *Escuela* de Guillermo Calderón, *Yo maté a Pinochet* de Cristián Flores y al año siguiente *Hilda Peña* de Isidora Stevenson. Sostenemos que la singularidad de esta tríada de textos radica en que se valen de hechos y contextos de violencia política y lucha armada que anteriormente no habían tenido un espacio preponderante en la dramaturgia chilena, ni tampoco en la crítica académica. Esto, puesto que históricamente el foco había estado puesto en las víctimas de la represión dictatorial, en el exilio y retorno, en la figura de los detenidos desaparecidos, en los agentes de organismos represivos y en los miembros de la élite económica y la clase política responsables de la implementación del modelo neoliberal. De este modo, la constelación dramático-teatral referente a nuestra memoria política reciente, se ciñe mayoritariamente al bloque temporal que tiene lugar desde 1973 hasta 1990, en donde el fenómeno de la lucha armada y la utilización de la violencia por parte de la población civil y agrupaciones de izquierda, no tiene mayor cabida⁴. Sin embargo, el corpus de obras que analizaremos lleva al texto/escena personajes que participaron del combate armado en contra de la dictadura, que extendieron su lucha

³ Algunas de las obras estrenadas fueron: *Aquí no se ha enterrado nada* de Leonardo González, *Érase una vez...571 días de un preso político* dirigida por Gabriela Olguín, *Oratorio de la lluvia negra* de Juan Radrigán, *Velorio chileno* de Sergio Vodanovic, *La victoria de Víctor* de La Patriótico Interesante, *1974 Población Tejas Verdes* de Pablo Barbatto, *Teatronacional* de Alejandro Moreno, *Allende, noche de septiembre* de Luis Barrales, *Víctor sin Víctor Jara* de Pierre Sauré Costa, Gopal Ibarra Roa y Visnu Ibarra Roa, *La grabación* de Rafael Gumucio, *Malabia* de Diamela Eltit, dirigida por Jorge Becker, *El señor Galíndez* de Eduardo Pavlovsky y *Cienfuegos 39* de Teatro La Vieja. Entre los remontajes se encuentran las obras *La muerte y la doncella* dirigida por Moira Miller, *El año en que nació* de Lola Arias y *Villa* de Guillermo Calderón.

⁴ Excepciones que confirman esta constante son *La balsa de la Medusa* (1984) de Egon Wolff, en que el telón de fondo de la fiesta en la mansión son grupos armados que merodean los bosques y que le impiden a los asistentes escapar de la casa. En *El pueblo del mal amor* (1986) de Juan Radrigán, se plantea el debate entre una salida 'pacífica' a la dictadura y la validez de la utilización de la violencia para responder a la represión. Finalmente, *Filoctetes, la herida y el arco* (2004) de Marcelo Sánchez, se vale de la figura del héroe griego para exponer a un ex combatiente reconvertido en guionista televisivo, que a la luz del éxito termina quemando las armas que resguardaba en una playa.

durante los primeros años de democracia o que fueron víctimas anónimas de enfrentamientos armados. Estas nuevas perspectivas en torno al fenómeno de la violencia política, expresadas mediante procedimientos dramáticos contemporáneos, nos motivaron en la selección y análisis del corpus de obras.

Bajo nuestra perspectiva, pese a la negación y la ambigüedad discursiva de ciertos sectores de la extrema derecha, la sociedad chilena parece dar cuenta de un rechazo transversal a las violaciones a los derechos humanos perpetradas durante la dictadura. Sin embargo el consenso es diametralmente opuesto cuando se discute acerca de las responsabilidades referentes al fin de la dictadura. Esto, puesto que a partir de la campaña por el No para el plebiscito de 1988 y durante los gobiernos de la Concertación de Partidos por la Democracia, se entronizó un relato oficial en que la salida de Pinochet fue consecuencia únicamente de un gran acuerdo de la clase política, obviando la participación de todo un pueblo durante las jornadas de protestas populares que tuvieron lugar a partir de 1983. Este relato hegemónico, también ha silenciado y criminalizado la existencia de grupos armados como el MIR, el Frente Patriótico Manuel Rodríguez o el MAPU-LAUTARO que se enfrentaron directamente a los organismos de la represión, colaborando a generar un clima de descontento y rechazo generalizado que forzó a las autoridades a abrirse a negociar una salida. De esta manera, durante el período conocido como ‘transición’ se cristalizó una ‘imagen país’ hacia el interior y el exterior, en que las expresiones de violencia política aparecían como una etapa superada, en pos de consolidar un modelo económico que requería de la confianza de los inversionistas extranjeros. Esto explica en parte, la persecución y desarticulación de los últimos grupos armados aún activos durante los años noventa. Así, las autoridades de la reciente democracia transfirieron el foco desde las FF.AA y la figura de Pinochet, hacia un enemigo ‘otro’ vestido de frentista, lautarista o mirista que ponía en riesgo la estabilidad del nuevo régimen. Estas prácticas/discursos excluyentes y normativos por parte de la clase política, operaron bajo la misma lógica de la dicotomía civilización-barbarie, instrumentalizando conceptos como paz, violencia y democracia, para así nombrar al otro ‘barbárico’ y reafirmar posiciones hegemónicas. El filósofo mexicano Leopoldo Zea expone cómo el término bárbaro surge en Grecia para así nombrar a aquellos que venían más allá de las fronteras de la polis y que balbuceaban o tartamudeaban el griego. De este modo, lo

‘barbárico’ se opondría al *logos* griego, el cual se manifiesta como palabra y como razón, que pretende entablar un diálogo con un otro que aparece como intransigente e incapaz de razonar, simplemente porque no habla la misma lengua. Para Zea, el *logos* unívoco del Yo ‘nombrador’ únicamente puede devenir en aislamiento y por ende en ‘monólogo’. En el caso del Chile de la transición, la búsqueda a toda costa de la paz y la democracia ocupó el lugar del *logos* hegemónico, anulando la posibilidad de una memoria que incluyera y contuviera la existencia de organizaciones armadas, que aún durante los años noventa permanecían activas.

La producción por parte de las clases dominantes de una imagen de la ‘otredad’ entendida como externalidad, balbuceo e irracionalidad, ha sido una constante durante las últimas tres décadas, rotulando toda expresión de disidencia como intento de desestabilización del *logos* democrático y por ende posible de ser reprimida⁵. Este discurso ha sido funcional al modelo político, social y económico, perpetuando lógicas autoritarias y prácticas antidemocráticas. En este sentido, los esfuerzos de un sector importante del teatro chileno se han dirigido a desnaturalizar la idea de una sociedad sin fisuras ni antagonismos. Luego de nuestro análisis, sostenemos que el corpus de obras escogido se inscribe en dicha tradición, puesto que sus autores tematizan contextos de violencia política reciente, llevando a escena voces y memorias marginadas, que colaboran en los cuestionamientos a nuestro modelo de sociedad y modos de memoria, en tanto relevan la génesis conflictiva de la actual democracia. Asimismo, el tratamiento formal de las temáticas da cuenta de un desborde de las estructuras clásicas del drama realista, permitiendo el ingreso de formas narrativas y monológicas que alteran el estatuto de la acción dramática y del personaje. De esta manera, creemos que existe un vínculo directo entre los procedimientos dramáticos y las temáticas, de forma tal que memoria-violencia política y crisis del personaje articulan una tríada en que los elementos se interrelacionan y reconfiguran mutuamente.

Nuestra hipótesis sostiene que en las obras *Escuela* (2013), *Yo maté a Pinochet* (2013) e *Hilda Peña* (2014) la noción de personaje, entendido como una entidad psicológica reconocible y estable, se diluye y fractura en diferentes grados e intensidades, dando lugar a

⁵ La lógica del ‘enemigo interno’ se reproduce desde el año 1973 hasta la actualidad. Ya sea en la figura de organizaciones de izquierda, comuneros mapuche, estudiantes o trabajadores en huelga, todo grupo que expresa su descontento ha sido signado por los discursos oficiales al modo de bárbaros, violentistas e inclusive de “inútiles y subversivos”.

un tipo de hablante dramático entendido como ‘voz’. Esta fragmentación/disolución del personaje como constructo dramático discursivo se inscribe en una vasta tradición contemporánea que explicita la crisis del personaje como parte de la crisis del drama, lo que se verifica, entre otros aspectos, en el abandono del diálogo para volcarse hacia el monólogo y la narración. Desde nuestra perspectiva, la inclusión de las voces que recorren *Escuela*, *Yo maté a Pinochet* e *Hilda Peña* problematizan las nociones de sujeto, identidad y memoria, en directa vinculación/respuesta con la crisis socio-política que significan los contextos particulares de lucha armada y violencia política.

De este modo, el objetivo de la presente tesis es analizar la puesta en crisis de la noción de personaje en tres obras recientes de dramaturgia chilena, en relación a la extensa tradición contemporánea que explicita la crisis del personaje como parte de la crisis del drama. Para ellos, estableceremos un marco teórico en torno a la categoría del personaje dramático y su crisis en la dramaturgia contemporánea, proponiendo la noción de ‘hablante’ y ‘voz’ para analizar las obras del corpus propuesto y distinguiremos las particularidades, grados e intensidades de fractura/disolución del personaje dramático en cada una de las obras. A su vez, daremos cuenta de los contextos específicos referidos en cada obra puesto que estos son fundamentales al momento de analizar la injerencia que tiene la violencia política en la elaboración dramática de ‘voces’ que problematizan e impugnan la noción de identidad, a la luz de prácticas como la clandestinidad, anonimato, compartimentación y silencio. Será necesario adentrarnos en este tipo de lógicas puesto que se oponen a los fundamentos de las formas dramáticas clásicas, las cuales se estructuran a partir de personajes dotados de subjetividad, identidad y psicología. En nuestra lectura, los hablantes presentes en los textos dan cuenta de voces cuya habla se modifica y define en función de los procesos de violencia política a los cuales están sometidos.

Para entender el amplio arco dramático en el que se inscriben estas dramaturgias, en el primer capítulo proponemos un marco teórico que nos permite entender la crisis y descomposición de los elementos centrales de la forma dramática clásica (acción, discurso, conflicto y personaje) que tiene lugar a partir de finales del siglo XIX. Para ello nos valdremos de los aportes de Peter Szondi y posteriormente de Jean Pierre Sarrazac, quienes analizan los modos de interrelación entre las diversas partes del drama, de manera que la alteración de un elemento supone la modificación de toda la estructura dramática. Para

nuestro análisis, nos centraremos específicamente en la noción de personaje a partir de los estudios de Robert Abirached, quien entiende la crisis del personaje contemporáneo como parte de un movimiento artístico mayor: la crisis de la representación. Esta, impugna la idea ilustrada de un arte mimético, puesto que a partir del quiebre de paradigma que supone el siglo XX, ‘lo real’ ya no aparece como un punto de referencia confiable. Esto genera personajes que ya no dan cuenta de sicologías ni ataduras sociales que puedan explicar sus comportamientos, por lo que ya no requieren formar parte de una acción ni de un conflicto dramático, alterando por ello la totalidad de la estructura del drama.

Posteriormente analizamos las modificaciones que sufre el discurso dramático, entendido como el modo a través del cual el autor selecciona, ordena y jerarquiza los textos presentes en la obra. En las dramaturgias contemporáneas el discurso se astilla a través de diálogos repetitivos, del ingreso de elementos épico-narrativo y de procedimientos ‘anti-realistas’ que cuestionan el estatuto de lo real, ya que buscan liberar el discurso dramático de las formas de relato hegemónicas. Esta búsqueda de una ‘soberanía del lenguaje’ es leída a la luz de los aportes de Roland Barthes y Paul de Man, quienes refuerzan la necesidad de redimir a las escrituras de distinciones binarias entre ficción y realidad puesto que ambas establecen una relación recíproca de contaminación y modificación. Por su parte, el estudio de Jean Pierre Ryngaert y Julie Sermon nos permitirá entender las consecuencias de la alteración del discurso dramático en el personaje, bajo un nuevo estatuto de la palabra, la cual ya no expresa individualidad ni subjetividad.

Todo lo anterior nos permite adentrarnos en la noción de ‘rapsodización’ acuñada por Jean Pierre Sarrazac, para entender los procedimientos escriturales característicos de la última mitad del siglo XX, que a partir del ingreso de formas narrativas y modos poéticos heterogéneos, generan un nuevo tipo de diálogo que rebasa el texto/escena y encuentra en el lector/espectador a su interlocutor por excelencia. A su vez, respecto al personaje contemporáneo, Sarrazac propone el término ‘impersonaje’, el cual ya no tiene una identidad conferida por la sociedad y tampoco expresa individualidad, por lo que puede acoger en su seno múltiples subjetividades. Esta noción será fundamental para las obras analizadas puesto que bajo nuestra perspectiva, los hablantes presentes en los textos se inscriben en dicha lógica. A esto sumamos la noción de ‘voz’, entendida como un grado mayor en la despersonalización del personaje.

En el segundo capítulo realizamos una revisión panorámica de la producción dramática-teatral chilena desde mediados del siglo XX a partir de los ejes: violencia, memoria y crisis del personaje. A partir de las definiciones de Elizabeth Jelin, entenderemos la memoria como ejercicio y trabajo que necesita 'activar' los materiales para transformar el momento presente. Vinculamos la dimensión narrativa del ejercicio de la memoria a la crisis de la acción dramática, en tanto las 'memorias narrativas' caracterizadas por Jelin, también fuerzan y dilatan la temporalidad cotidiana mediante un habla que necesita una extensión amplificadora para traer al presente los recuerdos. La socióloga argentina acentúa las oscilaciones inherentes al ejercicio de la memoria, a partir de las modificaciones en los contextos que posibilitan o impiden una correcta escucha de los testimonios. De esta manera, la distancia temporal de cuarenta años con el Golpe de Estado parece propicia para adentrarse en temáticas que anteriormente no habían tenido un espacio preponderante. Las definiciones de Jelin son complementadas con los aportes de Pilar Calveiro, Steve Stern y Bruno Groppo, que refuerzan el vínculo entre memoria, política y la conformación de una identidad posible. Esto se vuelve sumamente relevante en tanto los hablantes presentes en el corpus analizado traen a la luz memorias que entran en pugna con los relatos oficiales, en aras de reconstruir identidades estalladas consecuencia de su implicación en episodios de violencia política.

A continuación particularizamos los procesos de lucha armada latinoamericanos, inscritos en un proceso global de polarización y ascendente politización. Desde el estudio de Julio Aróstegui, definimos violencia política para así adentrarnos en la compleja relación que se establece en el ámbito latinoamericano y chileno entre memoria y violencia, puesto que asistimos a transiciones 'democráticas' fundadas en pactos que perpetúan lógicas autoritarias. Así, estos procesos políticos reproducen sociedades fragmentadas, desiguales y polarizadas en que el monopolio de la violencia recae en el Estado y las FF.AA. Esto explica en parte el tabú que configura la lucha armada en Chile, el cual encuentra en nuestro corpus de obras, un espacio de problematización. Bajo nuestra perspectiva, estos textos forman parte de una tradición dramática nacional que a través de la problematización de temáticas de carácter político-social, se inscribe en la crisis de la forma dramática y cuya génesis se encuentra en los teatros universitarios de mediados del siglo XX. Por ello es que en un primer momento recorreremos la historia, temáticas, objetivos y horizontes de los

teatros universitarios, durante el período que abarca desde 1941 hasta 1970, caracterizando el giro en los modos productivos del teatro nacional. Describiremos cómo los autores y directores acogen la crisis de la forma dramática descrita en el primer capítulo y se enfocan en temáticas de corte político-social. Nos detendremos en Isidora Aguirre, Egon Wolff y Jorge Díaz, quienes son representativos de este giro, abandonando las estructuras dramáticas clásicas para permitir el ingreso de elementos épicos, oníricos, simbolistas y narrativos.

Un segundo momento va desde 1970 hasta 1990 y expone la politización que experimenta la producción dramática al alero de los procesos políticos vinculados a la ascensión de Salvador Allende y el gobierno de la Unidad Popular. Luego y a partir del Golpe de Estado, analizamos las modificaciones que sufre el ámbito teatral a partir de la clausura de los teatros universitarios y la nueva responsabilidad de los teatros independientes en la generación de obras que mostraban la experiencia de vivir en una sociedad dictatorial. En una segunda fase de la dictadura, el teatro se suma a la reorganización del movimiento popular, adentrándose en los espacios de abandono que generaba el modelo económico y la violencia del régimen, propiciando la puesta en escena de personajes desencajados a partir de la experiencia de la tortura, el exilio y la clandestinidad. Nos detenemos en la figura de Juan Radrigán, quien desarrolla una poética compuesta por hablantes aislados, marginales y a la deriva. A su vez, damos cuenta de ciertas líneas de trabajo vinculadas al teatro comercial y de carácter evasivista, que también formaban parte importante de la cartelera. En los últimos años de la dictadura destacamos la figura de Ramón Griffero, quien desjerarquiza la experiencia teatral a partir de un nuevo estatuto en que la palabra, el espacio, el cuerpo y la imagen se tornan elementos de igual equivalencia e importancia. Esta lógica nos permite entender las transformaciones propias del período que abarca desde 1990 hasta el año 2000, en que poéticas como las de Andrés Pérez, Mauricio Celedón, La Troppa o Teatro de la Memoria, evidencian un desplazamiento desde el ‘textocentrismo’ hacia formas vinculadas al teatro callejero, la performance, el teatro de objetos y la danza, esto ante un escenario político de alta opacidad que requería de nuevos acercamientos a las interrogantes sobre la memoria y la violencia. Este periodo histórico denominado ‘transición’ es entendido a partir de la reflexión sociológica de Tomás Moulian, quien describe la forma en que la tríada olvido-

consenso-impunidad, soporta la operación de blanqueo del país por parte de las autoridades políticas, en aras de generar una imagen en que la dictadura apareciera como superada.

Finalmente, el periodo que abarca desde el 2000 hasta la fecha, inicia con la descripción de una serie de eventos y procesos que tienen lugar a partir del año 1998 con la detención de Pinochet en Londres y que impugnan los paradigmas de silencio e impunidad de la transición. Esto propicia nuevas formas de memoria que modifican los proyectos escriturales de variados autores chilenos, en que el texto retoma un papel central a partir del desborde de la forma dramática clásica y mediante la puesta en escena de identidades y espacios políticos marginales, adentrándose en los espacios en sombras que deja el neoliberalismo chileno. Leemos una ‘pulsión rapsódica’ en esta constelación de autores, quienes a través del ensamblaje de materiales heterogéneos, abandonan la lógica de conflicto intersubjetivo, para interpelar al lector/espectador, forzándolo a posicionarse frente a las temáticas expuestas. En el caso de nuestro corpus de obras, el contexto particular del año 2013, parece ofrecer una distancia temporal adecuada para interrogar al lector/espectador acerca de la génesis fracturada de nuestra democracia.

En el tercer capítulo, iniciamos el análisis con la obra *Escuela* de Guillermo Calderón centrándonos en la rapsodización del discurso dramático y el tipo de hablante resultante. En principio caracterizamos las lógicas de organizaciones como el MIR y el FPMR para así entender las tácticas de combate clandestino presentes en la obra y la forma en que dichas prácticas se vinculan con los procesos de construcción identitaria. A partir de la estructura dramática, damos cuenta de los modos en que la pieza es representativa de procedimientos dramaturgicos contemporáneos, que sustituyen la progresión clásica de una acción por un movimiento estructurado a partir de cuadros desjerarquizados. Posteriormente nos adentramos en la dimensión expositiva del texto, la cual impide la existencia de un conflicto de carácter clásico, desbordando el texto/escena e interpelando directamente al lector/espectador. Analizamos la fuerte presencia de elementos de carácter documental, que cohabitan con las formas poéticas propias de la escritura de Calderón. A nuestro entender, la obra propicia una discusión en torno a la violencia política que se opone al discurso hegemónico que ha cristalizado la idea de una sociedad de mercado ‘desideologizada’, de manera que obliga al lector/espectador a posicionarse frente a la existencia de la lucha armada en Chile. De esta manera, *Escuela* confronta a su contexto de

producción de manera tal que diagnosticamos un alto grado de rapsodización del discurso dramático, a lo cual se suma el carácter monológico, el ingreso de formas narrativas y el hilvanado de materiales heterogéneos. A continuación, analizamos los modos en que Calderón despoja a sus personajes de puntos de anclaje sociales o psicológicos, de manera que no hay espacio para la intimidad ni para una existencia fuera del universo del texto, esto en directa relación con las nociones de anonimato y clandestinidad propia de personajes vinculados a la lucha armada. De este modo, el carácter expositivo de los hablantes impide la existencia de una psicología y una individualidad, por lo que es posible referirnos a ellos como ‘impersonajes’ que pierden sus nombres propios y se presentan como construcciones deliberadas del autor, siendo parte y testigos de su existencia. En nuestro análisis, este tipo de procedimientos dramáticos se condicen con las lógicas operativas de los grupos armados en aras de diluir la identidad de los individuos. Este vaciamiento identitario permite que los hablantes ‘impersonales’ soporten y contengan a las voces y memorias de otros combatientes anónimos, los cuales encuentran en la propuesta dramática de Calderón, un espacio de existencia posible.

En el caso de *Hilda Peña* de Isidora Stevenson, nos centramos en el análisis de la dimensión narrativa del monólogo de una víctima anónima de la violencia política, así como también en la dimensión ‘impersonal’ del hablante. Stevenson revisita el particular momento histórico de la transición a partir de un encuadre íntimo en que la violencia política es el telón de fondo de la memoria de una madre que a través de un habla monológica articula una narración de corte testimonial. Puesto que el hecho que gatilla el testimonio de la mujer es la muerte de su hijo en el asalto al Banco O’Higgins por parte de una célula lautarista, en este capítulo caracterizamos las acciones y prácticas del Movimiento Juvenil Lautaro, las cuales también son funcionales para el posterior análisis a la obra *Yo maté a Pinochet*. En este apartado nos centramos en el aislamiento del hablante y la ausencia de un conflicto dramático clásico en tanto no hay interlocutor a quien dirigir las palabras. El presente reiterativo del texto evidencia una persecución incesante del pasado, que busca recuperar los fragmentos de una memoria estallada a partir de la muerte del hijo. El habla mantiene con vida el recuerdo del hijo pero a la vez expresa la alienación del hablante. Esto, lo vinculamos a las nociones de Elizabeth Jelin referentes al ‘devenir traumático’ en tanto incapacidad de articular una experiencia de trauma con sentido en el

ahora. En nuestra lectura, la obra establece un diálogo con el afuera a partir de los cuestionamientos al manto de silencio relativo a los primeros años de democracia y las víctimas colaterales, consecuencia de los enfrentamientos entre grupos armados y las fuerzas del orden.

En *Yo maté a Pinochet*, se expone el testimonio de un ex combatiente del MJL, para así rearticular memorias y hechos referentes a la lucha armada durante los primeros años de la transición. Bajo nuestra perspectiva, el hablante Manolo afirma haber asesinado a Pinochet para así intentar otorgarle sentido a las pérdidas que sufrió consecuencia de la lucha en contra de la dictadura. En nuestro análisis nos centramos en el carácter monológico del texto y la reconstitución de memorias anónimas referentes a la lucha armada. Exponemos las formas a través de las cuales la obra se alza como ejercicio de remembranza que tiene lugar desde un presente de la derrota, mirando con nostalgia el pasado de lucha. Lo anterior reafirma el fuerte componente narrativo del texto y por ende la ausencia de un conflicto dramático intersubjetivo. Sin embargo, también marcamos las diferencias entre el grado de disolución del personaje que existe en *Escuela e Hilda Peña* con el hablante de la presente obra, el cual aún responde a ciertas características del personaje dramático realista-sicológico. Finalmente, analizamos los episodios y hechos diversos reunidos en el texto, los cuales colaboran a rearticular una memoria vinculada a las jornadas de protestas populares y a aquellos miles de combatientes anónimos que colaboraron para dar fin al régimen dictatorial. Bajo nuestra perspectiva, la obra cuestiona la memoria oficial de la transición entendida como proceso pacífico, relevando la existencia de enfrentamientos armados, recuperaciones y víctimas anónimas, obligando al espectador a posicionarse frente a los hechos y temáticas presentes en el texto, desplazando la noción de conflicto intersubjetivo, hacia afuera del texto/escena.

Finalmente, en las conclusiones que cierran nuestro estudio sobre la crisis del personaje en *Escuela, Hilda Peña y Yo maté a Pinochet*, a partir de las nociones de memoria y violencia, efectuamos una reflexión final en torno a los elementos en común y diferencias entre las piezas. Sostenemos que existe un vínculo expreso entre los procedimientos dramáticos y los temas y problemas inscritos en los textos, esto ya que el ejercicio de la memoria, vinculada específicamente a contextos de violencia política, requiere de formas y modos, que una estructura dramática clásica parece no soportar. Pese a

que cada texto supone un lugar de enunciación diferente (un grupo de jóvenes en una escuela de combate, una madre enfrentada a la muerte de su hijo y un ex combatiente que habla desde el desencanto y la nostalgia) el ejercicio escritural en las tres obras parece tener un objetivo transversal. Bajo nuestra perspectiva, estos autores se valen de estrategias discursivas heterogéneas para llevar al espacio del drama y del teatro, fracturas y heridas de nuestra memoria política reciente que deben ser revisitadas, en pos de construir una sociedad que acoja y entienda el disenso como un aporte fundamental en la búsqueda de generar prácticas efectivamente democráticas.

CAPÍTULO I

CRISIS DE LA FORMA DRAMÁTICA

Para analizar la puesta en crisis del concepto de personaje desarrollado en las obras *Escuela* (2013) de Guillermo Calderón, *Yo maté a Pinochet* (2013) de Cristian Flores e *Hilda Peña* (2014) de Isidora Stevenson, nos referiremos a la extensa tradición que caracteriza la crisis del personaje contemporáneo, en el entendido que esta se inscribe en un fenómeno mayor, la crisis del drama, cuya génesis se remonta a las dramaturgias de finales del siglo XIX. Esta, la entenderemos como la alteración –total o parcial– de uno o más de los ejes constitutivos del drama moderno: acción, conflicto, personaje y diálogo. Nuestro objetivo es explicitar y entender la relación indisoluble que sostienen dichos elementos, por lo que toda modificación, necesariamente implica un reajuste de todos los componentes. Para ello caracterizaremos la ‘forma dramática’, en tanto modelo que experimenta las alteraciones propias de esta crisis. La forma dramática afianzó su hegemonía a partir de las dramaturgias realistas que poblaban la escena teatral europea de mediados del siglo XIX, las cuales se caracterizaban por la puesta en escena de personajes y situaciones de la vida cotidiana de la clase burguesa. Mediante una estructura de actos y escenas, se presentaba una serie de acontecimientos entramados, a través de los cuales se expone, desarrolla y supera, un conflicto entre dos fuerzas antagónicas. Dicha noción es el eje estructural del drama moderno y corresponde a lo que el filósofo alemán G.W.F Hegel definió como ‘acción dramática’.

La acción dramática estriba esencialmente en un actuar *colisionante*, y la verdadera unidad sólo puede tener su fundamento en el movimiento total por el que la colisión, según la determinación de las coyunturas, los caracteres y los fines particulares, tanto se restaura conforme a los fines y caracteres como supera su contradicción. (836-37)

Este “movimiento total” que es la acción dramática implica necesariamente un enfrentamiento entre fuerzas opuestas –encarnadas por personajes–, cuya resolución tiene lugar ante los ojos del lector/espectador. El drama debe representar este movimiento excluyendo todo aquello que no tenga relación inmediata con la acción de manera que el foco esté puesto exclusivamente en el conflicto intersubjetivo entre personajes. Para Hegel, ‘lo dramático’, en tanto característico del drama, es “la expresión de los individuos en la lucha de sus intereses y en la discordia de sus caracteres y pasiones.” (840), es por ello que lo épico y las formas narrativas no tendrían lugar en el drama puesto que atentarían contra “el avance continuo hacia la catástrofe final”.

La acción dramática hegeliana encuentra sus fundamentos en lo que Aristóteles en la *Poética* definió como ‘acción’ y que sería el elemento constitutivo de la tragedia griega. Aristóteles define tragedia como “imitación de una acción que es completa en sí misma”; dicha acción debe representarse de manera que “las partes de los acontecimientos se ordene de tal suerte que si se traspone o suprime una parte, se altere y disloque el todo” (Arist. *Poética*, 1451a 35). Las perspectivas de Hegel y Aristóteles se asemejan en cuanto la acción supone una selección y concentración de elementos, sin embargo, para el filósofo griego el enfrentamiento entre personajes ocupa un lugar secundario en relación a la peripecia, es decir, el cambio y movimiento de la acción. Es Hegel quién pone el énfasis en el “actuar colisionante” que tiene lugar entre los ‘caracteres’ como motor del drama. Bajo esta lógica, los personajes operan al modo de contenedores y soportes de valores, ideas, causas; subjetividades aparentes que encubren el entramado urdido por el autor, quien pretende confrontar sistemas de valores opuestos mediante el uso del diálogo.

Por todo lo anterior, y en consonancia con la perspectiva de Hegel, entenderemos como forma dramática la organización del drama a partir de una acción, la cual progresa gracias al conflicto entre personajes con intereses opuestos. Al final de la acción el conflicto debe superarse, y dicha resolución tiene lugar gracias al enfrentamiento intersubjetivo entre las partes, el cual se manifiesta a través del diálogo. De acuerdo a esto, la alteración de cualquiera de los elementos constitutivos del drama –acción, conflicto, personaje, diálogo– tiene consecuencias directas sobre el resto de las partes, puesto que se encuentran en una relación de dependencia indisoluble. En este sentido, las dramaturgias que surgen a finales del siglo XIX suponen un cuestionamiento de la forma dramática,

puesto que trastocan los diferentes componentes del drama y por ende modifican el estatuto de la acción y del personaje. A partir de dramaturgos como Ibsen, Chéjov, Strindberg y Maeterlinck podemos caracterizar el giro en la escritura dramática que trae aparejado el fin de siglo XIX. Dichos autores se vuelcan a una escritura que no está necesariamente supeditada a la lógica causal realista, y se retroalimentan con las vanguardias artísticas. Esto propicia el ingreso a escena de lo onírico, lo irracional, el juego simbolista, lo lírico y lo grotesco. En la exploración de nuevas formas, estas escrituras horadan tanto el diálogo, como el personaje y la acción dramática.

Las dramaturgias finiseculares se enmarcan en un contexto mayor de cuestionamiento a los valores hegemónicos de la clase burguesa, la cual a partir de la revolución de 1789 instaló la idea de progreso y avance sostenido. Esta crisis de paradigma se manifiesta a través de la proliferación de vanguardias artísticas que tiene lugar a partir de finales del siglo XIX, en el trabajo teatral de André Antoine en ‘El Théâtre Libre’ de París, Konstantin Stanislavski y Datchenko en ‘El Teatro del Arte de Moscú’, las puestas en escena de Gordon Craig, Adolphe Appia y Vsévolod Meyerhold. Estos creadores representan esfuerzos sistemáticos por ampliar los límites del teatro, lo que evidencia la insuficiencia del drama como género para dar cuenta de un nuevo sujeto que surge al alero del capitalismo industrial. Las artes se esfuerzan por exponer la angustia y perplejidad de los individuos, en contraposición al “hombre moderno”, masculino, entero, unívoco y burgués, propio del siglo XIX⁶.

El filósofo español José Ortega y Gasset caracteriza este momento histórico a partir del ‘perspectivismo’, el cual supone que cada individuo configura un punto de vista sobre el mundo, por lo tanto es imposible clausurar verdad y realidad como entidades absolutas y estables. Para Ortega y Gasset, el sujeto “ni es un medio transparente, un «yo puro» idéntico e invariable, ni su recepción de la realidad produce en ésta deformaciones” (146). Así, estamos frente a individuos cuya función es la de seleccionar y jerarquizar hechos, ideas y verdades, para construir su particular versión de lo real. El perspectivismo –tal como la teoría de la relatividad de Einstein– pone el foco en la posición relativa del observador, el cual produce verdades “en perspectiva”, complementarias con las demás

⁶ Ejemplar en este sentido es el sujeto alienado que prefigura Kafka en sus novelas, en rebeldía con Dios y los seres humanos, privado de puntos de anclaje que soporten su desencuentro con el mundo y perdido en estructuras opresivas que no comprende.

verdades. De este modo, el tránsito al siglo XX implica una crisis de sentido, en que el mundo aparece como fragmentario e incierto, es por ello que la primera reacción sea de perplejidad y desamparo. Ortega y Gasset lee en la crisis de la Modernidad una oportunidad que permite superar el universo clausurado que significa la noción burguesa de individuo. En este sentido, las dramaturgias de fin de siglo problematizan al sujeto dislocado propio del fin de la modernidad; aquel que aún no sabe de los horrores de las grandes guerras pero que sin embargo anticipa la catástrofe y el colapso del modelo lógico racional.

Si bien el concepto de ‘crisis de la forma dramática’ será acuñado a mediados de la década del 50, es el director, dramaturgo y teórico teatral alemán Bertolt Brecht quién por primera vez sistematiza una propuesta dramático-teatral que opera a modo de respuesta y enfrentamiento a la forma dramática descrita anteriormente. Por una parte, son los dramaturgos de finales del siglo XIX quienes a través de su escritura, ponen en jaque los modos del drama y ensanchan las posibilidades y alcances del mismo, es Brecht sin embargo, uno de los primeros que desarrolla una teoría respecto a la insuficiencia de la forma dramática.

Uno de los pilares de la teoría brechtiana es la crítica a la concepción aristotélica del drama y al efecto que esta persigue, la *catarsis*, que tendría como objetivo “la purificación del espectador del espanto y la compasión, gracias a la representación de acciones que provocan el espanto y la compasión” (Brecht 19). Para Brecht, el problema central de la dramática aristotélica no es la acción, sino la búsqueda –consciente o no– de un efecto catártico. Este efecto estaría dado por la ‘identificación’ del espectador/lector con los personajes, es decir, con las acciones que estos encarnan y las emociones que padecen. Por tanto, una dramática sería aristotélica siempre que provoque identificación sin importar si se vale o no del ‘modelo aristotélico’⁷. La invectiva brechtiana está dirigida al teatro y a las dramaturgias realistas descritas con anterioridad, puesto que para el autor alemán dichas obras escenifican el sueño burgués de un mundo estático e inmanente; el escenario simplemente expone el mundo ‘tal como es’, bajo una estructura dramática clásica que implica al espectador en la fábula, lo cual desata una reacción emocional funcional al *status quo*.

⁷Aristóteles denomina *catarsis* al efecto específico que debía generar particularmente la tragedia. El ‘modelo aristotélico’ por ende, recoge y omite elementos de la *Poética* y extrapola la lógica de la *catarsis* a todas las formas dramáticas.

Los esfuerzos sistemáticos del teatrasta alemán por dismantelar y superar las formas dramáticas burguesas, son inseparables de su filiación marxista. Bajo esta perspectiva, ‘lo humano’ debiese aparecer como elemento histórico, rastreable y susceptible de ser modificado. Por tanto, emociones, conductas y sentimientos responden a determinados intereses (de clase, históricos, ideológicos, etc.) Brecht apunta específicamente a la identificación en el teatro puesto que este fenómeno sería ineficaz y contraproducente en el contexto de un capitalismo avanzado. En ciertos momentos históricos una dramática aristotélica sería posible e incluso necesaria, pero el diagnóstico brechtiano del sujeto contemporáneo –proletario/alienado– requiere de formas que remuevan consciencias y desaten acciones. En este sentido, la identificación resulta insuficiente e ineficiente, puesto que el espectador es incapaz de distanciarse del escenario, y se entrega ciegamente a emociones que “no comprende”. La ausencia de un juicio crítico impide cualquier toma de consciencia, por tanto el mundo, la escena y el ser humano se presentan como inmutables. Brecht sostiene que “la ilusión en el teatro ha de ser parcial, de modo que siempre pueda ser reconocida como ilusión... la realidad ha de estar trasformada por el arte, para que se reconozca y se trate como algo que puede ser cambiado” (31), es por ello que todos sus esfuerzos se dirigen a evitar la identificación absoluta en el teatro. Advertimos que para Brecht, el problema de la forma dramática no es la noción hegeliana de conflicto, sino específicamente la identificación con aquello que tiene lugar en el texto/escenario. La idea de conflicto será amplificada por Brecht y abandonará la dimensión intersubjetiva para ahora intentar dar cuenta del enfrentamiento marxista por excelencia, la lucha de clases.

A partir de su trabajo artístico en Alemania durante los años 20’ y 30’ y la posterior sistematización teórica del mismo durante su exilio (de 1933 a 1947), Brecht opone al teatro de forma dramática, la forma épica: Lo épico en este caso refiere a lo narrativo, en contraposición al énfasis en el correcto desarrollo de una acción dramática propia de las dramaturgias clásicas. En la forma épica, el foco está puesto en el efecto de ‘extrañamiento’, esto significa transmitir los procesos al espectador “en toda su dimensión sorprendente y extraña. Esto es necesario para que se presenten desde su lado dominable, y pasen de ser conocidos a reconocidos” (Brecht 25). De esta manera, el autor alemán busca generar mecanismos, procedimientos y estrategias dramático-teatrales que ‘desnaturalicen’

los acontecimientos, presentándolos al lector/espectador al modo de procesos históricos no clausurados. El extrañamiento brechtiano es una operación de desajuste e interrupción que se opone al movimiento lineal y ascendente de la forma dramática.

Bajo la influencia de las teorías cinematográficas soviéticas y los procedimientos teatrales del director alemán Erwin Piscator, la forma épica brechtiana sustituye el acontecer progresivo de la acción por ‘cuadros’, es decir, situaciones dramáticas estáticas, que a través de un proceso de corte y montaje, abandonan la noción de intriga, para exponer una multiplicidad de elementos en contradicción que puedan producir en el lector/espectador un juicio crítico respecto de aquello que se le presenta. Brecht propone la utilización de elementos dramático/teatrales como títulos que adelantan los acontecimientos, canciones, narradores, focos de iluminación a la vista, escenografías que no esconden su condición de artificio, entre otros, para así develar y explicitar el constructo que es e implica una obra de teatro. Todo lo anterior apunta a desnaturalizar los fenómenos –a través de estrategias y elementos épico/narrativos–, para que estos se muestren como procesos históricos, posibles de ser modificados. El teatro de Brecht narra acontecimientos para así “despertar la actividad” del espectador, y lo enfrenta a una acción discontinua, obligándolo a tomar decisiones. El mundo, la escena y el ser humano aparecen como objeto de análisis, posibles de ser transformados.

En 1956, el filólogo húngaro Peter Szondi publica su tesis doctoral denominada *Teoría del drama moderno*, en la cual analiza el devenir histórico de la forma dramática a la luz de los escritos de Hegel, Lukács y, por cierto, la teoría brechtiana. El enfoque historicista de Szondi propone leer el género dramático como proceso, cuya crisis –en apariencia final– tiene lugar en las postrimerías del siglo XIX. Para ello, propone el concepto de ‘crisis de la forma dramática.’ Szondi caracteriza dicha crisis a partir de la escisión entre sujeto y objeto, específica de los nuevos modos en que los hombres y mujeres se relacionan consigo mismos y con la sociedad. El ser humano del siglo XX sería a la vez masificado y escindido; un eslabón aislado de una línea de producción fordista que atomiza y separa a los individuos. Bajo una perspectiva marxista, Szondi lee en las dramaturgias realista-burguesas un sujeto unívoco y resuelto, por ende imposible y extemporáneo puesto que el contexto de finales del siglo XIX necesariamente implica la

incongruencia entre universo objetivo y subjetivo⁸. Para Szondi la base de la forma dramática es “la negación misma de una separación de sujeto y objeto” (65) de manera que, a la luz del mundo masificado y escindido que configura el capitalismo industrial, la unidad inmanente del sujeto dramático resulta caduca, por consiguiente el drama –expresado en sus elementos constitutivos, acción, conflicto, personaje y diálogo– debe “superar” sus modos y formas insuficientes.

Szondi analiza específicamente las dramaturgias de Ibsen, Chéjov, Strindberg, Maeterlinck, Hauptmann y Pirandello para dar cuenta de los esfuerzos dramaturgicos más importantes de superación de la forma dramática. Ya sea en la falta de una ‘verdadera’ acción dramática en Ibsen, el esbozo de un ‘sujeto épico’ en Strindberg o en el eminente carácter narrativo de los diálogos chéjovianos, Szondi analiza la irrupción de elementos formales que socavan la estructura dramática clásica pero que sin embargo, no alcanzan a constituir un todo consistente que permita superar por completo la forma dramática. El problema por tanto sería que “el drama del final del siglo XIX niega en su contenido lo que, por fidelidad a la tradición, quiere continuar expresando formalmente” (Szondi 64) El teórico húngaro lee en estas dramaturgias, esfuerzos inconscientes por salvar la forma dramática, y por consiguiente, una cierta ceguera por parte de los autores, incapaces de percibir en su propia escritura una pulsión temática que requiere violentar los ejes estructurales del drama.

La crisis de la forma dramática se explicita a partir de los autores finiseculares, los cuales corroen las formas tradicionales del drama, pero que sin embargo, son caracterizados por Szondi como ‘grandes experimentadores’, propios de un periodo de transición. Es por ello que, a partir de la poética de Brecht y específicamente sobre la base de la forma épica, Szondi advierte una posibilidad de superación del drama, en que lo épico –lo Nuevo– debe triunfar sobre lo dramático –lo Antiguo–, a la espera del advenimiento definitivo de la ‘era épica’. Pese al carácter binario de su análisis, Szondi advierte de manera certera la marcada

⁸ En su ensayo de 1908 *L'umorismo*, el dramaturgo italiano Luigi Pirandello realiza un análisis similar, aparejado a su escritura dramática. Pirandello anticipa en cuarenta años el sujeto escindido de Szondi y se inscribe en la misma tradición que posteriormente retoma Ortega y Gasset. El autor italiano da cuenta del “desacuerdo que el sentimiento y la meditación descubren o bien entre la vida real y el ideal humano o bien entre nuestras aspiraciones y nuestras debilidades y miserias” (3) Así, la vida sería un flujo caótico al que intentamos detener fijándola, en “conceptos ideales con los que quisiéramos mantenernos coherentes”. El resultado es la imposibilidad de “entregarse a un sentimiento sin sentir, en seguida, una mueca, que turba, que desconcierta, que indigna.” (14).

contaminación que sufre la forma dramática a fines del siglo XIX y la proliferación de elementos de carácter narrativo, por lo que sienta las bases para el rescate teórico de estas dramaturgias que tendrá lugar en la segunda mitad del siglo XX, particularmente en los trabajos de Sarrazac, Ryngaert, Sermon, entre otros.

El dramaturgo y teórico francés Jean-Pierre Sarrazac, en conjunto con el Grupo de Estudios sobre la Poética del Drama Moderno y Contemporáneo⁹, ha realizado una labor sistemática de investigación y difusión en torno a las alteraciones y des(re)composiciones que han sufrido los ejes estructurales del drama a lo largo del siglo XX. El conjunto de teóricos/as guiado por Sarrazac revisita la crisis de la forma dramática explicitada por Szondi, bajo la perspectiva de “abandonar la idea de que el horizonte –el fin– del teatro dramático habría podido ser el teatro épico” (Sarrazac 2013 30). De este modo, proponen leer en autores como Ibsen, Chéjov, Strindberg, Maeterlinck, Hauptmann y Pirandello, dramaturgias que han sabido aunar un teatro político con “una dramaturgia de la subjetividad, de lo íntimo” y que constituyen los cimientos de una crisis que se extiende a lo largo de todo el siglo XX. En este sentido, la labor del Grupo de Estudios¹⁰ resulta fundamental para entender el devenir del drama contemporáneo, puesto que se centra en la evolución del estatuto de la acción y del personaje dramático, a través de las relaciones de reciprocidad que establecen ambas dimensiones. Nos valdremos por tanto de aquellos elementos desarrollados por este grupo, que permitan comprender y caracterizar la crisis del personaje en la dramaturgia contemporánea, y para ello, propondremos una definición operativa del concepto ‘personaje’ a la cual podamos referirnos cuando analicemos las formas en que se horada el concepto a lo largo del siglo XX. La crisis del personaje será

⁹ El grupo forma parte del Instituto de Estudios Teatrales de la Universidad Paris III. Fue fundado en 1996 por Sarrazac y es co-dirigido por el también profesor, teórico y director teatral francés, Jean-Pierre Ryngaert. Su investigación se enfoca en las “interrogantes nacidas de la crisis de la forma dramática y de las transformaciones actuales de la escritura y de la creación escénica. El estudio de los nuevos materiales del teatro y de la interacción de este último con otras artes”. En <http://www.univ-paris3.fr/iret-institut-de-recherche-en-etudes-theatrales-ea-3959-3447.kjsp>

¹⁰ El Grupo de Estudios ha publicado una serie de textos críticos escritos de forma individual y colectiva, en los cuales exponen el resultado de sus investigaciones. Utilizaremos particularmente el *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, dirigido por Sarrazac, el cual se compone de entradas que reúnen y sistematizan diversas acepciones y teorías en torno a conceptos del drama. Los autores que participaron de dicho léxico y que serán citados son Kerstin Hausbi, Françoise Heulot, Geneviève Jolly, Marie-Christine Lesage, Hélène Kuntz, Alexandra Moreira da Silva, Julie Sermon, Florence Baillet, Jean-Pierre Ryngaert y el mismo Jean-Pierre Sarrazac.

descrita bajo la perspectiva del teórico francés Robert Abirached para luego ser complementada con el aporte de los/as integrantes del Grupo de Estudios, específicamente en torno a las nociones de (crisis de la) acción, (crisis del) discurso, (crisis del) conflicto, monólogo, silencio y voz.

➤ Crisis del personaje en el drama contemporáneo

Para el teórico literario alemán Manfred Pfister, el personaje es el elemento capital que articula la relación entre el texto y el escenario, por lo cual promueve la ambigüedad y la confusión, en tanto existe en el texto y es a la vez encarnado por un actor/actriz que le otorga “vida real” fuera del papel. Pfister plantea la necesidad de establecer una terminología que compense “a common tendency to discuss dramatic figures as if they were people or characters from real life” (161). Es por ello que remarca la distancia que existe entre la palabra alemana que denomina al personaje (*figur*) y persona (*person*). La connotación del término *figura*/personaje explicitaría su carácter “deliberadamente artificial” y de constructo, para así enfatizar la diferencia ontológica que existe con las personas de carne y hueso. Pfister entiende la figura dramática al modo de una construcción discursiva inseparable de su contexto –el sistema dramático del texto– puesto que existe, y sólo existe, en la suma de relaciones en torno a ese contexto. Independiente del peso simbólico e implicancias históricas de determinadas figuras dramáticas –Antígona, Edipo, Hamlet, Nora Helmer–, de todos los análisis que podamos hacer respecto a sus comportamientos, modos y valores que tienen lugar en el texto, e incluso de las posibles reversiones de los textos originales, Pfister remarca el carácter artificial y funcional de la figura dramática, puesto que pertenecen al universo finito y cerrado del texto y del teatro. Preguntarse qué haría Hamlet en lugar de Otelo daría cuenta de “a complete misunderstanding of the special status of fictional figures and can be no more than a form of unverifiable speculation” (161).

Complementamos lo anterior, con las definiciones de la semióloga teatral francesa Anne Übersfeld, quién –en la misma línea de Pfister– define personaje, no como la “copia sustancial de un ser”, sino como “el punto de amarre que anuda la diversidad de los signos...un lugar geométrico” (89) De este modo, y para existir, la arquitectura del

texto/escena requiere la presencia de un lector/espectador, el cual construye, una y otra vez, los espacios posibles por los cuales transita la figura dramática. El lugar geométrico que es la figura opera al modo de un contenedor, depositario de una multiplicidad de signos que deben ser decodificados una y otra vez por quien lee/observa, en el entendido que dicho “ente parlante” no preexiste al texto o la puesta en escena, sino que se materializa únicamente al ser leído/visto. Así y a partir de las nociones propuestas por Pfister y Übersfeld, podríamos definir personaje/figura como una construcción discursiva, de carácter deliberadamente artificial, en la cual se articulan los diversos signos que deberán ser decodificados por el lector/espectador.

Nuestra definición de figura dramática es ciertamente heredera del estudio que realiza Robert Abirached en su texto capital de 1978, *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Allí, Abirached analiza el estatuto del personaje a partir del concepto de ‘mímesis’ y las transformaciones que esta noción ha experimentado desde la tragedia griega hasta las dramaturgias de mediados del siglo XX. En consonancia con Pfister y Übersfeld, para Abirached el personaje es un lugar, una estructura, en que la mímesis se vuelve efectiva y a través del cual el lector/espectador es capaz de establecer una relación de identificación con aquello que lee. Dicho espacio de significación y confluencia semántica que es el personaje se ha visto modificado históricamente, en tanto el concepto de mímesis es puesto en crisis. Abirached traza un recorrido que se inicia en Aristóteles, para quien mímesis implica la imitación (de acciones), en contraposición a la concepción platónica, bajo la cual todo intento de imitación de la realidad corrompe a la misma y nos aleja en la búsqueda de la verdad. Aristóteles apela a una mímesis que no se dirija al mundo de las Ideas sino a las acciones humanas. Esta imitación no sería una copia fidedigna de la realidad, pero sí debe ajustarse a criterios que se ajusten a lo posible –de ahí la noción de acción y trama, es decir, concentración y encadenamiento de los eventos– en pos de no desviarse del conocimiento verdadero.

Abirached marca un punto de ruptura en la concepción aristotélica de mímesis cuando los pensadores de la Ilustración, particularmente Gotthold Lessing y Denis Diderot, revisitan y modifican el sentido del término, al concebir al personaje como depositario exclusivo del fenómeno mimético, en tanto ‘fiel reflejo’ de hombres y mujeres. Este sería el momento histórico en que se instala la idea del ‘teatro como espejo’ en el cual se refleja el

espectador, quien reconoce en los personajes a un semejante, con quien empatiza o disiente, siempre bajo una lógica utilitaria, de finalmente refrendar los valores de la burguesía. De esta manera, Abirached da cuenta del ingreso y dominio de la ideología y moral burguesa en el teatro y drama contemporáneo, caracterizada por el intento de disimulación del carácter artificial del teatro. Así, el drama moderno –heredero de las nociones de Lessing y Diderot– se funda bajo el supuesto que “el fin último de la representación [es] el de imitar las acciones de los hombres por medio del juego del actor, a través de un espacio y un tiempo figurados, en frente de un público invitado a creer en las imágenes de esta manera construidas” (Abirached 89). La relectura de la poética aristotélica por parte de los pensadores de la Ilustración que asimila la representación mimética con la forma dramática, configura aquello que Szondi denominó ‘drama absoluto’. Este se caracteriza por el encuentro absoluto –carente de cualquier tipo de contrapunto– de los tres principios estructurales del drama, en tanto el drama “(1) es un acontecimiento o un suceso, (2) que se desarrolla en el presente, (3) en el espacio de las relaciones intersubjetivas –interpersonales-, mediante el recurso del diálogo” (Viviescas 444). El paradigma de esta forma sería el Neoclasicismo francés y posteriormente las dramaturgias realistas y naturalistas del siglo XIX. Y es en relación a esta tradición que Abirached analiza la crisis del estatuto del personaje en las dramaturgias de finales del siglo XIX, las cuales forman parte de un movimiento mayor del arte occidental que diversos autores han identificado como la ‘crisis de la representación’. Dicha crisis “cuestiona el conjunto de la tradición teatral de Europa, al arrojar la sospecha tanto sobre sus presupuestos estéticos, sobre sus modos de ejercicio, como sobre las finalidades [del arte]” (Abirached 175). El modelo racional se revela como insuficiente para entender el conjunto de lo real, el cual aparece como un conglomerado de realidades múltiples –al alero del auge del psicoanálisis y los estudios sobre el inconsciente– incapaces de ser reducidas a un modo unívoco de entendimiento.

En continuidad con Szondi, Abirached identifica en los autores de finales del siglo XIX, un quiebre radical en el modelo mimético y en las formas cómo el personaje es construido por sus autores. Luego, y a partir de las poéticas de Brecht –punto de inflexión fundamental en la crisis de la forma dramática– y Antonin Artaud, Abirached tiende un puente que permite entender la ‘crisis de la representación’ como un fenómeno extendido a

lo largo del siglo XX, que alcanza otro de sus clímax en las dramaturgias de los años 50' en la Europa de posguerra. A partir de autores como Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Jean Vauthier, Jean Tardieu, Jean Genet, Arthur Adamov, Georges Schehadé y Jacques Audiberti, Abirached analiza los procedimientos a través de los cuales, estas dramaturgias profundizan y amplifican la crisis del modelo mimético, en continuidad a los 'precursores' de fines del siglo XIX, a los que además suma ciertas 'herencias de cólera' tales como la filosofía de Nietzsche, los poemas de Rimbaud, los escritos de Kafka, el surrealismo y por supuesto, la sátira corrosiva de Alfred Jarry.

Abirached caracteriza la 'vanguardia de los 50' a partir de su profundo rechazo a la civilización europea burguesa, en tanto responsable de la reciente catástrofe. El extendido fracaso del modelo racional vuelve imposible explicar el horror de manera causal, y en este punto, la razón burguesa deja caer su máscara, para evidenciar que detrás de aquella pretensión de orden y causalidad, sólo existe un hondo vacío. Para Abirached, estas dramaturgias radicalizan el intento de autores como Chéjov, Maeterlinck y Pirandello, de socavar los principios estructurales del drama y pretenden –a través de un nuevo entendimiento del personaje– desnudar el esqueleto social de la realidad para así develar su condición de 'construcción artificial'; ficción modelada por la ideología dominante. Dicha perspectiva tiene implicancias directas en la construcción dramática de este grupo de autores, específicamente en el tipo de personajes propuestos. Y en tanto la lógica-causal, propia de la forma dramática, ha dejado de ser operativa, en estas escrituras no existe "evidencia de una causalidad (incluso de un determinismo), que procede mediante encadenamientos sólidos" (Abirached 380). Por ello, el personaje es excluido de la vida social y de una psicología que explique sus comportamientos, por lo que no necesita formar parte de una fábula 'coherente' que sostenga su proceder. Al contrario, se lo reduce 'rabiosamente al esquema de una función' para así poblar la escena de modo operativo, al servicio de algo más que su historia privada, deseos o ambiciones. Por tanto, la escena da cuenta de sujetos aislados, enajenados, portadores de un sentido ajeno y que no comprenden.

En su estudio, Abirached caracteriza el personaje a partir de tres dimensiones del mismo; Persona, Carácter y Tipo. El primero sería el encuentro en escena de la figura dramática, escrita y descrita en el papel, con el cuerpo –voz, emoción, particularidades,

realidad material— del actor/actriz que lo representa, es decir, un ‘tercero’ que tiene lugar únicamente en el escenario. Por su parte, carácter sería la huella personal del personaje, su ‘pasado’, las maneras singulares en cómo se conduce esa figura. En la forma dramática, el carácter es una línea recta que opera de manera lógica y coherente, la cual nos permite leer al personaje como un todo completo, con pasado cierto, presente y futuro posible. Finalmente, el tipo es la versión del personaje que existe en cada uno de los lectores/espectadores. Funciona como un reconocimiento *a priori* que permite un vínculo entre el imaginario colectivo y el personaje, dotando a este último de un valor simbólico más allá del papel y la escena.

Para Abirached, la mimesis es “una actividad del imaginario que se ejerce sobre lo real” y que no busca “simplemente producir placer, sino también asegurar y consolidar un saber” (89). En este sentido, la forma mimética clásica, que se afirma sobre la base de un todo —el personaje— lógico y coherente, y que reproduce el entendimiento de la realidad como una unidad indivisible, aparece como imposible y contraproducente a partir de los cuestionamientos surgidos en las postrimerías del siglo XIX. A partir de esta crisis, el procedimiento mimético se complejiza del tal forma que la tríada propuesta por Abirached se ve afectada de manera estructural. Las dramaturgias de los años 50 socavan específicamente la dimensión de carácter, al despojar al personaje de “su esqueleto social, moral y psicológico [en cuanto] le privan de todo pasado y de todo provenir, y lo arrancan de la historia de la colectividad a la que pertenece” (Abirached 381). Esto, ya que ciertos aspectos de la realidad o aparecen como irrepresentables, o simplemente ya no tiene sentido dar cuenta de ellos. Es por ello que el personaje es reducido al ‘grado cero de la personalidad’ y pierde su nombre; ahora es designado por ‘una inicial, una función, edad, sexo, condición familiar’ construyéndose únicamente a partir de lo que dice y aquello que dice se reduce a sugerentes monosílabos, extensos monólogos y diálogos sordos e inconexos. Los autores ‘desnudan’ al personaje, en tanto lo liberan de cualquier atadura referencial a la realidad externa del drama, y al mismo tiempo, lo amarran a la escena y el texto, el cual ofrece la única existencia posible. En el contexto de una cultura del desarraigo, del horror y del escepticismo, el personaje contemporáneo no pretende —ni puede— ofrecer respuestas o alternativas, ni siquiera redención; se ofrece a sí mismo como

punta de lanza para ahondar, aún más, en los cuestionamientos a las formas y posibilidades del drama.

Abirached destaca la voluntad anti mimética de estas dramaturgias, ya que remueven aquellas marcas identitarias –carácter–que tradicionalmente permitían leer al personaje como una unidad estable y reconocible, es decir, como reflejo idéntico de lo real, complejizando así la labor de quién decodifica la obra puesto que no encuentra puntos de anclaje referenciales que lo sitúen en un espacio/tiempo, y en un universo de relaciones tradicional. La paradoja estaría dada en tanto los autores privan al personaje de relaciones y contexto, desmantelan la dimensión del carácter, pero se valen ahora de figuras que realzan la dimensión del ‘tipo’; el soldado, la madre, el hijo, la víctima, el testigo, el juez, etc. Abirached propone que pese a todos los intentos de disolución y fragmentación, las dramaturgias del siglo XX –tal como Kafka y el protagonista de sus novelas, K– redefinen el marco posible a través del cual leemos al personaje, y le otorgan una nueva existencia, anclada en el universo de la representación y ya no fundada en el ‘carácter’ sino en los nuevos ‘tipos’ que produce y necesita un contexto en que la catástrofe ya tuvo lugar.

➤ Crisis del discurso dramático

Tal como expusimos anteriormente, la crisis de la representación en el arte occidental, es el fenómeno que contiene y soporta la crisis del estatuto del personaje. El estudio de Abirached nos permite entender los modos en que la crisis representacional se manifiesta en el drama, fundamentalmente a través del lenguaje. Es en este sentido que las dramaturgias de mediados del siglo XX implican necesariamente un cuestionamiento a las formas tradicionales del discurso dramático, entendiendo este como el modo en el cual el autor articula los textos que componen la obra, a través de la selección y jerarquización de los elementos. El discurso dramático tradicionalmente se manifiesta a través del diálogo y el habla de las figuras dramáticas, así como también en el lenguaje acotacional. En tanto soporte vehicular del drama, el discurso dramático sufre alteraciones que son consecuencia directa del cuestionamiento a las formas tradicionales de representación y que analizaremos a través de dos dimensiones imbricadas descritas por Abirached. Posteriormente

expondremos las consecuencias de esta crisis en las estructuras dramáticas, para luego analizar el giro narrativo en la dramaturgia contemporánea.

En primera instancia, Abirached describe las consecuencias que apareja la crisis del personaje en relación al estatuto de ‘lo real’. La dramaturgia contemporánea produciría figuras que operan como contenedores de ‘ensueños, fantasmas, angustias’ imposibles de traducir bajo el régimen de la palabra cotidiana. Para Abirached, la forma dramática “subordina sus diálogos a los caracteres de los personajes, a sus pasiones. Sumisión deliberada de la realidad al orden de la palabra, la cual expresaría el orden de la razón” (387). Esta pretensión de correspondencia entre discurso dramático y realidad —entendida esta como un todo lógico e indivisible— sería un intento de perpetuar una farsa insostenible. La forma dramática sería funcional a la reproducción del sujeto burgués en tanto ‘portadora de espejismos’ que no se corresponden al contexto del siglo XX. Y es en el intento de socavar dicha lógica, que los autores sacuden, condensan y maltratan el discurso dramático. De este modo, los personajes toman prestado el alfabeto que conocemos para desarticularlo y extraer de sus intersticios aquello que la razón esconde.

El discurso dramático se astilla gracias a diálogos elípticos, repeticiones, alteraciones en el lenguaje acotacional tradicional y el ingreso sostenido de elementos de carácter épico-narrativo. Así, un teatro que fue acusado de ser ‘anti realista’ cuestiona los cimientos del horizonte de lo real. Por cierto, no se trata de una empresa esencialista o reveladora de un sentido último, sino al contrario, es una lucha soberana por la hegemonía del lenguaje; por liberar el discurso dramático, a través de una palabra que se vuelca sobre sí misma, de aquello que Roland Barthes denominó como ‘discurso encrático’. El filósofo francés distingue entre el discurso o lenguaje acrático y encrático. Mientras el primero se sitúa fuera de los márgenes del poder —y no necesariamente en su contra—, el segundo se localiza ‘dentro’ de este, o ‘en las sombras’ del poder.

[El discurso encrático] no es tan solo el discurso de la clase que está en el poder; las clases que están fuera del poder o que luchan por conquistarlo por vías reformistas o promocionales pueden apropiárselo, o al menos recibirlo con pleno consentimiento. El lenguaje encrático, sostenido por el Estado, es un discurso difuso, expandido, y, por decirlo así, osmótico, que impregna los

intercambios, los ritos sociales, los ocios, el campo socio simbólico (sobre todo, de manera plenamente evidente, en las sociedades con comunicación de masas). Además se trata de un discurso repleto: no hay lugar para el otro (de ahí la sensación de asfixia, de envasamiento, que puede provocar en los que no participan de él) (Barthes 129).

Este discurso colma todos los espacios de lo real y se alza como el modo hegemónico de entendimiento y producción de conocimiento. En este sentido, las nuevas formas de la dramaturgia contemporánea producen fisuras en el marco del discurso dramático clásico, por lo que disputan un espacio de existencia posible, en confrontación directa con el lenguaje encrático, el cual es caracterizado por Barthes como esencialmente arrogante, coercitivo y dogmático, que excluye y no concibe “el deseo del otro”.

Frente al *logos* monológico del discurso encrático, el discurso dramático se reconfigura y se asienta sobre la base de un nuevo estatuto del lenguaje, el cual implica que el personaje existe –y sólo existe– en tanto palabra; en tanto acto de habla. Los diálogos mecánicos de los hablantes y los discursos ‘aniquilados por su propia repetición’ ya no refieren a la realidad circundante a la escena y tampoco dan cuenta de un universo preexistente al texto, sino que configuran un espacio cuya arquitectura se desvanece en cuanto se silencia la palabra. En este sentido, el lenguaje no deviene necesariamente en incomunicación, por el contrario, la palabra se convierte en instrumento de ‘reajuste’ y de recomposición del campo de lo real. Estas dramaturgias ya no expresan ni significan lo que puede haber de “individual” en el Yo–masculino/burgués/blanco– de las dramaturgias clásicas; ahora el lenguaje opera como espacio autónomo, que atraviesa y constituye a los personajes. Es así como las palabras se tornan ‘impersonales’, sin necesidad de dar cuenta de psicologías o antecedentes que otorguen sentido causal. La ‘soberanía del lenguaje’ se vincula a la crítica que realiza el crítico literario Paul De Man al arte “acríticamente mimético”

La literatura es ficción no porque de algún modo se niegue a aceptar la «realidad», sino porque no es cierto *a priori* que el lenguaje funcione según principios que son los del mundo fenomenal o que son como ellos. Por tanto, no es cierto *a priori* que

la literatura sea una fuente de información fiable acerca de otra cosa que no sea su propio lenguaje (17)

De Man realiza un análisis lingüístico ‘no fenomenal’ que libera al discurso literario de distinciones binarias entre ficción y realidad. Bajo esta perspectiva, el discurso dramático ya no estaría supeditado a las expectativas de lo real ya que entre ambas dimensiones se establecería un flujo recíproco de contaminación y reconfiguración mutua. Así, las dramaturgias de los años 50 instalan en el seno de la lengua, la posibilidad del signo como espacio autónomo, con personajes cuya existencia se reduce a una palabra que vale en tanto palabra, y que es a la vez, la expresión de su alienación e ‘instrumento de su libertad’.

La palabra reconvertida en espacio autónomo y soberano tiene consecuencias directas en toda la arquitectura dramática, particularmente en la noción de acción. La acción dramática, en tanto ‘eje organizador del mundo del drama’ es definida por el teórico chileno Juan Villegas como “esquema dinámico que se distiende a partir de una situación inicial conflictiva. Se representa como una línea que se desplaza desde un punto inicial a un término, después de experimentar diversas tensiones y distensiones” (28). La potencia dramática de la acción reside en su condición móvil, es decir, en el desplazamiento hacia el desenlace del conflicto. El mismo Villegas sitúa al conflicto en los personajes, puesto que en ellos reside el deseo o aspiración y es el personaje que desea quién porta la acción (cfr. 31). Y dicha aspiración se enfrenta a una fuerza antagónica que es a su vez encarnada en otro personaje. Este conflicto se manifiesta y desarrolla a partir del diálogo entre personajes, por ende, la crisis del personaje significa necesariamente un cuestionamiento del conflicto y por ende de la acción dramática. Esto se debe, en parte, a lo que Übersfeld denomina ‘debilitamiento del sujeto en el teatro contemporáneo’. El personaje que desea, según la definición de Villegas, pierde definiciones específicas y referencias sociales, y se diluye en un habla que es incapaz de manifestar una voluntad. En términos de Übersfeld no es que desaparezca el personaje, sino “el deseo del sujeto” (75). Y ante la ausencia de deseo no hay conflicto, por ende el motor de la acción dramática es socavado a partir de su pilar fundamental, el habla del personaje.

Los teóricos franceses Jean-Pierre Ryngaert y Julie Sermon, analizan el devenir del personaje contemporáneo, en tanto eje y articulador del drama y sus consecuencias en las alteraciones de la acción dramática. Para Ryngaert, los nuevos modos del discurso dramático, junto con las nuevas coordenadas identitarias del personaje, producen una crisis radical de la acción, puesto que “una y otra están vinculadas entre sí... la lógica del relato progresa en función de personajes coherentes” (en Sarrazac 2013 168). Por ende, la progresión dramática clásica –presentación de conflicto, desarrollo, nudo, desenlace– da paso a un ‘movimiento rítmico’ que se desplaza caóticamente hacia algún tipo de resolución. En este escenario, no hay lugar para la intriga, por ende los personajes no son portadores de un conflicto –evidente o clásico– ni tienen la potestad de desatarlo. El concepto de acción dramática es insuficiente para caracterizar la dramaturgia contemporánea, por ello Ryngaert y Sermon proponen la noción de ‘movimiento dramático’. Así, el personaje formaría parte de un flujo con dirección y ritmos inciertos que opera al modo de un océano de palabras. Son los personajes/hablantes quienes crean ese océano al emitir la palabra, sin embargo se encuentran a la deriva, sin un control claro de hacia dónde se dirigen y qué es lo que buscan. En este sentido, el personaje tiende hacia la inacción, a la reflexión, a exponer hechos, citas, discursos y a comentar ese océano del cual forma parte, en lo que Ryngaert y Sermon han caracterizado como el tránsito de una dramaturgia de la acción a una “dramaturgia de actos de palabras” (95).

La noción de ‘movimiento’ libera al drama contemporáneo de la necesidad de estructurarse a partir de los modos usuales de la forma dramática. Esta crisis de la acción se funda en nuevos modelos de arquitectura dramática de los cuales nos interesa particularmente la idea de cuadro. Este, lo entenderemos a partir de Marie-Christine Lesage, quien en el *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, en la entrada Cuadro, lo define como “una secuencia estática que no requiere de la existencia de un conflicto dramático y cuya vocación es la de propiciar un determinado punto de vista sobre algún tema” (cfr. Sarrazac 2013 68). Tal como expusimos en un principio, el cuadro encuentra en Brecht uno de los exponentes más importantes, quién abandona la idea de conflicto intersubjetivo y pretende poner en escena el antagonismo entre clases y grupos sociales. Para ello rompe con las unidades temporales clásicas y fragmenta la totalidad de la obra. Este ejercicio de corte y montaje le ofrece al espectador un todo discontinuo. Para

Übersfeld, esta ruptura obliga al espectador a “dialectizar la totalidad de lo que se le propone, a reflexionar sobre los intervalos” (149). Esto en la línea del *ethos* brechtiano, que entiende todos los elementos del drama como posibles de ser extrañados.

Si bien la estructura de cuadros es transversal a gran parte de la dramaturgia contemporánea, el enfoque de Brecht nos permite entender los objetivos que puede tener dicho modo de estructurar el drama. En este sentido, la utilización de cuadros fuerza al espectador/lector a recomponer una relación temporal, y a repensar los modos de construcción de la ficción dramática, en tanto “el tiempo de la representación se le muestra como no homogéneo con el tiempo de la historia referencial” (Übersfeld 149). En un sentido brechtiano, la estructura de cuadros evidencia la idea de la Historia ‘como proceso’, en tanto material modificable y susceptible de nuevas estrategias de montaje y relato. Por otra parte, el cuadro ofrece un espacio estático, que suspende la posibilidad de progresión y por ende la posibilidad de una comprensión lógico-racional del drama. En ambos casos es una invitación obligada a quien decodifica, de articular nuevos modos de lectura.

➤ Giro narrativo y Rapsodización del drama

En pos de caracterizar los elementos más representativos del giro narrativo propio de la dramaturgia contemporánea, nos centraremos en la investigación realizada por el Grupo de Estudios sobre la Poética del Drama Moderno y Contemporáneo, quienes analizan el sostenido ingreso de elementos narrativos en el drama contemporáneo.

En términos de Sarrazac, la crisis de la forma dramática se puede verificar, entre otros aspectos, mediante el surgimiento de un nuevo estatuto del diálogo. Este, consecuencia de las dramaturgias del siglo XX, se opone al diálogo dramático ‘ideal’ –que permite el avance de la acción dramática y en que el autor o cualquier referencia externa al mundo de la ficción se encuentran ausentes– y se caracteriza por su tendencia ‘monológica’, un uso extendido del ‘silencio’ y su marcado carácter híbrido. A continuación, particularizaremos como estas dimensiones se imbrican y producen nuevas figuras/hablantes/personajes dramáticos.

La marcada tendencia monológica en el habla de los personajes, propia de la dramaturgia contemporánea, estaría dada por el giro temático y formal iniciado por los

dramaturgos de finales del siglo XIX, quienes dan cuenta de personajes atomizados, escindidos de sí mismos y de su contexto. Al modo kafkiano, los personajes se relacionan con entidades inaccesibles –el mundo, la sociedad, una institución, e inclusive el Otro– por lo que abandonan la “relación interindividual... y, a través de esta relación, el desarrollo del conflicto dramático hasta la catástrofe y el desenlace” (Sarrazac 2013 74). Por una parte sufren las consecuencias la estructura dramática tradicional, en tanto no existe un intercambio de réplicas que permita hacer avanzar la acción, y por otra, los hablantes ya no necesitan dialogar ‘intersubjetivamente’ para así revelar su carácter a los otros; en parte porque ya no hay ‘carácter’ o porque simplemente ya no es importante. En el *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, en la entrada Monólogo, Hausbi y Heulot, realizan un análisis contextual en que el diálogo se vuelca hacia el monólogo ya que “las problemáticas de lo social y lo íntimo desbordan el conflicto interpersonal” (en Sarrazac 2013 137). Así, el monólogo asume nuevas funciones, tanto épicas como líricas, y se transforma en el único espacio posible donde la palabra puede encontrar algún tipo de interlocutor. Tal como lo plantea Abirached, la puesta en escena de diálogos ‘aparentemente cotidianos’ se revela como ilusoria y falseada. Consecuencia de esto es el advenimiento del monólogo, ya no únicamente a modo de comentario de la acción sino como evidencia rabiosa de sujetos violentados por la existencia cotidiana, que ante la imposibilidad del diálogo configuran un espacio de existencia en la soledad y aislamiento del monólogo.

Pfister señala que lo ‘monológico’ no refiere únicamente a un personaje hablando solo y no se define necesariamente en oposición al diálogo. El autor plantea la existencia de soliloquios dialógicos así como tendencias monológicas en el diálogo; esto último propio de las dramaturgias en cuestión, que utilizan la naturaleza no-dramática del discurso monológico, reforzando su carácter “highly artificial and unrealistic convention” (132). La tradición a la que se enfrentan estas dramaturgias se ancla en la tragedia neoclásica francesa, la cual tendió a eliminar el monólogo por transgredir las normas del drama y a reemplazarlo por ‘diálogos con confidentes’, de marcado carácter monológico (cfr. Pfister 132). Posteriormente, las dramaturgias realistas y naturalistas de finales del siglo XIX eliminan el monólogo por no tener cabida en dicha lógica de construcción dramática, la cual necesita de una palabra que participe de la economía de la acción dramática y que permita su progresión. De lo anterior se desprende la importancia de Antón Chéjov, quien

introduce en el seno del diálogo el germen de lo monológico. En apariencia conversaciones triviales, estos diálogos disfrazan el profundo aislamiento de los personajes y su condición enajenada, lo que tiene como consecuencia directa una amplificación sostenida que rehúye a la resolución del conflicto. En este sentido, para Pfister, el discurso monológico constituye un síntoma; de incapacidad o falta de voluntad para comunicarse dialógicamente. Esto trae como consecuencia la suspensión de la acción dramática –en tanto palabra que no colabora productivamente en la economía de la misma– y por ende la alteración del modo dramático tradicional. El correcto desarrollo de una trama, compuesta de réplicas coherentemente estructuradas, da paso a la puesta en escena de “islotos de habla”; hablantes tejidos únicamente a partir de las palabras que pronuncian (Sermon en Ryngaert 37)

Hausbi y Heulot analizan diversos modos en que a lo largo del siglo XX, el monólogo se convierte en “elemento semántico con derecho propio” (en Sarrazac 2013 137). Si por una parte Brecht integra el monólogo en función de su carácter no dramático y elemento que permite extrañar la acción, Heiner Müller da paso a una fase en que el drama ‘se diluye’ a través del monólogo. Para Müller, el drama individual es insuficiente a la hora de reflexionar históricamente, de ahí que utilice el monólogo a modo de palabra ‘condensada’ –al filo de lo poético– y que comenta “la imposibilidad del drama mismo”. Esta disolución del drama tiene un punto de inflexión fundamental en Beckett, quien pone en escena personajes –criaturas–, cuya existencia se juega en el acto de habla. Las criaturas beckettianas abandonan la estructura de diálogo ‘bajo la presión del flujo verbal’ para evidenciar su carácter de ‘entes parlantes’; seres que existen únicamente en tanto palabra dicha. Y esta palabra, al abandonar la correspondencia esperable entre signo y significante permite el ingreso al drama del juego rítmico, es decir, palabra que se divierte en su dimensión fonética. El texto es, o puede ser, una partitura, que genera nuevos sentidos posibles a partir de la relación formal y arbitraria que se establece entre las palabras¹¹. Para Jolly y Lesage, estas se articulan y suceden en ‘bloques fónicos’ que se complementan y generan sentido, independiente de su significación conceptual o lógica (en Ryngaert 55).

¹¹ En este sentido, además de Beckett, la dramaturgia de Gertrude Stein es ejemplar. Ver Chénétier, Marion y Ariane Martínez. «Gertrude Stein (1874-1946).» Ryngaert, Jean-Pierre. *Nuevos territorios del diálogo*. México D.F: Paso de Gato, 2013. 73-77.

Así, el contorno de la palabra puede decir más del personaje que el contenido mismo. Para Hausbi y Heulot, el personaje del drama contemporáneo se “disuelve en una palabra que más que constituirlo lo atraviesa” (en Sarrazac 2013 140), palabra que lo fuerza e impele a hablar sin descanso. De esta manera, el monólogo no opera a modo de herramienta comunicativa entre los personajes, sino como último recurso para intentar “reconstruir una identidad estallada”. La intención por tanto, no está dirigida hacia el interlocutor del drama realista –otro personaje– sino que desborda el espacio de la representación y el único diálogo posible tiene lugar con el espectador.

. Kuntz y Rykner estudian la crisis de la forma dramática a partir de cómo los diferentes autores se valen del silencio para alterar el estatuto dramático. Si en las dramaturgias realistas la utilización del silencio tiene como objetivo interponer una pausa entre una réplica y otra, en Chéjov, Maeterlinck, Beckett o Müller, el silencio pareciese ser la base sobre la cual se posan las palabras; silencio que opera a modo de telón de fondo, interrumpido por réplicas confusas y erráticas que terminan por realzar aquel vacío que pretenden esconder. Tanto el abandono de las relaciones intersubjetivas como la puesta en escena de personajes incapaces de elaborar un discurso en torno a su propia identidad, propician el ingreso del silencio al discurso dramático. Este silencio opera como la contracara del discurso monológico y al igual que este, tiene como consecuencia el sabotaje sistemático del desarrollo dramático clásico. El silencio de las dramaturgias contemporáneas no pretende –ni puede– dar cuenta de sicologías, por lo que su lógica atenta contra el discurso dramático lógicamente articulado del drama decimonónico. En este caso, el silencio no colabora en la relación que establecen los personajes, por tanto es incapaz de resolver conflictos ni hacer avanzar la acción dramática; “se abre paso instalando la ambigüedad, la indistinción y la opacidad” (Brncic 224) por lo que se convierte en un “motivo portador de sentido”, representativo de la enajenación y pasmo característicos del sujeto contemporáneo.

En esta nueva configuración, la utilización del silencio demora y obstruye “la fluidez, progresión, direccionalidad y finalidad del discurso y del diálogo en particular, favoreciendo la recreación de un estado y un marasmo oclusivo” (Brncic 225). Por una parte, colabora en la disolución de la intriga a través de una interrupción continua, y por otra, propicia –gracias a su funcionamiento acumulativo–el surgimiento de estados y

atmósferas, altamente densificadas y opresivas. Para Kuntz y Rykner, sin importar si es mediante monólogos o “cuasi diálogos”, el conflicto en la dramaturgia contemporánea estaría dado por “la dificultad de hacer emerger del silencio un discurso dramático” (en Sarrazac 2013 218). Nos encontramos frente a una dimensión de la crisis del personaje –y de la acción, del discurso y del diálogo dramático– que opera al mismo tiempo como gesto, síntoma y soporte, adquiriendo derecho propio frente a los demás elementos textuales. Nuevamente es la pregunta por el lenguaje, sus posibilidades y alcances en el contexto del siglo XX, en este caso particular, a través de una ausencia, cuya negación es justamente, signo de su presencia.

La crisis de la forma dramática, manifestada a través de la crisis del estatuto de la acción y del personaje, y por ello del discurso dramático, reactiva aquella virtud que Villegas le otorga a la dramática, es decir, la capacidad de desencadenar a través de la palabra “algo que no existía hasta ahora” (11) y provocar un efecto en el receptor. Villegas entiende la función apelativa en el drama como ‘una potencialidad’ y no una esencia, por lo que el modo dramático lo es únicamente si los personajes actúan ‘apelativamente’ entre ellos y subordinados a la acción. Así la dramaturgia contemporánea, compuesta de figuras que operan al modo de actos de palabras no sería propiamente dramática, en tanto desplaza el conflicto desde la relación entre los personajes, a la relación que se establece con el lector; el potencial apelativo se redirige hacia un receptor externo que aparece como único interlocutor posible, esto ante la ausencia de diálogo intersubjetivo y por ende de conflicto y acción dramática. El lector/espectador –en apariencia el último eslabón en la cadena comunicativa que implica el drama– es quien le otorga sentido a los extendidos monólogos, silencios y diálogos ‘sordos’ propios de esta nueva configuración dramática. Julie Sermon propone entender este fenómeno al modo de una “apertura a la creación de sentido”, puesto que el texto establece un nuevo espacio de diálogo con el espectador, en que la persona no es más una esencia inmanente, sino “una situación en potencia” (38) En términos de Villegas, el drama contemporáneo puede ser considerado anti dramático pero nunca anti teatral, ya que en su giro narrativo y monológico apunta a “la estructura interna del drama tradicional” (40) en pos de reforzar su condición de artificio. Como ya hemos dicho, la marcada tendencia narrativa ha puesto en jaque no sólo la noción de personaje y acción, sino particularmente, la relación que establece el público/lector con la obra. Esto se vincula

directamente con la noción de rapsodización propuesta por Jean-Pierre Sarrazac, concepto que aúna las diversas dimensiones de la crisis de la forma dramática, y suma además, la presencia del autor en el seno del texto.

Jean Pierre Sarrazac ha desarrollado y puesto a prueba el concepto de *rapsodización* o pulsión rapsódica para comprender el devenir de las dramaturgias del siglo XX, inmersas en la crisis de la forma dramática que diagnostica y teoriza Szondi. En principio, Sarrazac expone la crítica que Mijaíl Bajtín realiza a la forma y el diálogo dramático, al cual acusa de disfrazar un “monólogo sólido e inexpugnable” puesto que las réplicas –tanto en el texto como en la escena – serían incapaces de romper el “horizonte unificado del autor”. El drama disimularía al autor tras el intercambio dialogado de personajes que pretenden ser fiel reflejo de la realidad. Bajo dicha perspectiva, el drama aparece como objeto aparentemente autónomo y con pretensiones de asepsia ideológica. En *Problemas de la obra de Dostoievski* (1929) Bajtín expone los modos en que el modelo literario dialógico ‘ideal’ –la novela polifónica– es capaz de asumir y responder a su contexto de producción, en tanto confrontación dialéctica y dialógica de ideas, valores y cosmovisiones. Por el contrario, el drama ocultaría bajo la forma de un supuesto diálogo, el monopolio que ejerce el autor sobre su obra.

La acusación de Bajtín parece cierta, en tanto el fundamento de la forma dramática es el “desarrollo de una acción completa –de principio a fin–desarrollándose *en presente* frente a nosotros” (Sarrazac 2013 18). Esta acción, encarnada en personajes que dialogan, necesita que el autor permanezca ausente; sin embargo, las dramaturgias modernas y contemporáneas alteran dicho estatuto al modificar el tiempo y las estructuras que soportan la acción dramática. Para Sarrazac, esta ya no ocurre en un presente absoluto, sino que “consiste, cada vez más, en un *retorno* –reflexivo, interrogativo– sobre un drama pasado y sobre una catástrofe ya acontecida” (2013 18), por ejemplo en la dramaturgia de Beckett, en que las figuras vuelven reiterativamente sobre un momento pretérito inaccesible en el presente del drama.

La alteración del estatuto de la acción, la disolución del ‘carácter’ de las figuras dramáticas, el ingreso de elementos narrativos, la desestructuración lógica en el ordenamiento de los acontecimientos y la monologización del diálogo, tiene como consecuencia una presencia múltiple y amplificada del autor, el cual opera ahora a modo de

‘tramoya’, que ‘multiplica sus intervenciones’ y no desaparece ni se disimula detrás de los personajes. Para Sarrazac, el autor característico de las dramaturgias contemporáneas, controla, organiza y mediatiza las diversas partes del drama –al modo de un “operador”– y en consonancia con la figura del *rapsoda* de la Antigüedad. (cfr. Sarrazac 2013 76) El rapsoda compone, fragmenta, monta las piezas, y se expresa ya no únicamente a través del lenguaje acotacional sino que contamina todos los aspectos del discurso dramático, de manera que “cose y descose” modos poéticos diversos –lírico, épico, dramático, argumentativo–y sin esconder su dimensión de artefacto. En este sentido, Sarrazac propone abandonar la lógica de Szondi, bajo la cual la forma épica sería la superación definitiva de la forma dramática y defiende el drama contemporáneo como un género mixto.

Al referirse al personaje, Sarrazac lo caracteriza como ‘sujeto rapsódico’, construcción deliberada del rapsoda, esencialmente escindido, “dramático y épico a la vez”. Interior y exterior a la acción, a la vez parte y testigo. Narrador, hablante, comentarista, testigo y víctima. Las palabras que emite dicho sujeto no pretenden dar cuenta de una psicología unívoca, por el contrario, están tejidas a partir de orígenes diversos que evidencian su construcción artificial. En este sentido, el teórico francés propone entender el concepto de mimesis no como imitación o representación, sino como “volver presente”; así, y a partir del vaciamiento al que es sometido, el personaje contemporáneo sería a su vez “la presencia de un ausente, o una ausencia vuelta presente” (Sarrazac 2006, 356). Dicha ausencia no es caracterizada en términos negativos puesto que no se trataría de un ejercicio de eliminación del personaje, por el contrario, el sujeto rapsódico, al no estar dotado de una identidad conferida por la sociedad, sería un ‘impersonaje’. No abstracto, sino impersonal, lo cual le permite acoger y transitar por entre subjetividades heterogéneas. En el ejercicio de resignificación de un lenguaje autónomo, la dramaturgia contemporánea ya no expresa ningún tipo de individualidad. En línea con Abirached, Sarrazac da cuenta de cómo las palabras se tornan impersonales, en rebeldía con el Yo, ávidas de alcanzar algún grado de transversalidad impersonal.

El impersonaje es un ‘espectador pasivo’ del drama de lo cotidiano, de una vida que supuestamente le pertenece. Está a la vez desprovisto de cualidades y de una sustancia que lo identifique, sin embargo “padece un nomadismo, camaleonismo, que lo obliga a actuar todos los roles, no le permite escaparse o ahorrarse ninguno” (Sarrazac 2006 367). El

personaje deviene impersonaje en la medida que logra alcanzar los confines “de sí, donde cesa lo personal”. En este sentido, el término acuñado por Sarrazac será fundamental para el posterior análisis de las obras, ya que los hablantes ahí presentes se condicen con la noción de impersonaje, en tanto voces anónimas, cuya existencia se debe únicamente a la posibilidad del habla, y que han abandonado –en diversos grados– aquellas marcas identitarias que pudieran permitirnos leerlos como personajes al modo clásico. Sin embargo y gracias a su carácter ‘impersonal’, estos hablantes pueden acoger otras voces y memorias ausentes que encuentran en el presente de la palabra un espacio de existencia.

El sujeto rapsódico también puede manifestarse en tanto ‘voz’, en la cual los contornos visibles que sostienen la idea de figura dramática se difuminan y dan paso a una palabra que pretende sostenerse únicamente a partir de sí misma¹². Esta palabra puede ser a la vez coral, narrativa o actuar a modo de comentario. En el *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, Jolly y Moreira da Silva, analizan la noción de voz, en tanto dato físico que responde a un proceso sistemático de despersonalización –e ‘impersonalización’– del personaje. El sujeto deviene voz en tanto la identidad psicológica se ve desbordada y el hablante ya no se encuentra inscrito en una situación de comunicación con otro personaje (cfr Sarrazac 228). La voz enuncia algo a partir de un alguien incierto, por lo que implica un grado mayor de disolución del personaje. La idea de voz implica una incertidumbre sobre el origen de esta y sobre las temáticas, puesto que el discurso se construye a partir de materiales heterogéneos, de esta manera, la significación del texto excede lo que aparentemente dice la palabra, en el ejercicio de hacer dialogar dentro de una misma voz, varios niveles de voces. Esto se vincula directamente a la idea de rapsodia, en que la identidad da paso a un entretreído que se construye a partir del “comentario, de la autobiografía, de la repetición, del flujo de las voces que se cruzan en la puesta en escena de la palabra” (Ryngaert en Sarrazac 2013 169), y particularmente de la presencia ineludible del autor/rapsoda, quien pone en evidencia el discurso del personaje como proceso en construcción constante. Así, el personaje ya no se esconde detrás de las palabras que emite y da paso a una voz que se encuentra atravesada por discursos híbridos de los que

¹² Ejemplar en ese sentido es la obra “Not I” (1972) de Samuel Beckett, en que una boca emite frases compulsivamente y habla de sí misma en tercera persona, en un ejercicio de cuestionamiento radical a la noción de identidad. Beckett es capaz de anudar el acto de palabra que implica la dramaturgia al emisor “por excelencia”, la boca.

intenta hacerse cargo y asumir como propios. Esta noción resulta fundamental puesto que es operativa para las obras que analizaremos, las cuales ponen en escena voces aisladas, enajenadas, y cuyo carácter heterogéneo se manifiesta de manera sistemática. Esas voces dialogan con el concepto de impersonaje en tanto dan cuenta de lo que Sarrazac denomina la ‘dimensión impersonal y transpersonal de lo humano’, donde no se pretende dar testimonio de una falsa universalidad, sino, en el decir de Genet, alcanzar ese punto muy valioso “donde el ser humano sería reducido a lo más irreducible que existe: su soledad de ser exactamente equivalente a cualquier otro” (en Sarrazac 2006 367).

El giro narrativo que hemos caracterizado y que es parte constituyente de la pulsión rapsódica articulada por Sarrazac, refiere no sólo al abandono progresivo del diálogo como eje del drama, sino además a un tipo de escritura que acoge materiales de origen diverso, que configuran un discurso heterogéneo. Este diálogo mediatizado, que aúna modos poéticos diferentes, es lo que Sarrazac denomina diálogo rapsódico. Dicho diálogo, además de una marcada tendencia monológica, pone en evidencia los hilos de su propio tejido, al transitar entre lo épico, lo dramático y lo lírico, a través del montaje que realiza el autor dramático, quién trenza las palabras al modo de un rapsoda. En esta línea, Übersfeld caracteriza el carácter dialógico del drama a partir de la “yuxtaposición de capas textuales diferentes que se integran en una relación generalmente conflictual” (203). Lo dialógico sería consecuencia menos del diálogo entre personajes que del ‘collage’ o montaje ‘radicalmente heterogéneo’ que él o la autora es capaz de urdir. Si bien Übersfeld acusa al mal llamado ‘teatro del absurdo’ de no ser ‘dialógico ni dialéctico’, Sarrazac destaca los esfuerzos de las dramaturgias de Ionesco y Beckett, quienes condensan y ‘secan’ la palabra dramática, en un intento radical de sacudir la consciencia del espectador/lector a través de una resignificación del diálogo en el drama. En este sentido, el diálogo rapsódico pretende “reconstruir el diálogo sobre la base de un verdadero dialogismo” (Sarrazac 2013 78), al confrontar dialógicamente las diversas capas que lo constituyen, y construir un sentido no explícito para así entablar una relación de interpelación mutua con quien decodifica la obra.

Ryngaert y Sermon caracterizan el diálogo rapsódico en tanto palabra que no es específicamente dramática ni épica (cfr. 97). Esta palabra –que es a la vez monólogo, a la vez diálogo con el afuera, a la vez diálogo entre las partes– se construye a partir de trazos y contaminaciones diversas que infiltran el texto de elementos narrativos y poéticos que

contribuyen a novelizar el drama. Por cierto que dicha novelización se vincula directamente con la perspectiva de Bajtín, en tanto la novela sería la forma por excelencia para expresar la polifonía de voces que significa una época. El diálogo rapsódico es un contenedor en el que tienen cabida “discursos sacados de la opinión común, de la sabiduría popular – aforismos, proverbios, máximas—...el discurso teatral, aun el más subjetivo, es un conglomerado de otros discursos tomados de la cultura de la sociedad” (Übersfeld 196). Es Übersfeld quien destaca la dimensión híbrida del drama contemporáneo, sin embargo, es Sarrazac quien amplifica dicha perspectiva y propone analizar no sólo lo heterogéneo del discurso de cada personaje sino los modos en que los autores/operadores montan los materiales textuales, en pos de resaltar ‘las costuras’ del constructo dramático.

El diálogo rapsódico sería la puesta en evidencia de un personaje/forma/sujeto/hablante que es incapaz de configurar una ‘zona de identidad estable’, puesto que su objetivo último no es dar cuenta de una determinada psicología, sino ser portador de discursos y voces incrustados “que no le son propios” (Baillet en Ryngaert 32). De esta manera, además de cuestionar el estatuto identitario del sujeto del siglo XX, este tipo de diálogo visibiliza las cicatrices del ejercicio del poder sobre los individuos. Para Florence Baillet, la importancia de un diálogo mestizo, que confronta a su tiempo histórico, radica en la resistencia que esto significa al mundo unificado del capitalismo global. Así, el diálogo rapsódico es capaz de perpetuar las discrepancias en sociedades donde el discurso encrático y el horizonte público de ideas pretende ser plano y unívoco.

La rapsodización implica una constelación de elementos y posibilidades (autor, sujeto, pulsión, diálogo, etc.) cuyo objetivo es ampliar y flexibilizar el sujeto épico que promueve Szondi, además de tensionar los límites bajo los cuales entendemos la relación entre el autor y sus personajes. La paradoja está en que el personaje pareciera “abdicar su voluntad en favor del autor” (Abirached 387), en favor de aquel “horizonte unificado” autorial del que habla Bajtín. El autor gana en presencia pero el drama gana en diálogo; el carácter mestizo de la pulsión rapsódica da cuenta de un tipo de dialogismo que ya no enmascara su dimensión híbrida, sino que explicita el origen diverso de las voces que componen el drama, pero que sin embargo no supone el fin de la noción de personaje.

Finalmente, la rapsodización del drama, en tanto fenómeno que asume, contiene y revisita los diferentes ejes de la crisis de la forma dramática, es ante todo una nueva forma

de disponer el acontecer dramático, en tanto exhibición de los materiales y el carácter artificial de la obra. Es también una nueva relación entre el autor y la obra, y luego entre la obra y quien la decodifica, apelando al espectador con nuevas claves. Así, la cadena comunicativa se ve infiltrada por la presencia constante del autor, en lo que configura una relación de 'interpelación' con lector/espectador, otorgándole a este último un nuevo grado de responsabilidad, en tanto verdadero interlocutor del drama contemporáneo.

CAPÍTULO II

MEMORIA Y VIOLENCIA EN EL TEATRO CHILENO

En el presente capítulo realizaremos una revisión panorámica del desarrollo histórico del teatro chileno desde mediados del siglo XX hasta la presente década, a partir de los conceptos de violencia y memoria, en relación a la crisis del personaje reseñada anteriormente. Esto, en el contexto particular de la producción dramática chilena, que de forma variada, vuelve suyas las impugnaciones y alteraciones a la forma dramática clásica, características de la dramaturgia contemporánea. Es por ello que primero definiremos conceptualmente las claves que guiarán el capítulo, para así configurar un marco que pueda ser aplicado a cada período y nos permita establecer códigos de lectura comunes y transversales. Luego ingresaremos en el recorrido histórico que será leído a la luz de tres ejes: violencia, memoria y crisis del personaje. De esta manera integraremos parte de las nociones desarrolladas en el primer capítulo al contexto teatral chileno, para así entender el recorrido estético, histórico, político y social, que soporta el surgimiento de obras que tematizan contextos de lucha armada y violencia política. Bajo nuestra perspectiva, este corpus se inscribe en una tradición dramático-teatral que por una parte cuestiona los modos tradicionales de la forma dramática y por otra, se caracteriza por la exposición y problematización de conflictos de carácter político-social, antagonismos de clase, marginalidad, exclusión, memoria y violencia.

➤ Prácticas de la memoria

Para analizar esta tradición dramática nos valdremos de una serie de definiciones en torno al concepto de memoria. En este sentido, para la historiadora chilena María Angélica Illanes, en Chile tiene lugar una ‘batalla de la memoria’, la cual se desarrolla como enfrentamiento cultural y que se manifiesta, justamente, a través de diversos ‘textos culturales’. El momento fundante de dicha confrontación es el golpe de Estado de 1973, el

cual opera al modo de gran cisma que modifica las lecturas de los períodos anteriores y determina toda la producción cultural posterior. Así, los textos que participan en este enfrentamiento, son aquellas producciones artístico/culturales que de alguna manera refieran tanto al acontecimiento específico, como a las causas que llevaron a este y sus consecuencias. La perspectiva de Illanes implica que el acto de violencia fundante se reproduce a modo de enfrentamiento cultural que afecta e incide de manera directa en el presente de una sociedad. De esta manera, memoria, arte y cultura se engarzan en una relación de contaminación mutua, en la cual los ‘artefactos’ culturales permiten expandir, cercar, tensar o clausurar los horizontes de aquello que entendemos por la memoria de un país.

Por su parte, Elizabeth Jelin estudia la memoria en tanto actividad, ejercicio y trabajo. En el texto *Los trabajos de la memoria* (2001) Jelin analiza diversas formas que encuentra el concepto de memoria en los países del Cono Sur que sufrieron dictaduras militares. Para la autora, el ejercicio de la memoria modifica el tiempo presente en tanto reactualiza un momento pasado, mediante la incorporación de vivencias propias y ajenas. De esta manera, el pasado se condensa y expande de acuerdo al modo en que se incorporen dichas experiencias (cfr. Jelin 13). Ante eventos de violencia extrema como secuestros, enfrentamientos, tortura y exilio, el pasado deviene en trauma, por ello es que es necesario elaborar y ‘trabajar’ los recuerdos en pos de vivir un duelo que haga posible, y soportable, la existencia. En esta labor confluyen tanto las víctimas como los victimarios, así como las políticas nacionales de memoria. De ahí la enorme dificultad que conlleva este ejercicio en los países de América del Sur, puesto que asistimos a pactos de silencio, y políticas sistemáticas de olvido e impunidad. Por ello, Jelin demanda una memoria activa, constante y transversal, que mediante su activación, se convierte en “agente de transformación” del mundo social, en tanto agrega valor a la sociedad donde tiene lugar y permitiría restablecer, en parte, pactos sociales deslegitimados, que aún no logran sacudirse de sus orígenes antidemocráticos. En esto, la justicia juega un papel fundamental, puesto que de su ‘justa’ aplicación depende la posible convivencia pacífica de partes históricamente enfrentadas.

En los procesos de memoria, Jelin distingue entre lo activo y lo pasivo, puesto que nos encontraríamos ante una sobreabundancia de “restos y rastros almacenados, saberes reconocibles, guardados pasivamente, información archivada en la mente de las personas,

en registros, en archivos públicos y privados, en formatos electrónicos y en bibliotecas.” (22) pero que sin embargo no tienen incidencia en el espacio público en tanto no existen sujetos que ‘activen’ dichos textos. Así, es necesaria la actividad humana que ponga en movimiento y reelabore dichos materiales en pos de generar nuevas formas de entendimiento sobre un pasado que pesa e incide en el tiempo presente. Para Jelin la memoria encuentra en los momentos “de crisis internas de un grupo o de amenazas externas” (26) un contexto favorable para su reinterpretación y cuestionamiento. Es necesariamente un ejercicio de quiebre y detención, ya que la memoria implica una ruptura del tiempo cotidiano, que dilata el devenir causal de los acontecimientos, en la medida que requiere una atención especial y una focalización distinta. Es un ejercicio que empuja a los sujetos a la reflexión, en la que se juegan los afectos y sentimientos, que cuestiona las perspectivas en torno al pasado, por lo que modifica la identidad de quien la ejerce.

Esta suspensión temporal se conecta a los modos en que la dramaturgia contemporánea altera los tiempos tradicionales de la acción dramática y se vincula directamente a lo que Jelin define como ‘memorias narrativas’

El acontecimiento rememorado o «memorable» será expresado en una forma narrativa, convirtiéndose en la manera en que el sujeto construye un sentido del pasado, una memoria que se expresa en un relato comunicable, con un mínimo de coherencia. Esta construcción tiene dos notas centrales. Primero, el pasado cobra sentido en su enlace con el presente en el acto de rememorar/olvidar. Segundo, esta interrogación sobre el pasado es un proceso subjetivo; es siempre activo y construido socialmente, en diálogo e interacción. El acto de rememorar presupone tener una experiencia pasada que se activa en el presente, por un deseo o un sufrimiento, unidos, a veces, por la intención de comunicarla. (27)

Las memorias narrativas serían un modelo ideal que se construye a partir de una selección y articulación del pasado, que implica espacios de silencio y olvido –puesto una memoria total sería imposible y contraproducente¹³– y que se comunica a un otro que está

¹³ El ejemplo por excelencia de una memoria total y la carga que algo así supone, es el cuento de Borges *Funes el memorioso*.

dispuesto a escuchar. En tanto narración, estas memorias dilatan la temporalidad cotidiana puesto que en su forma relatada amplifican el espacio del recuerdo y nos solamente dan cuenta de detalles objetivos sino además, permiten adentrarse en la subjetividad y el sentir del individuo. Sin embargo, a menudo se verán entrecortadas puesto que en la rememoración de eventos traumáticos “la represión y la disociación actúan como mecanismos psíquicos que provocan interrupciones y huecos traumáticos en la narrativa.” (27) Esto será retomado posteriormente cuando nos refiramos a la importancia del testimonio en ciertos momentos particulares de la tradición dramática chilena.

Jelin distingue entre diferentes tipos de olvido, que promueven o coartan la posibilidad acercarse a una narración cada vez más comunicable. Por una parte los recortes u omisiones que realiza el protagonista del recuerdo, en tanto le permiten articular un relato que mediante una cierta distancia, vuelve posible el intercambio con su interlocutor. Por otra, las borraduras y olvidos oficiales, que son “producto de una voluntad o política de olvido y silencio por parte de actores que elaboran estrategias para ocultar y destruir pruebas y rastros, impidiendo así recuperaciones de memorias en el futuro” (28) Sin embargo, estas políticas se enfrentan a las memorias de los protagonistas y testigos, las cuales, si bien pueden permanecer silenciadas y reprimidas, reaparecen en la escena pública, ya sea a modo de ruptura o en consonancia con un contexto que lo avala. Esto permite que

Pasados que parecían olvidados «definitivamente» reaparecen y cobran nueva vigencia a partir de cambios en los marcos culturales y sociales que impulsan a revisar y dar nuevo sentido a huellas y restos, a los que no se les había dado ningún significado durante décadas o siglos. (29)

El análisis de Jelin nos parece significativo en tanto acentúa la importancia del contexto histórico-social, imprescindible para entender las formas en las que las memorias circulan y se desenvuelven, ya sea invisibilizadas, exaltadas, promovidas o atenuadas, a través de los diversos agentes que participan del trabajo de la memoria. Siempre como “producto de interacciones múltiples, encuadradas en marcos sociales y en relaciones de poder.” (22) que modifican aquello que los individuos y colectivos entienden por su propia

identidad. En este sentido, en el corpus de obras que analizaremos, la identidad de los hablantes, se encuentra atravesada por los conceptos de clandestinidad y anonimato. Esto produce un particular tipo de hablante que se vincula a las diversas crisis de la forma dramática que hemos analizado, en tanto su existencia está dada por la posibilidad de nombrar; de articular palabras y discursos, que aunque erráticos, verborreicos y dispersos, les otorgan la posibilidad de existir y afirmar con certeza que ‘todo esto ocurrió’.

La existencia de la lucha armada en Chile es otra arista dentro de la constelación de la memoria reciente –violación a los derechos humanos, exilio, terrorismo de Estado, jornadas de protestas nacionales, entre otras– con la particularidad de configurar un tabú, cuyo tratamiento y producción cultural es comparativamente escasa en relación a los elementos mencionados anteriormente. Sin embargo, durante los años previos y posteriores a la conmemoración de los cuarenta años del Golpe de Estado (2013) comenzaron a proliferar estudios, ensayos, tesis, monografías, novelas, así como también obras de teatro, referidos a estos episodios de violencia política¹⁴. Esta irrupción es homologable al marcado carácter monológico de las obras a analizar, en que los hablantes –largamente silenciados– se lanzan a un intento irrefrenado y caótico, de reconstitución de recuerdos o futuros posibles. En este caso y en términos de la politóloga argentina Pilar Calveiro, corresponde hablar de memorias, cuya irrupción en el espacio público requiere de tiempo y una cierta distancia que permita al conjunto social ser capaz de confrontar dichas memorias, puesto que reactualizan episodios de extrema violencia, hechos de sangre y enfrentamiento directo, los cuales mantienen abierta la pregunta acerca de los fundamentos de la democracia y el Estado de Derecho. Para Calveiro, estas memorias, a pesar de su extendido silencio, aparecen en el espacio público de manera aparentemente imprevisible,

¹⁴En sólo diez años, desde 2007 al 2017, se publican más materiales de carácter investigativo, testimonial, documental, narrativo, artístico y dramático, que en los veinte años anteriores. Una breve revisión incluye: en investigación, *Los fusileros* de Juan Cristóbal Peña, *Vidas Revolucionarias* de Cristián Pérez, *El Tres Letras. Historia y Contexto del MIR* de Sergio Salinas, *Historia oral e historia política. Izquierda y lucha armada en América Latina* Pozzi y Pérez, *De la rebelión popular a la sublevación imaginada* de Luis Rojas Núñez, *Historias de clandestinidad* de Sofía Tupper, *Miguel Henríquez* de Mario Amorós, *Rebeldía, subversión y prisión política* de Pedro Rosas. En obras testimoniales o de carácter documental: *Mi hijo Raúl Pellegrin. Comandante José Miguel* de Judith Friedmann, *Un Sociólogo en el Frente Patriótico Manuel Rodríguez* de Tito Tricot. *Fuga en Santiago. Escape desde la Cárcel Pública* de Anne Proenza y Teo Saavedra. *Yo Patán; memorias de un combatiente*. De Manuel Cortés. En narrativa: *Laberintos de otoño* de Nata Oviedo Münich, *Niños extremistas* de Gonzalo Ortiz Peña. En teatro: *(Ele) La Oficina* de la compañía de teatro Versión Oficial, *El Pueblo Contraataca* de Los Amigos de Chile, *La mujer metralleta* de Tomás Henríquez y *Mateluna* de Guillermo Calderón,

reafirmando que la memoria es ante todo “acto, ejercicio, práctica colectiva, que se conecta casi invariablemente con la escritura” (377). Bajo una perspectiva foucaultiana, tanto Jelin como Calveiro, refieren a memorias que ejercen su derecho a existir: no son bienes ni hechos objetivos o inmanentes, sino potencialidades que existen en cuanto ejercicio. Y este ejercicio puede buscar la comprensión o la justicia pero se trata en definitiva de decisiones conscientes de “no olvidar”, a modo de “demanda ética y como resistencia a los relatos cómodos” (377). Así, la producción cultural en torno a la lucha armada, al alero de la conmemoración de los cuarenta años del golpe de Estado, se resiste al olvido sistémico de dichos acontecimientos y encuentra en la escritura –en todos sus formatos– el modo de habitar este nuevo escenario político-cultural.

Contrario a un relato homogéneo o congruente, las memorias se definen por su multiplicidad, contradicción y ambivalencia, lo que refuerza la imposibilidad de la reproducción idéntica de la historia, “como se supone que alguna vez fue”. En este sentido, operan al modo de lo que el historiador estadounidense Steve Stern ha denominado como ‘memorias sueltas’, es decir, memorias personales, íntimas y subjetivas que establecen una relación dinámica con ‘memorias emblemáticas’. Según el historiador chileno Sergio Grez, estas últimas funcionan como un gran marco que organiza, incluye, excluye y manipula las memorias individuales. Así, en el flujo que se establece entre lo macro y lo micro, una sociedad termina por otorgarle validez y legitimidad a una determinada memoria emblemática, para entonces convertirse en memoria colectiva. Proceso que por cierto, no es lineal y unívoco, sino al contrario, plagado de retornos, instrumentalización y contradicciones. De este modo comprendemos mejor el cómo y porqué de las voces presentes en las obras analizadas, las cuales dan cuenta de memorias sueltas, aún en pugna por habitar alguna memoria emblemática y convertirse en memoria colectiva. Y es a través de la palabra y el habla desatada que pretenden ocupar un espacio de existencia.

En el intento de subsistir, estas voces configuran identidades fracturadas, en indisoluble relación con la memoria. En términos del historiador francés Bruno Groppo, dicha relación es estructural y opera de manera ininterrumpida, puesto que “cuando hablamos de memoria, también hablamos de identidad” (190). Es en la relación ‘selectiva con el pasado’ que los grupos humanos y los individuos son capaces de trazar algún tipo de identidad que permite vincular el ‘ahora soy’ con el ‘antes fui’, es decir, mediante la

información que se transmite, los hechos que se omiten y las visiones que prevalecen, los colectivos modelan una determinada política de la memoria, que constantemente re-crea la propia identidad. Para Groppo, en su relación recíproca con la memoria, la identidad nunca es “una esencia inmutable, determinada de una vez y para siempre” (190). Bajo nuestra perspectiva, en *Escuela, Hilda Peña y Yo maté a Pinochet*, los hablantes re-construyen el pasado y la derrota no solo a modo de recuerdo sino como único medio de dibujar algún tipo de identidad viable.

➤ Violencia política y lucha armada

Lo anterior nos exige entender y situar el uso de las armas por parte de agrupaciones políticas dentro de un marco mayor, en este caso dentro de contextos de ‘violencia política’. En este sentido, las dramaturgias chilenas de la segunda mitad del siglo XX forman parte de un escenario global que responde a una serie de condiciones específicas, vinculadas directamente con el fin de la Segunda Guerra Mundial y la configuración de dos bloques de poder. Por un lado, el modelo capitalista de Estados Unidos, y su esfera de influencia tanto en países de occidente como oriente, y por otro, el socialismo soviético y su defensa por parte de los miembros del Pacto de Varsovia, ambos, en abierta disputa por la hegemonía económica, cultural y política, especialmente en los países del Tercer Mundo. Latinoamérica se convirtió en un campo de batalla donde ambas potencias intervenían directamente en elecciones, financiaban a élites, grupos empresariales y organizaciones armadas. A partir de la década del cincuenta se acrecienta de manera sostenida el grado de politización social, favorecido por

El incremento de la industrialización por sustitución de importaciones, el proceso de migración campo-ciudad, como también el acelerado aumento y peso de la clase trabajadora, los conflictos por demandas de tierras, masificación de los medios de comunicación, incremento de la educación primaria, secundaria y universitaria. (Pozzi y Pérez 7)

El historiador chileno Gabriel Salazar explica este proceso de ascendente concientización y organización política –tanto en el campo como en la ciudad, universidades, liceos, escuelas, poblaciones y fábricas–a partir de un desarrollo ‘cíclico y/o espiral’ de las tensiones y antagonismos existentes que reproducen una y otra vez el problema central: la disputa por la hegemonía del poder. Para Salazar, la historia de Chile reitera sus formas y procedimientos, puesto que

Tras la consumación factual de un acto constitucional de Estado (con dosis variables de violencia constituyente), ha seguido, en Chile, un período de relativa paz sociopolítica. Normalmente ha sido una paz *portaliana*, consistente en la imposición victoriosa de alguna de las formulas del librecambismo. (93)

En este sentido, el proceso que culmina el año 1973 con el Golpe de Estado y la vuelta a una economía de carácter liberal, tendría su inicio en 1943 con el estancamiento de la política inducida de industrialización. A lo largo de este extenso proceso el movimiento popular se radicaliza hasta llegar a un punto crítico en que los grupos de oposición, las élites gobernantes en coordinación con las Fuerzas Armadas reaccionan y dan un golpe de fuerza para así retornar a la normalidad institucional. Si bien esto no constituye una ley histórica e invariable, es parte de la constatación que Salazar realiza a partir del devenir histórico de Chile durante los siglos XIX y XX.

La ascendente politización de la población significó “una fuerte oposición y reconfiguración por parte de las oligarquías latinoamericanas” (Pozzi y Pérez 7) que encuentran en Estados Unidos un aliado que ayude a contener la arremetida de los diversos proyectos políticos de izquierda¹⁵. A partir de los años sesenta, en Chile se enfrentan los partidos, movimientos de masas e incipientes organizaciones armadas de izquierda, a los partidos conservadores –representantes de la élite gobernante–, en alianza al Imperialismo

¹⁵ Para ejemplos de intervencionismo en Chile ver Agustín Edwards Eastman. *Una biografía desclasificada* de Víctor Herrero 2014. pp. 240-246 (Dineros entregados por la CIA para garantizar el triunfo de Frei Montalva) y <http://ciperchile.cl/2014/05/23/agente-de-la-cia-que-aviso-del-golpe-cuenta-como-opero-durante-el-gobierno-de-allende/> (Intentos sistemáticos de agentes norteamericanos para desestabilizar el gobierno de la Unidad Popular).

norteamericano y las fuerzas del orden. El escenario es de masivas protestas, huelgas, acciones de sabotaje, represión, detenciones e inclusive asesinatos¹⁶.

El contexto descrito anteriormente, de enfrentamiento directo entre grupos políticamente opuestos, da cuenta de lo que el historiador español Julio Aróstegui ha caracterizado como ‘violencia política’. Nos valdremos de sus definiciones para entender el proceso que tiene lugar en Chile en los años anteriores al Golpe de Estado de 1973, lo acaecido posteriormente con el establecimiento de una dictadura cívico-militar –y todas las acciones represivas que aquello significa–, así como la respuesta que surge por parte de algunos sectores de la población y organizaciones armadas. Esto con el objetivo de situar la producción dramática antes, durante y después de la dictadura, la cual se encuentra signada por este tipo particular de violencia. De esta manera, entenderemos la extensa línea que abarca toda la segunda mitad del siglo XX y que se vincula directamente con el corpus de obras a analizar.

En su ensayo *Violencia, sociedad y política: la definición de la violencia* (1994) Aróstegui analiza diversas perspectivas en torno a la violencia, para así articular una definición posible del concepto de violencia política, en el contexto del enfrentamiento entre el mundo occidental –europeo/norteamericano– y los países del Tercer Mundo, como consecuencia directa de la “gran crisis global en la segunda postguerra” (18). Ante la pregunta de qué sería la violencia, Aróstegui cita a la filósofa alemana Hanna Arendt, quién es la primera en subrayar la necesidad de distinguir entre palabras clave como “poder, potencia, fortaleza, fuerza, autoridad y finalmente violencia” (23) De este modo, Aróstegui propone diferenciar y entender la violencia en tanto particularidad que responde a una multiplicidad de factores –biológicos, psicológicos, psicosociales, simbólico-culturales, políticos, éticos e históricos– y que tiene lugar y se genera de manera exclusiva “en el seno de un conflicto”. Esto no significa homologar conflicto y violencia, sino particularizar el fenómeno de la violencia en relación a términos como poder, fuerza, etc. Así, la violencia, en tanto acción, relación y espacio donde confluyen múltiples variables, aparece inserta “en

¹⁶ Ejemplar es el asesinato del comandante en jefe del Ejército, general René Schneider, el 22 de Octubre de 1970. El asesinato fue planeado y ejecutado por los generales Roberto Viaux y Camilo Valenzuela en conjunto con miembros del movimiento paramilitar de extrema derecha Patria y Libertad. El objetivo era impedir la llegada a la presidencia de Salvador Allende. Ver *La Conjura. Los mil y un días del Golpe* de Mónica González 2012. pp. 115-120.

el conflicto entre humanos” y es una consecuencia posible de ese conflicto, puesto que pueden existir conflictos que no devengan en violencia.

Aróstegui entiende la violencia como situación social en la que participan como mínimo un par de actores, los cuales pretenden resolver el conflicto mediante una imposición coercitiva, esto a través del uso de la fuerza, pero no necesariamente de la fuerza ‘física’. De ahí la existencia de violencia simbólica, mediática, legal, institucional, etc. En este sentido, la coacción física es un grado mayor de violencia, en una escala que muta y se modifica históricamente. Por su parte, el concepto de ‘poder’ participa en el fenómeno de la violencia pero su relación no es consustancial. En consonancia a la perspectiva de Michel Foucault, Aróstegui entiende el poder como elemento que tradicionalmente ha sido violento, pero que sin embargo puede dejar de serlo “cuando se convierte en las sociedades modernas en un aparato consensuado” (35). Esto, puesto que el poder no debiese ser considerado un bien, ya que no hay un grupo que lo posee exclusivamente. En este sentido, Foucault propone entender el poder como

Algo que circula, o más bien, como algo que no funciona sino en cadena... El poder funciona, se ejercita a través de una organización reticular. Y en sus redes no sólo circulan los individuos, sino que además están siempre en situación de sufrir o de ejercitar ese poder, no son nunca el blanco inerte o consintiente del poder ni son siempre los elementos de conexión. En otros términos, el poder transita transversalmente, no está quieto en los individuos (Foucault 144).

De esta manera, el poder no es una esencia o un fenómeno clausurado, sino un ejercicio, una acción que para existir debe ejercerse y cuyas consecuencias pueden, o no, implicar violencia. Aróstegui particulariza la violencia política, en tanto el inicio del conflicto tiene un origen desigual y se desarrolla con medios desiguales, entre “gobernantes y gobernados, entre dominadores y dominados, entre clases” (36). Aquí, la disputa es por derechos, orden social, hegemonía, poder y donde uno de los antagonistas tiene mayores posibilidades que el otro. Es por tanto una relación vertical y de doble dirección, puesto que existe y se debe a la posibilidad de respuesta del grupo oprimido. Esta forma particular de

la violencia ha respondido a diversas ideologías, estrategias, formas y organizaciones y comprende

Motines, las huelgas, las rebeliones, insurrecciones, revoluciones, las represiones, los golpes de Estado, etc. Un elevado número de formas de ejercerse: resistencia, lucha armada, guerrillas, terrorismo, acción miliciana urbana, control social, persecución policial...células, bandas, organizaciones guerrilleras, sectas, organizaciones paramilitares de partido, cuerpos policiales, ejércitos. (37)

En principio Aróstegui propone entender este fenómeno como “la aparición de situaciones violentas en el curso de la resolución de conflictos políticos” (38). La violencia política se caracterizaría por su ideologización e instrumentación. Por una parte, la construcción de un sostén ideológico que permita aceptar la violencia como hecho posible, válido y ético, y luego la creación de organismos que la administren y la dirijan. Así, pese a la diversidad de acepciones posibles para el concepto, Aróstegui se aventura a formular una definición en torno a la naturaleza de la violencia política, como “toda acción no prevista en reglas, realizada por cualquier actor individual o colectivo, dirigida a controlar el funcionamiento del sistema político de una sociedad o a precipitar decisiones dentro de ese sistema.” (44) cuya dirección es siempre doble y permite grados de respuesta y reacción. De esto se desprende el carácter ambivalente de la violencia política, en tanto “ruptura y consenso” según la perspectiva según la cual se analice.

En este punto se anudan violencia y memoria, puesto que en el caso particular de las transiciones latinoamericanas entre dictadura y democracia, estas ocurren en el seno de sociedades fragmentadas y aún polarizadas. En términos de Jelin

No se trataba —como pudo haber sido representado en Francia en 1945— de un ejército de ocupación que se retira, de una comunidad política que se libera de yugos extraños. Eran actores y fuerzas políticas internas (como también lo eran en gran medida en Francia, pero llevó décadas poder reconocerlo y actuar en consecuencia), que tenían que convivir en el marco de nuevas reglas de funcionamiento democrático. La cuestión de cómo encarar las cuentas con el pasado

reciente se convirtió entonces en el eje de disputas entre estrategias políticas diversas. (47)

En este sentido, el relato hegemónico del Chile de la transición, estuvo marcado por un fuerte rechazo a todo tipo de violencia, en aras de mostrar al mundo –y al país mismo– una imagen democrática renovada e higiénica, bajo la cual expresiones como la lucha armada no tenían cabida. Es por ello que dichas manifestaciones, inscritas en contextos de violencia política, no forman parte del relato oficial y son presa de una condena pública particularmente histórica, por parte de la mayoría de los sectores políticos. Estas memorias marginales encuentran nuevas formas de expresión a través de las obras que analizaremos, las cuales problematizan, temática y formalmente, los conceptos de violencia y memoria, a través de la actualización de los modos y estructuras, característicos de la crisis de la forma dramática. En lo que configura un eslabón más de una larga tradición dramática nacional que encuentra su génesis en los teatros universitarios de mediados del siglo XX.

➤ 1941-1970. (Re) fundación de un teatro nacional. Teatros universitarios

El 22 de junio de 1941 el Teatro Experimental de la Universidad de Chile estrena la obra *Ligazón* de Valle Inclán, bajo la dirección del dramaturgo chileno-español José Ricardo Morales. Este es el momento fundacional de los denominados ‘teatros universitarios’, los cuales se proponen renovar la escena teatral chilena, influidos por estéticas dramático-teatrales contemporáneas, dando cabida a temáticas sociales y con una perspectiva pedagógica, de formación, especialización, y profesionalización del oficio. Lo anterior, marca un giro en los modos y prácticas del teatro chileno, caracterizado por un modelo de compañías itinerantes encabezadas por un/a primer actor/actriz que daba el nombre al grupo¹⁷. El exilio español producto de la Guerra Civil permitió que llegaran al país, autores, referentes, prácticas y estéticas que tuvieron un profundo impacto en la

¹⁷La socióloga e investigadora teatral María de la Luz Hurtado, denomina al período comprendido entre 1900 y 1933 la ‘Época de Oro’ del teatro chileno. Alejadas de las vanguardias europeas, se conformaron compañías que recorrían el país en el contexto de un aumento sostenido del público que asistía al teatro, así como de la dramaturgia y crítica especializada. Lo anterior significó “la generación del primer movimiento de teatro íntegramente chileno, con compañías, autores, salas, público y crítica nacional”. Algunos nombres que animaron la escena teatral chilena fueron Alejandro Flores, Venturita Lópe, Rafael Frontaura, Evaristo Lillo, Elena Puelma, Enrique Barrenechea, Arturo Bührlé, Enrique Báguena y Pedro Sienna.

manera de concebir la labor teatral. Esto, junto a una práctica universitaria, heredera de las reformas a la educación impulsadas por los gobiernos del Frente Popular, con un marcado interés en expandir los alcances de la educación superior, significó que fueran los mismos estudiantes quienes conformaran grupos teatrales que representaran el espíritu y los valores de sus casas de estudios. El Teatro Experimental, bajo la dirección de Pedro de la Barra, es el antecedente inmediato del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica (1943) y el Teatro de la Universidad de Concepción (1945). En *Reconstitución de escena: 60 años de teatro universitario en Chile*, María de la Luz Hurtado distingue cuatro objetivos en la labor de los teatros universitarios. Un primer objetivo sería la difusión del teatro clásico y moderno a través del montaje de obras de autores tanto extranjeros como nacionales. Esto significó peregrinar por diversas salas hasta consolidar espacios propios¹⁸, en los cuales se presentaron los estrenos nacionales de las obras de Brecht, Eugene O'Neill, Pirandello, Chejov, Tennessee Williams y posteriormente Beckett, Ionesco, Arthur Miller y Edward Albee. Es así como las nuevas generaciones de teatristas chilenos toman contacto con las dramaturgias del siglo XX que cuestionan y horadan la forma dramática, en contraste con las formas hegemónicas de la dramaturgia chilena y latinoamericana, ya sea en formato de melodramas o de carácter realista-costumbrista. En este sentido, es necesario destacar la figura de Antonio Acevedo Hernández (1886-1962), autor excepcional a su tiempo, que se desempeñó como carpintero, periodista, investigador folclorista y cineasta. Su escritura se caracteriza por la puesta en escena de personajes proletarios, a través de los cuales expone y problematiza la explotación del sistema capitalista, influenciado por corrientes de pensamiento socialistas y anarquistas. Acevedo Hernández incorpora progresivamente en su escritura elementos épicos, simbólicos y oníricos, a través de los cuales, altera los modos tradicionales de la acción dramática, produce personajes que no necesariamente responden a una lógica realista-sicológica y ofrece nuevas posibilidades de tratamiento de temáticas sociales. Tanto en su dramaturgia como en sus escritos acerca de teatro, este autor participa activamente de las transformaciones político-sociales de su tiempo, y se alza como un punto de referencia fundamental, no sólo para la labor de los teatros universitarios, sino

¹⁸ En el caso del Teatro Experimental, la sala Antonio Varas, justo frente al palacio de La Moneda. Y por su parte, la sala Camilo Henríquez, primer espacio del Teatro de Ensayo propio.

para toda la tradición dramática posterior, que es en gran parte, deudora de su ‘teatro social’.

Como segundo objetivo, los teatros universitarios se proponen funcionar bajo la lógica de un teatro-escuela que sirva como eje articulador del proyecto. Los miembros más antiguos dictaban clases y preparaban a los estudiantes para que posteriormente formaran parte de los elencos estables. De esta manera, se definieron líneas de estudios –actuación, dirección, técnica y diseño teatral– conducentes a formar especialistas con conocimientos específicos en sus áreas. Esto tuvo como consecuencia directa un aumento sostenido en la producción dramática, con autores formados al alero de las nacientes escuelas o en contacto directo con las mismas, conformando una generación de autores que nos permite hablar de una nueva ‘dramaturgia nacional’, que incide en su contexto inmediato y es referencia ineludible para todas las generaciones de autores posteriores.

Un tercer objetivo sería la creación de un adecuado ‘ambiente teatral’. Hurtado describe el marcado descenso en el público teatral a partir de la crisis económica de 1929, la llegada del cine sonoro y los vaivenes de la Segunda Guerra Mundial. Por ello los teatros universitarios se proponen abarcar un público más amplio y transversal, a través de extendidas temporadas de funciones, actividades de extensión como giras nacionales e internacionales, así como la creación de revistas especializadas¹⁹. Finalmente, estos teatros asumen como labor propia la presentación y difusión de nuevos valores, en un esfuerzo consciente de fundar, afianzar y proyectar en el tiempo, un nuevo teatro nacional que refleje las inquietudes políticas, sociales y artísticas de sus integrantes, en el contexto de una creciente clase media profesional surgida al alero de estas universidades. Por ello es que sus esfuerzos estuvieron dirigidos a consolidar tanto las escuelas de formación, los elencos y autorías propias, sabiéndose parte de un momento histórico que sentaría las bases de toda la producción teatral posterior. En este sentido, y gracias a un financiamiento relativamente estable, en la elección de determinadas obras de autores extranjeros y nacionales, dejan de primar criterios netamente comerciales y se privilegian temáticas que puedan dialogar con el contexto inmediato y problematicen el momento presente.

¹⁹ El Teatro Experimental fundó la revista *Teatro*, posteriormente, en 1960, el Teatro de Ensayo crea la *Revista Apuntes*, la cual permanece activa actualmente.

En 1962, estudiantes del Pedagógico de la Universidad de Antofagasta fundan la compañía Teatro del Desierto, la que posteriormente se convertiría en la institución teatral oficial de la universidad. Así, estos cuatro planteles –Universidad de Chile, Universidad Católica, Concepción y Antofagasta– conforman uno de los ejes estructurales de la producción teatral y dramática desde la década del cuarenta hasta 1973. A lo anterior se suma la proliferación de compañías independientes, las cuales provienen, dialogan y se nutren con el trabajo desarrollado por los teatros universitarios. María de la Luz Hurtado caracteriza a estos grupos en tanto espacios auto-gestionados, lo cual permitía una “mayor flexibilidad institucional” así como la puesta en escena de un repertorio experimental. Sin embargo mantenían una relación constante y dinámica con las universidades, puesto que la mayoría de sus integrantes provenían de dichas escuelas y elencos profesionales, además de utilizar repertorios, circuitos de producción, crítica y referencias artísticas similares.

Con el tiempo, estos grupos configuran poéticas escénicas propias, en conjunto con la consolidación de espacios propios e inclusive la utilización de espacios no convencionales, tales como galpones, galerías de arte, calles, etc. Hurtado destaca la fundación del grupo Mimos de Noisvander en 1950 como el inicio de una etapa que se extenderá durante toda la segunda mitad de siglo, en la que surgirán agrupaciones como Compañía de los Cuatro, Teatro El Caracol, Teatro Aleph, El Túnel, Teatro El Ángel, Teatro Imagen, Teatro La Feria, Teatro Popular el Telón, Ictus, entre otras.

La producción teatral sistemática tanto por parte de los teatros universitarios como de las compañías independientes, así como la apertura a autores europeos y norteamericanos, permite el surgimiento y desarrollo de dramaturgias chilenas heredadas de la crisis de la forma dramática expuesta anteriormente, tendiendo una extensa línea que llega directamente hasta el corpus de obras a analizar. Entre los autores y autoras más importantes que estrenaron sus obras en la década del 50’, destacamos a María Asunción Requena, Isidora Aguirre, Luis Alberto Heiremans, Sergio Vodanovic, Egon Wolff, Fernando Cuadra, Alejandro Sieveking, Jaime Silva y Jorge Díaz. A riesgo de reducir las particularidades de cada poética, dicha generación se caracteriza por una primera etapa marcada por obras de estructura clásica, “de intriga, a veces demostrativa o de tesis, con afán didáctico o ejemplificador” (Hurtado 2010 II 25), para posteriormente sufrir un giro en la década del 60’ a partir del abandono progresivo –con distintos grados, matices e

intensidades— de las formas dramáticas clásicas supeditadas al desarrollo de una acción y conflicto dramático. Esto a partir del sostenido ingreso de elementos épicos, un tratamiento onírico y simbolista de los personajes y la puesta en crisis del discurso y el diálogo dramático. Del conjunto de autores mencionados anteriormente, nos detendremos particularmente en tres —Aguirre, Wolff y Díaz—, en tanto aúnan de manera destacada en su producción, los conceptos de memoria, violencia y crisis del personaje dramático.

La extensa obra de Isidora Aguirre (1919-2011) da cuenta de su honda preocupación por las injusticias que genera el modelo económico mercantil, así como de realzar la dignidad intrínseca del pueblo trabajador, y presentar a las mujeres, el campesinado, los indígenas y los marginados, como posibles agentes de transformación social. En su escritura confluyen “la documentación, la historia, la antropología y los testimonios orales.” (Jeftanovic 24), para así generar obras de carácter híbrido, en las cuales se trenzan los diversos materiales, de manera que convivan las referencias documentales con los elementos líricos y épicos. En este sentido, Aguirre es, quizás, la mayor referencia en cuanto a la problematización local de los postulados brechtianos, en tanto se vale de los múltiples recursos del teatro épico para exponer temáticas de carácter político-social. Mediante un complejo entramado que incluye la utilización de estructuras de cuadros, títulos, narradores, coros, canciones, testimonios, décimas, referencias populares y religiosas, la autora se detiene en momentos específicos de la historia de Chile, para ‘extrañar’ el momento presente en aras de ser leído con una distancia crítica que permita la reflexión y la acción política. Al mismo modo de Brecht, Isidora Aguirre recurre a episodios como la muerte del presidente José Manuel Balmaceda en 1891, la matanza de Ranquil de 1934, las figuras de Lautaro, Manuel Rodríguez y Simón Bolívar, o la Fiesta de San Sebastián en Yumbel, para distanciar su contexto inmediato y pronunciarse respecto a problemáticas políticas inmediatas, como la masacre de trabajadores en Puerto Montt el año 1969, la represión al pueblo mapuche, la muerte de Salvador Allende y los casos de detenidos desaparecidos en Yumbel. Así, la autora articula un recorrido histórico paralelo, enfocándose en aquellos momentos de violencia y espacios de sombras, que las memorias oficiales no consideran, a través de una escritura dramática de marcado carácter épico, en que la lógica estructural está supeditada al montaje de los diversos elementos, en pos de generar un diálogo crítico con los espectadores y el contexto.

Por su parte, la escritura de Egon Wolff (1926-2016), de profesión ingeniero químico, da cuenta de los procesos de politización que experimenta el país a partir de la década del sesenta, centrándose en el creciente temor por parte de la burguesía y sectores acomodados ante la arremetida de partidos de izquierda y movimientos populares, obreros y campesinos. En este sentido, destacan las obras *Los invasores* (1963), *Flores de papel* (1979) y *La balsa de la Medusa* (1984) en las cuales Wolff confronta a personajes de clases tradicionalmente antagónicas, forzándolos a dialogar en espacios clausurados y opresivos que realzan el carácter pesadillesco de estos encuadres.

El espacio en el teatro de Wolff se configura en forma ambigua; como resguardo y opresión. Dentro, se ventilan las contradicciones de una clase social donde los valores del grupo condicionan radicalmente las existencias individuales. Una generalizada incapacidad de vivir espontáneo, una tensa avidez por conseguir seguridades, una compulsiva manera de vivir la ambigüedad real-irreal, lleva a los personajes de Wolff a identificarse entre ellos en relaciones de dominio (Skármeta 91)

Wolff trastoca las coordenadas tradicionales de espacio/tiempo, a través de un tratamiento cíclico que priva al lector de puntos de anclaje efectivos al momento de intentar de someter el relato a una lógica de causa y consecuencia. Esto se retroalimenta con el carácter ambiguo del discurso dramático, en tanto los diálogos tampoco propician el desarrollo y avance de la acción, puesto que si bien en este autor la noción de conflicto es fundamental, este no tiene lugar necesariamente entre los personajes, sino que desborda el drama y la escena, para entablar un diálogo directo con el espectador de su tiempo. Así, Wolff, heredero y representante de la crisis del personaje y la forma dramática, no requiere de intrigas que movilicen el habla, puesto que los personajes son depositarios de discursos, miedos e imaginarios arquetípicos, que se entrelazan en un rígido orden, enmascarado de caos, carnaval y pesadilla. Esto, a partir de la necesidad de dar cuenta del ascendente antagonismo político y social, bajo la lógica de discursos repetitivos y formas agotadas, que coartan al individuo, y lo someten a una existencia egoísta y enajenada.

Finalmente, Jorge Díaz (1930-2007) es uno de los autores nacionales más importantes en relación a los cuestionamientos de la forma dramática propios de las dramaturgias contemporáneas. Díaz estudió arquitectura en la Universidad Católica y luego se unió a la compañía Ictus, con la cual estrenaría la mayor parte de sus obras. Su escritura forma parte de aquella constelación del mal llamado ‘teatro del absurdo’ en tanto evidencia el desgaste de las formas tradicionales del habla cotidiana y se enfoca en el desmontaje de los valores hegemónicos de la cultura occidental. Esto mediante procedimientos que trastocan la estructura lógico-causal del drama y un debilitamiento sostenido de la noción de personaje. En la misma línea de autores como Ionesco o Beckett, Díaz lleva al límite las posibilidades del lenguaje en el drama y borrona el habla de los personajes para que estos abandonen toda referencia psicológica y se entreguen a un juego que subvierte el estatuto del signo lingüístico, al fracturar sus dimensiones de significante y significado. Esto, con diversos grados y matices a lo largo de su extensa obra, en la cual expone y problematiza temáticas de tipo político-social, desde un profundo cuestionamiento a la institución del matrimonio heterosexual, la denuncia de los vicios de las autoridades políticas, la exclusión sistémica de las capas más pobres, el exilio, el desamor, la experiencia de la tortura y el fracaso de los proyectos políticos de izquierda. La dramaturgia de Díaz se caracteriza por su carácter sarcástico y una marcada presencia de elementos irónicos y de humor negro, a través de los cuales expone a hablantes atomizados, producto de una sociedad ‘inhumana’, de ahí sus esfuerzos por presentar personajes ‘inverosímiles’, en respuesta a un modelo deshumanizante, caótico y enajenante, que paradójicamente se esfuerza por reivindicar las formas de relato lógico-causales. La escritura de Díaz pretende socavar las falsas ilusiones promulgadas desde el lado de la razón. En palabras del propio autor

Deshumanizo totalmente el lenguaje. Renuncio ostentosamente a las posibilidades de comunicación del lenguaje hablado. Lo declaro un elemento alienante más del "gran tinglado" y lo juego como lo que es: formas virtuales sin contenido...Sin embargo, al buscar deliberadamente la retórica vacía del lenguaje se consigue la anti-retórica porque por debajo del diálogo corre una significación no aparente, subterránea y trascendente (Díaz 75)

Díaz ingresa en aquella disputa, caracterizada Barthes y De Mann, por liberar al lenguaje de las distinciones binarias entre ficción y realidad, a través de la puesta en crisis de las formas clásicas de la dramática latinoamericana, mediante el debilitamiento del dialogo intersubjetivo entre personajes, temporalidades elípticas y formas monológicas, en abierto rechazo al lenguaje como expresión de sicologías individuales. “Queda aún mucho lenguaje por destruir.” es el llamamiento que realiza el autor, para socavar las formas vacías del lenguaje coloquial, y así “en medio de los desechos y la basura, emergerá temblorosa una expresión auténtica de la condición humana. (77).

La renovación formal que significan estas poéticas no se puede atribuir únicamente a la influencia de las dramaturgias europeas de mediados de siglo, puesto que la generación de autores/as nacionales también se enfrenta a formas dramáticas que aparecen como insuficientes en el marco del particular contexto latinoamericano. En este sentido, el rebase de la lógica realista-sicológica y la crisis de la forma dramática, son abordadas a partir de un prisma particular, que se define por su atención al agitado contexto social y la creciente politización del espacio público y privado, característica de los años sesentas. Hurtado caracteriza a esta generación a partir de “la tensión por *el otro*: el marginado, el pobre, el reprimido, el que se emancipa, el que re-ve la sociedad chilena desde un ángulo de necesidad, carencia, cuestionamiento, temor, urgencia” (2010 III 25) De este modo, y gracias a los intentos sistemáticos de innovación formal, estas dramaturgias participan y toman partido en el convulsionado contexto socio-político, sin por ello convertirse en apologías doctrinarias, o evidenciar un marcado sesgo ideológico, siendo varios de los autores militantes de partidos de izquierda y posteriormente fustigados o exiliados por la dictadura cívico-militar. Por ello, y a partir de la relación dialéctica entre forma y contenido, la generación de los años 50 sienta las bases de una tradición que propicia el diálogo entre principios estructurales y de arquitectura dramática, y la tematización de conflictos sociales, marginación y marginalidad y violencia política.

➤ 1970-1990: Politización, dictadura y violencia política

Caracterizado anteriormente, el proceso político y social que devino con la ascensión de Salvador Allende, se vio truncado de forma radical cuando las Fuerzas

Armadas de Chile, en vínculo directo con sectores oligárquicos de la sociedad civil y el apoyo de Estados Unidos, ejecutan un golpe de Estado que da inicio a casi dos décadas de dictadura, así como la implementación de campos de detención, tortura y exterminio, exilio de militantes de izquierda, más de tres mil detenidos desaparecidos y la instalación de un modelo económico neoliberal, perpetuado y profundizado por los gobiernos democráticos.

Previo a esto, durante los casi tres años de gobierno de la Unidad Popular, gran parte de los teatristas participan de forma activa en la implementación de programas culturales y la difusión del programa de Allende, ya sea a través de iniciativas individuales, obras de agitación política, o enmarcados en actividades oficiales de los partidos de izquierda. Militantes emblemáticos del Partido Comunista fueron Isidora Aguirre y Víctor Jara, quien posteriormente fuera torturado y asesinado brutalmente por agentes del Ejército. Y es por su marcado carácter ‘político’ y por posicionarse públicamente a favor de las reformas socialistas, que la producción teatral se verá tan afectada durante los primeros años de la dictadura.

El proceso de ascendente politización que tiene lugar a partir de 1970, su desenlace trágico el 11 de septiembre de 1973 y todos los acontecimientos posteriores, configuran un entramado de referencia ineludible para gran parte de la dramaturgia chilena de finales del siglo XX. Este cisma político genera episodios de violencia política que serán tematizados por los autores para intentar articular algún discurso posible, en medio de la represión y el terror generalizado. El proceso es de corte y ruptura, en tanto se clausuran las libertades civiles, se cierran sindicatos y se proscriben partidos. Sin embargo, y en términos de Aróstegui, durante la dictadura militar asistimos a expresiones constantes de violencia política, en la medida que grupos opositores, en condiciones sumamente desiguales, se enfrentan mediante el uso de la fuerza para resolver un conflicto de carácter político. El teatro participa de ese enfrentamiento a partir de sus escasos medios y posibilidades. En este sentido, el golpe de Estado azotó con fuerza al teatro chileno. Sus modos de producción y circulación estaban vinculados principalmente a las universidades estatales y grupos independientes, con un fuerte compromiso político y social. Al ser dichas universidades intervenidas por las fuerzas militares, el aparato teatral se vio casi por completo desarticulado y desmembrado. Gran parte de los teatristas eran militantes de izquierda o profesaban abiertamente su simpatía por los cambios culturales que

experimentaba el país. Esto derivó rápidamente en profesores exonerados, sumariados, alumnos detenidos y desaparecidos, cierre de la producción dramática en el cine y canales de televisión y listas negras confeccionadas por medios de comunicación, todas importantes fuentes de trabajo para los miembros del gremio. “El ambiente general en el medio era de temor, incertidumbre y de necesidad económica.” (Hurtado 2010 III 17). La producción teatral se quebró y paralizó.

En paralelo a la represión generalizada, la dictadura tuvo como objetivo la producción y establecimiento de nuevos idearios sociales, en el intento de refundar el país no sólo en su modelo político y económico, sino además, interviniendo los aspectos culturales y simbólicos. Ejemplo de esto es el cambio de nombre del Teatro de la Universidad de Chile a Teatro Nacional Chileno, en una demostración de fuerza que indica hacia dónde debe dirigirse el trabajo artístico. El profesor y teórico Grínor Rojo da cuenta de las consecuencias de esta intervención, cuando en 1983 regresa a Chile luego de casi una década de exilio. Respecto al ex Teatro de la Universidad de Chile afirma

No existen ya en su práctica la vocación experimental y crítica, la voluntad innovadora, la búsqueda permanente que en términos sociales y artísticos guiaron el ajetreo de sus miembros durante la época de gloria, y que son los valores por los cuales De la Barra porfió y se peleó cuantas veces hubo la menor insinuación de que se hallaban en peligro.” (5)

La intervención brutal en los aparatos teatrales universitarios tendría consecuencias fundamentales en los modos de creación artísticos, ya que el régimen generalmente operó censurando las industrias culturales masivas como el cine y la televisión, permitiendo ciertas fisuras en micro sistemas, tales como el teatral (cfr. Hurtado 2010 III 17). Existía la certeza por parte del régimen que el quehacer teatral agrupaba a individuos contrarios al gobierno, pero que una represión frontal y directa sólo sería una mala publicidad, ya que el potencial subversivo de este gremio no era de temer. En ese contexto y a pesar de la constante vigilancia y amedrentamiento al medio teatral, además de los altísimos gravámenes aplicados al teatro, los circuitos se reactivan ya que “no existió en las artes un sistema de censura con normas y procedimientos institucionalizados (...) los criterios

represivos eran movedizo y antojadizos.” (Hurtado 2010 III 18) El problema era el temor y la autocensura impuesta en los creadores, una constante que atravesó y determinó el quehacer teatral en aquellos primeros años.

Sin embargo, y gracias al quiebre que sufrió en los años sesenta el modo de creación teatral, del cual surgieron compañías independientes –ya no bajo la tutela universitaria, con estructuras de carácter horizontal o flexible, y con capacidad de producción autónoma–, el teatro y la producción dramática, pudieron encontrar un espacio fértil para desarrollarse en un contexto de represión y temor generalizado. Luego del golpe, estos grupos tuvieron una capacidad operativa relativamente independiente que les permitió reactivar la producción. El teatro independiente “fue sin duda el que conquistó mayores espacios expresivos, al ser allí la tutela gubernamental más indirecta y aleatoria.” (Hurtado 2010 III 20) El peso recaía sobre las universidades y daba paso ‘libre’ para que grupos independientes utilizaran espacios no teatrales (galpones, parroquias, circos, pequeñas salas) y así presentarse ante el público. A estos grupos se sumaron teatristas expulsados de las universidades y los que posteriormente retornaron del exilio. El teatro independiente tomó la posta dejada por las desmanteladas universidades, en lo que configura un punto de inflexión fundamental, puesto que esta dinámica se extenderá durante las décadas venideras.

Durante los primeros años de dictadura “las estructuras del drama y la representación mantuvieron mayoritariamente los ejes desarrollados durante los sesenta” (Hurtado 2000 54). Los teatristas se valieron del melodrama, del humor negro, y de un teatro de corte realista e íntimo con el objetivo de lograr la identificación del espectador en torno a ciertas temáticas que aparecían como urgentes, como la desmovilización y ruptura de la vida política, las vivencias de los oprimidos, presos políticos, torturados, el exilio y desexilio (cfr. Hurtado 2010 III 24) La ausencia de un soporte y apoyo institucional tuvo como consecuencia que los dramaturgos, que trabajaban tradicionalmente al alero de los teatros universitarios, quedasen descolocados ante este nuevo escenario (Aguirre y Díaz serían la excepción) y las compañías, a falta de obras que los interpretaran se lanzaron a la escritura o generaron nuevos dramaturgos (David Benavente, Marco Antonio de la Parra, Jaime Vadell, Carlos Cerda). Estos grupos independientes fueron capaces de producir entre 1976 y 1980 “una serie de obras que mostraban y comentaban la experiencia de vivir en una sociedad en profundo cambio por la imposición dictatorial de una economía de

librecambio por el neoliberalismo militarizado en Chile” (Vidal 34) Obras relevantes de este período son *Pedro Juan y Diego* de Ictus (1976), *El último tren* (1978) y *Lo crudo, lo cocido y lo podrido* (1978) de Teatro Imagen, *Los payasos de la esperanza* (1977) y *Tres Marías y una Rosa* (1978) del Taller de Investigación Teatral (TIT). En ellas se conjuga un tratamiento velado de los desaparecidos y la tortura, el fin de la utopía socialista, la cesantía y falta de oportunidades para la clase trabajadora, la solidaridad entre pares y la posibilidad de encontrar en la comunidad una resistencia real al régimen opresivo, situando la acción en espacios de encuentro de personas. Se utilizó el humor para establecer complicidad con el público –que asistía masivamente a estas obras– ‘nombrando sin nombrar’, estableciendo códigos y un lenguaje en común, inaccesible para el poder y que reafirmaba lazos solidarios y comunitarios. En este sentido, fue necesario articular personajes y situaciones ‘reconocibles’ que permitieran entablar un diálogo comprensible con los espectadores. De ahí el abandono circunstancial de aquellos proyectos dramáticos iniciados por Díaz, Wolff, Sieveking, entre otros, en que las estructuras tradicionales del drama se vieron fuertemente horadadas. El contexto inmediato impelía a retomar formas de fácil acceso, en aras de reconstruir aquella complicidad que los hechos de violencia y represión habían desmantelado.

En su segunda fase, la dictadura se caracteriza por la incipiente reorganización del movimiento popular, fundamentalmente en torno a las jornadas de protestas que tienen lugar a partir de 1983. La primera de ellas, convocada por la Confederación de Trabajadores del Cobre, aglutinó a diversos sectores de la sociedad civil²⁰, que mediante cortes de calles, barricadas, apagones, marchas, mítines, acciones de sabotajes, discursos públicos, entre otros, pretendían paralizar el país y manifestar masivamente su repudio al régimen. Esto va aparejado al desarrollo de un teatro profundamente heterogéneo, que acompaña el clima de descontento generalizado y crítico con los paradigmas escénicos de las décadas anteriores. En términos de Rojo, ya instalada una cierta “institucionalidad dictatorial”, sostenida en un discurso tecnócrata y economizante, los esfuerzos de la producción teatral y dramáticas

²⁰ Sindicatos, Confederaciones, organizaciones vecinales, colegios profesionales, federaciones de estudiantes, así como comandos del naciente Frente Patriótico Manuel Rodríguez.

...se dirigen más que nada a la individualización y el desarme satírico de los paradigmas más sobresalientes que atiborran la ideología del modernismo fascista. Esta fase sucede a aquélla en la que se abocaban más bien al despliegue y denuncia de la represión (8).

La década de los ochenta da cuenta de escrituras que enfatizan en aquellos espacios de oscuridad y abandono que trae consigo el régimen militar y su modelo económico. El giro está dado por una construcción dramática que se vale de la ironía, simbolismo, realismo poético y lecturas ambiguas ante el estado actual de las cosas que producen desplazamiento en la concepción binaria protagonista/antagonista característica de los años anteriores (cfr. Hurtado 2000 58). Esto permite configurar espacios que tienden a la ambigüedad y modifican los modos de construcción identitaria en el ámbito dramático. Autores fundamentales en este período son Marco Antonio de la Parra, Ramón Griffero y particularmente Juan Radrigán. La dramaturgia de este último, heredera del teatro político-social de Acevedo Hernández, marca profundamente a los teatristas, quienes ven en Radrigán la conjunción entre compromiso y poesía, tragedia y marginalidad.

Este renovado cuestionamiento a las estructuras dramáticas tradicionales se vincula directamente a las experiencias de tortura, exilio, represión y clandestinidad. En consecuencia, la escritura dramática produce personajes ‘desencajados’, hablantes que sobreviven a la catástrofe, pero incapaces de articular un discurso unívoco en torno al dolor. El discurso dramático se ve contaminado por elementos narrativos que forzosamente dilatan la acción y contravienen los modos tradicionales de la forma dramática. En este sentido, podemos identificar ciertos procedimientos ejemplares, tales como el ingreso del ‘testimonio’, que por su dimensión monológica implica un momento de suspenso en el movimiento dramático²¹. En este sentido, ciertas dramaturgias de los años ochenta (particularmente Díaz desde España, las obras de Ictus y Radrigán) son capaces de expresar

²¹ En este contexto, un momento significativo es el monólogo de Elisa, hija de un profesor secuestrado, en la obra *Lo que está en el aire* de Carlos Cerda e Ictus. A modo de testimonio, Elisa relata en tiempo futuro y en detalle, todas las acciones que perpetrarán los captores en contra suya y de su cuerpo. Así, y mediante un relato extendido, el cual no tiene lugar en el presente de la escena, la obra expone los mecanismos del horror y la tortura, a través de un mecanismo de ‘extrañamiento’ que permite leer el momento en toda su hondura, sin por ello subsumirse en el padecimiento del personaje. Por cierto, el año de estreno de la obra (1986) da cuenta de una cierta distancia del inicio de la dictadura, que propicia otro tipo de acercamiento al fenómeno de la tortura.

aquello que los y las protagonistas no pueden verbalizar, por estar aún demasiado cerca de los eventos traumáticos. En términos de Jelin

Una de las características de las experiencias traumáticas es la masividad del impacto que provocan, creando un hueco en la capacidad de «ser hablado» o contado. Se provoca un agujero en la capacidad de representación psíquica. Faltan las palabras, faltan los recuerdos. La memoria queda desarticulada y sólo aparecen huellas dolorosas, patologías y silencios. Lo traumático altera la temporalidad de otros procesos psíquicos y la memoria no los puede tomar, no puede recuperar, transmitir o comunicar lo vivido. (36)

Harán falta años para que estas memorias violentadas puedan articular un discurso propio, por ello la importancia de estas escrituras que iluminan los espacios fracturados de un país sumido en el miedo. En el caso de la obra de Juan Radrigán, esta da cuenta de personajes aislados y a la deriva, que habitan descampados, terrenos baldíos, cités y prostíbulos. En estos espacios en abandono, pero que sin embargo no pueden rehuir del ejercicio de la opresión, Radrigán articula un discurso dramático que ya no opera únicamente como denuncia, sino que además propone hablantes con un grado de lucidez y autoconsciencia que les permite reflexionar y ahondar en su propio desamparo

La situación límite en que se desenvuelven estos seres hace que la profundidad de sus conflictos sea desesperada, y es esta intensidad experiencial la que permite trascender la barrera de su caracterización socio-económica para proyectarse a las bases de la condición humana misma, esencialmente desvalida en sus limitaciones corporales y espirituales. (Hurtado y Piña 13)

En esta primera etapa de su dramaturgia, Radrigán apuesta por protagonistas que habitan los márgenes de la sociedad y a través de un habla de alto vuelo poético-reflexivo, universaliza la soledad y abandono, producto del modelo político-económico y de los modos represivos de la dictadura. Así, el antagonista no aparece corpóreamente, sino que atraviesa los cuerpos, acciones y el habla de los personajes. De esta manera, la acción

dramática se torna difusa, y si bien es posible distinguir conflictos que la movilizan, la ausencia de una fuerza opuesta que dialogue con los hablantes, favorece un habla que tiende a lo poético y lo narrativo; y que se torna –tal como en las dramaturgias europeas de mediados de siglo– en el único espacio posible de existencia, y fundamentalmente, de dignidad.

Las certezas propias de la dramaturgia de los años setenta, serán cuestionadas por un teatro que, fiel a su tradición, se ve permeado por los acontecimientos nacionales y el consiguiente clima de rechazo, descontento y de respuesta directa al régimen dictatorial. En dicho contexto, sin embargo, conviven formas diversas de quehacer teatral que permiten a algunos teatristas desarrollarse en nuevos nichos o integrarse a circuitos preexistentes que son avalados por el régimen. En este sentido, los espectáculos de cabaret, café concert, comedias musicales y vodevil, no encuentran mayor resistencia por parte de las autoridades de la dictadura y al contrario, durante los años setenta y ochenta resurgen con renovada potencia, multiplicándose los teatros en los cuales se presentan estas obras de corte abiertamente festivo y comercial. Un momento significativo en esta tradición es la obra *Cabaret Bijoux* de la compañía El Túnel, dirigida por los hermanos Tomás y Eliana Vidiella. En ella se presenta la vida de un grupo de artistas al interior de un cabaret de mala muerte, que mediante cantos, diálogos risibles, travestismo y coreografías, invita al público a divertirse y postergar las preocupaciones cotidianas. La obra fue un gran éxito de público y le permitió a la compañía invertir en la compra de una sala propia y continuar su producción en obras de la misma línea. Sin embargo, esta ascendente carrera sufre un traspie al momento que Tomás Vidiella decide montar *La ópera de los tres centavos* de Bertolt Brecht, bajo la dirección de Eugenio Guzmán, figura emblemática de los teatros universitarios y quien ya había dirigido la obra en 1959. En el contexto dictatorial, el intento devino en un rotundo fracaso comercial, lo que impidió a Vidiella aunar el sustento económico con repertorios reconocidos, por lo que la compañía retoma la senda iniciada con *Cabaret Bijoux*.

En su visita a Santiago de 1982, Grínor Rojo asiste a diversas obras de la temporada teatral santiaguina de invierno y describe las variadas formas que encuentran las compañías para desarrollar su trabajo y convocar público. En este sentido, y pese al clima opresivo, es posible hablar de un ‘circuito teatral’ que en la lógica de oferta y demanda, satisface las

necesidades de un público de gustos heterogéneos, pero que sin embargo se caracteriza por su ascendencia pequeño burguesa y/o universitaria²².” Rojo da cuenta de la proliferación de producciones culturales que surgen y circulan “al amparo del esquema socioeconómico que se empezó a implantar en nuestro país desde el 11 de septiembre de 1973” (125), refiriéndose a obras de corte ‘comercial’, cuyo principal interés es la venta de entradas a partir de espectáculos evasionistas, en formatos musicales o de melodrama cómico. Así, describe la “aclimatación en Chile del gran espectáculo de la comedia musical a la Broadway” en el Casino Las Vegas, en un edificio en calle Rosas. En dicho lugar se presenta una versión local y desmejorada de *El hombre de La Mancha*, mientras la audiencia se divierte tomando whisky. Por otra parte, y en función de una creciente clase media, en el cine de la plaza Pedro de Valdivia, se presentaba la obra *Piel contra piel* del mismísimo Jorge Díaz. Según Rojo, un montaje comercial que “no era otra cosa que *El cepillo de dientes*, veinte años después, adelgazada en sus rebordes críticos y engordada en los sensacionalistas.” (127) Daba la impresión que Jorge Díaz importaba a Chile, el lado ‘menos interesante’ del destape español, para el público de la nueva burguesía chilena, para la cual, la cultura aparece como otro bien a adquirir. Y este es el mismo público que asistía a los teatros universitarios, en ese momento intervenidos y cuya oferta se basaba en remontajes de ‘clásicos’ locales y extranjeros, sometidos a una verdadera limpieza ‘ideológica’ de manera de presentarlos como obras de arte higiénicas, no signadas por lo político. El análisis de Rojo da cuenta de una larga tradición de teatro comercial que, bajo la lógica de exponer problemáticas de lo íntimo, la pareja, el amor/desamor, el matrimonio, los hijos, infidelidades, sexo y amantes, durante las décadas venideras ampliará su oferta y las audiencias que lo consumen, convirtiéndose en las obras con mayor asistencia de público, propiciando la inclusión de rostros de televisión, animadores, comediantes, la

²² Esta será la tónica de los años venideros, y se extenderá y profundizará a lo largo de las siguientes décadas, en que las salas de teatro conformarán un circuito bastante cerrado y geográficamente “central”, situadas la mayoría de las salas en las comunas de Santiago, Providencia y Recoleta. En las décadas del noventa y dos mil, el público se homogeniza, a partir de una base conformada por artistas, personas del rubro teatral, estudiantes universitarios y ciertos sectores de la clase media profesional. Las obras de teatro de calle, itinerancias en centros culturales municipales y los grandes espectáculos masivos gratuitos, característicos de los festivales de teatro veraniegos, serán las excepciones a través de las cuales un público “no teatral” asiste al teatro.

reciente irrupción del ‘stand up comedy’ y el progresivo ingreso de compañías teatrales otrora desafiantes a las formas de relato hegemónicas, a esta misma lógica comercial.

Durante los últimos años de la dictadura, los grupos independientes son nutridos por teatristas retornados del exilio y algunos formados en Europa. La contracultura surgida en las postrimerías de la dictadura produce un flujo recíproco, en que el teatro se alimenta y a su vez nutre las más diversas expresiones artístico-culturales. La escena performática chilena²³ es una potente referencia para los teatristas, quienes cuestionan las jerarquías clásicas de la puesta en escena con predominio y prerrogativa de un texto, para concebir espectáculos cuya escritura se desarrolla en paralelo al ensayo. En este sentido, el trabajo de Ramón Griffero junto a la compañía El Trolley, es ejemplar, en tanto articula una investigación –influenciada por los estudios en cine del autor– que desestabiliza los modos tradicionales de producción escénico/dramática, y propone entender espacio, texto, cuerpo, arquitectura, como una totalidad orgánica y dinámica. Su obra se basa en el concepto cinematográfico de planos, los cuales coexisten y se ven contrastados en la disposición espacial. Esta dislocación temporal se puede apreciar en la obra *Cinema Utopia* de 1985, en que conviven tres planos superpuestos, por una parte la platea de un cine en los años cuarenta, luego una pantalla en que se proyecta una película sobre un exiliado chileno en Francia y finalmente el afuera de esa habitación. Además de la ruptura que significaba la problematización de temáticas referentes a la homosexualidad y el exilio, la obra se desenvuelve a partir de la puesta en escena de una obra dentro de la obra; ejercicio metadramático que reflexiona sobre los modos de construcción simbólica de la sociedad, en el contexto de la dictadura. En términos del teórico del drama estadounidense Richard Hornby, esta obra funcionaría bajo la lógica de la estrategia metadramática ‘play within the play’, en que una obra actúa de marco que contiene a la otra, y en que los distintos ‘niveles ficcionales’ se comunican y relacionan en diversos grados. La importancia está dada en que este tipo de obras se pliegan sobre sí mismas para de esta manera –y gracias a que son parte de un sistema cultural específico– dar cuenta y reflexionar sobre los procesos de construcción de la realidad y lo real en un contexto determinado. Visibilizan los límites, contruidos, impuestos o imaginados, de lo que cada sociedad ha estipulado como realidad.

²³ En este ámbito, algunos artistas destacados son Carlos Leppe, Nelly Richards, Lotty Rosenfeld, Juan Castillo, Diamela Eltit, Raúl Zurita, Pedro Lemebel y Francisco Casas, entre otros.

Y así impugnan aquello que es dado por natural o cierto, generando una experiencia de “unease, a dislocation of perception (...) This “seeing double” is the true source of the significance of metadrama” (Hornby 32).

La poética de Griffero se inscribe en un escenario de creciente sospecha respecto a la preponderancia del texto escrito en la construcción de espectáculos teatrales. Esto es necesario recalcarlo puesto que tendrá una importancia capital en la generación de autores de la denominada ‘transición’. En las postrimerías de la dictadura las prácticas teatrales se caracterizan por

La potenciación de la figura del director como autor de un texto dramático que es escénico y que corresponde a una escritura propia del montaje y del espectáculo. Eso se relaciona no sólo a las transformaciones intrínsecas al teatro del período, según las cuales es desde el espectáculo que se genera lo dramático, sino también depende de una nueva cultura –la cultura de la imagen– llamada a contener y desarrollar el imaginario del hombre postmoderno. (Paladini 68)

Pese a lo anterior, los últimos años de la dictadura no significan la desaparición de las dramaturgias escritas, por el contrario, conviven autores como Aguirre, Wolff, Díaz y Griffero, representantes de diversas tradiciones dramáticas que confluyen en un momento histórico fundamental, en el cual se produce una eclosión de manifestaciones culturales, artísticas y teatrales, las cuales son parte de un movimiento transversal que empuja con fuerza para dar término a los diecisiete años de dictadura.

➤ 1990-2000: Transición, silencio y consenso

El triunfo del No en el plebiscito de 1988, y la alegría desbordada en las calles contrastaban con ciertos sectores de la sociedad en los cuales se percibía una “crisis de sentido, se generalizaba el sentimiento de desencanto; ya no había una vía, menos una utopía, y menos aún la verdad...una sensación de pérdida y melancolía²⁴” (Abatte 60) Pese a lo anterior, la transición entre dictadura y democracia fue de gran productividad para la

²⁴ Un caso ejemplar es el de Juan Radrigán quien mantiene un silencio en su escritura desde 1990 hasta 1996.

escena teatral; en este período surgieron poéticas que influyeron fuertemente a las generaciones de teatristas de la última década del siglo XX. Fundamental fue el trabajo realizado por Andrés Pérez y su compañía Gran Circo Teatro, quien retornó de Francia luego de trabajar en el Theatre du Soleil junto a Arianne Mouchkinne, trayendo consigo parte de esa estética y volcándola en sus espectáculos, particularmente en *La Negra Ester* (1988), creación a partir de décimas de Roberto Parra, en la cual el melodrama clásico se conjuga con un clima de celebración festivo y popular, música en vivo, bailes y canciones.

Hurtado caracteriza el trabajo de Pérez, junto al de Mauricio Celedón y el Teatro del Silencio, a partir de su “lucidez carnavalesca”, en tanto estas compañías se valen de máscaras, vestuarios y gestualidades llamativas, para generar un nuevo tipo de grotesco, que evocaba la ritualidad presente en tradiciones populares (cfr. Hurtado 2009 147). Irrumpieron en las calles y plazas para ocupar de manera festiva y celebrante el espacio público, “en la entronización de lo popular, lo marginal, lo discriminado y postergado” (Abatte 70). Este nuevo grotesco dialoga de manera ambigua con el espíritu de reconciliación promulgado por las autoridades de la reciente democracia. Por una parte existe necesidad de sacudirse y celebrar, pero por otra, es imposible olvidar los acontecimientos de los años recientes. Y es en esta dualidad que el teatro y la dramaturgia chilena encontrarán su lugar durante el período conocido como ‘transición’.

A partir del plebiscito de 1988 se instala la idea –promulgada por la clase gobernante – que sería necesario transitar hacia un nuevo modelo democrático, tomando ciertas precauciones que impidan caer, nuevamente, en el clima de polarización extremo propio de los años anteriores a la dictadura. Ese momento específico es caracterizado por el sociólogo Tomás Moulian a partir de tres componentes directamente interrelacionados: olvido-consenso-impunidad. Esta tríada sería el sustento estructural de la operación de blanqueo llevada a cabo por las élites gobernantes luego de la dictadura militar. Para Moulian, el discurso oficial de la transición produjo una imagen replicada hacia el exterior e interior del país en que la dictadura aparecía como superada. Lo que se buscaba “era resituar a Chile, construirlo como país confiable y válido, el Modelo, la Transición Perfecta” (Moulian 33). La consolidación del modelo económico neoliberal estaba supeditado a la confianza de los mercados extranjeros, por ello era fundamental limpiar la imagen país, revestir a Pinochet de civil y reforzar la idea de democracia. En consecuencia,

era imposible ahondar con profundidad en las violaciones a los derechos humanos, enjuiciar a los culpables e investigar los delitos financieros e irregularidades administrativas del régimen saliente. Esto se tradujo en una compulsión al silencio, posteriormente y dada su extensión en el tiempo, el silencio daría paso al olvido y olvidado el pasado, deviene el consenso. “El consenso se convirtió en una conminación al silencio. Romperlo significaba situarse en un terreno dramático, cuya violación sería atentar contra el proceso, dañarlo.” (Moulian 39) Este proceso promueve sistemáticamente la impunidad y los alcances de esta dinámica se extienden hasta el día de hoy²⁵.

En dicho contexto, de conminación al olvido, parte de la escena teatral chilena abandonó las ideas totalizantes o la denuncia directa de hechos de violencia. Esto, puesto que la relación aparente entre causa-efecto y las construcciones binarias, no alcanzaban a dar cuenta de un momento histórico de corte, desenfoque y ambiguos alcances. La producción teatral, al igual que la sociedad, se encontraba en un momento de reordenamiento y de aparente marasmo. Pese a la esperanzas de superación del pasado traumático, la evidencia daba cuenta de la continuidad de las leyes y prácticas dictatoriales, así como de los pactos de silencio y la impunidad judicial generalizada. El habla se tornó dificultosa bajo una lógica particular del silencio. En términos de Jelin

Hay otra lógica en el silencio. Para relatar sufrimientos, es necesario encontrar del otro lado la voluntad de escuchar. Hay coyunturas políticas de transición –como en Chile a fines de los ochenta o en la Francia de la posguerra– en que la voluntad de reconstrucción es vivida como contradictoria con mensajes ligados a los horrores del pasado. En el plano de las memorias individuales, el temor a ser incomprendido también lleva a silencios. Encontrar a otros con capacidad de escuchar es central en el proceso de quebrar silencios. (37)

²⁵ En el año 2017 se levantó el secreto legal de cincuenta años que pesaba sobre el Informe Valech (2003), el cual recoge testimonios de víctimas de tortura y prisión política durante la dictadura cívico-militar. De este modo los tribunales pueden acceder a los testimonios y poner en marcha los procesos judiciales correspondientes (tal como en el caso del Informe Rettig de 1990). En <http://www.elmostrador.cl/noticias/pais/2017/09/13/comision-de-dd-hh-del-senado-aprueba-levantamiento-de-secreto-del-informe-valech-i/>

En dicho contexto, el llamado ‘oficial’ era a superar definitivamente las disputas pasadas y abocarse a las posibilidades que ofrecía el nuevo mercado global. De esto se desprende que los testimonios de los sobrevivientes no sean bienvenidos en un primer momento, puesto que su existencia fractura el reciente pacto ‘consensual’, abre la puerta a procesos judiciales y a reinterpretar el pasado reciente, el cual ha sido públicamente condenado, como un enfrentamiento que a ratos es mejor olvidar. Para Nelly Richard, en pos de articular una posible memoria país, es necesario “abrir fisuras en los bloques de sentido que la historia cierra como pasados y finitos, para quebrar sus verdades unilaterales con los pliegues y dobleces de la interrogación crítica.” (42) En este sentido, los esfuerzos del teatro chileno se abocan a prácticas que puedan subvertir las formas de la nueva democracia, la cual era incapaz de satisfacer la necesidad de un ejercicio ciudadano efectivo y proyectado en el tiempo. Es por ello que los grupos “abordan temas identitarios y se abren posibilidades de renovación y resignificación de la memoria, en un intento de situarse frente a la fractura de forma diferente” (Abatte 58). Estos modos acompañan hasta el día de hoy el trabajo de las compañías independientes, en un flujo constante de influencias y contaminaciones, rechazos y deudas. Para Hurtado

Los 90s se abren con una nueva sensibilidad, con un re-posicionamiento del teatro. Conducida por una generación de recambio, de directores que realizan su propia dramaturgia, potencian y proyectan su estética escénica. Generación que no vivió el antes del gobierno militar ni estuvo solamente inmersa en las autorreferenciadas y restrictivas condiciones de los 70 y gran parte de los 80. (2009 146)

Las poéticas dan cuenta de modos diversos de acercamiento a la puesta en escena, desplazando el eje del ‘textocentrismo’, hacia procedimientos de creación vinculados a lo documental, la danza, la performance y la reelaboración simbólica de los significantes. Esto, ante un escenario político de ambigüedades, silencios y omisiones, dobleces y recovecos, para el cual un acercamiento realista o causal no basta, por ende “prevalecen el grotesco excesivo y carnavalesco o la estilización onírica fuertemente simbolista, que depura la escena y tiende al minimalismo.” (Hurtado 2009 147). Este desplazamiento es fundamental, en tanto da cuenta de una de las dimensiones constituyentes de la crisis de la

forma dramática. Para Jean Pierre Sarrazac, esta crisis mayor, transversal al teatro contemporáneo, sienta sus bases en cuatro crisis interrelacionadas: la crisis de la acción dramática, del personaje, del diálogo y de la relación escenario-platea. Esta última tendría su origen en el cuestionamiento desde la misma creación dramática-teatral del ‘textocentrismo’. En este sentido, la década del noventa permite que el teatro chileno transite por todas las dimensiones “necesarias” para referirnos a una crisis de la forma dramática propiamente tal. Es decir, bajo una lógica de cercanía excesiva al trauma y de llamamiento al silencio, las formas teatrales de la transición se reinventan a partir de un cuestionamiento a lo que había sido el eje central de toda la producción teatral anterior: el texto dramático. Por ello es que en un primer momento, fueron fundamentales los trabajos de Alfredo Castro y el Teatro de la Memoria, quienes problematizaron la idea de memoria, a través de nuevos acercamientos a la escena y a los materiales textuales. Sus obras penetraban en las heridas recientes sin ofrecer discursos clausurados, utilizando testimonios como fuente primaria para la creación de textos, para así centrarse en grupos marginados que daban cuenta de una gran fractura social, pero ya no desde los protagonistas tradicionales de la política. Esto a través de una resignificación del trabajo vocal y corporal de los actores y actrices, eje de la labor creativa del grupo, quienes ‘citaban’ aquellas voces testimoniantes ausentes a través de composiciones que alternaban cantos, coreografías extrañadas, gestos físicos y textos desgarrados, bajo la lógica de significar de manera unívoca. En este sentido, se re-teatraliza la escena “para acceder a otras dimensiones aún no incorporadas a la conciencia social, produciéndose un salto desde la crónica socio-política a la simbolización artística de la experiencia.” (Hurtado 2009 145) esto, a través de obras que no pretenden temporalidades lineales ni espacios homogéneos y que operan como espejos retorcidos del relato oficial monolítico de la transición.

Para Moulán, el espacio político de la década del noventa quedó sepultado entre pactos y acuerdos a puertas cerradas, existiendo únicamente como una serie de pequeños ajustes que no modificaban la estructura principal. No es casual entonces el complejo entramado entre sociedad y mercado característico del Chile neoliberal²⁶, ya que opera

²⁶ Este entramado refiere a la penetración radical de la lógica mercantil y de consumo en todo ámbito de la vida social, particularmente a partir del ingreso de las tarjetas de crédito en 1989. A esto se suma la venta de las últimas empresas públicas en los años finales de la dictadura, la implementación de las Aseguradoras de Fondos de Pensiones (AFP), la privatización sistemática de la Salud y Educación, la apertura indiscriminada

como complemento ideal de una sociedad disciplinaria, en tanto “el individuo del mercado es un estratega utilitario que vive en el cálculo perpetuo entre costos y beneficios, disciplinado por el dinero.” (Moulian 44) En continuidad con los aportes de Moulian, la teórica cultural Nelly Richard propone leer este período bajo la ‘retórica del consenso’, en tanto asistiríamos a una remodelación del “campo de discursos y prácticas de la sociedad chilena en función de ciertas guías de ordenamiento del pasado destinadas a tranquilizar la memoria convulsiva del golpe militar” (32). Esta retórica inunda el campo de lo político y social, con el objetivo manifiesto de no romper el frágil equilibrio obtenido posterior al plebiscito, y opera en estrecha relación con el modelo económico implementado, erigiéndose el mercado como único productor/receptor posible de significados. Para Richard, el intento de neutralizar toda clase de antagonismo y disidencia se entiende a partir del entramado consenso, memoria y mercado

[Esta] fórmula instrumentalizadora del consenso redujo *lo político* (conflictos de identidades, antagonismo de representación y pasiones extremas) al ejercicio técnico administrativo de *la política*, haciendo prevalecer criterios lineales de planificación del orden que no le dejaron cabida a los contenidos fracturados del recuerdo de la violencia histórica (36)

Lo anterior es fundamental para entender los modos en que la producción dramática nacional se desenvuelve en el contexto de una creciente mercantilización de todos los aspectos de lo social. La irrupción del mercado global, a partir de múltiples tratados de libre comercio, marca a las dramaturgias de la posdictadura, las cuales se adentran en las relaciones que entablan el mercado, la política, la publicidad y los medios de comunicación masiva. Las escrituras de la segunda mitad de la década del noventa, se enfocan en

Poner en juego eclécticamente los lenguajes disponibles en la tradición y los provenientes de las más nuevas aportaciones –incluidas las tecnológicas–, [potenciando] el rol de un artífice/autor que deconstruye, organiza y arma una

de centros comerciales, y la insistencia, a través de la televisión y la publicidad, de asimilar las prácticas del modelo estadounidense de crédito y consumo.

propuesta abierta, discontinua, que deja a la vista los huecos por donde se puedan colar las construcciones de sentido que el público es llamado a realizar” (Hurtado 2010 IV 18)

En este sentido se entiende la importancia de autores como Marcelo Sánchez y Benjamín Galemiri, quienes durante los años noventa, producen obras ácidas, satíricas e híbridas, en las cuales se entremezclan de manera iconoclasta, referentes diversos provenientes del cine, la literatura y la televisión, mediante discursos múltiples y fragmentados. Esto en pos de problematizar el exitismo y consumismo desatado de sus contextos inmediatos, a través de personajes estereotipados y verborreicos, enajenados por las ansias de poder, sexo, visibilidad y dinero, en los cuáles se lee el devenir de un tiempo aún reticente a reflexionar de manera más directa sobre los episodios de violencia política reciente. Mediante dichos personajes, aparentemente ‘desideologizados’ y a la vez grotescamente ‘televisivos’, es posible leer entre líneas la confluencia de materiales diversos y el montaje que realizan sus autores de los mismos. Este tipo procedimientos sentarán las bases de las prácticas escriturales de la década venidera, en que la idea de ‘rapsodización’ propuesta por Sarrazac, aparece y se desarrolla en las dramaturgias de múltiples autores.

La década del noventa trae aparejada el surgimiento y consolidación de escuelas de teatro independientes así como la proliferación de escuelas vinculadas a nacientes universidades privadas. Esto, en conjunto sumado a la creación en 1994 de la Muestra Nacional de Dramaturgia, permite que autores como Radrigán, Griffiero, Gustavo Meza y De la Parra dicten clases de dramaturgia, ya sea en las universidades o en talleres particulares y cimienten el terreno para el surgimiento de una nueva generación de dramaturgos(as) a partir de la década del dos mil.

➤ 2000 – a la fecha. Dramaturgias del disenso

Las dramaturgias que emergen a partir de la transición chilena se abocan en su mayoría a la puesta en crisis de la trama, consenso, memoria, violencia y mercado. Paola Abatte propone que la crisis identitaria que implica la transición –escisión entre las

concepciones políticas y la realidad social— ejerce una potencia desestabilizadora en la creación teatral, propiciando en los autores, dramaturgos y compañías la necesidad de situarse frente a la fractura de maneras diversas y no hegemónicas. Prueba de ello es el desplazamiento desde la hegemonía del texto hacia otros espacios de la puesta en escena, descrito anteriormente. En este sentido, y posterior a ese primer momento, durante la segunda década de la denominada transición, se suceden una serie de eventos particulares que ejercen una fuerte influencia en los proyectos escriturales de este período y propician, en parte, una modificación de las prácticas dramáticas, atrayendo el eje de la creación, nuevamente, hacia el texto.

El largo camino que recorre la transición chilena no tiene un punto final claro, sin embargo podemos identificar acontecimientos paradigmáticos que generan un quiebre con ciertas lógicas dictatoriales que han lastrado el desarrollo democrático del país a lo largo de las últimas décadas. Un punto de inflexión fundamental fue la detención en octubre de 1998 de Augusto Pinochet en la ciudad de Londres, Inglaterra. El juez español Baltazar Garzón dictó una orden de detención en contra del otrora dictador por su participación en crímenes de lesa humanidad y terrorismo internacional. Pinochet compareció ante la justicia británica, la cual finalmente decidió liberarlo en marzo del año 2000. Este hecho abrió una compuerta largamente clausurada, puesto que Pinochet perdió su fuero parlamentario, dando paso a la presentación de múltiples querellas en contra del ex comandante en jefe del ejército, así como el consiguiente procesamiento judicial de agentes del ejército implicados en casos de tortura, asesinato y desaparición. La figura del dictador intocable se vio quebrada a partir de su procesamiento no sólo por crímenes en contra de los derechos humanos, sino también por robo, estafa y malversación de fondos públicos. El debate y la controversia pública que implicó este episodio, a partir del resurgimiento de disputas políticas ‘aparentemente’ olvidadas, permitió que la sociedad chilena se sacudiera del entramado ‘olvido, silencio e impunidad’ descrito por Moulian, característico de los primeros años de la posdictadura.

La creciente ruptura de la lógica del consenso puede ser leída a través de gestos políticos y acontecimientos diversos, cuya significación e implicancias aún no son del todo evidentes. A lo largo de las últimas dos décadas asistimos a un escenario de creciente desconfianza y descontento con el sistema económico-político, herencia de la dictadura, y

sus formas de ejercicio democrático. Se suceden casos de corrupción estatal, colusión empresarial y vínculos ilícitos entre el mundo privado y la política. Lo anterior se traduce en un marcado descenso en la participación electoral y la articulación de movimientos sociales relativamente aislados de los partidos políticos tradicionales y que actúan como contenedores de grupos con demandas heterogéneas

Desde el año 2000 en adelante, ya no existirá, en lo central, esa imbricación entre movimientos sociales, estructuras partidarias y actores/organización social que había signado la historia política y social de Chile. Más bien, se comienza a producir movimiento social sin vasos comunicantes, o muy debilitados, con el sistema político. De allí que lo que definirá a los movimientos sociales desde inicios del nuevo siglo será la búsqueda de una nueva vinculación con la política, no mediada por los partidos ni inscrita en marcos regulatorios de participación ciudadana como aquellos que caracterizaron, hasta ese entonces, los modos de gestión de la relación gobierno-actores sociales. (Aguilera y Álvarez 8)

Constituyen dichos movimientos, en su mayoría, estudiantes, trabajadores subcontratados, indígenas, deudores habitacionales, ecologistas, activistas urbanos, agrupaciones de familiares de detenidos desaparecidos y de víctimas de tortura y prisión política. A lo anterior se suma la reciente irrupción pública del movimiento feminista, en torno a tomas y paros estudiantiles, así como coordinadoras y observatorios contra el abuso y acoso sexual. Esto permite resquebrajar, en parte, las formas clausuradas del sistema político a través de una política 'extra institucional' cuya efectividad y alcances aún no alcanzamos a vislumbrar, pero que sin embargo da cuenta de manera sintomática del desengaño que existe en relación al modelo de sociedad ideado en dictadura y su proyección en tiempos de democracia.

Algunos acontecimientos que tienen lugar a partir del año dos mil y que nos parecen simbólicos y significativos en tanto se insertan en esta ruptura que hemos caracterizado, son la conmemoración de los treinta años del golpe militar (2003), la publicación del Informe Valech (2004) referente a las víctimas de tortura y prisión política en dictadura, la sustitución de la firma de Pinochet por la de Ricardo Lagos en la constitución (2005), el

ciclo de huelgas y paros de trabajadores subcontratados (2005) en los rubros de minería, cultivo de salmones y forestal, la elección de Michelle Bachelet (2006) como primera presidenta mujer de la república, las masivas protestas estudiantiles secundarios y universitarios (2006, 2008, 2011), el incendio del edificio Diego Portales (2006), ex sede del gobierno militar en dictadura, para reconvertirse en el mayor centro cultural del país, la muerte de Augusto Pinochet (2006), las huelgas de hambres de comuneros mapuches (2010 y 2011) las movilizaciones sociales en Aysén y Freirina (2012), la colocación de artefactos explosivos por parte de grupos anarquistas y el mediático ‘Caso Bombas’ (2013) y finalmente, la conmemoración de los cuarenta años del golpe de Estado (2013). Estos episodios no sólo cuestionan el contexto inmediato, sino particularmente, invitan y propician el debate respecto a la memoria reciente del país, activando reflexiones en torno a qué recordamos y cómo recordamos. En este sentido, la distancia de décadas con el golpe de Estado y la ausencia de la figura opresiva de Pinochet, aparecen como oportunidades de abrir heridas cerradas a la fuerza y visitar aquellos episodios fundacionales de violencia política, que han generado un modelo ‘democrático’ cuya respuesta ante el cuestionamiento social se expresa fundamentalmente a través de la represión. El escenario que hemos descrito se vincula a las definiciones de Jelin en torno a los contextos propicios para que ciertas memorias salgan a la luz, puesto que “parecería que hay momentos históricos aptos para escuchar, y otros en los cuales esto no ocurre.” (97)

Así, los trabajos de la memoria emergen con fuerza a partir de la década del dos mil a través de diversos textos culturales, que en formato de libros, documentales, música, obras de teatro, monumentos, programas de televisión y entrevistas, dan cuenta de un nuevo acercamiento a los episodios de violencia política reciente, permitiendo que aquellas voces testimoniantes largamente silenciadas encuentren un espacio de existencia pública. La producción dramática se hace parte de este movimiento, mediante la constante exposición y problematización de episodios de violencia política. De este modo, son numerosas las obras en que aparecen militares, víctimas de torturas, ex combatientes, familiares de víctimas, agentes civiles, etc. Esto como parte de un giro dramático que, a diferencia de la década pasada, necesita nombrar, y a veces subrayar, la existencia de dichos hechos de violencia y sus consecuencias en la sociedad actual. A esto se suma una marcada preocupación por los espacios de exclusión y otredad, que el discurso oficial no considera, por ello la

proliferación de hablantes de procedencia ‘marginal’, ya sea indígenas, travestis, jóvenes combativos, mujeres, narcotraficantes, delincuentes comunes, entre otros. Sin embargo, la producción dramática que tiene lugar a partir del año dos mil, se caracteriza mayormente por su heterogeneidad temática, así como por su distancia con respecto a las formas de la primera década de la transición.

Un elemento fundamental es el surgimiento y desarrollo de variados autores que permiten hablar de una generación, en la cual el texto retoma un papel central. Este será trabajado de diferentes maneras, ya sea como escrito finalizado o como una provocación que el autor ‘lanza’ al grupo con el que trabaja, para que a través de un trabajo con cierto carácter colectivo, se proceda a modificar el material textual. Esto se traduce en que parte importante del trabajo tenga lugar en las salas de ensayo, donde la escritura dramática se contamina y permea del proceso junto a los actores. Así, las preguntas acerca del estatuto de la puesta en escena, su especificidad, alcances, límites y códigos, forman parte del texto mismo y no aparecen como interrogantes que deben ser respondidas a *posteriori*. Esta generación se caracteriza por integrar en sus escrituras, procedimientos, formas, tratamientos y personajes, que cargan con un determinado acercamiento a la puesta en escena, es decir, textos que llevan inscritos y empujan sus posibilidades de montaje escénico.

En términos formales y de arquitectura dramática, en esta generación se expresa con fuerza la crisis de la forma dramática, en sus dimensiones relativas a la acción, personaje, diálogo y relación con el lector/espectador, a través de la puesta en escena de la diferencia, las identidades marginales, minorías sexuales, políticas y étnicas. Lo anterior, encarnado en hablantes signados por la violencia, el mercado y la desterritorialización del sujeto, propia del capitalismo tardío y su expresión particular en el neoliberalismo chileno. Así, nos enfrentamos a dramaturgias –con matices diversos– en que la palabra tiene importancia capital puesto que en el discurso dramático confluyen textualidades provenientes de la narrativa, la televisión, publicidad, el relato, la crónica roja, testimonios, poemas, elementos de la cultura pop, de la tradición dramática²⁷, canciones, cartas, cuentos, etc., dando cuenta

²⁷ En este punto es necesario destacar la gran cantidad de versiones locales y adaptaciones de tragedias griegas clásicas. A lo largo de las décadas recientes se suceden reescrituras de Edipo Rey, Antígona, Medea, Los suplicantes, entre otras. En ellas se utilizan figuras emblemáticas del drama para problematizar temáticas

de un fenómeno de rapsodización transversal, que a través del montaje y trenzado, orquestado por el autor/rapsoda, produce textos híbridos en los cuales confluyen los modos épico, lírico, dramático y narrativo. Esto se traduce en un nuevo tipo de hablante dramático, que a pesar de inscribirse en contextos reconocibles –miembro de una familia, de un colectivo, de una etnia, un club, una tradición política, una institución–, desborda la dimensión realista y la lógica causal, en tanto parte y testigo de la acción y se entrega de manera desatada y verborreica, al cuestionamiento de las formas políticas, la memoria reciente, las injusticias sociales, las tradiciones familiares y la violencia sistémica. En el tejido y recomposición de los materiales, el autor hace evidente la dimensión de constructo del texto dramático y a la vez resignifica su propio lugar dentro del sistema dramático, configurando una voz en igualdad de condiciones con las voces de los hablantes. Así, estas dramaturgias renuevan el estatuto del diálogo dramático a través de un desajuste a los modos tradicionales del drama, lo que permite tender un puente directo hacia el espectador/lector, que aparece como único interlocutor posible; ejercicio que es a la vez desafío, comunión, provocación e invitación.

Dentro de un amplio grupo que inicia su escritura a partir de los años dos mil, podemos nombrar a autores como Cristián Soto, Ana Harcha, Cristián Figueroa, Alexis Moreno, Manuela Infante, Luis Barrales, Juan Claudio Burgos, Alejandro Moreno y Guillermo Calderón. En estos casos, existe una heterogeneidad temática y estilística, sin embargo la mayoría de las obras “no girarán en torno a demostrar “verdades” ni a concientizar respecto de ellas...lo que se desmonta en este periodo es la estructura aristotélica como modelo dramático, con todas sus implicancias.” (Hurtado 2010 IV 17) A pesar de los fenómenos de globalización, y transnacionalización de la experiencia estética, la dramaturgia es capaz de preguntarse –en un nuevo contexto– acerca de la identidad nacional y de las fracturas de la memoria, adentrándose en aquellos espacios de intimidad que el mercado deja en penumbras. En este sentido, gran parte de las obras se centran en la familia, en el espacio doméstico, privado e íntimo del hogar puesto que en aquellos lugares se manifiestan los vicios, violencia, omisiones, censuras y enajenaciones propias del modelo neoliberal. A diferencia de las décadas anteriores, los vínculos familiares ya no

actuales, en un ejercicio de cruce que aúna tradiciones canónicas con referencias pop y la cultura multimedia propia de nuestro contexto.

aparecen más como espacios de contención o resistencia, al contrario, allí se reproduce con más fuerza la violencia sistémica. Esta, trae aparejada una sutil sujeción corporal, en tanto los cuerpos y subjetividades son ahora objeto de tráfico y transacciones. El trabajo de esta generación de dramaturgos(as), apunta al cuestionamiento sobre las representaciones que este modelo político económico genera tanto en los espacios de poder y opresión, como en lo público y en lo privado. En estas dramaturgias existe una incisiva pregunta acerca de la comunidad; hay desazón y escepticismo pero a la vez una crítica radical a la construcción mitológica de un Chile en paz y sin fisuras. Todos los espacios se encuentran atravesados por un modelo económico, cultural, simbólico y valórico que estos dramaturgos intentan desacralizar. Sin pretender entregar respuestas, estas escrituras profundizan en los procesos de producción material y simbólica neoliberal, y lo hacen no sólo a nivel temático sino particularmente a través de las formas de escritura. “La dramaturgia del nuevo milenio se piensa a sí misma, y a la teatralidad constantemente, dejando la huella de esa reflexión y de sus poéticas en la misma obra...en la tensa relación ficción/realidad que constituye lo teatral” (Hurtado 2010 IV 35) Esto, expresado en pulsión rapsódica que atraviesa a esta generación de autores, quienes, al modo de tramoyas, articulan y ensamblan los materiales, moviendo los hilos del mecanismo dramático, a través de hablantes desbordados y de marcado carácter monológico. En términos de Hurtado, el objetivo sería constituir, recrear, convocar y producir imaginarios, más que refrendarlos, mediante la puesta en crisis de todas las dimensiones de la forma dramática, insertándose en una tradición contemporánea que pretende “ensanchar el teatro haciendo *dialogar los monólogos*.” (Ryngaert 22)

Este contexto, de renovada producción dramática, se traduce en un incremento sostenido de estrenos de obras de autores nacionales. Y gracias al trabajo de editoriales, en su mayoría independiente, lo anterior se ve plasmado en publicaciones que permiten acceder a los textos para ser leídos²⁸. Así se reactiva un circuito que contempla la figura del público lector de drama, el cual puede acceder a publicaciones independientes, obras completas, recopilaciones de la Muestra Nacional de Dramaturgia y antologías de obras históricas a partir de la celebración del Bicentenario en 2010. Este escenario, no se traduce

²⁸ Sin embargo, la mayor parte de los textos de dramaturgia chilena contemporánea circulan a través de medios digitales puesto que aún no encuentran un espacio de publicación (como es el caso de las obras que analizamos en esta tesis), y particularmente porque el ‘mercado’ de la dramaturgia nacional aún es muy pequeño comparado al de la narrativa.

en un incremento del público que asiste al teatro, sin embargo es importante recalcar el desplazamiento que experimenta el estatuto del texto dramático en los últimos años, puesto que forma parte de un proceso de progresiva ruptura con las formas de la producción teatral propias de décadas anteriores. La publicación de textos colabora además en la preservación de una memoria de la dramática nacional, en el entendido que el fenómeno teatral se caracteriza por su dimensión efímera e irrepetible.

Finalmente, las prácticas escriturales descritas con anterioridad se deben y dialogan con su contexto particular; una transición fracturada, en que el paradigma del sujeto indolente y apático es puesto radicalmente en duda, a través de nuevas prácticas estético-políticas. Esta deslegitimación del modelo implica visitar el relato nacional construido durante la transición, produciendo un giro sociocultural que permite cuestionar los espacios hegemónicos en torno a la construcción de memoria, específicamente el papel que jugó la violencia, tanto en el derrocamiento de la dictadura como durante los primeros años de democracia. En este sentido, la conmemoración de los cuarenta años del Golpe de Estado el año 2013 permitió a la dramaturgia chilena visitar períodos recientes en que la violencia era parte de una discusión pública y nacional. Así, los años ochenta y principios de los noventa aparecen como momentos fundamentales para la conformación del país actual, en que grandes acuerdos políticos se tomaron a espaldas de la ciudadanía, relegando a parte importante de la población a un papel secundario. Por ello es que, bajo nuestra perspectiva, surgen dramaturgias que retoman y problematizan estos momentos de enfrentamiento directo, para así dar cuenta de una génesis democrática fracturada y cuestionar tanto el momento presente, como las memorias que existen en torno al fenómeno de la violencia política. De este modo, las obras *Escuela* (2013) de Guillermo Calderón, *Yo maté a Pinochet* (2013) de Cristian Flores e *Hilda Peña* (2014) de Isidora Stevenson, reactualizan la crisis del personaje dramático a través de propuestas dramáticas que tematizan contextos de lucha armada y violencia política. Esta fragmentación/disolución del personaje como constructo dramático discursivo se inscribe en la tradición contemporánea que hemos descrito y que explicita la crisis del personaje como parte de la crisis de la forma dramática, verificándola, entre otros aspectos, en el abandono del diálogo intersubjetivo para volcarse hacia el monólogo, la narración y el ingreso de materiales diversos, en lo que Sarrazac denomina ‘rapsodización’ del drama. En nuestra lectura, el

corpus de obras es representativo de un cuestionamiento a las nociones de memoria, sujeto e identidad, particularmente en torno a episodios de lucha armada y violencia política, inscribiéndose en una tradición dramático-teatral chilena que históricamente ha instalado preguntas acerca de las causas y consecuencias de los conflictos de carácter político-social.

CAPÍTULO III

DRAMATURGIAS DE LA MEMORIA

A continuación exponemos el análisis realizado al corpus de obras dramáticas²⁹ a partir de las nociones y conceptos explicitados en los dos capítulos anteriores. Este grupo de autores pertenece a una generación cuya escritura se inicia durante la década del dos mil y que busca iluminar temáticas, personajes y espacios que no encuentran cabida en los relatos políticos oficiales. Existe una especial preocupación por ahondar en la fractura que supone el Golpe de Estado y sus posteriores consecuencias en la conformación de una sociedad con aspiraciones democráticas. En el caso particular de estas obras, la noción de ‘fractura’ se materializa a través de la puesta en escena de voces ‘fracturadas’, que mediante un habla narrativa, verborreica, errática y monológica, ejercen su derecho a existir, y a su vez, evidencian el ejercicio de la memoria a modo de *praxis* problemática. Esto, en consonancia con las nociones de Jelin, quien recalca la necesaria existencia de un interlocutor que acoja y escuche el testimonio, para así activar la cadena comunicativa que significa la memoria. En este sentido, entendemos la opción escritural de los autores – quienes escriben sus textos para ser montados teatralmente– a partir de la necesidad de confrontar con el público las narraciones y memorias que yacen en sus obras. La recepción de estos textos por parte de los espectadores en el espacio del teatro, forma parte del complejo entramado de memoria que se activa en el contexto de los cuarenta años del Golpe de Estado y que encuentra en el acontecimiento teatral, un lugar privilegiado para escuchar y hacer dialogar las diferencias. A nuestro entender, estos materiales colaboran cualitativamente a densificar las discusiones en torno a nuestra memoria política reciente, a la luz de una sociedad que descubre en los acontecimientos políticos de finales de los años ochenta, los fundamentos de nuestro modelo viciado de democracia.

²⁹ Agradecemos a Guillermo Calderón, Isidora Stevenson y Cristián Flores quienes nos cedieron los manuscritos originales de las obras y autorizaron su utilización para el presente estudio. Todas las citas en el texto provienen de dichos manuscritos.

A lo largo del capítulo nos valdremos de los términos hablante y voz para referirnos a los personajes, puesto que creemos que dicha indeterminación y ausencia de marcas identitarias es característica de la propuesta presente en las obras y forma parte de nuestra investigación, en tanto buscamos profundizar en la terminología propuesta por Sarrazac y el Grupo de Estudios sobre la Poética del Drama Moderno y Contemporáneo, la cual se orienta a soportar los vaivenes de la dramaturgia contemporánea. De este modo, los términos hablante y voz forman parte de una misma dimensión –el personaje en el drama contemporáneo– pero difieren en relación al grado de intensidad que suponen en la disolución del mismo. Para nuestro análisis, la noción de hablante supone un grado menor de disolución que la de voz. A esto sumamos la utilización del término ‘impersonaje’ acuñado por Sarrazac, el cual complementa lo anterior y nos permite entender estos hablantes al modo de contenedores ‘impersonales’ capaces de acoger otras voces anónimas y ausentes.

➤ *Escuela*: Rapsodización e identidad

La obra *Escuela* del director y dramaturgo Guillermo Calderón³⁰, tiene lugar en las postrimerías de los años ochenta, ad portas del plebiscito de octubre de 1988, el cual ofrecía la posibilidad –por primera vez en dictadura– de convocar a elecciones presidenciales y parlamentarias, en caso de ganar la opción “No”. En la obra, un grupo de militantes de una organización política armada, se reúne en una casa del barrio alto para recibir instrucción de tácticas y estrategias conspirativas. A través de una estructura de cuadros interconectados, la pieza transita por diferentes dimensiones de la lucha armada: la utilización de armas, la teoría marxista en torno a la economía capitalista, tácticas y

³⁰ Guillermo Calderón es actor, dramaturgo y director. Estudió actuación en la Universidad de Chile, cine en la City University of New York y en la Escuela de teatro físico Dell ‘Arte en California. Cuenta con un posgrado en el Actors Studio Es el autor y director de las obras *Neva* (2006), *Clase* (2008), *Diciembre* (2008), *Villa + Discurso* (2010), *Beben* (2012) y *Mateluna* (2017). En el año 2010 dirigió la obra de Isidora Aguirre *Los que van quedando en el camino* estrenada originalmente en 1969. El montaje contó con parte del elenco original y tuvo lugar en la Cámara de Diputados del ex Congreso Nacional. Calderón también se desempeña como guionista de cine, participando en *Violeta se fue a los cielos* de Andrés Wood y *El club* de Pablo Larraín. Sus montajes y textos han sido premiados en múltiples ocasiones y se han presentado en festivales y teatros de América del Sur, Estados Unidos, México, Portugal, Irlanda, Cuba, Polonia, España, Alemania, entre otros. La clara búsqueda de una poética autorial, a través de procedimientos que mediante una marcada reflexión metadramática problematizan la violencia política y memoria, le han valido a Calderón ser considerado uno de los autores chilenos fundamentales de la última década.

técnicas de compartimentación y clandestinidad, la guerra psicológica de la dictadura a través del denominado “Plan Z” y el *Libro blanco del cambio de gobierno* y por último, la preparación y utilización de explosivos.

Escuela es representativa de aquellos grupos, MIR y FPMR principalmente, que empuñaron las armas durante la década del ochenta para combatir a la dictadura. La obra problematiza un momento histórico de marcada polarización política, en que la utilización de armas para derrocar al régimen era vista como una amenaza para el correcto desarrollo del plebiscito. La coexistencia de escuelas de guerrilla urbana y el llamado a votaciones, es representativa del complejo entramado que representa la década de los ochentas. Ambos espacios se vinculan y retroalimentan de manera paradójica, en tanto son, a la vez, causa y consecuencia uno del otro. Por una parte, las acciones de propaganda armada, sabotaje, marchas, protestas, enfrentamientos, atentados y recuperaciones por parte de pobladores, estudiantes y organizaciones políticas, fueron el eje estructural a partir del cual se articuló un movimiento social transversal que puso en jaque al régimen y obligó a Pinochet a abrir válvulas de escape que permitiesen liberar la enorme presión política. Para Gabriel Salazar, este movimiento de carácter popular que convocó y organizó las veintidós jornadas de protestas nacionales entre 1983 y 1987, fue la “gran variable política activa de oposición” (279) que tuvo la dictadura cívico-militar, generando formas de activismo político que no respondían necesariamente a los cánones tradicionales. Por otra parte, el llamado a plebiscito era mirado con sospecha por parte de los mismos actores sociales que exigían alternativas democráticas. Este escepticismo tenía asidero en tanto las demandas del movimiento social finalmente terminaron siendo conducidas y encauzadas a través de lógicas y grupos políticos tradicionales, lo que derivó en una transición pactada y ajustada a los términos más convenientes para el gobierno saliente. En este sentido, *Escuela* da cuenta de aquellos espacios de disidencia que aún persistían en las postrimerías de la dictadura. Así, la célula clandestina representada en la obra es heredera de una serie de acciones y acontecimientos que tuvieron lugar a lo largo de la dictadura. Por ello es que caracterizaremos parte de la historia, modos y prácticas de aquellas organizaciones armadas más significativas del período. La primera de ellas es el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR).

Fundado en Agosto de 1965, el MIR se autodefinía como la ‘vanguardia marxista-leninista de la clase obrera y de las capas oprimidas de Chile’ cuya finalidad era el ‘derrocamiento del sistema capitalista y su reemplazo por un gobierno de obreros y campesinos’. El MIR ingresa a la arena política a disputarle la hegemonía de izquierda a los dos partidos más importantes y masivos, el Partido Comunista y el Partido Socialista. Su importancia radica en plantear manifiestamente “la alternativa de la insurrección popular armada como único camino para derrocar el régimen capitalista.” (Goicovic 164) El MIR se inserta con fuerza en el movimiento social, penetrando en el campo, fábricas y poblaciones, con el objetivo de conformar un partido de cuadros a la vez que una organización político-militar. (Goicovic 165) En 1967 conquista el Comité Central, el sector liderado por Miguel Enríquez, Bautista Van Schowen y Andrés Pascal Allende (quienes habían roto con el PS, para luego conformar la Vanguardia Marxista Revolucionaria y posteriormente ser miembros fundadores del MIR) radicalizando la organización. “Particular atención pusieron en las acciones de propaganda armada y en las operaciones para recaudar fondos, que ellos denominaron ‘recuperaciones’.” (Cristian Pérez 157)

El MIR se definía como un movimiento antiimperialista, anticapitalista y socialista, cuyo objetivo era concretar efectivamente la revolución en el país. Por esto en las elecciones de 1970 el MIR decide no apoyar abiertamente a Salvador Allende, ya que la vía electoral no aparecía como una posibilidad cierta de triunfo de la revolución popular, siendo inviable adentrarse gradualmente al interior de la institucionalidad burguesa. Sin embargo, antes de las elecciones suspenden las acciones armadas y disponen personal para la custodia del candidato de la izquierda.

Durante el gobierno de la Unidad Popular las tareas del MIR se dirigen a “tensionar al máximo la situación política del país a objeto de acelerar la disposición combativa del pueblo y de esa manera, construir una voluntad de poder.” (Goicovic 168), de ahí la compleja y siempre tensa relación entre el Movimiento y los dirigentes de la UP. Sin embargo, participa denunciando y enfrentando a los grupos de extrema derecha (Patria y Libertad) y colabora con militantes entrenados para el GAP (Grupo de Amigos Personales) para la defensa del presidente Allende. Consumado el golpe de Estado del 11 de Septiembre de 1973, el diagnóstico del MIR había sido acertado: la ‘vía chilena al

socialismo' conduciría a un inevitable alzamiento de fuerzas golpistas. A pesar de la certeza de una inminente ofensiva fascista, el MIR demuestra una nula capacidad de reacción y defensa armada frente al golpe; también fallan los cálculos con respecto a la resistencia al interior de las propias F.F.A.A. Testimonios de militantes dan cuenta de una cierta preparación militar pero escaso material bélico y una orgánica que estaba lejos de tener una magnitud que permitiera responder ante las Fuerzas Armadas (cfr. Salinas 261). Se da paso al repliegue, reorganización y clandestinidad, sin embargo se levanta la consigna "El MIR no se asila" para impedir la fuga de dirigentes y militantes, manteniendo así una estructura que pueda hacerle frente a la nueva dictadura.

Miguel Enríquez, el 8 de Octubre del 73, desde la clandestinidad, declaraba que en Chile "ha finalizado trágicamente una ilusión reformista de modificar estructuras socioeconómicas y hacer revoluciones con la pasividad y el consentimiento de los afectados: las clases dominantes" (Salinas 264). Por ello, el objetivo se mantenía; recomponer el movimiento popular, penetrar en el aparato militar del Estado, construir un ejército revolucionario capaz de derrocar a la dictadura militar e instalar un gobierno de obreros y campesinos que lleve a cabo las labores de la revolución proletaria. (Salinas 264).

Es posible distinguir a lo menos tres períodos en el accionar del MIR a partir de 1973. El primero, entre 1974 y 1976, caracterizado por un repliegue en el accionar político-militar, y el exilio, tortura y el exterminio de miles de militantes por parte del Servicio de Inteligencia de la Fuerza Área (SIFA) y la DINA, quienes centraron la represión en esta organización política, desmembrado todos los cuadros y asesinando en 1974 a Miguel Enríquez, su principal dirigente. En este punto, el MIR está a punto de ser exterminado por completo

Los cuadros sobrevivientes que permanecieron en el interior del país se aglutinaron en la Base Madre Miguel Enríquez, instancia orgánica compuesta por no más de 50 militantes que se dio la tarea de reconstruir el instrumento partidario en las difíciles condiciones impuestas por el cerco represivo (Goicovic 174)

Se intenta mantener un aparato militar interno férreamente compartimentado, pero con escasa capacidad de respuesta. Esta etapa da paso a la segunda, situada entre los años

1977 y 1983, en la que el MIR a través de su organización en el exilio configura el Plan 78 u Operación Retorno, “iniciativa táctica que apuntaba a fortalecer la estructura militar del partido con la reinserción en el país de cuadros políticos militares provenientes del exilio.” (Goicovic 175) El objetivo era instalar y mantener una Guerra Popular Prolongada, inspirada en la experiencia del pueblo vietnamita, además de instalar dos focos guerrilleros, uno en la cordillera de Nahuelbuta y otro en Neltume.

En 1977 regresa el primer militante desde el exilio, y lentamente reingresan al país cuadros formados militarmente en Cuba. Las primeras acciones ofensivas de propaganda armada, reivindicadas por el MIR, se inician en 1979; bombas en bancos, supermercados, empresas y particularmente, una bomba en las inmediaciones del cuartel de la CNI, asaltos a camiones de bancos, recuperaciones de camiones con alimentos para ser distribuidos en poblaciones en Santiago, Concepción, Valparaíso y Viña del Mar, ejecuciones de agentes de la CNI y la PDI, sabotajes al tendido de alumbrado público, levantamientos de barricadas, entre otros.

La resistencia en las ciudades persistía, por lo que el objetivo era ahora controlar una zona rural para sentar fuerzas militares permanentes y desde allí expandir el movimiento de masas rural y sumar cuadros urbanos, sin embargo la experiencia en Neltume fue catastrófica. El 27 de Junio de 1981 fue descubierto el principal campamento guerrillero por una escuadra de boinas negras del Ejército y agentes de la CNI, asesinando a nueve miristas. Posiblemente alertados por los propios campesinos del lugar, la dictadura da un durísimo golpe al MIR, desactivando así el intento de instalar focos guerrilleros en el sur del país. A partir de este momento, las operaciones del MIR decrecen y en 1983 se da paso a la última etapa, caracterizada por acciones armadas esporádicas y una orgánica que comienza a desmantelarse a través de los sucesivos golpes represivos. Paradójicamente ese mismo año se inaugura el proceso de protestas populares, la primera de ellas convocada por la Confederación de Trabajadores del Cobre. Luego del plebiscito constitucional del año 80 y el asentamiento de una cierta institucionalidad dictatorial vino la ofensiva. La crisis económica de 1982 fue el dramático telón de fondo de un movimiento popular que se volcó a las calles –sin una dirección clara y sin líderes tradicionales– para enfrentar abiertamente a la dictadura, utilizando palos, piedras, barricadas y armas hechizas. El MIR colaboró y fue parte fundante de la resistencia a la dictadura militar, sin embargo, el declive de sus

acciones y visibilidad coincide con el resurgir de los alzamientos populares. Esta crisis termina en 1987 con la división del partido en tres facciones.

En paralelo al repliegue del MIR, surge otra organización que será responsable de las acciones armadas de mayor envergadura durante la segunda década de dictadura, el Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR). La génesis de esta organización se vincula a las decisiones tomadas por la directiva del Partido Comunista en el exilio, a partir de la experiencia combativa de las jornadas de protesta nacional y el renacer del movimiento político, posterior a la feroz represión de los años setenta. Ya en el año 1974 dirigentes comunistas se entrevistan con Fidel Castro quien ofrece recibir militantes chilenos para ser formados como oficiales e incorporarse a las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Cuba. En marzo de 1975 ingresan los primeros veinte militantes del Partido Socialista y luego en abril se suman los comunistas. Varios de ellos ya estaban en Cuba estudiando medicina durante el gobierno de la UP y se les planteó la posibilidad de abandonar sus estudios para conformar estos nuevos cuadros militares.

En el Pleno de 1977, el secretario general del Partido, Luis Corvalán reconoce “la carencia histórica dentro del Partido de una visión y una política en el terreno de lo militar” (Pérez 216). El análisis realizado en el exilio da cuenta de un ‘vacío histórico’ en este ámbito, lo que en parte había permitido la contrarrevolución fascista. A la apertura a reflexionar sobre la utilización de la violencia como alternativa posible para enfrentar la dictadura, se suma “el aprendizaje y la experiencia de lucha llevada adelante por un contingente de militantes comunistas en Chile desde fines de los setenta, quienes...ya venían desarrollando pequeñas acciones que intentaban desafiar la dictadura.” (Pérez 218), además del alto grado de especialización de los cuadros militares formados en Cuba, quienes desde 1979 batallaron en El Salvador junto al Frente Sandinista de Liberación Nacional. Estos combatientes internacionalistas –avalados por su reciente triunfo– presionan al interior del Comité Central para conformar una Fuerza Militar Propia y volver a Chile para derrocar a Pinochet. Todos estos antecedentes convergen en un discurso emitido desde Moscú en 1980, en que Luis Corvalán anuncia la Política de Rebelión Popular de Masas (PRPM), en que por primera vez el Partido Comunista “alentaba a emplear ‘todas las formas de lucha’, incluso la violencia aguda, reconociendo el ‘derecho del pueblo a la rebelión’.” (Rojas 21).

Si bien su objetivo era terminar con la dictadura, la PRPM no tenía rumbo ni dirección fija y dentro del país no había claridad para los militantes sobre qué acciones emprender. Sin embargo, la crisis de 1982 y las masivas y violentas jornadas de protesta de 1983 son el fértil escenario para que en diciembre de ese mismo año naciera el Frente Patriótico Manuel Rodríguez. “Organización político-militar que como Fuerza Militar Propia del PCCh, tenía por objetivo el desmoronamiento político y moral de las fuerzas armadas mediante golpes y acciones militares.” (Pérez 219). Raúl Pellegrin (Comandante Rodrigo o José Miguel) es designado por la Comisión Militar del Partido para estar a la cabeza del Frente.

Los primeros cuadros reingresan al país, provenientes tanto de las escuelas militares cubanas como de otros países de la esfera socialista con el objetivo de fortalecer su estructura y orgánica militar, bajo los “valores y principios de una F.F.A.A revolucionaria” (Pérez 237), apuntando a neutralizar parte del Ejército chileno, combinando lucha guerrillera en el campo y en la ciudad e insurrecciones locales. El Partido Comunista sabía que la PRPM difícilmente triunfaría únicamente con el accionar del Frente ya que este operaría como un aliciente, “un incentivo, que ayudara en las protestas, que enfrentara también, en su propio terreno, a la dictadura” (Cristián Pérez 248). La noche del 14 de diciembre de 1983 el Frente ejecuta su primera acción, derribando torres de alta tensión y dejando a oscuras a gran parte del país.

Los militantes formados en el exterior se agrupaban en la parte alta de la estructura vertical y fuertemente compartimentada que poseía el Frente, sin embargo la mayoría de los cuadros eran militantes jóvenes que se habían destacado en su lucha clandestina contra la dictadura, provenientes de las JJCC y las Milicias Rodriguistas. Estas últimas destacaban en la lucha callejera, fabricación de molotovs, barricadas, cadenas al tenido eléctrico, zanjas en las entradas a poblaciones, etc. En definitiva, el FPMR era el encargado de las operaciones de mayor envergadura y las Milicias del combate cotidiano. Las acciones del Frente contemplaban instalación de bombas, derribar torres de electricidad, asaltos a bancos, enfrentamientos con carabineros, sabotaje, secuestros, voladura de automóviles, hostigamientos a cuarteles, etc. El objetivo siempre fue no generar víctimas inocentes.

A fines del año 1985 el Partido Comunista elabora el Plan de Sublevación Nacional, en el cual se define 1986 como el año del enfrentamiento decisivo.

La misión, la tarea de todos, era llegar a un paro general sostenido e indefinido, a un clima ascendente y generalizado de rebelión, y lograr que las masas organizadas (...) coparan los principales centros políticos y administrativos del país mientras la ‘fuerza propia’, golpeaba principalmente a las fuerzas represivas en su desplazamiento e impedía el cumplimiento de sus misiones combativas. (Rojas 50)

Ese año, los paros nacionales del 2 y 3 de Julio se realizan bajo Estado de Sitio y allí son quemados vivos por una patrulla militar, Rodrigo Rojas de Negri y Carmen Gloria Quintana. El enfrentamiento se agudiza y el escenario político-social da muestras de un altísimo grado de descontento popular. El Frente debía ser garante de la Sublevación Nacional y para ello necesitaba de armamento que provendría del extranjero. Se busca entonces un lugar en el norte del país donde el cargamento de fusiles, lanzacohetes, explosivos y municiones –donado por Vietnam a Cuba y posteriormente al Partido Comunista– pudiera ser desembarcado sin despertar sospechas. Para ello se escoge una tranquila playa al norte de Huasco conocida como Caleta Corrales. A pesar de llevar a cabo la recepción de las toneladas de armas seis meses después de lo previsto, la presencia de individuos extraños despierta sospechas y agentes de la Central Nacional de Inteligencia (CNI) terminan por descubrir parte del arsenal. Estos acontecimientos serían fundamentales posteriormente ya que el plan para asesinar a Pinochet también se debe retrasar, no pudiendo aprovechar la efervescencia de los paros de Julio de ese año.

El punto cúlmine de la PRPM era el asesinato de Augusto Pinochet. Este atentado, denominado Operación Siglo XX u Operación Patria Nueva, fue planificado desde 1984 e implicó un detallado estudio de las rutinas del dictador así como decidir cuál era el lugar más adecuado para la maniobra. “La logística de la acción estuvo a cargo de Cecilia Magni (Comandante Tamara) y Cesar Bunster. La operación fue dirigida por el oficial militar José Joaquín Valenzuela Levi (Comandante Ernesto).” (Cristián Pérez 278) Finalmente, el 7 de Septiembre de 1986 un comando de veintiún fusileros embosca a Pinochet en la cuesta Las Achupallas. Cinco escoltas mueren y varios autos quedan destruidos, sin embargo el dictador escapa. Los combatientes también logran escapar instalando sirenas en sus autos, iguales a las utilizadas por la CNI. El fallido tiranicidio y la internación de armas en

Carrizal marcan un punto de quiebre en la relación entre el FPMR y el Partido, puesto que la CNI pone todos sus esfuerzos en llegar a los altos mandos del Frente, sospechando además de los vínculos y responsabilidades del Partido Comunista en el accionar del grupo armado (el PC nunca declaró abiertamente que éste era efectivamente el “brazo armado” del partido). En 1987 el Frente quiebra con el PC, lo que coincide trágicamente con el asesinato de doce frentistas en la denominada Operación Albania o Matanza de Corpus Christi, haciendo pasar la ejecución como un falso enfrentamiento con la CNI.

En palabras de Raúl Pellegrin, en el PC, “No están interesados en que la situación cambie radicalmente, le temen más a una salida popular que a los intentos de perpetuación de Pinochet en el poder.” (Aravena 101). De todas estas readecuaciones internas surge el llamado a la ‘Guerra Patriótica Nacional’ (GPN) impulsada por el ahora Frente Autónomo, bajo la premisa de que en el plebiscito ganaría la opción Sí. Luego de la constatación de la farsa, el Frente guiaría alzamientos e insurrecciones populares a lo largo de todo el país para así derrocar definitivamente a Pinochet. El escenario fue por completo opuesto y el 5 de Octubre 1988, millones de chilenos se vuelcan a las calles a celebrar el triunfo del No. La alegría desatada es un balde de agua fría para los cálculos de la GPN, sin embargo el plan se mantiene. El 24 de Octubre de ese año, el Frente ocupa los poblados de Aguas Claras, La Mora, Los Queñes y Pichipellahuen. En los Queñes son capturados, torturados y asesinados Cecilia Magni y Raúl Pellegrin, dos de los principales comandantes de la organización. Este hecho y la llegada al poder de la Concertación de Partidos por la Democracia marcan el devenir del Frente durante los años 90s. En parte desarticulados, en parte dislocados por el nuevo escenario, las acciones se centraron en ajusticiamientos a violadores de los derechos humanos, agentes de seguridad y el más reconocido, el asesinato del senador Jaime Guzmán. Hasta el año 1997 se identifican una serie de acciones que pueden atribuirse a grupos de rodriguistas; agitación y propaganda armada, sabotajes, ataques y emboscadas, preparativos y concentraciones, ejecuciones, secuestros y escapes de cárceles (cfr. Aravena 151), el más espectacular, en diciembre de 1996 desde la Cárcel de Alta Seguridad, donde cuatro rodriguistas se fugaron colgados de una canasta, llevados por un helicóptero.

A partir de todo lo anterior es posible leer en la obra *Escuela* una multiplicidad de referencias a prácticas, tácticas, hechos, referentes y personajes vinculados a la historia de

las organizaciones armadas que caracterizamos. A continuación analizaremos tanto la estructura dramática como los modos y mecanismos de rapsodización presentes en la obra, para entender de qué manera esta se inscribe en la crisis de la forma dramática, generando un determinado tipo de hablante, vinculado directamente a la problematización de la memoria y violencia política propia de ciertas dramaturgias chilenas de la última década.

La estructura dramática de *Escuela* es representativa de aquellos procedimientos de las dramaturgias contemporáneas, caracterizados por Ryngaert y Sermon, que ponen en crisis la noción de acción y conflicto, sustituyendo la progresión clásica –conflicto, desarrollo, nudo, desenlace– por un ‘movimiento’ que desplaza hacia algún tipo de resolución. En el caso de *Escuela*, este movimiento se estructura a partir de cuadros que representan diversas aristas del combate armado, los cuales se van sucediendo a partir de un código determinado –sacarse los anteojos/ponerse los anteojos–. Así, el tránsito entre uno y otro momento está dado por el ‘pase’ que se dan los hablantes, quienes explican, enseñan e instruyen a sus compañeros. En este sentido es necesario referirse a la lista de *dramatis personae*, fundamental para entender el entramado de la obra.

Haydée es una alumna y se convierte en Marcela, la instructora. Alejandra es una alumna y se convierte en María, la instructora. Fidel es un alumno y se convierte en Zeta, el instructor. Ernesto es un alumno y se convierte en Equis, el instructor. Carmen es una alumna y se convierte en Tamara, la instructora. Es mayor que el resto.

Una casa de barrio alto en Santiago. Una mesa y sillas. Un pizarrón.

Carmen, Alejandra, Haydée, Fidel y Ernesto son los alumnos de la escuela. Tienen las cabezas cubiertas con capuchas. (Calderón 1)

La obra no esconde su propósito: es una escuela de guerrilla urbana que tiene lugar en una casa del barrio alto de Santiago. Cada hablante es la vez alumna/o e instructor/a y desconocen la identidad del resto puesto que llevan capuchas y para transitar de un momento a otro se sacan o ponen los lentes: “Fidel se pone de pie. Se pone anteojos oscuros. Se convierte en Zeta, un instructor. De su bolsillo saca una bala.” (Calderón 6). Posteriormente nos referiremos a las implicancias de cada nombre y su vínculo con la

historia de la izquierda armada así como a su doble dimensión (instructor/alumno) puesto que ahora nos enfocaremos en el procedimiento propuesto por el autor, el cual fragmenta la obra y a la vez permite transitar de manera eficaz entre cada cuadro. Esta decisión no es menor, ya que hubiese sido factible articular cinco exposiciones en que cada hablante desarrollara de manera lineal su instrucción. Sin embargo, en la obra se suceden por lo menos dieciocho cuadros, dislocando así nuestra percepción en torno a la temporalidad de los hechos. A esto se suma que durante los primeros cinco cuadros, los hablantes se saludan, se dan besos y abrazos. No sabemos por tanto si estamos frente a un mismo día o a sesiones diferentes. Solo al final se entrega la información que es año nuevo y que por fin ha llegado el momento de disparar, siendo esta la única referencia temporal en toda la obra.

La ausencia de coordenadas espacio/temporales forma parte de una serie de procedimientos que atentan contra el desarrollo de una acción dramática clásica. Esto ya que en la obra no existen fuerzas opuestas entre los hablantes ni conflictos intersubjetivos; se trata de una obra de gran carga expositiva. No existe un conflicto dramático clásico puesto que los instructores enseñan y los alumnos quieren aprender. Al ofrecer personajes con objetivos en consonancia, el autor traslada el conflicto hacia el lector/espectador, quien recibe una gran cantidad de información y debe posicionarse al respecto. En la obra el conflicto está entablado con las fuerzas opresivas que se mueven en el exterior, sin embargo no hay premura o urgencia y cada instructor explica de manera cuidadosa, calma y detallada. Esto ya que el objetivo del autor no es dotar a la obra de una atmósfera y circunstancias realista que condicione y determine el accionar de los personajes, sino enfocarse en aquello que explican y narran.

Así, cada escena de la obra responde a la definición de ‘cuadro’ desarrollada por Lesage, en tanto secuencia estática que no requiere de la existencia de un conflicto dramático y cuya vocación es la de propiciar un determinado punto de vista sobre algún tema. (cfr. Sarrazac 68). En este caso el lector/espectador debe posicionarse frente a cinco aproximaciones al combate clandestino encarnadas por cada instructor: Zeta es encargado de enseñar a disparar y el uso del revólver, Marcela expone las implicancias de la ‘guerra psicológica’ emprendida por la dictadura, María explica de manera detallada la usurpación de la plusvalía por parte de los dueños de los medios de producción –explotación capitalista– bajo una perspectiva de economía marxista, Tamara enseña a elaborar

explosivos caseros y Equis expone los fundamentos de la compartimentación y técnicas conspirativas.

El ejercicio de corte y montaje de la obra ofrece una totalidad discontinua, la cual extraña las formas dramáticas clásicas para así forzar el sentido crítico del lector/espectador. Esto ya que la suspensión de progresión dramática impide una comprensión, únicamente lógico-racional del drama, en aras de dar cuenta de materiales, hechos y referencias al modo de procesos susceptibles de modificación. Esta estructura de cuadros responde a lo que Pfister denomina ‘abolición de la finalidad’. Para Pfister, la cualidad épica de la obra radicaría en “the independence of its parts” (69), es decir, escenas que pueden funcionar con relativa autonomía, conformando una estructura episódica, donde la intriga no es lo importante sino la relación y el contraste que se puede establecer entre los diferentes elementos. En este caso, si bien los cuadros tienen una continuidad, el ensamblaje de estos evidencia el carácter desjerarquizado de los mismos, puesto que no existe un ordenamiento vertical de las partes, sino un montaje que opera de manera ‘compartimentada’ y pone en evidencia la lógica del funcionamiento de estos grupos armados, tornando imposible el acceso a un relato total, unívoco y lineal. Esto se condice con el tipo de personaje propuesto por la obra, el cual es representativo del complejo proceso de construcción identitaria de los combatientes clandestinos. En este sentido, la información entregada en el *dramatis personae* da cuenta de la doble dimensión de los hablantes; los alumnos/as se llaman Haydée, Fidel, Ernesto, Alejandra y Carmen, convirtiéndose en los instructores Marcela, Zeta, Equis, María y Tamara. Estos últimos operan al modo de ‘chapas’, es decir, los nombres políticos que se ocupan en el seno de la organización y que esconden la identidad primaria, para así dificultar el acceso a información por parte de los organismos represivos en caso de detención y tortura³¹. Todos los gestos, acciones y procedimientos de una célula de este tipo se orientan a compartimentar la mayor cantidad de información de modo que la caída de uno de los integrantes no signifique el desmoronamiento de una unidad completa. La obra es fiel a dicha lógica, la cual se aplica tanto a la estructura dramática como a la construcción de los

³¹ “En la clandestinidad, la compartimentación es el más sagrado de los principios estructurales. La organización es como un árbol. Por ningún motivo puede haber conocimiento ni comunicación horizontal directa entre sus ramas. Todas las comunicaciones son verticales, a través de la jefatura superior. Esta norma es expresión del principio de seguridad que dice: saber todo lo necesario y nada más que lo necesario” El Rodriguista, órgano oficial del FPMR, N° 46, año V, diciembre de 1989, Chile, p. 30.

hablantes, velando gran parte de la información acerca de los personajes que tradicionalmente el drama ofrece al lector/espectador. De este modo, se excluye toda referencia a la vida cotidiana de los alumnos, privilegiando la información que entrega cada instructor.

El nombre de los personajes pareciera ser uno de los escasos vínculos con el mundo más allá de la lucha clandestina. Sin embargo, la elección no es casual puesto que Haydée, Fidel o Ernesto son nombres de alta carga simbólica en la historia de la izquierda latinoamericana. La primera refiere a Haydée Santamaría, combatiente y política cubana, fundadora del Movimiento 26 de Julio, el cual derrocaría al dictador Fulgencio Batista, dando paso al triunfo de la Revolución Cubana. Por su parte Fidel y Ernesto refieren a dos de las principales figuras de dicha revolución, Fidel Castro y Ernesto Guevara. En tanto en el universo de las chapas utilizadas por los combatientes aparece el nombre de Tamara, que posiblemente refiera a la Comandante Tamara (Cecilia Magni), insigne comandante del FPMR, torturada y asesinada en el asalto al poblado Los Queñes en octubre de 1988.

Lo anterior marca el primero de los múltiples elementos presentes en la obra que permiten hablar de una escritura rapsódica, la cual se caracteriza por la presencia múltiple y amplificadora del autor, quien controla, organiza, mediatiza y ‘cose’ las diversas partes del drama, en consonancia con la figura del rapsoda de la Antigüedad. (cfr. Sarrazac 76) El autor rapsoda compone, fragmenta, monta las piezas, articulando un tejido textual que aúna formas, modos y materiales diversos. Así, la arquitectura de *Escuela* se construye a partir del trenzado de múltiples referencias históricas, testimonios, teoría política-económica, etc. Los nombres en el *dramatis personae* son el primer elemento que evidencia la infiltración sistemática del autor, quien articula múltiples capas de lectura a lo largo del texto, las cuales promueven en el lector la necesidad/posibilidad de ahondar en dichas referencias. En este caso, la nomenclatura escogida para los personajes opera a modo de declaración de principios, para situar la obra desde el comienzo dentro del amplio y complejo universo de la lucha armada en Latinoamérica. Inmediatamente después de la primera acotación, se suma el cántico de canciones vinculadas directamente a grupos armados. En un primer momento aparecen el *Himno Montonero* de la organización guerrillera argentina, luego *La tumba del Guerrillero* de Carlos Mejía Godoy referente a la revolución Sandinista en Nicaragua, el *Himno Tupamaro* de los guerrilleros uruguayos, *Soldadito boliviano*, poema

de Nicolás Guillén, musicalizado por Paco Ibáñez, *Por allí viene Durruti*, canción en honor del combatiente anarquista español José Buenaventura Durruti y el *Himno de la unidad Sandinista*. Ya hacia el final de la obra (pág. 59) se canta *Comandante Carlos Fonseca* en honor a uno de los fundadores del Frente Sandinista de Liberación Nacional nicaragüense y por último *La balada de Ho Chi Minh*, en referencia al célebre líder comunista vietnamita.

Dentro de la constelación de elementos que contribuyen a la rapsodización de la obra, los materiales de carácter documental representan un eje central, por ello es que *Escuela* supone un giro por parte de Guillermo Calderón hacia la problematización del documento y del testimonio. En su obra anterior, *Villa*, se reflexionaba acerca de los límites y posibilidades de nuestra memoria nacional a partir del ‘qué hacer’ con el Parque por la Paz Villa Grimaldi³². Luego, la obra *Discurso* se construye a partir de la ex presidenta Michelle Bachelet, ahondando en su paradigmática y contradictoria figura, rescatando su pasado como presa política y su presente en el poder. En ambos casos, el autor se vale de potentes referencias ‘de lo real’ –el parque, la ex presidenta– para dar rienda suelta a sus propias reflexiones y perspectivas³³. En el caso de *Escuela*, Calderón hace ingresar al texto una enorme cantidad de material documental, para así generar un cuerpo dramático híbrido, el cual nos recuerda de manera constante su vínculo indisoluble con el afuera del texto/escena. En este sentido, la obra no opone ‘la realidad’ al universo del drama, sino que conjuga ambas dimensiones para evidenciar el proceso de retroalimentación que existe entre la aparente dicotomía realidad/ficción. El carácter documental de la obra es consecuencia de la necesidad del autor de dar cuenta de la existencia de estas células clandestinas y no implica una jerarquización de los materiales propia de ciertas experiencias teatrales documentales o ‘biodramáticas’. Aquí, los elementos son instrumentales en tanto sirven para dar cuenta de personajes que existieron –y que aún existen–, invisibilizados por los relatos oficiales. El autor hilvana las partes y se vale de

³² Antigua hacienda ubicada en Peñalolén. Desde el año 1974 y hasta 1976 operó allí uno de los mayores centros de detención, tortura y exterminio de la dictadura, a cargo de la Brigada de Inteligencia Metropolitana de la DINA. Alrededor de cinco mil personas fueron encarceladas en el campo. 229 permanecen aún desaparecidos. El lugar fue recuperado por agrupaciones de familiares de detenidos desaparecidos, organismos de derechos humanos y ex prisioneros del campo, para convertirlo en un parque de carácter público y sitio de memoria.

³³ El estreno de ambas obras tuvo lugar en ex centros de tortura y sitios de memoria de la ciudad de Santiago, Villa Grimaldi, Londres 38, Casa Memoria José Domingo Cañas y el Museo de la Memoria. En este caso asistimos a un ‘desborde’ de lo real, que se cuele en la obra, dialoga y complejiza el tratamiento que hace el autor de las temáticas.

canciones, nombres, diapositivas, documentos y testimonios, para producir una obra mestiza que problematiza la idea de teatro documental y las formas de construcción de la memoria, en relación a hechos de violencia política y lucha armada.

Dentro de este espectro documental, parte importante es la instrucción encarnada en Marcela quien expone y analiza *El Libro Blanco del Cambio de Gobierno en Chile*, editado posteriormente al golpe de Estado, cuyo objetivo era dar cuenta a la comunidad internacional del supuesto ‘Plan Zeta’, en que el gobierno de Salvador Allende planeaba asesinar a los altos mandos de las FF.AA a partir de un autogolpe. A lo largo del texto, la instructora muestra a los alumnos parte del libro, “*Marcela enciende un proyector. Proyecta diapositivas de El Libro Blanco del Cambio de Gobierno en Chile.*” (15), “*Marcela muestra otras diapositivas del libro. Armas. Allende disparando. Documentos. El tanque hechizo.* (16). El objetivo de Marcela es evidenciar el montaje por parte de las FF.AA, quienes a través de este libro justificaron la represión y exterminio de los grupos disidentes, en virtud de una supuesta guerra en igualdad de condiciones. Bajo nuestra perspectiva, el autor nos propone visitar dicho documento en pos de destacar la dimensión productiva de la ficción, y el peligro que supone cuando las clases dominantes ejercen dicha potencia. A su vez, permite transitar desde la explicación de la farsa golpista hasta la necesidad de una guerra de carácter popular al modo vietnamita.

Marcela: (...) Como tenemos un enemigo tan grande, tan grande, tan grande, todavía no queremos enfrentarlo directamente. Antes tenemos que debilitarlo. Y preparar un alzamiento de todo el pueblo. Por eso por ahora tenemos que atacarlos cuando esté desprevenido y arrancar. Tenemos que confundirlos. Tenemos que desmoralizarlos. (...) Nuestras batallas duran cinco minutos y nos replegamos. Asaltamos, penetramos, ocupamos. Robamos armas, liberamos prisioneros, sabotamos. Asaltamos bancos. Hacemos acciones de agitación y propaganda. Y tenemos un estilo de guerrear. La guerra popular. Somos valientes, disparamos una sola vez. Y si caemos morimos con la sangre llena de orgullo. Y eso los vuelve locos. Porque a ellos les pagan. Les tienen un plan de salud. Les tienen jubilación. Y nosotros lo hacemos gratis. Por convicción, por amor a nuestra causa, por amor a la libertad y a la justicia. La guerra psicológica popular. En Vietnam iba una niña embarazada y se acercaba a un camión de soldados yanquis y les hacía así. Así. Y después reventaba una granada que traía aquí. Eso es guerra popular (...) por eso los yanquis empezaron a perder la guerra. Porque no podían entender que una niña embarazada pudiera dar su vida así. Bueno. Eso es lo mismo que hacemos nosotros. Nosotros no luchamos por territorio, luchamos por corazones. Nos ganamos el amor del pueblo porque luchamos por sus sueños de democracia y justicia. (46)

En este caso, la exposición de Marcela opera como sostén ideológico y emocional de las acciones que la célula debe perpetrar, confirmando que los materiales documentales son funcionales al movimiento dramático de la obra y no tienen –aparentemente– una carga jerárquica diferente al resto de los elementos. Sin embargo, tanto los nombres de los hablantes, las canciones y la inclusión del *Libro Blanco...* son también guías, anclajes y gatilladores, para aquellos espectadores que reconozcan las referencias. Esto en consonancia a la poética de Calderón, quien en todas sus obras ha construido una batería de imágenes recurrentes, vinculadas a la infancia y la idiosincrasia chilena (el helado de vainilla, paseos a la playa, el frío del mar, mermeladas, la vida en la plaza, entre otros), que se cuelan en los cuerpos textuales para provocar en el lector/espectador que se reconoce en las imágenes, un acercamiento sensible a la obra. En el caso de *Escuela* conviven ambos modos, lo poético y lo documental, dotando a la obra de una variedad de asideros posibles conducentes a tomar una posición respecto de aquello que tiene lugar en el texto y la escena.

Las últimas fotografías que expone Marcela ya no son de publicaciones oficiales, “*Una nueva diapositiva. Jóvenes pintando las paredes con consignas políticas.*” (61). En el montaje teatral se proyectan fotografías caseras y borrosas en que aparecen jóvenes de alguna organización política luego de rayar una muralla, algunos van encapuchados y apenas distinguimos los rasgos o la vestimenta. El carácter de estas diapositivas contrasta con las imágenes proyectadas anteriormente, las cuales son fácilmente reconocibles; en este caso nos adentramos en la intimidad de la lucha clandestina, a través de fotografías largamente escondidas, que encuentran en el teatro un espacio de reproducción posible. De este modo, el procedimiento reafirma la lógica discursiva de la obra, que busca rescatar del olvido ciertas memorias marginales del Chile actual. En este sentido, la construcción dramática también se vale de testimonios de ex guerrilleros que colaboraron en el proceso de montaje de la obra. Sin embargo, no accedemos a esta información a través de *Escuela* sino únicamente gracias a la última obra de Calderón, *Mateluna*³⁴. En ella, se exponen los acontecimientos en torno a Jorge Mateluna, ex frentista que fue apresado por

³⁴ *Mateluna* se estrenó en Enero de 2017 en el Teatro de la Universidad Católica, en el contexto del Festival Internacional Santiago a Mil.

supuestamente ser parte de un asalto a un banco. En una de las primeras escenas, se nos explica que Mateluna entregó su testimonio en torno a la lucha clandestina y que parte de su historia se incluyó en *Escuela* en una clara alusión metadramática. Solo así podemos saber que el siguiente extracto es parte del testimonio de Mateluna.

Tamara: Una vez un compañero estaba instalando una carga y sacó el pituto del seguro. Entonces el Dani le saca el seguro, se activa, se da vuelta para correr, levanta la cabeza y ve que viene gente caminando. Entonces vuelve y trata poner el seguro pero no le resulta. Entonces, cuando se da cuenta de que ya no alcanza, la toma, se la pone aquí, la abraza y explota. (...)

Alejandra: ¿Qué edad tenía?

Tamara: Dieciséis. (54)

La exposición del hecho nos ofrece una cruda perspectiva en torno a las implicancias de estas acciones y la ética de los combatientes. Nuevamente, el autor no busca remarcar la dimensión testimonial del hecho, sino que se vale de esta información para invitar al lector/espectador a posicionarse frente a un acontecimiento de esta magnitud. De este modo, Calderón propone una obra cuyos niveles de lectura son radicalmente heterogéneos, en tanto dependen de los diversos grados de cercanía con los materiales. Así, la experiencia para el lector común y corriente o para aquellos que colaboraron con sus propias historias, es probablemente disímil. Esto refuerza el carácter rapsódico de la obra, en tanto el conflicto intersubjetivo da paso a un diálogo constante con el afuera, apelando al lector/espectador, quien es responsable de leer la multiplicidad de referencias insertas en el entretejido textual.

Por el carácter temático y discursivo de *Escuela*, la obra problematiza la idea de panfleto artístico, a partir de la exposición de discursos políticos ‘incendiaris’, recetas de explosivos y teoría económica marxista, irrumpiendo un contexto extremadamente homogéneo en torno a los modos y formas de la memoria, para así generar un diálogo ineludible en torno a la experiencia de la lucha armada, su validez y pertinencia histórica. A nuestro entender, la propuesta de la obra se opone a una sociedad que ha consolidado el discurso ‘tecnócrata’ caracterizado por Moulian y Richards, en que el Mercado aparece como único elemento desideologizado y apolítico, relegando y proscribiendo expresiones disidentes en tanto ‘pura ideología’. *Escuela* confronta dicho discurso modernizador e ‘higienizante’ mediante la exhibición de sus materiales, obligando al lector a tomar partido.

Esto explica, en parte, el marcado carácter instructivo y expositivo de la obra, particularmente los cuadros correspondientes a María, Zeta y Tamara. La primera está a cargo de explicar las reflexiones de Karl Marx en torno a la explotación capitalista, para ello se vale del siguiente ejemplo.

María: Si el capitalista quiere fabricar una muñeca, compra los materiales para hacer muñecas. Compra el trapo. La lana. Los ojitos duros. Y compra herramientas. ¿Pero quién va a operar esas herramientas? Alguien. Alguien que no tenga plata. Nosotros. La clase trabajadora. Por ejemplo, tú. (A Haydée.) ¿Tú tienes plata?

Haydée: No.

María: Pero me puedes vender algo.

Haydée: ¿Qué?

María: ¿Tu cuerpo?

Haydée: No.

María: No. Tu trabajo. (8)

A través de la analogía con las muñecas de trapo, María explica a los alumnos la necesidad del proletariado de vender su fuerza de trabajo puesto que es el único medio para la subsistencia. Por su parte, los dueños de los medios de producción únicamente pagan por jornada de trabajo y no por muñeca producida, quedándose de este modo con el excedente o plusvalía, es decir con el valor que produce el trabajo humano sobre las materias. Este sería el motor de la economía capitalista y se denomina explotación. En consecuencia, María expone la necesidad de los obreros de desarrollar una conciencia de clase para enfrentar esta injusticia estructural. La elección de los términos e ideas expuestas es disruptiva en el contexto chileno; capital, explotación, medios de producción, lucha de clases, proletariado, etc, aparecen como recuerdos difusos de un pasado aparentemente superado a la luz de las grandes cifras macroeconómicas. Sin embargo, sostenemos que la apuesta de la obra es disputarle terreno a las formas de relato hegemónicas que disfrazan explotación con terminologías neoliberales como emprendimiento y flexibilidad laboral. Por su parte, los cuadros de Tamara ofrecen otra perspectiva.

Fidel: ¿Eso que tiene ahí, es una carga artesanal?

Tamara: Sí. Esta se cocina en la casa. Es de pólvora negra de tipo fórmula R1.

Alejandra: El R1... ¿cómo se cocina?

Tamara: Simple. Es 85% de nitrato de amonio, 10% de aserrín y 5% de aluminio negro.

Alejandra: ¿Puede repetir eso?

Tamara: Sí, lo voy a repetir. 85% de nitrato de amonio, 10% de aserrín y 5% de aluminio negro. (36)

A lo largo de la obra se suceden diálogos de este tipo en que se ofrecen de manera explícita recetas de explosivos o maneras de disparar. A diferencia de las construcciones dramáticas realistas en que una escuela sería un pretexto para asistir al diálogo entre personajes, en esta escuela asistimos a una verdadera exposición de información relevante para la lucha clandestina. Así, tanto la teoría marxista, la lógica compartimentada que requiere una organización de este tipo o el uso de armamento, eran aprendizajes fundamentales para los combatientes de aquella época y a la vez operan de manera formativa para todos los espectadores. De este modo, Calderón nos vuelve partícipes y cómplices, al entregarnos información a la cual no debiésemos tener acceso.

Tamara: El nitrato lo puedes robar de una fábrica de abono.

Ernesto: ¿Y el aluminio?

Tamara: Puedes tomar un tubo de bicicleta y rasparlo, así.

Ernesto: ¿No se vende?

Tamara: Si quieres lo puedes robar de una fábrica de pintura.

Fidel: ¿Y el aserrín es de cualquier madera?

Tamara: Sí. Sí, de cualquier madera.

Alejandra: ¿Y cómo se cocina?

Tamara: Se muelen los ingredientes en un mortero, y se pasan por cedazo.

Después se pesan las proporciones y se mezclan, así.

Y luego se echa todo en un tarro.

Haydée: ¿Un tarro grande?

Tamara: Ojalá. Para meter mayor cantidad de pólvora. Y para manipular el tarro tienes que ponerte pegamento en los dedos. Por las huellas. Así.

Fidel: ¿Neoprén?

Tamara: No. Es mucho mejor la gotita.

Alejandra: ¿Y cómo va la mecha?

Tamara: Cuando tapas el tarro tienes que dejar un hoyo. Y por ahí metes el estopín con la mecha. Pero el hoyo no puede ser muy grande porque el objetivo de este envase es generar presión. (39)

Esta es una escuela para el lector/espectador, quien sin quererlo ha participado de la instrucción. Y dado el carácter de la enseñanza, Calderón propone asumir un diálogo franco en torno a los hechos de violencia política. En este sentido, el estreno de la obra coincide

con airadas discusiones en torno a la colocación de artefactos explosivos por parte de grupos anarquistas³⁵ y quema de camiones en la Araucanía en el contexto del conflicto mapuche. Así, las recetas de Tamara cobran nueva relevancia al formar parte de un contexto que condena y criminaliza toda expresión de disidencia, particularmente aquellas que atenten contra la propiedad privada (justamente uno de los elementos cuestionados por la instructora María, en su diatriba contra el sistema capitalista). De este modo, la obra resignifica el diálogo en el drama, a partir de un dialogismo que no necesita conflictos intersubjetivos, sino que confronta las capas que lo constituyen con la experiencia del lector. En este caso, el discurso de la obra confronta el universo clausurado de los discursos oficiales a través de la iluminación y resignificación de materiales marginales.

El discurso dramático de *Escuela*, entendiendo este como el modo en el cual el autor articula los textos que componen la obra a través de la selección y jerarquización de los elementos –diálogos, palabras dichas por los personajes, lenguaje acotacional–, se construye a partir de la superposición de materiales de origen diverso. Esta poética autorial se inscribe en la crisis de la forma dramática que caracterizamos en un principio, puesto que el tránsito que realiza el autor entre formas dramáticas, documentales, poéticas, narrativas y expositivas, configura un discurso heterogéneo que abandona el diálogo intersubjetivo entre personajes y propone nuevas formas dialógicas, en consonancia con la idea de rapsodización del drama. Para Sarrazac, este diálogo rapsódico –de marcado carácter monológico– se caracteriza por su carácter ‘mediatizado’ en tanto evidencia los hilos de su propio tejido, a través del montaje que realiza el autor dramático, quién trenza las palabras al modo de un rapsoda. Lo dialógico en este caso sería consecuencia menos del diálogo entre personajes que de la yuxtaposición de capas textuales que el autor es capaz de urdir, confrontadas a la lectura que realizan los espectadores de los materiales.

Escuela forma parte de un universo de dramaturgias que no requieren ni buscan un conflicto intersubjetivo entre personajes, puesto que su potencial apelativo se redirige hacia

³⁵ La arista más visible de esta problemática es el bullado “Caso bombas” que en su primera etapa supuso el encarcelamiento y posterior liberación –por falta de pruebas– de jóvenes anarquistas acusados de articular una red de carácter terrorista. Un análisis pormenorizado del caso se encuentra en el libro *Caso bombas: la explosión en la Fiscalía Sur* (LOM ediciones, 2012) de Tania Tamayo. Posteriormente, en el denominado “Caso bombas II”, Juan Flores fue acusado y condenado a veintitrés años de presidio efectivo, por instalar y detonar un artefacto explosivo en el metro Escuela Militar. Ver <https://www.latercera.com/nacional/noticia/caso-bombas-ii-juan-flores-condenado-23-anos-carcel-efectiva/100185/>.

un receptor externo, quien le otorga sentido al tejido dramático. Esta ausencia de conflicto se opone a la forma dramática tradicional, en la cual una acción progresa y se resuelve gracias a la colisión entre personajes con intereses opuestos, manifestándose dicho enfrentamiento a través del diálogo. En este sentido, en *Escuela* ingresan de manera sostenida formas narrativas y expositivas, lo cual dilata y dificulta el desarrollo de una acción dramática clásica. Ejemplar en este aspecto es la instrucción entregada por Equis, quien explica procedimientos y prácticas para la correcta compartimentación de una célula guerrillera.

Equis: Ya. Antiguamente los barcos se hacían con un gran casco que estaba vacío adentro. Totalmente hueco. El problema era que cuando chocaban contra una roca o les llegaba una bala de cañón y les hacía un hoyito aquí, el agua inundaba todo el casco y el barco se hundía. Con el tiempo la ingeniería marítima descubrió que era mucho mejor construir el interior del casco del barco dividido en compartimientos herméticos. Así. Entonces la idea es que si a este barco equis le llega un torpedo aquí y le hace un hoyito, solamente se llena de agua este compartimiento equis y el agua no llega al resto del barco. El barco no se hunde. Bueno. Nuestra organización está construida con el mismo principio: la compartimentación. Si a ti te detienen y te torturan y te quiebran, nadie más cae. Porque tú no sabes nada del resto de nosotros. Somos compartimientos aislados. Ni siquiera nos has visto la cara. (14)

Las intervenciones de Equis son, en su mayoría, extendidas narraciones en las que explica y ejemplifica las formas correctas de chequeo y contrachequeo para impedir que los organismos de represión den con la célula clandestina. Esta doble dimensión de los textos, en tanto narrativos y expositivos, altera el estatuto de la acción dramática puesto que suspende la noción de avance temporal propia de formas dialógicas clásicas. Sin embargo, en este caso, la marcada tendencia monológica de la obra no es consecuencia de una incapacidad o falta de voluntad para comunicarse dialógicamente. Por el contrario, estos monólogos dan cuenta de la imperiosa necesidad de contar y explicar por parte de los hablantes para así transmitir conocimientos urgentes. En consecuencia y dada la gravedad de los temas expuestos, el habla monológica no encuentra oposición en *Escuela*, es decir, a la narración de los instructores, los alumnos responden con preguntas o incluso complementando. Por ejemplo:

Equis: (...) Entonces elegimos una calle, a las once de la mañana, caminamos, nos encontramos, nos saludamos y seguimos juntos. Pero para que eso resulte, tenemos que empezar a caminar a la misma hora. ¿Cómo? Esa mañana antes de salir, escuchamos la radio Cooperativa. Y a las nueve sincronizamos los relojes. Pero antes nos pusimos de acuerdo que todas las horas que fijemos tenemos que restarles veintisiete minutos. Por lo tanto si quedamos en juntarnos a las once, llegamos a las...

Fidel: 10:33.

Equis: Exacto. (28)

Todos necesitan aprender y la célula entera está de acuerdo en la utilización de la violencia para combatir a la dictadura, por ello es que el discurso dramático no porta conflictos. Por el contrario, existe un espíritu colaborativo entre los personajes que forma parte del juego dramático de la obra así como de la poética del autor. Prueba de ello es la utilización de ‘micro representaciones’ presente en todas las obras de Calderón³⁶, en la que parte de los personajes representan una situación para explicar o dar cuenta de algún hecho.

María: (...) Entonces después de la jornada de catorce horas, tú sales de la fábrica. Y caminas. Con los dedos todos pinchados por la aguja. Y para pasar la angustia te compras un vino en caja y te lo vas a tomar a una plaza. Y te encuentras con un amigo. Hola Juan Carlos. Hola Guacolda. Y le cuentas lo que te pasó. Y le muestras los tres pesos que te quedan.

Haydée: *Mira. Me quedan tres pesos.*

Fidel: *¿En qué te gastaste el resto?*

Haydée: *Me gasté los otros dos en el vino en caja.*

Fidel: *¿Cuánto te pagan?*

Haydée: *Cinco.*

Fidel: *Pero Guacolda...*

María: Exacto. Y tu amigo te mira, y te dice: te robaron la plusvalía.

Fidel: *Guacolda... te robaron la plusvalía. (10)*

Estos cuadros operan como formas de distanciar el presente de la escena, reforzando el carácter artificial de la obra de teatro, cuestión fundamental en la obra de Calderón, quien sitúa a sus personajes en un límite difuso entre la defensa absoluta de discursos y valores y

³⁶ Otro ejemplo tiene lugar en la obra *Neva*, cuando el grupo discute sobre las capacidades de otra actriz:

Aleko: Es muy buena actriz, Olga. Cuando llega tarde se enoja y da miedo.

Masha: Mira, pregúntame por qué llegué tarde.

Aleko: *Sasha, el ensayo era a las doce. ¿Por qué llegaste tarde?*

Masha: *Qué, qué, qué, qué, qué, qué.*

Alejo: Sí, es verdad. Dice todos los “qué” con distinto matiz. (Calderón, *Teatro I* 40)

la autoconsciencia de la representación. Este mecanismo es también una de las maneras que encuentra el autor para hacer ingresar procedimientos cómicos o irónicos a un universo que *a priori* no tendría nada de cómico. En este sentido, la obra también busca explicitar las dudas humanas de los combatientes, arrojados a un combate desigual. De este modo conviven en el texto encendidas consignas políticas con preguntas ingenuas e inocentes, en el entendido que estamos frente a jóvenes con escasa formación de combate, cuyos deseos de combatir a la dictadura eran superiores a sus fuerzas y posibilidades.

Zeta: (...) Hay que disparar al cuerpo. Aquí. Al abdomen. Y aquí las costillas son como una armadura. Entonces lo más letal es aquí. Hay que apuntar al ombligo. ¿Ya?

Carmen: Ya.

Haydée: El revólver. Pregunta. ¿El revólver no puede ir adelante?

Zeta: ¿Aquí?

Haydée: Sí.

Zeta: No. Es peligroso.

Haydée: ¿Por qué?

Alejandra: Porque si se te sale un tiro te puede volar un testículo.

Ernesto: ¿Ha pasado?

Zeta: Sí. Ha pasado

Alejandra: El revólver. Pregunta. Yo, que no tengo testículos... ¿lo puedo llevar aquí?

Zeta: Mejor que no. Porque se pueden transmitir enfermedades. Venéreas. (45)

El ingreso de la dimensión corporal de inmediato inaugura la posibilidad de la comicidad, provocando a su vez un quiebre entre el público, puesto que algunos se ríen y otros entienden estas referencias como burlas a la lucha clandestina. De este modo, la obra desacraliza los acercamientos a este tipo de organizaciones, ya sea bajo la forma de condena y criminalización por parte de los relatos oficiales o de empecinado homenaje por parte de los mismos ex combatientes, intentado exponer una cierta cotidianeidad de estas escuelas de guerrilla a partir de un ejercicio de distanciamiento crítico. Bajo ese parámetro, Calderón apuesta por extremar esa cotidianeidad y despojarla de conflictos o circunstancias ajenas a la escena que empujen o fuercen el accionar de los personajes. El punto de arranque de la situación de la obra es la guerra declarada con el régimen dictatorial, sin embargo el texto no subraya dicha realidad, sino que ofrece un espacio de relativa calma – en el contexto de un grupo perseguido y en riesgo constante– para exponer ideas,

argumentos y conocimientos. El único momento en que la lógica de colaboración entre hablantes oscila es cuando Haydée interrumpe a María, quien mediante el ejemplo de un reclutamiento, explica cómo pueden convertirse en la vanguardia armada del pueblo y sumar combatientes. Haydée pregunta “¿Y qué pasa ella si te dice que a ella no le gusta la violencia?” (30). Esta es la primera vez en el texto que surge un cuestionamiento entre hablantes, cuestión que adquiere mayor potencia puesto que se necesitan doce páginas de texto para retomar el cuadro, momento en que ocurre lo siguiente.

Ernesto: ¿Qué pasa si ella te pregunta por qué usas capucha en las marchas?

María: ¿Cómo?

Carmen: Te puede decir que no muestras la cara porque eres cobarde.

María: Le digo lo siguiente. Yo escondo mi cara porque mi lucha es ilegal. Y tengo miedo de que me metan presa y me maten. Hay gente que muestra su cara porque no tiene nada que temer. Yo tengo miedo. Tengo miedo que me apliquen el genocidio. No tengo ninguna institución que me proteja. No tengo nadie que me respete. Todos me dicen loca. ¿Porque? 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. Ellos nos empujaron a esto. Aquí nos quieren. Encerrados. Disfrazados. Nos quieren volver locos. Nos quieren aislar. Nos quieren matar. Pero nosotros vamos a resistir. Porque este es un poder asesino. Es una organización de ladrones. Es un poder ilegítimo. Y me voy a parar de igual a igual. Y en mi vida eso es lo único que me da orgullo. Debajo de esta capucha hay ideas políticas. Y esas ideas me dan dignidad. Yo podría estar en el cine. Podría estar enamorada. Podría estar jugando paletas en El Quisco. Pero estoy aquí, arruinando mi vida. Quizás esto pase y no ganemos nunca. Quizás tenga que desarmar esta capucha para hacer una muñeca fea y venderla. Y seguramente después me va a costar vivir. 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... (42)

Las preguntas de los alumnos funcionan como ejercicio dialéctico instalado en el seno del texto por parte del autor para así gatillar la defensa que realiza María del cubrirse la cara y la utilización de la violencia armada. María no impugna a sus alumnos por cuestionarla, no hace valer su jerarquía, no ingresa a una disputa por la validez de la pregunta, al contrario, todas las preguntas son válidas y necesarias, operando fundamentalmente como ‘gatilladores’ que permiten el avance del texto. En el caso del ejemplo anterior, a la pregunta María responde con “Le digo lo siguiente. Yo escondo mi cara porque mi lucha es ilegal”, es decir, no hay freno, ni detención. Un hablante interroga,

luego otro hablante recibe el discurso, complementa, explica y continúa, en lo que constituye el juego fundamental de la obra. En este sentido, los procedimientos utilizados en *Escuela* se condicen con las anteriores obras de Calderón, en las cuales se proponen grandes ‘bloques de ideas’ encarnados en personajes, que disputan la hegemonía del discurso, mediante la confrontación dialéctica de argumentos. En el caso de la obra *Neva*, dos actrices y un actor discuten acerca de los alcances del teatro y su relación con la política. En *Clase* una alumna que no quiso marchar y quiere llevar a cabo su exposición se enfrenta a un profesor que no quiere hacer la clase. En *Diciembre* dos hermanas y un hermano, debaten en torno a la guerra con países vecinos y la guerra interna. En *Villa* tres mujeres exponen sus argumentos sobre qué hacer con la Villa Grimaldi. La singularidad de *Escuela* es que ya no existe oposición entre las partes, puesto que los cinco bloques – utilización del revólver, teoría económica, guerra psicológica, explosivos y técnicas conspirativas– conforman un todo indivisible, en el cual los elementos operan de manera sinérgica. Esto explica, en parte, por qué los actores y actrices utilizan capuchas, ya que en este caso no importa realmente quién emite la información (cuestión que retomaremos posteriormente a partir de las implicancias que tiene este gesto en el tipo de personaje) La férrea defensa que realiza María del acto de luchar no pretende iluminar la subjetividad del personaje o entregarnos información acerca de su vida, comportamientos o psicología. Bajo nuestra perspectiva, este tipo de textos –comprometidos política y emocionalmente– son característicos de la poética de Calderón, y tienen como objetivo provocar en el lector/espectador un posicionamiento respecto del fenómeno de la violencia y su problematización a través del arte. En este sentido, diagnosticamos una presencia amplificada del autor, quien busca a través del discurso dramático, exponer, problematizar y ‘extrañar’ hechos e ideas, naturalizados y silenciados por los discursos oficiales.

En términos formales, el diálogo entre hablantes opera fundamentalmente al modo de partitura, donde el texto tiene un ritmo ineludible preestablecido por el autor, el cual condiciona y delimita la emisión por parte de los actores. Estos diálogos ‘secos’ no dejan lugar a procesos psicológicos o pausas arbitrarias puesto que toda detención está marcada en el texto ya sea en forma de *Pausa* o *Silencio*. Las suspensiones tienen existencia en tanto elemento rítmico que colabora en la generación de una atmósfera ‘emotiva’ a la escena.

Haydée: ¿Se va a quedar?

Zeta: Sí. Falta una cosa.

Haydée: ¿Qué cosa?

Pausa.

Alejandra: ¿Disparar?

Zeta: Sí.

Haydée: ¿Vamos a disparar?

Zeta: Sí.

Haydée: ¿Cuándo?

Zeta: Ahora.

Carmen: ¿Aquí?

Zeta: Sí.

Carmen: Pero nos van a escuchar.

Zeta: Sí. Pero van a pensar que son fuegos artificiales.

Ernesto: ¿Porque es año nuevo?

Zeta: Claro. Es año nuevo.

Haydée: ¿Cuánto falta?

Alejandra: Falta poco. Para las doce.

Zeta mira su reloj.

Zeta: Un minuto.

Esperan. Pasan los segundos. Todos sacan sus armas y las apuntan al cielo.

Zeta: Un minuto. ¿Alguien quiere decir algo?

Pausa.

Alejandra: Pan. Trabajo. Justicia y libertad.

Ernesto: Por mi papá.

Carmen: Por el Dani.

Pausa. (65)

Este ejemplo, correspondiente a las páginas finales de la obra, nos permite entender el modo en que Calderón utiliza la *Pausa* como suspensión temporal, primero para aumentar la tensión de la escena y dar paso a una seguidilla ininterrumpida de réplicas ‘secas’. Posteriormente la pausa es encarnada en acotaciones “*Zeta mira su reloj.*”, “*Esperan. Pasan los segundos.*” Todo esto reafirma el carácter conclusivo del momento, cuestión que alcanza su cenit emotivo cuando Zeta ofrece la palabra y entre *Pausa* y *Pausa*, los alumnos dedican su lucha a las causas del pueblo, a su padre y al joven muerto en combate. De este modo podemos comprender el lugar que ocupan las suspensiones temporales en la escritura de Calderón, quien las utiliza de manera estratégica, vinculadas específicamente al ritmo y la atmósfera de la escena. En contraposición al ejemplo anterior, a través del siguiente extracto de la obra *Villa* podemos visualizar cómo funcionan las réplicas cuando no encuentran oposición.

Francisca: La Alejandra...
Macarena: Sí.
Francisca: Sí.
Macarena: Sí, ¿qué?
Francisca: No sé.
Macarena: ¿Cómo?
Francisca: No sé. Tú dijiste.
Macarena: ¿Qué dije?
Francisca: ¿Qué?
Macarena: Sí.
Francisca: Ah. ¿Te diste cuenta?
Macarena: ¿De qué?
Francisca: ¿No?
Macarena: ¿De qué?
Francisca: ¿No?
Macarena: ¿No te fijaste?
Francisca: No. ¿Y tú?
Macarena: Sí.
Francisca: ¿Sí? (Calderón, *Teatro II* 26)

Este otro tipo de textos se divierten en su dimensión fonética y evidencian por una parte la imposibilidad de los personajes de llegar un acuerdo respecto a los acontecimientos y por otra, generan nuevos sentidos posibles a partir de la relación formal y arbitraria que se establece entre las palabras. De este modo, el contorno de la palabra puede decir más del personaje y la situación que el contenido mismo. A través de estos procedimientos el autor destaca el carácter artificial del habla de los personajes, recordándonos que estamos ante una ficción previamente articulada. A la vez, se vale de monosílabos fácilmente reconocibles, a través de los cuales se establece una relación de complicidad con el interlocutor —el público—, quien reconoce este vocabulario compartido. Esta dramaturgia es, por cierto, heredera de autores como Beckett o Harold Pinter, que buscaban vaciar el habla de sus personajes para encontrar en el intercambio rítmico nuevas posibilidades de entendimiento, no vinculadas únicamente al razonamiento lógico.

En la obra de Calderón conviven bloques de textos como el anterior, con extendidos monólogos expositivos, referenciales y emotivos, que avanzan de manera igualmente arrolladora. En este sentido es posible hablar de un ‘diálogo entre monólogos’, que explicita estados emocionales o confronta ideas políticas, pero cuyo destinatario final es el lector/espectador. Los monólogos de *Escuela* son herederos de ciertos momentos de la obra

Villa, en que cada mujer explica a las otras sus razones para elegir determinada opción con respecto al futuro del parque. De este modo, la extensión de los textos responde a su cualidad expositiva así como a la intromisión de elementos de carácter poético característicos de la escritura de Calderón. En *Escuela*:

Marcela: Esto es una guerra. Y las guerras tienen leyes. Si yo tomo detenidos a soldados del ejército enemigo, yo les doy agüita. Yo les doy sopita. Yo los dejo jugar fútbol. ¿Por qué? Por dos razones. Una, porque como es una guerra, si el otro bando toma detenidos a mis soldados, yo quiero que también les den agüita, sopita de pan y que los dejen jugar fútbol. ¿Cierto? Y además, porque soy humana. Y yo respeto al otro ser humano por ser humano. (39)

Términos como sopita de pan, agüita o el fútbol ingresan al discurso dramático conformando un entretejido en el que convive de manera armónica terminología de guerra y teoría marxista con expresiones como “la ley del hielo”, “el cielo se va a poner amarillo”, “entre canapés y palta reina”, “jugando a las paletas en El Quisco”, “crispis de chocolate”, propias de la poética del autor y que dotan a los monólogos de texturas, ondulaciones y capas diversas, que permiten anclajes emocionales en los actores y también apelan de manera sensible al lector de la obra, puesto que hacen referencia a la idiosincrasia de nuestro país. De esta manera, la convivencia de formas dialogadas –particularmente en forma de pregunta– con monólogos verborreicos y poético-expositivos, articula un tipo de discurso dramático característico de las dramaturgias contemporáneas, en que el diálogo se encuentra constantemente proyectado hacia el afuera; no sólo en los textos extendidos sino particularmente en el juego de pregunta y respuesta, puesto que dicha dinámica actúa como resorte para exponer de manera “natural” los conocimientos relativos al combate armado y de esta manera forzar el avance del movimiento dramático. El autor no realiza una conferencia para entregarle al público una cierta información³⁷, sino que se vale del formato de una clase o escuela para hacer ingresar figuras y hablantes que son funcionales a un discurso y a una ética político-artística. Este montaje de las partes refuerza la idea de rapsodia, en tanto cada elemento se encuentra direccionado principalmente hacia el público y el contexto, a través de una puesta que transita de manera liminar entre modos

³⁷ Procedimiento que utilizará en su siguiente obra *Mateluna*, que justamente se desarrolla bajo el formato de conferencia o exposición.

heterogéneos. En consonancia con Ryngaert y Sermon, el discurso dramático en *Escuela* se compone a través de palabras que no son específicamente dramáticas ni épicas (cfr. 97). Estamos frente a un conglomerado que es monólogo, diálogo con el afuera y a la vez diálogo entre las partes, construido a partir de trazos y contaminaciones diversas. Calderón no pretende una correspondencia entre discurso dramático y ‘realidad’, sino que juega con el tejido de las referencias para desarticular el entendimiento tradicional respecto a los hechos de violencia política y lucha armada. En este sentido, el conflicto se entabla con el lector a partir del giro que realiza el autor con respecto a las formas de la memoria específicamente vinculadas a la lucha armada. *Escuela* es una de las primeras obras de la dramaturgia chilena en que ‘la voz’ de los hablantes no corresponde a víctimas o victimarios, sino a personajes que están en la plenitud del combate, con ansias de vencer y con el convencimiento absoluto de la necesidad de su lucha. Lo anterior se expone al público a sabiendas que dicho enfrentamiento tuvo un vencedor implacable y que la memoria de este tipo de organizaciones ha sido silenciada a partir del relato oficial de la democracia chilena.

Ernesto: Ahora va a haber un plebiscito.

María: Sí. Pero ese plebiscito es un engaño. Ahora la dictadura nos dice que si votamos no, podemos tener elecciones libres y elegir un presidente. Nos quiere hacer creer que eso es una conquista popular. Pero no. Porque ese plebiscito en realidad es un fraude. Porque ellos, lo que realmente quieren, es consolidar el modelo político y económico que impusieron por la fuerza. Y para eso necesitan darle una legitimidad democrática. Ellos no quieren perpetuarse como dictadura. No quieren que gane el sí. Quieren que gane el no. Quieren que el reformismo y los traidores del centro político administren su modelo desde un gobierno electo. Pero va a ser una democracia irreal. La misma dominación pero con capucha blanca. Por eso todos nosotros hemos tomado la decisión de no participar en el plebiscito que nos ofrece elegir democracia negociada. Eso sería coronar el crimen perfecto de la dictadura. Sería un error y una traición a las legítimas aspiraciones del pueblo. Porque estamos seguros de que si esa supuesta democracia llega, no va a haber justicia para nuestros muertos. Para nosotros el triunfo del no es el triunfo del sí. Por eso nuestra consigna para las próximas elecciones va a ser la siguiente. El sí, el no. La misma huevá los dos. El sí, el no. La misma huevá los dos. El sí. El no. La misma huevá los dos. (58)

En nuestra lectura, el conflicto que plantea Calderón está dirigido hacia el afuera del texto/escena; una sociedad que sienta las bases de su democracia en una transición pactada

bajo los términos de las autoridades salientes. En este sentido, el escepticismo de María se vincula al análisis que realiza Moulian de la imposibilidad democrática de un sistema cuyo tránsito fue pactado y delimitado entre cuatro paredes. Calderón forma parte de una generación crecida en dictadura, que habla desde el desencanto absoluto ante las promesas incumplidas prodigadas por la clase política. De este modo, la obra opera en tanto rescate histórico de una memoria particular y como puesta en crisis de un modelo de sociedad que a la luz de los acontecimientos políticos de las últimas dos décadas ha demostrado su ineficacia e inequidad. Esto nos permite particularizar la ética rapsódica de la obra, puesto que no basta únicamente con entretener y evidenciar materiales heterogéneos, sino que el ejercicio necesariamente debe dirigirse hacia el afuera, sobrepasando los límites del texto/escena, para así entablar un diálogo con las problemáticas de su tiempo.

Los procedimientos utilizados por el autor, encarnados en el discurso dramático de la obra, tienen como consecuencia un tipo de hablante en correspondencia con los lineamientos del personaje contemporáneo que caracterizamos en los capítulos anteriores. Sin embargo, la especificidad del tema y el entramado de materiales documentales, narrativos y testimoniales, generan nuevas coordenadas en la construcción de los personajes. En *Escuela* es fundamental la noción de ‘anonimato’ y ‘clandestinidad’ en la conformación de la identidad de los hablantes. Si en un principio analizamos la cualidad referencial de los nombres del *dramatis personae*, ahora es necesario destacar que dichos nombres nunca son pronunciados por los personajes, es decir, son únicamente información para el lector del texto ya que en el diálogo no se mencionan nunca. Esto en contraposición a las obras anteriores de Calderón donde el nombre del personaje –que en ciertos casos corresponde al de las actrices y actor– aparece de manera recurrente para así interpelar a las otras figuras³⁸. De este modo, la escritura propone no atraer la atención sobre la singularidad de cada hablante, a lo cual se suma la utilización de capuchas por parte de los actores y actrices que esconden los rostros y la ausencia de toda referencia al pasado de los personajes. En este punto el procedimiento es radical puesto que si bien accedemos al sentir de cada instructor, a sus deseos de justicia, a su rabia y necesidad de combatir al régimen,

³⁸ En el caso de *Villa* también hay un alto grado de ‘borroneo’ identitario puesto que los tres personajes se llaman Alejandra y se interpelan constantemente a través de su nombre, cuestión que además de amplificar las posibilidades de confusión y equívocos, refuerza la idea de solidaridad y empatía entre las víctimas de tortura y prisión política.

no accedemos a ningún otro dato. Únicamente a los conocimientos e información que entregan, soportados por un colchón emocional que justifica la utilización de las armas y la violencia. Pese a lo anterior, hay tres breves momentos en que se filtran referencias personales, que corresponden particularmente a la instructora Tamara.

Tamara: (...) Porque cuando uno tiene en la mano un arma así, se vuelve un poco... Uno se siente puro. Y feliz. La vida se pone simple. Y decimos, tengo un arma. Estoy en guerra. Estas cosas pasan en la guerra. Y me da lo mismo matar. Porque la guerra hace que mi vida sea vida. Por eso hay que tratar de mantenerse lúcido. ¿Y cómo se hace? Odiando la guerra. Odiando al TNT y al TRONEX. ¿Saben dónde aprendí esto?

Fidel: ¿Dónde?

Tamara: En Libia. Libia. Y les puedo decir que no hay nada más terrible que los militares. Mandarse. Gritar. Disparar. Marchar. Cantar esa música terrible. Yo creo que es un fracaso humano. Por eso, cuando a mí me dicen que soy ejército me dan ganas de...

Alejandra: ¿Y entonces por qué está aquí?

Tamara: Porque yo... A mí... Yo quiero que ustedes ganen. Porque yo vi la derrota y es terrible. El cielo se pone amarillo. Uno se ríe sin ganas. Y yo quiero que ustedes ganen. Esto los va a aburrir. Y si un día se cansan, vuelvan a los sindicatos. Vuelvan a cocinar sopita de pan. Vuelvan a jugar con los niños que soplan neoprán. Vuelvan a organizar el pueblo. (56)

Tamara expone su pasado de combatiente en Libia, lo que nos permite especular acerca de su historia personal, posiblemente con formación militar en Cuba y destinada al combate internacionalista en el país africano. Se suma el dato entregado al comienzo de la obra en que se describe de manera sucinta y exclusiva a Carmen “*Carmen es una alumna y se convierte en Tamara, la instructora. Es mayor que el resto.*” Luego Tamara relata el trágico destino de su amigo Dani quien abrazó una bomba para impedir víctimas inocentes. De este modo y a partir de escuetas referencias, Tamara se alza como la voz de la experiencia, desencantada y decepcionada de la lógica militar de las agrupaciones armadas. Sin embargo, de igual manera decide entregar todos sus conocimientos a la joven célula guerrillera en torno al armado de explosivos.

Tamara es la excepción que confirma la constante en la obra y a la vez responde a la misma lógica; hablantes que operan al modo de portadores de discursos y voces incrustadas cuyo objetivo no es producir sicologías o personajes reconocibles por el lector. En este sentido, el ejercicio del texto es de poner en escena voces invisibles e invisibilizadas y

escenificar el anonimato, profundizando así en el ejercicio de la clandestinidad. El ejercicio en este caso, excluye cualquier dato que pudiera constituir una identidad reconocible, esto para relevar el carácter ‘impersonal’ de los hablantes, quienes de este modo pueden dar cuenta de los miles de combatientes anónimos que encubrieron sus propias vivencias e historias para entregar sus cuerpos al servicio de la lucha armada.

La decisión de Calderón se inscribe en la tradición dramática inaugurada por las escrituras de finales de siglo XIX y retomada por las vanguardias de los años 50’s, que progresivamente despojan al personaje de “su esqueleto social, moral y psicológico [en cuanto] le privan de todo pasado y de todo provenir, y lo arrancan de la historia de la colectividad a la que pertenece” (Abirached 381). En este caso, vinculado específicamente al combate clandestino, el cual implica el borroneo de la identidad previa para aceptar una ‘máscara’ necesaria para la sobrevivencia. De este modo, la ‘no’ identidad de los hablantes constituye su única identidad. Los personajes pierden sus nombres y se vuelcan a un habla plagada de procedimientos, tácticas, maniobras y teoría política que signan su existencia, sin por ello perder su enorme humanidad. Y ahí radica una de las particularidades de la obra, puesto que estamos frente a voces anónimas cuyos puntos de anclaje en la realidad social son exclusivamente los conocimientos que tienen respecto a la lucha armada, sin embargo, la pulsión latente que a ratos desborda el discurso, referente a la necesidad de combatir la dictadura, permite generar un personaje ‘posible’; no tridimensional en términos de su sicología pero sí factible de habitar el universo de la escena. De esta manera, el autor “revive” la existencia de estos combatientes, sin por ello necesitar articular arcos dramáticos ni subjetividades “coherentes”, sino que apostando por el carácter ‘impersonal’ de los hablantes. En este caso, textos como “Yo podría estar en el cine. Podría estar enamorada. Podría estar jugando paletas en El Quisco. Pero estoy aquí, arruinando mi vida” (41) bastan para entender que estamos frente a sujetos comunes y corrientes que viven y padecen circunstancias extraordinarias, arrojados a un combate desigual y de desenlace predecible. Así, Calderón propicia un nuevo tipo de subjetividad de carácter ‘impersonal’, construida a partir de referencias como la anterior y transversal al grueso de los hablantes, espesando la cadena comunicativa del drama, puesto que se encuentra direccionada hacia el exterior de la escena, apelando directamente a la subjetividad de los espectadores quienes son los responsables de leer y construir la humanidad en los hablantes.

El discurso dramático evidencia dudas y vacilaciones por parte de los hablantes, sin embargo, puesto que no existe un conflicto intersubjetivo, el texto no se ‘estanca’ en dichos momentos, y se dirige decididamente hacia el momento final –disparar al son de los fuegos artificiales de año nuevo– en lo que sería el corolario de esta escuela de formación combativa. De este modo, cada uno de los hablantes funciona como órgano de un cuerpo mayor, retroalimentándose a partir del intercambio entre las partes, desvaneciéndose los contornos individuales en pos de la conformación de un todo, cuya compartimentación no implica subjetividad sino supervivencia. La noción de ‘célula’ no es gratuita, puesto que la unidad fundamental de los organismos vivos reconoce límites entre los diferentes órganos que la componen, sin embargo el intercambio osmótico vuelve difusas aquellas fronteras. Ocurre lo mismo con la célula clandestina que requiere de límites pero a la vez necesita impersonalizar la experiencia para garantizar un correcto traspaso de información y resguardar la integridad de la totalidad. Dentro de las prácticas de supervivencia explicitadas en la obra, además de las chapas, el chequeo y contrachequeo, se encuentra la utilización de una ‘leyenda’ o ‘manto’, procedimiento destinado a proteger a los participantes de la escuela.

Equis: (...) por eso tenemos que ser cuidadosos. Por eso no tomamos. Para no ponernos sinceros, no fumamos la marihuana para no relajarnos. Y no vamos a tirar piedras a las protestas. Somos como santos canutos. De hecho el manto que tenemos en esta escuela es un estudio del nuevo testamento. ¿Cuál es tu chapa?

Fidel: Hermano Roberto.

Equis: ¿Y tú?

Haydée: Hermana Lourdes.

Equis: ¿Tú?

Alejandra: Alejandra.

Equis: ¿Hermana Alejandra?

Alejandra: No... Es que a mí me dijeron que el manto de esta escuela era una fiesta de año nuevo.

Equis: Ah... Bien. (A Tamara.) ¿Tú?

Tamara: Señora Rosa María.

Equis: Ya. ¿Y la leyenda?

Tamara: Yo vine de la parroquia San Carlos, de Malloco para hacer clases acerca del martirio de nuestro cordero... Nací en San Antonio, el año mil novecientos...

Equis: (*La interrumpe.*) Bueno... me imagino que tiene todos los detalles. Porque si llegan aquí vamos a resistir. Pero si te agarran te van a torturar. Y esa historia de ser María del Martirio del Cordero, es la única que vas a poder contar. (51)

Las historias utilizadas como mantos para encubrir este tipo de escuelas u operaciones funcionan como elemento de supervivencia y evidencian el potencial de la ficción para reelaborar la realidad. La necesidad de encubrir, engañar, disfrazar y moverse entre sombras dota a ciertas experiencias de la lucha armada de un particular grado de teatralidad. El manto utilizado en la obra corresponde a experiencias similares en la realidad, como el supuesto retiro de un grupo de religiosos vinculados a la orden de Schoenstatt en el Cajón del Maipo, manto utilizado por los fusileros que atentaron contra Pinochet en 1986. Se suma la utilización de pelucas, bigotes falsos, disfraces, travestismo, para así escapar a cercos policiales o efectuar operaciones de espionaje. Esto bajo la imperiosa necesidad de cuidar a la organización y también a los seres queridos.

Equis: Y espero que todos ustedes hagan eso por mí. Pero por ahora lo más importante, hasta que no lleguemos al poder, es que nunca se sepa quiénes somos ni que estuvimos aquí. De hecho... para mí esto es tan secreto, tan secreto, que no lo sabe ni mi compañera.

Haydée: ¿Y ella dónde piensa que estás?

Equis: Ella piensa que estoy con mi amante. (52)

Estamos frente a hablantes sometidos a una fractura en sus identidades, obligados a construir relatos coherentes que permitan encubrir su actividad clandestina. En palabras de un ex combatiente del FPMR, de chapa “José” *“aprender a mentir, eso es lo que más te cuesta y de acordarte lo que dijiste en un lado, lo que no dijiste en otro, que le dijiste a tu familia, tus amigos”* (Flores 130). Bajo este constante doblez, la noción de identidad como un todo indivisible se pliega y fractura, dificultando la reconstitución de la memoria. Signados por la violencia y la clandestinidad, la identidad de los hablantes se construye a partir de la simulación y el encubrimiento.

De este modo, el autor articula una dramaturgia híbrida, heredera de la voluntad ‘anti mimética’ de las dramaturgias contemporáneas, que remueven aquellas marcas identitarias –carácter, sicología, subjetividad– que tradicionalmente permiten leer al personaje como una unidad ‘reconocible’, es decir, reflejo idéntico de lo real. Y a la vez, estamos frente a hablantes cuya voz se construye exclusivamente a partir de información, conocimientos, prácticas y referencias explícitas al mundo externo a la escena. En este caso, aparece amplificada la noción foucaultiana de ‘sujeto’, entendido como fuerzas y sujeciones diversas que sujetan al individuo, produciendo y modelando comportamientos y

prácticas. Esto ya que las voces en la obra se encuentran atravesadas por el ejercicio del poder y existen únicamente bajo esos términos, enfrentándose y encarando la violencia sistémica. Recordemos la perspectiva de Aróstegui –en consonancia con Foucault–; para quien la violencia política implica un enfrentamiento desigual en que existe posibilidad de respuesta. *Escuela* evidencia dicha dinámica, bajo la cual el poder produce y genera sujetos, pudiendo dichos sujetos enfrentarse a las lógicas y prácticas coercitivas del poder. En este sentido, la obra propone y apela a un nuevo tipo de solidaridad que no está dada por lazos sanguíneos o vínculos tradicionales³⁹. En este caso y sin importar que nadie conozca la cara ni el pasado del resto, el compromiso político implica resguardar y cuidar la identidad del compañero hasta las últimas consecuencias.⁴⁰ Es en definitiva, la entrega a una causa que está por encima de los cuerpos, familias, amistades y pretensiones individuales. Nuevamente, dicha visión entra en conflicto directo con los relatos hegemónicos del Chile actual, en que la felicidad, el éxito y la realización se vinculan exclusivamente a lo individual. El triunfo del modelo mercantil ha demarcado un rumbo en que la solidaridad política de antaño aparece como caduca. Por ello es que el compromiso de los integrantes de esta célula guerrillera para derrocar la dictadura e inclusive, de luchar por una sociedad sin clases, se opone de manera radical a los marcos simbólicos e ideológicos prodigados por las élites gobernantes.

La mayor parte de los procedimientos dramáticos presentes en la obra se condicen con las lógicas operativas de grupos armados, diluyendo con ello la identidad de los hablantes y sometiéndolos a un marco referencial acotado el cual se vincula principalmente al combate clandestino. Sin embargo, el acercamiento está lejos de ser un enfoque ‘naturalista’ destinado únicamente a dar cuenta y exponer una determinada realidad. Por el contrario, a partir de nuestro análisis de la estructura dramática y el entramado de los elementos presentes en la obra, entendemos la apelación constante que realiza el autor al afuera del texto/escena, direccionando el conflicto hacia el lector/espectador. La presencia aumentada de información, datos y procedimientos, dialoga con las formas poéticas que infiltra Calderón, lo cual produce hablantes ‘rapsódicos’; construcciones deliberadas del

³⁹ Representativo en este sentido es que al interior del FPMR para referirse al resto de los combatientes se utilizaba la palabra ‘hermano’ o ‘hermana’.

⁴⁰ Bajo una lógica de estructura militar, hay casos en que la delación o entregar información sobre compañeros/as, incluso en contextos de tortura, fue castigado con degradaciones o incluso ejecuciones.

rapsoda que son a la vez parte y testigo de la acción, narradores, instructores, alumnos y comentaristas. La mimesis funciona como un volver presente, en el decir de Sarrazac. El vaciamiento identitario del que son víctimas las voces, propician la presencia de los ausentes, en este caso, todos/as aquellos/as combatientes que participaron del enfrentamiento a la dictadura. Esto bajo una particular disposición del discurso el dramático, el cual ya no expresa individualidad tornando ‘impersonales’ las palabras emitidas por los hablantes. Es la vez un habla insuflada de referencias documentales, políticas e históricas y a la vez un habla autónoma, en tanto único elemento de existencia posible para las voces que surgen desde el anonimato y que desaparecen una vez se acaban las palabras. Para el espectador de la obra no es posible referirse a los personajes una vez finalizada la función, puesto que no hay nombre ni sigla para nombrarlos, únicamente la información que entregaron, es decir, la instructora de explosivos, el que enseñaba a disparar, la que explicó la explotación, etc. La individualidad de los hablantes no sobrevive al universo externo del drama –a diferencia de Antígona o Hamlet–, sin embargo, su carácter anónimo es signo de una dramaturgia que justamente rescata del silencio voces anónimas, para reconfigurar el marco de lo posible en términos de la memoria de la lucha armada. Bajo esta perspectiva, el ejercicio de Calderón propone una nueva arista dentro del universo de la crisis del personaje en el drama contemporáneo, produciendo hablantes híbridos, que existen al modo de actos de habla, vaciados de individualidad y que se nutren y existen en relación a elementos de ‘lo real’. Estos hablantes no necesitan un pasado evidente ni un cierto trasfondo psicológico para constituirse en voces con derecho propio, cuya simple existencia amplifica los límites de nuestro entendimiento del pasado reciente del país y de nuestro contexto actual.

El constante doblez identitario de los hablantes, producto del carácter de sus acciones de combate clandestino, se conecta con la perspectiva de Sarrazac en torno a las cualidades del impersonaje, el cual “padece un nomadismo, camaleonismo, que lo obliga a actuar todos los roles, no le permite escaparse o ahorrarse ninguno” (2006 367). Bajo esta lógica, se desvanece la entidad monolítica que implica el ‘Yo’ de las dramaturgias realistas, dando paso a identidades encubiertas, cuyo verdadero rostro nunca termina de aparecer, pero que sin embargo anclan su lucha en la búsqueda de una dignidad transversal.

María: Porque lo que siempre hemos querido es más simple. Queremos luchar. Y crear. Un poder que sea popular. Popular. El poder simple del pueblo. No queremos someter a nadie. Queremos. Queremos dignidad, queremos comida. Estufita en invierno. Queremos ir al mar. Queremos libertad para vivir y para estudiar. Queremos paz. Paz. (61)

El habla “ideológica” de los personajes sería consecuencia entonces de una lucha simple y elemental: la búsqueda de la dignidad. Esta dignidad se traduce en materialidades y posibilidades en apariencia simples como ir a la playa, pan, trabajo y estufa en invierno. Sin embargo y pese al relato oficial que ha magnificado las cifras macroeconómicas nacionales, la realidad profundamente desigual de nuestra sociedad ilumina con nueva fuerza los deseos de la instructora María. En este sentido, en tiempos de sobreabundancia de la imagen autorreferencial, los hablantes encapuchados e “ideologizados” de *Escuela* confrontan la hipocresía de nuestra sociedad de consumo, a través del rescate y entramado de técnicas de combate clandestino, al servicio de un ejercicio dramático que desnaturaliza el estatuto del sujeto contemporáneo, entendido este como pura individualidad.

➤ *Hilda Peña*: Testimonio y anonimato.

En la obra *Hilda Peña*⁴¹ de la dramaturga Isidora Stevenson⁴², una mujer narra la historia de su hijo muerto durante un tiroteo en el faro de Apoquindo en 1993. A lo largo de cinco cuadros/capítulos, el relato de la mujer transita entre sueños y recuerdos, en los que rememora la adopción de su hijo, a quién descubrió viviendo en una plaza frente a la peluquería donde trabajaba. La narración da cuenta de los esfuerzos desesperados de la

⁴¹ El texto *Hilda Peña* fue publicado recientemente por la Editorial Punto de Giro, en Agosto de 2018. La cercanía temporal nos impidió trabajar con la versión publicada, por ello es que todas las citas provienen del manuscrito original proporcionado por Isidora Stevenson.

⁴² Isidora Stevenson es actriz, directora, dramaturga y pedagoga teatral. Licenciada en Artes de la Universidad Arcis. Fundadora y directora de la compañía Teatro La nacional. Directora de las obras *Little Medea* (2006), *Hans Pozo* (2007), *Safe* (2009) y *Fabula del niño y los animales que se mueren* (2012). Es autora del texto *Campo* (Premio Fondo del Libro 2013), el cual fue estrenado en el Teatro del Puente, con dirección de Cristián Marambio. El texto *Hilda Peña* fue seleccionado en la XVI Muestra de Dramaturgia Nacional y obtuvo el Premio Municipal de Dramaturgia de la Municipalidad de Santiago en 2015. A decir de la autora, su búsqueda dramático-teatral busca reflexionar acerca de “la realidad que nos contiene”, para lo cual el soporte teatral configura un “espacio de resistencia”, en el que las temáticas políticas, sociales y de género pueden enfrentarse y dialogar con el público. Ver <https://www.eldinamo.cl/d-mujer/2012/01/13/nuestras-artistas-isidora-stevenson-actriz-directora-y-profesora-de-teatro/>

madre por conservar el cuerpo del hijo e inclusive devolverlo a la vida. La obra tiene lugar durante los años noventa, ya finalizada la dictadura y en pleno proceso de transición hacia la democracia. *Hilda Peña* caracteriza dicho momento a partir de un encuadre íntimo, en donde la violencia política opera como telón de fondo y gatillador de una tragedia cotidiana. La protagonista representa a las miles de víctimas anónimas (familiares, civiles, transeúntes, etc.) que sufrieron las consecuencias de enfrentamientos armados, asaltos y recuperaciones, propios de los primeros años de la transición. De esta manera, la obra articula un singular acercamiento a un momento histórico de marcada opacidad, en que los esfuerzos del gobierno se dirigían a erradicar los últimos remanentes de agrupaciones armadas, particularmente a través del Consejo de Seguridad Pública e Informaciones, popularmente conocido como “La Oficina”⁴³. Esto con el objetivo de, por una parte, consolidar una imagen país confiable para los inversionistas extranjeros y para que ni las FF.AA, ni su Comandante en Jefe Augusto Pinochet, dudaran de las capacidades de las novísimas autoridades de administrar el modelo.

Puesto que el hecho que gatilla la narración es el asalto a una sucursal del Banco O’Higgins por parte de una célula del Movimiento Juvenil Lautaro y en aras de particularizar el contexto en que tiene lugar la obra, a continuación detallaremos la historia de dicha agrupación. Parte de su importancia radica en la evolución que sufre el movimiento a partir de las jornadas de protesta popular que tuvieron lugar durante la década de los ochenta y el combate que entablan sus militantes con las fuerzas de seguridad en democracia. Caracterizar los lineamientos y prácticas de este grupo nos servirá además para el análisis que realizaremos posteriormente de la obra *Yo maté a Pinochet*, puesto que el relato y las referencias en dicha obra, también se vinculan directamente con esta organización política.

⁴³ Luego del asesinato del senador UDI Jaime Guzmán en 1991 por parte de una célula del FPMR, el gobierno de Patricio Aylwin creó el Consejo Coordinador de Seguridad Pública, el cual debía prestar asesoría y proponer medidas “relativas a la planificación estratégica y coordinación de las políticas de Seguridad Pública vinculadas al ámbito terrorista, que realizan en el campo de sus respectivas competencias institucionales, Carabineros de Chile y la Policía de Investigaciones de Chile. “ Su objetivo fue desarticular a las organizaciones armadas que posterior al plebiscito de 1988 igualmente persistieron en su accionar. “La Oficina” debía ser un organismo meramente asesor, sin embargo excedió sus funciones, realizando operaciones de contrainteligencia, sobornos y asesinatos selectivos. Dentro de estas prácticas, el organismo reclutó a ex miembros de la DINA y CNI, además de extorsionar a militantes de izquierda para que delataran a sus compañeros. Sus directores fueron Mario Fernández (DC), Jorge Burgos (DC) y Marcelo Schilling (PS).

Originalmente el Movimiento de Acción Popular Unitaria o MAPU se conforma como partido político en 1969, a partir de una división dentro de la Democracia Cristiana. El partido participa activamente del gobierno de la Unidad Popular, volviendo a separarse el año 1973, para convertirse en el MAPU Obrero Campesino, de tendencia más moderada y el MAPU, abiertamente marxista-leninista. Del primero surgirían personajes como Enrique Correa, Fernando Flores, José Miguel Insulza y parte importante de lo que posteriormente sería el PPD. Luego del golpe ambos partidos pasan a la clandestinidad. En diciembre de 1982, el MAPU crea el Movimiento Juvenil Lautaro “como parte de la estrategia para enfrentar a la dictadura (...) en 1983 el MJL se separa del MAPU, constituyendo lo que se denominaría como MAPU-LAUTARO” (Lozoya 193). Este último se caracteriza por identificar el sujeto revolucionario en el joven rebelde, es decir, aquellos individuos que nacieron, crecieron y combatieron en dictadura. Tres aspectos centrales de su política eran: “La opción por un proyecto socialista, la consecución de este proyecto por vía revolucionaria y enfrentar la década de los 80 fundamentalmente apoyada en las expresiones populares juveniles de este país” (Lozoya 195).

El ‘espíritu Lautaro’ se modela al calor de las barricadas durante las jornadas de protestas populares. La mayoría de los militantes son jóvenes provenientes de poblaciones, “marginales en términos sociales, políticos, económicos” (Lozoya 196), para quienes la llegada de la democracia no significaba ninguna mejora en las condiciones materiales de existencia. Se conciben como sujetos autónomos con respecto a los partidos tradicionales, cuya rebeldía “constituía el principal valor de su acción” (Barahona 4). La lectura de Gramsci, Foucault y el cuestionamiento de los autores leninistas clásicos caracterizan a los lautaristas, quienes rompen con el modelo arquetípico de militante de izquierda, articulando discursos en torno a la sexualidad, la intimidad, las subjetividades y políticas de la cotidianidad. Es un nuevo pueblo rebelde, que no le debía nada a la izquierda tradicional, forjado en lucha directa contra la dictadura. Esto tiene como consecuencia la transgresión de ciertas lógicas de especialización lo que implica que en las acciones armadas “todos participan, los jefes también, lo que comienza a llenar de mística a la militancia (...) se rompe así la jerarquización tan criticada de las organizaciones revolucionarias” (Lozoya 199). Esta horizontalidad se traduciría en una dramática y rápida captura de los militantes.

El discurso y accionar del Lautaro no varían sustancialmente luego del triunfo del No en el plebiscito de 1988, ya que el análisis de las estructuras económicas, sociales y políticas indicaban un continuismo entre dictadura y democracia, por lo que el proyecto revolucionario no debía sufrir grandes modificaciones. Sin embargo, el contexto aparecía como sumamente adverso, en tanto la revisión histórica oficial se empeñó en homogeneizar las responsabilidades de la izquierda y la derecha en la debacle de la Unidad Popular y el posterior golpe de Estado. La invitación era entonces a abandonar expresiones de lucha ‘violentas’ y sumarse a la dinámica democrática representada por el parlamento, de este modo “la violencia era el origen del problema y no la posible solución” (Lozoya 194). Con esto, cayó un pesado velo de condena sobre aquellos grupos que aún empuñaban las armas, particularmente el MJL y el FPMR.

Las acciones más importantes del Lautaro tienen lugar entre 1990 y 1992, bajo “la política de las cosas concretas y útiles para el pueblo” (Aravena 141). Estas son las famosas ‘recuperaciones’, que incluían asaltos a bancos para financiar la organización pero especialmente, comida, pollos, sostenes, condones y aparatos de música que eran repartidos en poblaciones durante los Copamientos Territoriales Armados, “consistentes en acciones de propaganda o repartición de productos (...) donde un contingente armado marchaba mostrando armamento de distinto tipo, gritaba consignas” (Lozoya 198). Se suman recuperaciones de armamento y ataques a agentes del Estado. Son calificados por el gobierno como el grupo más peligroso, “no tanto por la envergadura de su accionar, sino por el riesgo y la violencia con que actúan” (Lozoya 200). Realizan levantamientos populares en sectores con masivo apoyo a la organización, concentrando a sus fuerzas para así “controlar, defender brevemente y asegurar el perímetro del copamiento rebelde, estimulando la participación de la población del sector durante el desarrollo de la propaganda” (Aravena 143). Como vemos, existe una gran preocupación por construir un discurso que penetre en el movimiento popular, autoafirmándose también, edificando la imagen del lautarista, un sujeto popular, joven, rebelde y en abierto combate contra la democracia pactada.

Emboscadas de aniquilamiento, sabotaje a periódicos y canales de televisión, bombazos, asaltos simultáneos a sucursales de bancos, ataques a Fiscalías Militares, asaltos a farmacias, disquerías, tiendas de ropa, sustracción de vehículos, atentados incendiarios,

propaganda armada son parte del accionar del Lautaro durante la primera mitad de los 90s (cfr. Aravena 143). El asalto que se menciona en *Hilda Peña*, tuvo lugar el 21 de Octubre de 1993 y tuvo como objetivo el Banco O'Higgins en el Faro de Apoquindo. Los lautaristas asesinaron al guardia del banco y extrajeron cuatro millones de pesos. Luego de la retirada, carabineros abordó una micro en la que escapaba parte del grupo, dando inicio a una balacera que terminó con un suboficial de carabineros y tres pasajeros muertos, Marcos Villegas, Tatiana Inés Navarro Valdés, ambos de diecinueve años y Gabriela Castillo Díaz de treinta y un años. También murieron en el lugar los lautaristas Raúl Humberto González Órdenes, Alejandro Soza Durán y Yuri Uribe Toro. El hecho tuvo altísima repercusión mediática y puso de manifiesto la violencia con la que actuaban las fuerzas policiales, disparando de manera indiscriminada sobre la población civil, bajo la lógica de 'combate al enemigo interno'. La lucha librada por los aparatos de seguridad e inteligencia no distaba mucho de la dictadura recién finalizada, en este sentido "Según un informe de CODEPU, la obsesión por la 'seguridad ciudadana' y el 'antiterrorismo' provocaron entre 1990 y 1994 ciento cuarenta casos de tortura y noventa y seis muertes en procedimientos policiales" (Aravena 174). El Lautaro se enfrentaba a un Estado que no lo reconocía como fuerza beligerante por lo tanto era calificado como organización terrorista. Ello se expresa en la férrea aplicación a los lautaristas de la Ley Antiterrorista y la Ley de Seguridad Interior del Estado, su persecución por agentes del Consejo de Seguridad Pública y su masivo encarcelamiento en la Cárcel de Alta Seguridad. En el caso del asalto al Banco O'Higgins, Álvaro González y Oriana Alcayaga, los lautaristas sobrevivientes, fueron condenados a ochenta y un y sesenta y un años de presidio respectivamente⁴⁴.

Con la detención en 1994 de su líder, Guillermo Ossandón, el MAPU-LAUTARO inició un serio retroceso en su accionar. Esta organización marcó un claro quiebre con sus antecedentes más inmediatos en la lucha armada (MIR y FPMR), donde "el elemento de originalidad, de ruptura y potencialidad política que se reconoce en el Lautaro es lo que propicia en parte su derrota política y exterminio militar" (Lozoya 211). La escasa preparación militar y compartimentación le permitió a los aparatos de seguridad dar

⁴⁴ En el año 2000 las penas fueron rebajadas a diecisiete y doce años respectivamente. Álvaro González recibió el beneficio de la libertad condicional el año 2006.

rápidamente cuenta de la mayoría de sus militantes, lo que contrasta con la enorme potencia del discurso y retórica lautarista.

El contexto descrito anteriormente, de enfrentamientos armados, persecución de células clandestinas en el seno de una democracia y balaceras, opera en la obra como gatillador y como telón de fondo de la acción, al modo de una televisión encendida en segundo plano que transmite imágenes que se suceden en silencio, mientras la voz de Hilda Peña intenta articular un relato coherente a partir del entramado de sueños y recuerdos. En este sentido, los cinco cuadros que componen el extendido monólogo, representan cinco modos de acercamiento al hijo muerto, sobre la base de un esfuerzo constante por reconstruir tanto los hechos como la propia identidad.

En el primer cuadro, la mujer intenta relatar un sueño en el que está en un lago de color verde y comienzan a aparecer miles de bolsas de plástico. Angustiada, la mujer intenta encontrar una bolsa en particular, confundiendo su llanto con la lluvia que cae. En el segundo cuadro entendemos que dichas bolsas hacen referencia a una bolsa que contenía ropa que ella le había regalado a su hijo y su polola para la primera navidad que iban a pasar juntos. Mientras ella los esperaba para almorzar, los jóvenes fueron a cambiar un pantalón. A través de la televisión ella se entera del asalto al Banco.

Yo solo estaba escuchando. No miraba. Estaba picando el repollo.
Dos funcionarios policiales fueron detenidos en el lugar por hacer uso imprudente de su arma de servicio dijo la voz del periodista. Ahí justo miré.
No sé. Miré no más.
No entendí.
(Pausa)
Tirada en el piso del banco. Ahí estaba la bolsa.
La misma bolsa con el mismo papel del pantalón "S".
¿Qué hacía tirada ahí y no en la mano de ella?
¿Cuántas bolsas así existen en el mundo?
¿Cuántos con el mismo papel? (Stevenson 5)

La mujer descubre la bolsa tirada en el piso del banco. Posteriormente carabineros llega a su casa y le avisan que el hijo y su polola murieron en el asalto. Durante el tercer cuadro, el de mayor extensión, la mujer vuelve sobre un tiempo pasado, en el que ella era "diferente" al presente del relato y narra cómo fue abandonada por un hombre y como después encontró a un niño que vivía en una plaza, al que de manera circunstancial terminó

adoptando como suyo. La narración da cuenta de los estudios del niño, su posterior ingreso al servicio militar y a una fábrica de cecinas donde conoce a su polola, quien finalmente terminaría viviendo en la casa. El cuadro termina con la mujer yendo a reconocer el cuerpo del hijo muerto y el velatorio. Luego, en el cuarto cuadro se retoma brevemente el sueño que tiene lugar en un lago. Finalmente, el último cuadro se adentra en la relación que establece la madre con el cuerpo muerto del hijo, antes, durante y después del entierro. La mujer acuerda un intercambio sexual con los guardias del cementerio para que dejen abierta la tumba de su hijo y ella pueda observarlo y conversar con él. Ya al finalizar el relato, descubrimos que el ‘interlocutor’ silente de la mujer es una especie de curandero o brujo, al cual ella le implora que despierte a su niño, antes que su cuerpo se pudra para siempre.

El deseo de la madre por recuperar a su hijo muerto es transversal al desarrollo de la obra, pudiendo parecer que dicha pulsión es suficiente para la existencia de una acción dramática. En la definición de Villegas, acción corresponde a un “esquema dinámico que se distiende a partir de una situación inicial conflictiva”, representado como una línea “que se desplaza desde un punto inicial a un término, después de experimentar diversas tensiones y distensiones.” (28). La acción dramática se caracteriza por su condición móvil, en tanto movimiento que permite el desenlace del conflicto. El mismo Villegas sitúa al conflicto en los personajes, puesto que ellos desean o tienen determinadas aspiraciones que posibilitan el desplazamiento de la acción. De esta manera, el personaje que desea es quién porta la acción dramática. En el caso de *Hilda Peña*, pese a ser un monólogo sin otra presencia física en el texto/escena, no hay ausencia de deseo, esto en contraposición a dramaturgias contemporáneas en que los personajes se diluyen en un habla que es incapaz de manifestar voluntad, desapareciendo por ello el “el deseo del sujeto” (Ubersfeld 75). Por el contrario, la narración en la obra da cuenta de los esfuerzos realizados por la mujer por impedir el cierre definitivo del cajón, solicitándole al brujo que despierte al niño.

Por favor.

Trate de ver si despierta.

Trate de ver si le sale ahora.

Trate por favor de ver si mi niño se le quita ese frío.

Ese color.

Trate de ver si mi niño despierta.

Por favor. (30)

Sin embargo, el deseo del hablante no basta para la existencia de una acción dramática tradicional, esto ya que la petición de Hilda no encuentra respuesta en su interlocutor, quien se diluye en el silencio absoluto, lo que no permite ningún tipo de movimiento. El tiempo de la obra es un tiempo estático y reiterativo, carente de fuerzas antagónicas encarnadas en otros personajes que posibiliten un conflicto y por ende la movilización del drama. Las súplicas de la madre no se traducen en un desplazamiento o tránsito, convirtiéndose en un monólogo atomizado que busca lo imposible, en este caso la vuelta a la vida de un hijo muerto. Dicha imposibilidad refuerza la inexistencia de una acción dramática y prefigura la inviabilidad de un ‘cierre’ al final del texto, puesto que las posibilidades de desenlace son rígidas. En este caso, no estamos frente a una comedia u obra de corte fantástico, cuyas estructuras permiten y propician otro tipo de resoluciones, aquí la muerte tiene carácter definitivo e inevitable a pesar de todos los esfuerzos. Y pese a la existencia de un deseo u objetivo por parte del hablante, a lo largo de la obra las palabras también evidencian agotamiento y resignación.

Todavía puede despertar. Yo creo. No sé.
Por favor trate. (31)

La escritura de Stevenson se centra en el presente inmóvil del hablante para adentrarse en una lógica de narración de carácter testimonial, en que la mayoría de las referencias son a un tiempo pretérito, lo cual impide y diluye todo asomo de acción o conflicto dramático y por ende de un cambio en el tiempo presente. *Hilda Peña* se inscribe en una tradición que ha ‘monologizado’ el drama y que en términos de Hausbi y Heulot opera como último recurso para intentar “reconstruir una identidad estallada”. En el caso del hablante de la obra, la persecución incesante del pasado busca recuperar y articular los fragmentos de una memoria errática, sin embargo, la predominancia del tiempo pretérito inevitablemente ancla a la madre a dichos momentos, imposibilitando una clausura o cierre con respecto a la muerte del hijo. En nuestra lectura, sostenemos que la obra propone una noción de memoria entendida como ‘herida abierta’, cuestión que será retomada posteriormente para analizar las implicancias de dicha perspectiva, vinculándola con las formas de nuestra memoria país. A continuación analizaremos los modos en que Stevenson

articula el relato y el tipo de discurso dramático resultante, bajo la misma lógica de rapsodización del drama aplicada a la obra *Escuela* de Calderón.

A diferencia de esta última, en *Hilda Peña* el entretejido del texto no evidencia la presencia explícita de elementos de carácter documental o el ingreso sostenido de materiales referentes a la realidad política social. Sin embargo, la obra se vale de un hecho paradigmático de violencia política durante los primeros años de la transición para construir el relato.

En la tele dijeron algo de los del Lautaro.
El Faro de Apoquindo.
El Banco O'Higgins. Ocho muertos.
(...)
El Faro de Apoquindo. Ni sé que micro llegará para allá.
(Pausa)
Las diligencias se hacen en el centro. No en el Faro de Apoquindo. (5)

Las únicas referencias al asalto provienen desde las noticias que emite una televisión en segundo plano y dan cuenta de la lejanía del hablante tanto con el lugar físico como con episodios de dicha índole. De este modo, el entramado textual urdido por Stevenson requiere de escasas referencias a la realidad política de la época para dar cuenta de las consecuencias que tienen en los individuos 'comunes y corrientes' las expresiones de violencia política y la violencia sistémica del modelo político y económico chileno. Son contados los momentos en que aparecen nombres propios que aluden explícitamente a la realidad material de la ciudad y al contexto, por ejemplo: "En la tele dijeron que fueron los del Lautaro." (19), o "Para la Teletón la pensión de ella se incendió. Yo le ofrecí que se viniera para la casa un tiempo." (16). La referencia más extendida, además del momento en que la mujer escucha del asalto en las noticias, es la siguiente.

Lautaro es un nombre mapuche.
Apoquindo es una palabra mapuche.
Apumanque es otra palabra mapuche.
No sé qué significan. (6)

El énfasis está puesto principalmente en la construcción de una narración que reproduce el carácter errático y las dudas respecto a la temporalidad y veracidad de los

acontecimientos, propio de narraciones de tipo testimonial. Esto a través de un ensamblaje sutil de formas dramáticas y narrativas que evidencian un grado de rapsodización en el discurso dramático diferente al de *Escuela*. En *Hilda Peña* la autora radicaliza la noción de ‘monologización’ de manera que dicha lógica adquiere carácter estructural para sostener la totalidad del relato. El monólogo en este caso es de marcado carácter narrativo en tanto implica un ‘contar’ que se adentra en detalles, momentos, subjetividades y descripciones que exceden la economía clásica del drama y no colaboran en el desarrollo de una acción. Así, las palabras, datos, hechos y recuerdos que emite la madre tienen como objetivo principal articular un relato efectivo y comunicarse con un otro. Sin embargo, una de las particularidades de la obra es que la narración nunca es extendida ni verborreica, puesto que las frases son concisas y delimitadas.

Yo... yo antes no era así.

(*Silencio*)

Era distinta antes yo.

O sea, siempre fui flaca. Siempre con todos los dientes.

Pero no me comía las uñas.

Las tenía bonitas antes yo. Largas.

Los fines de semana me las pintaba para salir.

(*Silencio*)

La psicóloga del consultorio me dijo que tenía que hacer mis cosas, salir, distraerme.

Yo hago mis cosas, siempre las he hecho.

Así soy, no sé. (7)

Stevenson interrumpe constantemente el relato, particularmente a través de las cincuenta y cuatro *Pausa* y veintiocho *Silencio* presentes en el texto. Dicho procedimiento se inscribe en la lógica ya descrita de las dramaturgias contemporáneas, en las que el silencio opera a modo lienzo sobre el cual se dibuja un habla errática, incapaz de esconder el vacío del fondo. Estas interrupciones tienen como consecuencia el sabotaje sistemático del desarrollo dramático clásico, puesto que demoran y obstruyen “la fluidez, progresión, direccionalidad y finalidad del discurso y del diálogo en particular, favoreciendo la recreación de un estado y un marasmo oclusivo” (Brcic 225). En *Hilda Peña*, las pausas y silencios operan de manera acumulativa y propician el surgimiento de una atmósfera fuertemente opresiva, evidenciando la incapacidad de la madre de articular una narración

fluida y coherente respecto al recuerdo de su hijo y a la construcción de su propia identidad. En este sentido, es necesario retomar el análisis de Elizabeth Jelin en torno a las (re)construcciones de la memoria a partir del testimonio. Para la socióloga esta palabra se vincula directamente con la noción de ‘testigo’ a partir de dos sentidos que entran en juego.

Primero, es testigo quien vivió una experiencia y puede, en un momento posterior, narrarla, «dar testimonio». Se trata del testimonio en primera persona, por haber vivido lo que se intenta narrar. La noción de «testigo» también alude a un observador, a quien presenció un acontecimiento desde el lugar del tercero, que vio algo aunque no tuvo participación directa o involucramiento personal en el mismo. Su testimonio sirve para asegurar o verificar la existencia de cierto hecho. (80)

Para Jelin, en ambos casos, existiría una ‘huella testimonial’ que queda inscrita en el cuerpo y habla del testigo, sometida a las (im)posibilidades del hablante de ‘testimoniar’ y dar cuenta de los hechos. En *Hilda Peña*, es posible afirmar que la madre habita tanto la primera como la tercera persona del testigo, en tanto protagonista de un hecho –la adopción y relación con el hijo que muere– y testigo lejano de otro acontecimiento –el asalto al Banco O’Higgins. De este modo, a pesar de las dudas, omisiones y pliegues del relato, las palabras del hablante sirven para ‘verificar’ la existencia de su hijo y que el asalto efectivamente tuvo lugar. Esta dimensión del discurso dramático de la obra se liga con aquello que Abirached denominó ‘soberanía del lenguaje’, en tanto las palabras del hablante son el único elemento del cual dispone para afirmar su propia existencia. Así, el monólogo de la madre configura un espacio cuya arquitectura se desvanece en cuanto se silencia la palabra, de ello se desprende su constante apelación al interlocutor mudo, puesto que posterior al silencio del final sólo quedaría la podredumbre definitiva del hijo.

Por favor trate.

Por favor inténtelo.

Por favor mi niño vaso.

Por favor mi niño hinchado.

Por favor mi niño amarillo, pálido, verdoso, morado.

Por favor.

(Pausa)

No ve que si se pudre ya no se va a poder. (31)

En este caso, la palabra es instrumento productivo que recrea y mantiene con vida el recuerdo del hijo, pero a la vez es ‘expresión de alienación’ en tanto evidencia las lagunas y titubeos en la construcción de un bloque narrativo coherente. Este habla entrecortado y repetitivo, responde a aquello que Jelin denomina como ‘devenir traumático’, el cual se traduce en la incapacidad de vivir una ‘experiencia con sentido’. Lo anterior se expresa en el discurso dramático de la obra a través de “una suspensión de la temporalidad, expresada en los retornos, las repeticiones, los fantasmas recurrentes.” (Jelin 94). En su forma ideal, la posibilidad de testimoniar requiere de un tiempo de reconstrucción subjetiva y una toma de distancia entre el presente y pasado, en pos de reelaborar lo experimentado como testigo y construir una memoria a partir del pasado, que no implique una inmersión total en los recuerdos traumáticos (cfr. Jelin 94). Contrario a este modelo ideal, el presente del hablante de la obra se encuentra absolutamente sujeto al momento del trauma, lo que se traduce en cuestionamientos a su propio accionar, dudas, omisiones y repeticiones.

El día que lo velamos fue el día que lo metieron al cajón.

Salga me dijeron. Yo no quise. Quería mirar su cuerpo de vaso.

Le pusimos una camisa que no le gustaba.

Había que enterrarlo elegante dijeron.

Yo quería ponerle su polera del Colo.

No sé. Les hice caso.

(Pausa)

Algunas veces en la noche no puedo dejar de pensar en que no le gustaba la camisa.

Que ya no se la puedo cambiar.

En que la va tener puesta para siempre.

(Pausa)

Le doblé la polera y se la puse en la mano.

Le tapé las piernas con una frazada. Donde era friolento. Me dio cosa.

Los de la funeraria lo acomodaron y todo.

Vi cómo le ponían algodones en la boca.

Vi cómo le pusieron pegamento en los ojos.

Es que no pueden estar así abiertos dijeron.

Pegamento. Ojos. Hay cosas que no debieran decirse juntas. (22)

En *Hilda Peña* la testigo no expresa ni puede entablar una distancia con lo acontecido, sumergiéndose en la reconstitución narrada de los hechos, lo que impide enterrar y dejar atrás una parte del pasado “para poder construir en el presente una marca,

un símbolo, pero no una identidad (un re-vivir) con ese pasado” (Jelin 94). El ataúd aún abierto del hijo es la expresión manifiesta de la ausencia de algún tipo de clausura que permita continuar. En este sentido, una frase recurrente en la obra es “yo antes no era así”, la cual opera a modo de justificación constante ante la realidad sombría del presente, encontrando únicamente en el pasado algo que otorgue sentido al hoy.

La opción escritural de Stevenson, de asir el relato de la madre a un pasado reiterativo es homologable a aquello que Jelin denomina como ‘repeticiones ritualizadas del relato del sufrimiento’; en tanto formas cristalizadas del recuerdo, las cuales evidencian la imposibilidad de reinterpretar el pasado. En este caso, la dificultad estaría dada por las posibilidades de escuchar que otorga una sociedad a relatos de este tipo. Para Jelin, hay momentos históricos más aptos para escuchar, en que “el clima social, institucional y político está ávido de relatos” (97). La conmemoración de los cuarenta años del Golpe de Estado aparece entonces como espacio idóneo para el resurgimiento de textos culturales que se adentren en contextos y subjetividades marginadas del relato oficial de la memoria posdictatorial; en el caso particular de *Hilda Peña*, iluminando una arista inédita referente a las víctimas anónimas de la violencia política en los primeros años de la transición. Es en este sentido que la pulsión rapsódica de la obra se manifiesta con mayor intensidad, al abandonar la fórmula del diálogo intersubjetivo para exceder el espacio del texto/escena e interpelar directamente a quienes receptionan la obra. De este modo, no le corresponde a la madre otorgarle sentido a la muerte de su hijo, articular una narración coherente o emitir proclamas políticas como las presentes en *Escuela*. En la obra, la noción de rapsodia se vincula al status híbrido de su dramaturgia, en tanto se vale de elementos narrativos, dramáticos y poéticos para generar un texto, cuya apuesta es la de un acercamiento sensible a la cotidianeidad fracturada del hablante, que opera al modo de contenedor en el cual se hilvanan otras voces igualmente anónimas y excluidas de las memorias oficiales.

Bajo nuestra perspectiva, la escritura de Stevenson colabora a cuestionar el manto de silencio que cubre los relatos hegemónicos en torno a los primeros años de democracia, situando el foco en el ‘daño colateral’ que significaron y significan las expresiones de violencia política, expresada en identidades desgarradas, sujetas al momento traumático. El

interlocutor de la obra finalmente no es el curandero, sino el lector/público⁴⁵ quien se ve forzado a ingresar en los intersticios de una historia anónima que cuestiona la univocidad referente a la violencia sistémica de la sociedad chilena. Ejemplar en este sentido es la secuencia en que la mujer narra el cómo terminó adoptando al niño

Frente a la municipalidad duermen unos niños. De esos.
Cuando empecé a trabajar frente a la municipalidad, los veía todos los días.
Donde la peluquería se fue para la plaza.
La galería se puso mala. Poca gente.
Mucho de afuera dijo la dueña.
La dueña arrendó un local en la plaza. Las chiquillas contentas.
Yo no.
La plaza quedó fea así. Sin árboles. Puro cemento.
Le pusieron escultura.
Fea.
No la entiendo. (10)

La plaza sin árboles, reconvertida en “puro cemento”, con una escultura inentendible para la madre, opera como metáfora del afán ‘modernizador’ de las nuevas autoridades, quienes arrancan el pasado colectivo de la sociedad, expresado en la vida pública en las plazas para dar paso a la ciudad fría, privada e higiénica característica del Chile neoliberal, en el cual conviven modernas autopistas concesionadas, centros comerciales y niños que duermen en las plazas.

Cerca de la municipalidad duermen ellos.
No sé, éste me importó.
Me quedaba pensado en él. Me daba como culpa. No sé.
Que andaba con su ropa sucia.
Que andaba con pelo sucio. Hediondo.
Pasado a neoprén a veces. A copete siempre.
A veces le llevaba pan. Le convidaba té.
Y así de a poco fue pasando. No sé.
Así pasó.
No conversábamos mucho.
Nos sentábamos a tomar té y comer pan con alguna cosa.
Cecina, huevo.
Al tiempo estaba viviendo en mi casa.
(Pausa)

⁴⁵ En el montaje de la obra, dirigido por Aliocha de la Sotta, se tomó la decisión de eliminar todos los textos referentes al curandero, lo cual exacerba la direccionalidad del texto hacia los espectadores.

No sé. Pasó. (11-12)

El relato tecnócrata exaltado por la élite del país se opone a la realidad del neoprén y panes con cecina expresada por la madre, quien en un gesto inesperado termina adoptando a uno de los niños de la plaza. Este acto opera como la contracara de la hipocresía estructural del modelo, que para garantizar apoteósicas cifras macroeconómicas necesita marginar a importantes sectores de la población, que forzados a delinquir o encarcelados en las prisiones concesionadas mantienen el *statu quo* de la lógica neoliberal. De lo anterior se desprende el modo sutil en que Stevenson articula el entramado textual para cuestionar las prácticas propias de una sociedad de mercado. El particular hilvanado del texto da cuenta del ‘tejido de voces’ propio del autor rapsoda propuesto por Sarrazac y a la vez podemos vincularlo con las nociones de Walter Benjamin en torno a la narración. Benjamin opone a la forma solitaria de la novela, la dimensión épica de la narración en tanto preservación colectiva de historias, hechos y personas que de lo contrario caerían en el olvido. Tal como el rapsoda cose cantos, Stevenson reúne las voces excluidas de los años noventa, condensándolas en la voz del hablante quien no puede ni se propone transmitir la información de manera ‘pura’ u objetiva, tiñendo toda su existencia de los hechos relatados, en consonancia con la noción de Benjamin en que “la huella del narrador queda adherida a la narración, como las del alfarero a la superficie de su vasija de barro.” (7), de manera tal, que el acto de narrar se condice con los modos productivos del artesano. De este modo, la pulsión rapsódica de la obra apela a un lector/espectador/oyente que escuche en silencio, para luego poder ‘reproducir’ y dar testimonio de lo oído. Es entonces una cadena comunicativa en la cual cada una de las partes tiene el mismo status jerárquico, vinculándose de manera dialéctica en pos de construir una memoria que acoja aquellos elementos históricamente excluidos. Sostenemos que el ejercicio de la obra se vale de formas narrativas para tensionar los modos en que entendemos y recordamos los hechos de violencia política, a través de la construcción de un particular tipo de hablante que responde a los criterios propios de la crisis del personaje en la dramaturgia contemporánea.

De entre los reiterados silencios presentes en la obra emerge una voz solitaria en constante remembranza, en la cual identificamos a Hilda Peña. Ante la ausencia de interlocutores en el texto y ante la necesidad de conectar los fragmentos estallados de su propia identidad, la voz de la mujer se ve impelida a autodefinirse. De esta manera, son

reiterados los momentos en que aparece la primera persona emitiendo opiniones sobre sí misma o sobre su realidad, a través de las cuales se establece un marco referencial a partir del cual leemos al personaje.

Yo nunca he regalado calcetas para navidad. La navidad es la navidad.
La navidad no es como el cumpleaños. Es diferente. (4)

Las opiniones que emite la voz son generalmente taxativas y no requieren mayor explicación puesto que evidencian el carácter ‘sencillo’ del hablante y su relación aparentemente simple con los elementos y con la realidad.

Nunca quise hijos yo, la verdad que no me interesaba, no sé.
No me gustan las guaguas. (9)

Este tipo de frases se contraponen al accionar de Hilda Peña, quien a lo largo del relato da cuenta de la extraordinaria transformación que sufre su vida a partir de la adopción del hijo, de manera que pese a su rigidez de hábitos, consecuencia de la vida en soledad, es capaz de modificarse por completo para recibir en su hogar al niño. Tal como expusimos anteriormente, el discurso dramático de la obra, de carácter eminentemente narrativo, en su construcción a partir de frases concisas, genera una textura dramática ‘seca’ e incluso áspera, en que se articula un personaje sumamente severo consigo misma y con su entorno. Sin embargo, es también a través de la narración que asistimos al relato de una voz desesperada que no entiende cómo ni por qué cuidó de ese niño hasta volverlo su hijo, lo que configura un hablante que carga una pena infinita y desborda ‘humanidad’. Así, la propuesta de Stevenson es capaz de transitar entre formas que apelan a la empatía del lector/espectador con una voz que pareciera convertirse en un personaje reconocible y a la vez desenvolverse al modo de una voz desterritorializada, cuya existencia está sometida al habla y a los márgenes de las palabras. En este sentido y en consonancia con el análisis de Abirached, los datos físicos presentes en la obra son escasos y acotados, marginando la realidad corporal del hablante con partes del cuerpo específicas y definidas por la autora.

No. Espere.
(*Se limpia la boca*)
No sé empezar.

Se me olvidó como era.
(*Cierra los ojos*) (1)

La primera –y última– acotación presente en el texto es de carácter corporal y refiere a la boca y ojos. Ambas palabras volverán a aparecer únicamente cuando la mujer relate los preparativos para el funeral del hijo, en donde ella vio “como le ponían algodones en la boca” y “pegamento en los ojos.” (22) Luego y hacia el final de la obra, la mujer retoma el motivo de ‘limpiarse la boca’ cuando explica que para ingresar al nicho en el cementerio tiene que realizarle sexo oral a uno de los guardias. Posterior a ello, se enjuaga la boca con una bebida que compra en la entrada. En las alusiones de este tipo, el cuerpo aparece como seccionado y dividido en partes independientes que no se vinculan ni conforman una totalidad. En el mismo sentido, en el sueño la mujer refiere a sus pies.

El agua es tan verde que no me veo los pies.
Me da miedo a mí.
Eso de no verse lo pies es raro.
Los pies son los pies, se tienen que ver.
Eso me da miedo en el sueño.
También en la vida. (2)

A lo largo del texto, el cuerpo del hablante pareciera ser un ente ajeno a sí misma, construido a partir de secciones dispersas, de modo que es imposible afirmar que las palabras surjan de una corporalidad estable, reconocible y orgánica. Pareciera que el ‘cercenamiento’ de la memoria e identidad del hablante se traducen en una fragmentación física que impide sujetar las partes unas a otras. Inclusive, el dato físico más específico del hablante –sus uñas–, las cuales tenía “largas y bonitas”, son víctimas de la desesperación de la madre.

En la peluquería yo atendía, lavaba pelo, depilaba y barría.
Ahora que tengo las manos así no me dejan. Por la imagen. La peluquería.
Solo barro.
Las chiquillas me conversan, que no me las coma, pero no puedo. No sé.
No es de hambre en todo caso. (21)

La mujer no describe explícitamente la mutilación de las uñas y sólo intuimos la piel arrancada y la carne expuesta, hasta el extremo de impedirle realizar su trabajo. El

trauma se manifiesta físicamente en una sección específica del cuerpo⁴⁶, explicitando la imposibilidad de aunar de manera armónica los recuerdos y el presente, sin embargo esto no constituye un motivo constante, sino que es mencionado una única vez. Esto responde al código de la obra en que ojos, boca, pies, manos, uñas son palabras cuyo *status* es altamente ambiguo y aparecen como datos externos a la voz que emite los textos, la cual parece ya no formar parte de un cuerpo. En este sentido, la construcción del hablante de *Hilda Peña*, se condice con la noción de ‘voz’ propuesta por Jolly y Moreira da Silva, entendida como un proceso sistemático de despersonalización del personaje. Esta noción implica una incertidumbre sobre su origen, a partir de una corporalidad estallada. Así, la rearticulación de la memoria del hablante aparece como un ejercicio irresoluble en tanto no existe un cuerpo ni puntos de anclaje en el presente del relato que le permitan afirmar su propia identidad. “Yo antes no era así” es la única certeza que tiene para sí misma y a partir de ese constante retorno intenta anudar los cabos sueltos de un pasado que se desvanece en tanto sobreviene el silencio. Por ello la apelación constante al tiempo pretérito puesto que allí radicaría alguna posible respuesta.

De repente quedé así.
Ya no sé cómo ser distinta.
Yo antes no pensaba en cómo era. Era no más. (8)

La sombra del recuerdo del hijo crece, se agiganta y comienza a penar a medida que el relato avanza, puesto que configura un tiempo ‘ideal’ en que pese a las precariedades materiales del hogar, la mujer es capaz de asumirse como parte de una unidad o ‘célula’ de convivencia y comunión. Y pese a que en el texto nunca menciona la palabra familia en referencia a sí misma, es posible afirmar que dicha experiencia de acogida y entendimiento sí devino en una familia.

Yo no le pedía nada, sólo que no me robara.
Y que si se iba, no volviera más.
Eso no más le pedí.
Así se fue quedando.
Y se hizo mi hijo.

⁴⁶ El montaje teatral refuerza esta dimensión del texto a partir del diseño de iluminación de Rocío Hernández, que secciona en trozos rectangulares el cuerpo de la actriz Paula Zúñiga, guiando nuestra mirada a hacia las manos, los pies o únicamente la boca, de manera que la totalidad del cuerpo se vuelve imposible.

(Pausa)

Fue mi hijo.

Yo no sé si fui su mamá. Nunca le pregunté. (14)

Tal como en *Escuela*, los lazos sanguíneos no determinan el grado de compromiso o entrega hacia el otro, puesto que en ambos casos estamos frente a sujetos arrojados a la violencia sistemática de un modelo excluyente que fuerza a los individuos a reinventar modelos de solidaridad que permitan y soporten la supervivencia. En *Hilda Peña*, la mujer relata cómo su hijo conoce a la polola y como ella también termina conviviendo en el hogar. A ambos los recibe y les entrega una pieza, donde ella “los escuchaba reírse en la noche”, Hilda se reía también, sola en su cama. La obra da cuenta de los nuevos modos de convivencia propios del Chile neoliberal, en que los espacios de alegría y comunión se manifiestan fundamentalmente en la privacidad de los hogares. Esto, a partir de la marcada atomización social producto del régimen dictatorial, reflejada en el nuevo estatuto del espacio público, reconvertido en lugar de tránsito o compra. En contraposición, la intimidad del hogar ofrece refugio y la posibilidad de ejercer prácticas que no tienen cabida en un afuera que, pese al plebiscito y el discurso del nuevo gobierno, aún se encuentra sumido en el autoritarismo. De este modo, el testimonio de Hilda Peña implica un ejercicio de micro resistencia –inconsciente, impensada o forzosa– a las formas relacionales hegemónicas que pretenden ser impuestas desde las altas esferas de la sociedad, pero que sin embargo chocan con la realidad material del pueblo. La resistencia aquí, al contrario de las proclamas y tácticas presentes en *Escuela*, aparece a través de gestos mínimos que operan en el subsuelo de los grandes discursos políticos. Sin embargo, es posible leer en los reclamos de la madre por el cuerpo de su hijo, una nueva arista dentro de la constelación de demandas enarboladas por las emblemáticas agrupaciones de familiares de detenidos desaparecidos – conformadas en su mayoría por mujeres– surgidas durante los años setenta, que exigían y aún exigen al Estado de Chile, una respuesta acerca del destino de los cuerpos de sus seres queridos. En el caso de *Hilda Peña*, el reclamo por la resurrección del hijo muerto no tiene una carga política evidente e inclusive no da cuenta de rabia o rencor contra los perpetradores del asesinato (no queda claro en la obra si el hijo era un transeúnte o parte de la célula lautarista). No obstante, la voz que surge del texto se alza como un lamento cansino que en un contexto de injusticia, omisión e impunidad, exige lo imposible, es decir, el retorno en vida del hijo. Su canto es anónimo y aúna a cientos de voces silenciadas que

fueron víctimas ‘colaterales’ de la violencia política. A diferencia de los casos de DD.DD, aquí hay un cuerpo *ad portas* de la putrefacción al cual su madre visita cada día, observando en primera persona el proceso de descomposición.

Hay días que está de colores distintos.
Al principio se puso como amarillo.
Pálido.
Verdoso.
Morado.
Hinchado.
(*Silencio*)
Sé que ahora viene putrefacto. Lo leí en su libro de Ciencias Naturales.
La descomposición de un muerto tiene cuatro etapas:
Fresco-hinchado-putrefacto-seco.
(*Silencio*) (28)

Bajo nuestra perspectiva, el gesto de mantener la tumba abierta a la espera de una respuesta ante la muerte del hijo opera como gran metáfora de la memoria nacional, en tanto excede el espacio representacional del texto/escena y se dirige directamente a su contexto de producción para tensionar los modos de nuestra memoria. En contraposición a aquellos discursos oficiales que bogan por una clausura absoluta, pareciera que *Hilda Peña* es una invitación a ‘no cerrar’ las heridas y a mirar directamente la descomposición del cuerpo. En este sentido, Stevenson expone la necesidad de visitar momentos históricos de alta opacidad, para así sanear nuestras prácticas de memoria. Bajo esta perspectiva, la obra no apela a una memoria traumática, anclada en un pasado que impide continuar –al modo del hablante– sino que pone una nota de atención ante el actual estado de nuestra memoria nacional. Así, tanto la impunidad sistemática por parte del Estado chileno y las FF.AA como los silencios de la sociedad civil, solo colaboran a la escisión del cuerpo social y a la descomposición de una posible memoria país. La obra explicita el dificultoso ejercicio de la memoria, en tanto una necesaria herida abierta y a su vez, una necesaria clausura que permita vivir el tiempo presente.

La dramaturgia de Stevenson entreteje de manera rapsódica una voz que emerge desde el silencio para interpelar al público de su tiempo, exigiendo justicia no sólo para su hijo sino también para todas aquellas memorias anónimas que sufrieron en carne propia la violencia política de los primeros años de transición a la democracia. Esta voz se ancla en

el habla y hace de la palabra el único sustento de su existencia, reafirmando así la importancia de ‘lo narrativo’ en la conformación de la identidad del sujeto dramático contemporáneo, lo cual se condice con las prácticas de memoria analizadas por Jelin, en que la narración tiene un lugar preponderante, en tanto vehículo de transmisión de experiencias y espacio de trabajo para reconstruir una memoria posible.

➤ *Yo maté a Pinochet*: Monologización y memoria(s)

El texto *Yo maté a Pinochet* del dramaturgo Cristian Flores⁴⁷, se articula a partir de múltiples referencias a hechos de violencia política acontecidos en las postrimerías de la dictadura y primeros años de la transición. La obra expone el testimonio de Manolo, ex combatiente lautarista quién afirma haber asesinado a Pinochet en el baño de un restaurante. A partir de esta afirmación imposible, Manolo revisita personajes y momentos vinculados a nuestra historia política reciente, iluminando espacios de resistencia popular que han sido relegados a la sombra de los relatos oficiales. De esta manera aparecen episodios como el funeral del cura Pierre Dubois⁴⁸, recuperaciones de alimento por parte de una célula lautarista, recuerdos de jornadas de protestas, canciones y el asalto al Banco O’Higgins. El hablante Manolo encuentra en la expresión “Yo maté a Pinochet” un salvataje y una porción de alivio, para todos los compañeros muertos consecuencia de una juventud entregada al combate contra la dictadura. La pieza cuestiona el relato oficial de la

⁴⁷ Cristián Flores es actor, dramaturgo y director formado en la Universidad de Chile. Es parte de la compañía Teatro Errante, la cual busca poner en escena “un Teatro Político de enfoque Popular y Festivo, que entretenga e identifique, pero que al mismo tiempo incomode emocional e intelectualmente.” La compañía montó las obras *Rapsodia de un Roto Errante* (2008) y *Trago Amargo con Malicia* (2009) y *Huacho Style* (2011). Flores también ha participado como actor en la compañía Teatro Niño Proletario en las obras *El Olivo* (2009) y *Fulgor* (2016). El montaje de la obra *Yo maté a Pinochet* se ha presentado en Chile, España y Argentina. Una entrevista realizada a Cristián Flores durante la gira de la obra a España en: <https://www.mexbcn.com/yo-mate-a-pinochet/>

⁴⁸ Sacerdote de origen francés nacionalizado chileno. Durante la dictadura cívico-militar colaboró con la Vicaría de la Solidaridad y fue párroco en la población La Victoria donde se enfrentaría constantemente a las fuerzas policiales durante las jornadas de protesta popular. Trabajó junto al párroco francés André Jarlán, quien sería asesinado por Carabineros de Chile en el año 1984, durante una protesta contra el régimen que tuvo lugar en La Victoria. Luego del atentado a Pinochet en 1986, Dubois fue detenido y expulsado del país debido a su actividad política y sus constantes enfrentamientos con las autoridades. En 1990 retorna al país. El proceso para otorgarle la nacionalidad por gracia fue motivo de ásperas disputas debido a la división que generaba su figura en los parlamentarios de derecha. Finalmente, en el año 2001 se aprueba dicha moción. Pierre Dubois falleció el 28 de septiembre de 2012 en su hogar en La Victoria. Su funeral tuvo lugar en la Catedral de Santiago, al que asistieron miles de personas.

transición hacia la democracia, en que las expresiones de lucha armada han sido silenciadas y estigmatizadas, a través de una memoria obstinada que especula con la posibilidad de haber acabado con la figura del dictador y así –quizás– terminar con su legado.

En la obra, el argumento de Manolo para justificar y hacer plausible su versión del tiranicidio, se asienta sobre la base que este tuvo lugar alrededor del año 1997 y que la figura de Pinochet después de ese año nunca más volvió a ser la misma.

Porque el Pinoché después del año 97 no era el Pinoché de la dictadura, no era el Pinoché de los pinocheques, no era el Pinoché que el año 91 acuarteló al ejército completo como modo de presión y lo mismo después el 93 en el boinazo... ¿se acuerdan? ¿Que el pato Aylwin murió pollo? y un año después ¿se acuerdan? Frei, por razones de Estado, más bien de puro cagao el miedo el narigón culiao, decidió títarle tierra encima al caso... ¿por qué? porque ese era el verdadero, el poderoso Pinoché. (Flores 2)

Posterior a esto, su figura intocable daría paso a la de un anciano detenido en una clínica en Londres, desaforado y acusado de tráfico de armas, malversación de fondos públicos y enriquecimiento ilícito. De este modo, la dramaturgia de Flores juega con la posibilidad de una conspiración que mantenga la imagen de Pinochet viva, a través de la suplantación de su cuerpo, puesto que el peso simbólico de su figura es tan profundo que no le estaba permitido a nadie “tocar esa imagen”. Por ello es que la versión de Manolo es desacreditada por todos quienes lo escuchan.

Y se reían, creían que yo seguía contando un chiste con cada palabra, que yo era incapaz de hacer eso, el chico añiaño me dijeron, weon pegao... el viejo murió solo, pero lo sacamos, la lucha del pueblo lo derrotó en los ochenta, y nosotros aportamos a eso... no seai pegao y no seai resentido Manolito. (14)

La fantasía del hablante tiene como resorte la impotencia, la nostalgia y la necesidad de otorgarle un sentido plausible a todas las pérdidas que significó para cientos de jóvenes, entregar su vida al combate contra el autoritarismo. Finalmente Manolo admite no haber acabado con el dictador que inspiró terror en generaciones de chilenos, lo que refuerza la perspectiva de la obra en torno a la impunidad, en tanto Pinochet no podía acabar degollado en el baño de un restaurante cualquiera a manos de un ex lautarista o asesinado a tiros en una emboscada en el Cajón del Maipo, sino que debía fallecer en la tranquilidad de su

hogar, impune, a pesar de todas las querellas y alegatos. Sin embargo y pese a la frustración transversal presente en la obra, el testimonio de Manolo reúne –tal como en *Hilda Peña*– voces anónimas cuyas experiencias han sido largamente silenciadas y que encuentran en la dramaturgia de Flores, la posibilidad de existir y formar parte de la constelación de memorias referentes a episodios de violencia política y lucha armada. En este sentido, la dramaturgia articula el relato a través de un extendido monólogo en el que se entretajan las diversas referencias. Las escasas acotaciones presentes en el texto evidencian un espacio vacío, poblado únicamente con una bicicleta pinchada, una radio y una mochila con una caja de herramientas. De la radio surgen tangos y canciones del repertorio tradicional de la izquierda latinoamericana, así como grabaciones del mismo Manolo quien reproduce su voz relatando el asesinato a Pinochet. La simpleza escénica propuesta por el texto contrasta con las constantes oscilaciones y pliegues del relato, los cuales dan cuenta de los esfuerzos del hablante por recoger los fragmentos dispersos de su memoria, anclada en un tiempo pasado que aparece signado por la violencia pero también por la solidaridad colectiva y un horizonte común. En este sentido, la obra no plantea ni desarrolla un conflicto al modo clásico. La pugna de Manolo por hacer creíble su versión solo aparece al principio y final de la obra y se diluye en un relato de marcado carácter narrativo que impide el avance de una acción dramática. El habla de Manolo no tiene un interlocutor explícito en el texto por lo que *a priori* pareciera que se dirige directamente hacia el lector/espectador. Y cuando lo requiere cita diálogos que tuvieron lugar en el pasado.

Ella me dijo ese día, tiempo después de la muerte de unos compañeros: “¡Vámonos! ¡Dejemos esta guerra!” (8)

En el entramado propuesto por Flores no tiene cabida la noción tradicional de conflicto, puesto que el habla de Manolo es fundamentalmente un ejercicio de remembranza, de las disputas que ya tuvieron lugar, mientras que el tiempo presente es un espacio de reconfiguración de una memoria anclada en la derrota. De este modo, la obra transita entre la resignación ante la consumación de un modelo social mercantil y el recuerdo obstinado de personajes anónimos que bajo una chapa entregaron su juventud a una causa. Tal como en *Hilda Peña*, el ejercicio de memoria que significa la obra afirma la

necesidad de un despliegue narrativo que permita al relato extenderse y adentrarse en dimensiones que desbordan la economía vinculada a las lógicas de acción y conflicto dramático. Esto reafirma la noción de ‘espacio vacío’ que sostiene la narración, conteniendo las diversas posibilidades del relato y permite que a través del habla de Manolo se materialice el cortejo fúnebre del cura Dubois, un bar clandestino en que se reúnen viejos compañeros de armas y también recuerdos del pasado. En este sentido, la totalidad de la arquitectura dramática de *Yo maté a Pinochet* se afirma en el habla cotidiana de Manolo, quien decide exponer su versión de la Historia y únicamente precisa de la voz para reconstruir su pasado combativo. Este relato, se vincula con las nociones de Jelin y Calveiro en torno al ejercicio de la memoria como práctica/trabajo, soportados en formatos narrativos y que necesariamente opera a contrapelo de los ‘relatos cómodos’, generando resistencia a formas conclusivas de la memoria. En consonancia con el análisis de *Hilda Peña*, la propuesta en este caso ilumina zonas marginadas de la historia oficial de la transición, a través del entramado de hechos de violencia política y el *ethos* lautarista.

La dramaturgia de Flores se vale del cortejo fúnebre del cura Dubois para situar a Manolo en una caminata que lo llevará a pisar nuevamente el “bar de don Vitoco”. Y es gracias a estos dos espacios que el hablante se adentra en los recuerdos de un pasado que resiste al olvido.

En la caminata había gritos...” ¡Compañero Pierre...!” gritaba un cabro en zancos poniéndole weno con un megáfono... y La multitud le respondía “¡...Presente....!” Y el cabro en zancoh poniéndole más weno “¡Juventud y Gloria!” y la gente “¡La Victoria!” Y todos juntos “¡Juventud y Gloria. La Victoria...!” Fue bonito encontrarse con las vecinas de la población, con unos compañeros de básica, con unos cabros con los que jugaba a la pelota y con unas pololitas que tuve de chico... ¡buh! con harta gente... ¡con las hermanitas de Jesús! que estaban viejitas ya, pero me reconocieron al tiro (...) Fue como si el tiempo se hubiera detenido, fue como haber retrocedido 30 años... parecía que todo eso de treinta años atrás estaba vivo, era una imagen bonita, era una multitud de gente caminando tratando de levantar literalmente un muerto, de revivirlo (3)

Tanto en la caminata como en el espacio del bar, Manolo se rencuentra de manera ‘casual’ con conocidos suyos, ex combatientes y una antigua pareja, de los cuales se sirve para volver de manera reiterada a un tiempo pretérito que, confrontado al presente atomizado del Chile neoliberal, aparece como ideal en tanto representativo de un espíritu de

clase solidario y comprometido con causas que exceden lógicas individualistas. En este sentido, la obra está teñida por la nostalgia crítica del hablante, quien se debate entre la idealización del pasado y el sinsentido de una juventud de lucha, diluida en el fracaso de los objetivos. De este modo, si es que existe un conflicto en la obra, este tiene lugar al interior de Manolo y sin embargo –tal como en *Hilda Peña*– el habla evidencia un cierto agotamiento y desgaste ante las culpas propias y colectivas.

Solo quería recordar, estaba nostálgico. Quise imaginar que lo perdido, que tanta muerte, que esa alegre rebeldía tuvo razón de ser... Defendí mi fantasía hasta el final, así como no lo hice antes... hasta perder la vida, hasta enfrentar la muerte. (14)

Manolo se entiende a sí mismo como representante de una generación que afirma su existencia en la experiencia de la derrota, lo cual lo aleja de una temporalidad urgente como en el caso de la obra *Escuela* y permite una distancia de la cual se vale el autor para atraer materiales referentes a dicha época y mirarlos a través de un prisma reflexivo y nostálgico. Ejemplar en este sentido es el relato en torno al asalto al Banco O'Higgins, en que fallecieron tres militantes lautaristas. En el bar, Manolo se encuentra con un hijo de su 'compadre Gatito', chapa de Raúl Humberto González Ordenes, quien fuera asesinado a tiros por carabineros en dicha masacre.

Mi compare Gatito (*se ríe. Silencio*) Uds. no me van a creer como murió mi compare gatito (*se ríe*) fue en el 93, el 21 Octubre, en la conocida pero no muy recordada masacre de Apoquindo. (5)

Posteriormente, Manolo relata los infortunios de la recuperación de dinero y la manera brutal en que sus compañeros fueron acribillados a quemarropa. En su habla existe la imperiosa necesidad no olvidar, sin embargo también hay una distancia frente a los hechos que permite adentrarse en la narración y configurar un relato que se opone a las frases entrecortadas y secas propias de *Hilda Peña*. Por el contrario, en esta obra el habla de Manolo es fluida y da cuenta de una cierta autoconsciencia respecto al papel que le tocó interpretar en la historia de la lucha armada.

El peso de su muerte es enorme, no saben cuánto. Cada uno de ellos se fue alegre eso sí, dispuestos y muy claritos a su último combate. Murieron viviendo muy intensamente sus vidas, haciendo lo que querían hacer. (5)

El discurso dramático de *Yo maté a Pinochet* transita entre la construcción de un hablante con marcadas referencias y antecedentes sociales, que permiten prefigurar un personaje que sí responde a la noción de carácter, de la cual prescindieron las dramaturgias contemporáneas, según Abirached. A su vez, el trenzado del texto evidencia la presencia constante de su autor, quien se inmiscuye en el habla de Manolo para exponer opiniones en torno a los modos en que practicamos nuestra memoria, cuestionando la compulsión al silencio y el olvido que sería parte estructural de nuestro modelo de sociedad. Particularmente en el último fragmento del texto, el discurso dramático reflexiona sobre la necesidad de entender la experiencia de la derrota como fermento de una ‘Patria nueva’

...sin verdades ni justicia pendientes, con las bestias y asesinos encerrados; realizando siempre “lo imposible”. Y liberado para ser y crear con imaginación, lejos de las telarañas del consumismo que idiotiza y aliena. (15)

El grado de rapsodización presente en la obra difiere de las obras anteriormente analizadas, en tanto recubre la recopilación de hechos, personajes y referencias a la lucha armada, bajo el disfraz de un personaje que deambula por sus recuerdos, los cuales, parecieran pertenecer al imaginario del autor, quien reúne bajo la sigla ‘Manolo’ una perspectiva crítica en torno a la memoria de la transición. En una entrevista Flores afirma que su trabajo se basa en su propia experiencia como ‘sujeto popular’ proveniente de una población, por lo que en su metodología realiza investigaciones de campo y rescata relatos de otros pobladores y pobladoras. De este modo, su dramaturgia se vale de un ‘traspaso oral’ que permite acoger otras subjetividades, colaborando a la generación de una memoria de carácter popular que considere dichas voces anónimas.

La singularidad de *Yo maté a Pinochet* está en que la sumatoria de materiales y la mirada del autor empujan y exceden la construcción de un personaje únicamente sometido a lógicas realistas, permitiendo adentrarse en formas narrativas que aportan a desbordar la noción de conflicto intersubjetivo y entablar un diálogo rapsódico con el afuera del texto/escena. De esta manera, a pesar de las marcadas diferencias con *Escuela e Hilda Peña*

en los modos de agrupar la heterogeneidad de materiales y la ‘rapsodización’ del discurso dramático, la obra de Flores también prescinde de la noción clásica de acción, optando por un enfoque monológico y narrativo que cuestiona el discurso hegemónico en torno a los hechos de violencia política durante los primeros años de democracia.

La ‘recuperación’ que realiza el autor de prácticas y formas de vida popular y barrial, vinculada al trabajo en parroquias, juntas de vecinos, colonias urbanas, peñas y brigadas de muralismo en que el sujeto se entendía como parte de una colectividad, es también un cuestionamiento y un contrapunto a los discursos tecnócratas e individualizantes propios del relato promulgado por las élites a partir de las reformas económicas neoliberales impulsadas en dictadura. Si en *Hilda Peña*, la mujer adopta a un niño que duerme en una plaza refaccionada y revestida en cemento, en *Yo maté a Pinochet* también se apela a una solidaridad de clase sin la cual no sería posible la supervivencia, puesto que el pujante crecimiento económico del país se sustenta sobre la base de una gran cantidad de población marginada de dichos beneficios. Así, la operación de la obra consiste en un rescate de memorias dispersas y marginadas, que anteriormente no habían tenido cabida en el espacio del drama chileno. De este modo aparece una de las prácticas por las que las organizaciones armadas nacionales fueron mayormente conocidas y conducentes a reforzar su raigambre en las poblaciones, las denominadas ‘recuperaciones.

Una vez nos dijeron que teníamos que organizar la llegada de un camión con pollo que se había recuperado, nos juntamos pa hacer el cruce, a la hora y en el punto indicado, como cinco cabros, cuando llegamos había una cuca, una patrulla...¡chucha! no sabíamos que hacer, si enfrentarnos o si irnos, pero iba a llegar el camión y los compañeros, que aunque no los conocíamos, no se podían quedar solos y no se podían perder lo pollos... pero la cuca se fue y atrás llegó el camión... había que hacerla corta, se llamó a los vecinos, tiramos unos panfletos, dijimos sus consignas, abrimos el camión... quedó la mansa cagaita... ¡salieron volando todos los pollos! ¡Nosotros pensábamos que los pollos venían faenados pero estaban vivos! y todos tratando de agarrarlos por aquí, por allá, por el suelo, la plumas volaban, y cuando las viejas los pescaban se los llevaban de las patas... ¡y todos cagao de la risa pero urgios porque había que hacerla corta...! Es que la violencia estaba naturalizada en nosotros, era como estar de una fiesta, todos participábamos. (7)

El relato no sólo ilumina la memoria de dichos episodios de recuperación de comida, calzado y artículos de higiene personal para ser entregados en poblaciones, sino

que además confronta la lógica naturalizada por el modelo político-económico en que el valor de la propiedad privada aparece como absoluto e inmanente⁴⁹. De esta manera, el lector/espectador debe posicionarse frente a la remembranza de episodios de esta índole, los cuales –tal como en *Escuela*– reabren discusiones en torno a la validez de la utilización de la violencia por parte de grupos e individuos, en respuesta a la violencia sistémica propia del neoliberalismo. En este sentido y a partir del contexto de producción de la obra, *Yo maté a Pinochet* opera también como ‘provocación’ en tanto rescata aquella dimensión del discurso lautarista referente a la violencia como “fiesta”. Esto, puesto que el análisis coyuntural realizado por el MJL entendía el ejercicio del poder como múltiple y al modo de un reticulado de crecimiento rizomático, por ello es que la resistencia también debía convertirse en múltiple y habitar todos los espacios posibles, inclusive aquellos referentes al ocio y la sexualidad. Así se entiende la proclama “desde la cama a las barricadas”. De este modo, el discurso lautarista tenía un fuerte tono sexual, hablando de “atrascar con la vida, de vivir la vida como una orgía y de calentura por la revolución.” (Lozoya 209). Esto explica la raigambre del movimiento en las capas populares jóvenes, quienes encontraron un marco referencial para transformar en acción sus frustraciones ante las escasas posibilidades que ofrecía el modelo. Confrontado al momento presente, el rescate de dichas prácticas por parte de la dramaturgia de Flores, se opone a la condena transversal que habita en los discursos oficiales a cualquier manifestación de violencia que no provenga desde el mismo Estado. Esto reafirma la ausencia en la obra de un conflicto dramático clásico para así desbordar el espacio ficcional a través de un habla monológica y de marcado carácter narrativo, con el objetivo de entablar un diálogo con el lector/espectador, bajo la perspectiva de un rescate de memorias ausentes en la dramaturgia chilena.

Manolo opera como un hablante donde tienen cabida acontecimientos y experiencias provenientes del autor y de la memoria de la resistencia política en Chile. Pero, a diferencia de *Escuela*, en este caso el procedimiento dramático no busca diluir al

⁴⁹ Esto explica, en parte, la dureza con que se ha aplicado a lo largo de los 28 años de democracia, la “Ley Antiterrorista” (promulgada por la Junta Militar en 1984) a cualquier individuo o agrupación que atente contra bienes o propiedades privadas. La mayor parte de los condenados pertenecen o pertenecieron a grupos como el MJL. El foco de los últimos años ha estado puesto en la condena a comuneros mapuches acusados de quema de camiones y maquinaria forestal. Las críticas a la ley refieren a la parcialidad de los juicios, procedimientos irregulares, testigos anónimos y penas excesivas ante actos que no necesariamente tienen como objetivo “producir en la población o en una parte de ella el temor justificado de ser víctima de delitos de la misma especie.” (Art.1° de la ley).

hablante en una voz vaciada de toda referencia social y psicológica. Por el contrario, desde las referencias presentes en la obra, es posible fijar a Manolo con su lugar de origen, filiación política, amigos, ex parejas, sentires y opiniones, los cuales configuran un hablante, que pese a su carácter narrativo puede ser comprendido de acuerdo a una construcción clásica del personaje. Pareciera que Manolo puede tener existencia fuera del espacio representacional, puesto que su habla se compone de formas y modismos reconocibles que buscan generar cercanía con el lector/espectador. Esto a diferencia de los hablantes de *Escuela* quienes aparecen como construcciones deliberadas del autor, quien vierte en dichos “contenedores” la diversidad de referencias y materiales sin la necesidad de desarrollar una cierta ‘tridimensionalidad’ que los vuelva reconocibles fuera del drama.

De todo eso me acordé cuando el chicoco se fue pa la barra, yo me lo quedé mirando y seguí tarareando el tema... y un socio que estaba ahí en la otra mesa reconoció la melodía al tiro, y con él nos pusimos a cantarla y nos acordamos del finao Juan Carlos, el músico que había antes en el bar de don Vitoco. Sin mentirles ese weon del Juan Carlos se sabía más de mil canciones, parecía rocola, y la que no se sabía uno se la tarareaba y la sacaba de una, le decíamos “El Parecío” por la cueca los Parecidos, esa del Roberto Parra (*la tararea... Silencio*) ¡chucha, se me olvido la letra! ... (*Silencio*) ahora que me pongo a pensar se están muriendo todos, ha pasado el tiempo... yo antes tenía buena memoria (7)

La obra evidencia un movimiento continuo en la narración y a pesar de los constantes saltos entre temas y recuerdos diversos, el relato se aleja de las formas fraccionadas propias de *Hilda Peña* o del diálogo entre monólogos característico de *Escuela* y de la poética de Calderón. En este caso, el ingreso de formas narrativas no constituye una condición *sine qua non* para la disolución del personaje en una voz que altere las coordenadas clásicas de la figura dramática. Sin embargo, el carácter narrativo del discurso dramático sí modifica el estatuto de la acción, impidiendo la configuración, el desarrollo y resolución de un conflicto. De esta manera, la rapsodización de la obra tiene lugar principalmente en el diálogo que entabla con su contexto a partir de un particular rescate de memorias y no en la puesta en crisis del personaje dramático. Esta dramaturgia trenza con eficacia la multiplicidad de materiales, situando en el centro del texto el supuesto asesinato a Pinochet, denominado “Relato de un asesinato”, en el que Manolo narra su encuentro en el baño de un restaurant con el dictador.

... le puse una patá en lo cocos al viejo rechuchsumare que no pudo sacar el resuello y no alcanzó a gritarle a sus perros guardianes, le puse el fierro en la cabeza, lo desarmé, el viejo tenía un corbo, lo hice mirarse al espejo con el fierro en la cabeza y el corbo en el cogote, le puse una puntiá pa humillarlo, eso me dio un poco de asco, y sin esperar... más lo degollé... como le chorreaba el ñiache al chanchoculiao. (10)

El soñado tiranicidio es el eje transversal que sostiene las diversas partes de la obra y además actúa como vínculo privilegiado con los espectadores, puesto que sabemos que nadie mató, ni pudo matar a Pinochet. Así, desde el título, la obra está direccionada hacia el afuera del texto, incitando al lector a posicionarse frente al relato de Manolo. Su habla explícita y reconocible, nos invita a fijar la atención no en los contornos de las palabras o en la dimensión poética del texto –como en las obras anteriormente analizadas– sino en las implicancias del acto enunciativo que afirma haber “matado a Pinochet”. Y es el mismo Manolo quien reflexiona sobre el fracaso de su acción.

¿Por qué no querían que el país y el mundo se enteraran que el dictador había sido asesinado? Comprendí que la muerte de ese chuchsumare era algo más que lo concreto, era algo simbólico, muerto el dictador, asesinado, es posible matar todo lo que tenga su marca... significaba que terminar con todo estaba al alcance de una decisión, de aprovechar la oportunidad, porque estaba en nuestras manos, así mismo como estas manos le cortaron el cogote. (11)

La obra se encuentra signada por la derrota de una generación que se entregó al combate contra la dictadura, buscando reconvertir el olvido y el fracaso en un llamamiento a acabar con el legado dictatorial aún presente en la institucionalidad democrática y en nuestras prácticas cotidianas. Un primero paso sería a través del rescate de memorias silenciadas y su puesta en escena a través de Manolo, quien cuestiona el tiempo presente así como su propia identidad enfrentado a la experiencia de la derrota. En este sentido, el hablante evidencia una atomización –característica de nuestro modelo relacional– que se manifiesta a través del contenido de las palabras y las reflexiones de Manolo. Esto, a diferencia de *Hilda Peña* en que el aislamiento del hablante se expresa, principalmente, a través de la disposición formal de los elementos, confrontándonos a una madre sumida en la búsqueda de un interlocutor y una resurrección imposible, carente de palabras para

expresar su sentir. Por el contrario, en *Yo maté a Pinochet*, la dramaturgia expresa con elocuencia tanto sus cuestionamientos como sus certezas.

Hay una bicicleta que arreglar, hay que hacerlo entre varios, entre todos... hay que acabar con su marca, hay que traer la memoria, todavía es posible pelear hasta el final para celebrar su muerte, por construir lo nuevo. (15)

El sencillo acto de arreglar una bicicleta es coherente con la propuesta dramática, en tanto busca revalorizar acciones pequeñas y anónimas al servicio de un bien común que pueda hacerle frente a las lógicas que rigen nuestra actual sociedad. Flores establece al centro de su dramaturgia un ajusticiamiento imposible, de magnitudes descomunales, el cual opera como contracara de todas aquellas acciones ciertas que efectivamente tuvieron lugar durante los primeros años de democracia y que a la luz del presente adquieren nuevo valor, en tanto permiten rearticular nuestra memoria reciente, ofreciendo un espacio de existencia posible a la memoria de cientos de combatientes anónimos.

CONCLUSIONES

“Volver presente la ausencia”

El análisis de la crisis del personaje en las obras *Escuela*, *Hilda Peña* y *Yo maté a Pinochet* a partir de los conceptos de violencia política y memoria, da cuenta de un vínculo directo entre las temáticas desarrolladas en las obras (clandestinidad, compartimentación, anonimato, violencia política, silencio, olvido) y los procedimientos escogidos por los autores para tratar dichos temas. A nuestro entender, el ingreso de formas monológicas y narrativas que exceden la economía de la forma dramática clásica, permiten ahondar en recuerdos e imágenes propias de hablantes cuyas memorias han estado sumidas en el silencio y que requieren de una extensión en el habla diferente a la que habitualmente tiene lugar en piezas con una estructura realista o con un acercamiento psicológico. En este sentido, el carácter ‘rapsódico’ de estas dramaturgias permite un juego en términos de montaje de los cuadros e hilvanado de materiales heterogéneos, que no se encuentra supeditado a una acción lineal y ascendente y que por tanto ofrece una cierta ‘libertad’ en la exposición de los temas, en las reflexiones y extravíos propios de hablantes cuyas memorias no pueden ni pretenden dar cuenta de una totalidad.

En *Yo maté a Pinochet* la memoria dislocada del hablante se traduce en la necesidad de invención de un tiranicidio imposible e inexistente, para así soportar las pérdidas y penurias propias de una juventud combativa y militante. La estructura de la obra también evidencia un ir y venir entre los recuerdos y la narración que impide asir el relato a una lógica dramática clásica, privilegiando el ‘vagabundeo’ de Manolo por los diversos acontecimientos. Pese a lo ‘estático’ de la obra –en tanto monólogo de marcado carácter narrativo en que no hay un desplazamiento de la acción– estamos frente a un hablante errático que mediante sus palabras deambula libremente por la ciudad, la población, el funeral de Pierre Dubois, el bar clandestino y también por sus recuerdos. Esto es posible gracias a que Manolo habla en tiempo pasado y también a que renunció a la agrupación

armada de la cual formaba parte, por lo que, a diferencia de los hablantes de *Escuela*, puede habitar el espacio público de la sociedad y relatarnos hechos íntimos y su sentir respecto a ese tiempo pretérito.

Por su parte, en la obra de Calderón no existen referencias al ámbito de lo privado de los individuos, lo cual sumerge al lector/espectador en la lógica instructiva/expositiva ‘absoluta’ de una escuela de guerrilla urbana. Esto contribuye a impugnar los modos clásicos en que entendemos al personaje, es decir, como una entidad que puede ser leída a partir de lo que él dice de sí mismo y lo que otros dicen de él. En este caso, toda la información presente en el discurso dramático está al servicio de la instrucción política y de técnicas conspirativas, a través de lo cual el autor ilumina la existencia de este tipo de escuelas. La singularidad de la obra es que no busca ni necesita entregarnos datos referentes a la vida privada de los hablantes que sostengan y justifiquen su accionar y que nos permitan situarlos en algún punto ‘fuera’ de la ficción, buscando acrecentar las posibilidades de empatía o identificación. Por el contrario, su existencia está anclada exclusivamente en el presente de la escuela y en el momento del habla. Es plausible entonces afirmar que estamos frente a hablantes enajenados o ‘ideologizados’, sin embargo, la apuesta de la obra es justamente erradicar del discurso dramático toda información que pueda distraernos de la perspectiva política del texto. Esto al contrario de formas clásicas en que tanto la acción dramática como los personajes están subyugados a una lógica consecucional que –a nuestro entender– bajo la pretensión de ‘imitar la realidad’, ofrecen una perspectiva racional e inmanente de lo real. En este sentido, la dramaturgia de *Escuela* busca fisurar el estrecho horizonte referente a la memoria de la lucha armada en Chile a través de la puesta en escena de hablantes despojados de ataduras sociales y psicológicas, privilegiando la exposición de los diversos materiales documentales, políticos, poéticos y narrativos, para así entablar un diálogo directo con su contexto de producción: la conmemoración de los cuarenta años del Golpe de Estado. De este modo, en la propuesta de Calderón se aúna la crisis del personaje dramático contemporáneo y un fuerte cuestionamiento a los modos de nuestra memoria política reciente, los cuales, en parte por la distancia temporal con los acontecimientos, han comenzado a indagar en contextos de lucha armada.

Por su parte, *Hilda Peña* privilegia la dimensión íntima de una narración que responde a los modos de memoria analizados por Elizabeth Jelin, en que la fragmentación evidencia una persistencia del trauma. A diferencia de *Escuela y Yo maté a Pinochet*, en esta obra se expresa con mayor intensidad la imposibilidad de entregar una respuesta unívoca al fenómeno de la violencia política, de manera que no aparecen consignas o discursos políticos al modo de las dramaturgias de Flores y Calderón. La opción escritural de Stevenson sitúa el foco en una víctima indirecta del contexto propio de principios de los noventa, titulando además, la obra con el nombre de la madre. Y puesto que Hilda Peña es una referencia ficcional, es posible leer en este gesto nominativo una apuesta por aunar en dicho hablante, las miles de voces anónimas que sufrieron una experiencia similar. A través del título, pareciera que Stevenson quiere rescatar del olvido todo un sector marginado de los relatos de memoria oficiales, en que el nombre propio marca la diferencia entre existir o no. Esto a diferencia de *Escuela*, que pese a su fuerte carácter documental no permite el ingreso de nombres propios que no sean las chapas utilizadas por los combatientes. En este caso y pese a que Hilda Peña no existe fuera del universo de la obra, por su voz se cuelean otras voces que dan testimonio de una época de alta opacidad política.

El carácter monológico de la obra, en tanto narración extendida y carente de interlocutores en el texto/escena, refuerza el aislamiento del hablante quien únicamente cuenta con sus propias palabras para rearticular la memoria de su hijo y de sí misma. Y dicho ejercicio se torna cada vez más dificultoso y doloroso ante la escasez de vocablos para expresar el dolor propio de una pérdida de este tipo. Sin embargo, a nuestro parecer, no es la falta de palabras aquello que impide un cierre para Hilda Peña, sino la inexistencia de un otro que recoja el testimonio de la madre y colabore en la reelaboración de dichos recuerdos. De esta manera, la dramaturgia de Stevenson ‘somete’ al hablante a una narración circular y sinfín, proyectada hacia el afuera del texto/escena, a la espera de un otro que reciba el testimonio de la madre. Su memoria dislocada es a la vez provocación y reflejo de una memoria país incapaz de hacerse cargo de su propia historia reciente.

Una arista que no formó parte de nuestro análisis pero que no quisiéramos omitir es la dimensión del género en las formas de memoria articuladas en las tres obras. Esto, ya que existe una marcada diferencia en las aproximaciones de Calderón, Flores y Stevenson,

particularmente en esta última, puesto que la voz principal presente en el texto es la de una mujer. Según Elizabeth Jelin:

La represión de las dictaduras del Cono Sur tuvo especificidades de género. Los impactos fueron diferentes en hombres y mujeres, hecho obvio y explicable por sus posiciones diferenciadas en el sistema de género, posiciones que implican experiencias vitales y relaciones sociales jerárquicas claramente distinta (100).

El exterminio mayoritario –más no exclusivo– de hombres militantes de organizaciones políticas de izquierda forzó a miles de mujeres que no participaban de manera directa en la política, a organizarse para así buscar a los hombres en las cárceles y campos de concentración. Ejemplares en este sentido son las Madres de la Plaza de Mayo en Argentina y la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos en Chile, conformadas en su mayoría –en un principio– por mujeres. De manera paradójica, el ingreso a la política de estas mujeres abrió posibilidades inusitadas de participación en la vida pública que anteriormente parecían sumamente dificultosas debido al carácter sexista de la mayor parte de los partidos políticos de izquierda. En el caso de *Hilda Peña*, a pesar de que la madre no forma parte de ninguna agrupación de este tipo⁵⁰, la dramaturgia de Stevenson puede inscribirse en una tradición dramática latinoamericana que ha llevado a escena a mujeres que claman por los cuerpos muertos o desaparecidos de sus consanguíneos⁵¹. En *Escuela* en cambio, el género es borrado mediante ‘capuchas’ y un discurso dramático que no hace distinciones entre técnicas conspirativas llevadas a cabo por

⁵⁰ En la obra no queda claro si el hijo era militante del MJL o simplemente un peatón, sin embargo, en ambos casos, no existió en Chile ninguna organización que durante los años noventa agrupara a familiares de víctimas de hechos de violencia política. Esto se condice con el relato oficial de la transición, en que las organizaciones armadas eran ‘remanentes’ de una forma de lucha obsoleta a la luz de las virtudes de la reciente democracia.

⁵¹ Dentro de Latinoamérica, un caso ejemplar es el de la dramaturga argentina Griselda Gambaro, exiliada en España durante los primeros años de la dictadura de Jorge Videla. Gambaro desarrolló una escritura de marcada preocupación política y social, problematizando hechos de violencia política, particularmente en las obras *Informe para extranjeros*, *Las paredes* y *El campo*, en que a través de un juego de dobles y teatralidad desconcertante, sumerge al lector/espectador en el horror de un campo de detención, tortura y exterminio. La tragedia de los detenidos desaparecidos en Argentina, es problematizada en *Antígona Furiosa*, escrita en 1980, pero estrenada en Argentina recién en 1986. De manera intertextual, Gambaro se vale de la obra de Sófocles para relevar la figura de aquellas mujeres que durante la dictadura clamaban por los cuerpos desaparecidos de sus cercanos, acentuando a su vez, la necesidad de no olvidar el terrorismo de Estado y llevar a la justicia a los responsables de los crímenes. Esto, previendo las leyes de indulto y amnistía promulgadas en 1986 conocidas como la “Ley de Punto Final”.

hombres o mujeres⁵². En *Yo maté a Pinochet*, si bien se evidencian ciertos esfuerzos del MJL por superar las lógicas sexistas y patriarcales de las agrupaciones de izquierda, en el texto no existe un mayor cuestionamiento a esta dimensión. Por ejemplo, cuando Manolo relata su amorío con una ex compañera del Lautaro, reproduce lógicas históricas de apropiación del hombre sobre la mujer, transformando a Sofía en un objeto de disputa entre él y un miembro del FPMR con el que tiene diferencias de formación e ideológicas. Por ello es que en el texto, únicamente se expone la condición heterosexual de Manolo pero sin mayores reflexiones en este aspecto. Por su parte, En *Hilda Peña*, el acercamiento propuesto por la dramaturga se enfoca en las acciones desinteresadas de la mujer que, de manera inesperada, terminaron convirtiéndola en madre. No estamos ante un cuestionamiento o una apología a la maternidad, sino frente a una vida anónima arrojada a la violencia de su época. Sin embargo, la obra no da cuenta de consignas o discursos políticos comprometidos como sí ocurre en el resto de las obras. Por el contrario, el texto está aparentemente ‘vaciado’ de elementos políticos, para adentrarse en la memoria fragmentada de la mujer, consecuencia de la muerte del hijo.

Para las teóricas en literatura femenina Sandra Gilbert y Susan Gubar, la escritura occidental de mujeres –hasta principios del siglo XX– se caracterizó, en su mayoría, por construir imágenes de encierro, enfermedad y obsesiones, expresadas en mujeres confinadas y recluidas en sus hogares, en camas o en pequeñas piezas. Así, las ansias de libertad y de escape se manifiestan únicamente a través de sueños o fantasías en que un ser ‘doble’ huye del encierro y da rienda suelta a pulsiones largamente reprimidas. Esto se contrapone a la escritura de hombres, quienes históricamente han dado cuenta de épicas gestas, travesías, viajes y batallas. Pese a que no fue uno de los ejes de nuestro análisis, posterior a este es plausible afirmar que las tres obras responden, con diversos matices e intensidades, a la lógica estudiada por Gilbert y Gubar. Esto ya que la intimidad en el relato y la atmósfera opresiva característicos de *Hilda Peña* se contraponen al habla política desatada presente en las obras de Flores y Calderón. Inclusive, la madre refiere a un sueño

⁵² Este ‘borroneo’ desarrollado por Calderón puede ser otra arista a ser analizada, ya que problematiza el fenómeno de la violencia política sin necesidad de distinguir binariamente entre hombres y mujeres, cuestión que a nuestro entender no había tenido lugar anteriormente en la obras de dramaturgia chilena que problematizaran temáticas afines. Sin embargo, es posible leer el borroneo de marcas de género en anteriores obras de Calderón, como *Neva*, *Diciembre* o *Villa*, en que la ausencia de psicologismo en los personajes permite un juego de libre tránsito entre roles, sin distinción de género.

recurrente en que está en un “lago del Sur” (a pesar de que ella no conoce el Sur), explicitando que la única vía de escape posible tiene lugar únicamente al dormir y no en el presente de la narración en su realidad cotidiana. Sin embargo y pese a estas diferencias en cuanto al tratamiento del género y las opciones escriturales de la dramaturga y dramaturgos, a nuestro parecer, las tres obras impugnan las formas relacionales hegemónicas del Chile neoliberal, en tanto rescatan lazos solidarios que exceden lo sanguíneo y a ratos el género, y que se configuran a partir de las urgencias propias de la supervivencia individual y colectiva en contextos de marcada precariedad.

Este corpus de obras problematiza la violencia mediante una perspectiva crítica que evidencia la distancia temporal con los hechos, lo cual permite el despliegue de estrategias diversas que desafían al lector/espectador y le obligan a posicionarse frente a las temáticas. Estamos frente a dramaturgias que sitúan a sus hablantes ya sea en el momento previo al combate, como en *Escuela*, o en referencia a un tiempo que ya tuvo lugar, como en *Hilda Peña* y *Yo maté a Pinochet* y en que el conflicto dramático se desplaza desde la dimensión intersubjetiva hacia el diálogo con el afuera del texto/escena. Lo anterior puesto que no existe la pretensión –y porque quizás no es posible– de representar el ‘grado cero’ de la violencia, es decir, el asalto al Banco, las recuperaciones, los enfrentamientos armados o la muerte del hijo. De esta manera, la violencia aparece como proceso con intensidades, tiempos y amplitudes diversas que si bien están sujetas a un hecho, son parte de una compleja cadena de relaciones, en que el disparo del arma es sólo el eslabón más visible. Esto explica, en parte, la opción de no situar a los hablantes en un presente que los fuerce a la acción, lo cual necesariamente se traduce en una presencia amplificada de elementos de carácter narrativo, en tanto no hay límites ni ataduras estructurales o temporales que subordinen el habla. Por ende, en las tres obras es posible imaginar nuevos cuadros y extravíos textuales, los cuales no alterarían mayormente el juego dramático propuesto. Esto ya que, bajo la perspectiva de Pilar Calveiro y también de Elizabeth Jelin, la memoria entendida como una práctica, no debiese ser reducida a una única pregunta a ser respondida, ya que ella implicaría un ejercicio de prueba, error y repetición que difícilmente tendrá como consecuencia una clausura. Pareciera entonces que estamos frente a opciones escriturales que entienden el ejercicio de la memoria y la problematización de la violencia a partir de modelos dramáticos ‘flexibles’, los cuales pueden recibir materiales y

modos heterogéneos que densifiquen el discurso dramático y enriquezcan el diálogo que tiene lugar con el lector/espectador. Esto en detrimento de formas dramáticas clásicas que en el contexto de los cuarenta años de conmemoración del Golpe de Estado, aparecen como insuficientes frente a hechos de violencia política de este tipo.

Bajo nuestra perspectiva, es necesario remarcar que hay pocas obras dramáticas chilenas que problematicen explícitamente el fenómeno de la lucha armada, lo cual imposibilita conclusiones transversales. De este modo, no es posible extender los procedimientos aquí analizados a la totalidad de obras nacionales que refieren a este tipo de acontecimientos. Sin embargo, el tratamiento formal que tiene lugar en este corpus es extensivo a otros autores chilenos como Alejandro Moreno, Juan Claudio Burgos, Luis Barrales, Carla Zúñiga, Bosco Cayo o María José Pizarro, en que la rapsodización del discurso dramático se traduce en un hilvanado textual que se nutre de materiales documentales, poéticos, narrativos, noticias de crónica roja y testimonios, así como una marcada monologización en el habla y el predominio de estructuras compuestas por cuadros en las cuales el montaje de las partes juega un papel fundamental, en tanto ‘fractura’ la posibilidad de relatos lineales. Así, la problematización de hechos de violencia política y lucha armada no implica necesariamente una rapsodización del drama. Pero a nuestro entender, el carácter rapsódico de estas tres obras otorga posibilidades que un tratamiento clásico no soporta y permite a los tres autores entablar un diálogo con las formas de memoria que hemos analizado, entendidas como prácticas/procesos inestables y cuyas formas privilegiadas se vinculan a la narración y la escritura.

Las dramaturgias chilenas de las últimas dos décadas se inscriben en la extensa tradición dramática a la cual nos hemos referido, evidenciando un fuerte cuestionamiento a la forma dramática clásica, la cual aparece como insuficiente enfrentada a las temáticas que históricamente han sido las predilectas por los autores nacionales, es decir, hechos de violencia, rescate de memorias/personajes marginales y conflictos político-sociales. Lo anterior nos invita a visitar a aquellos dramaturgos y dramaturgas que han dejado su huella en la historia de la dramaturgia chilena de los últimos sesenta años, como Isidora Aguirre, Egon Wolff, Alejandro Sieveking, Jorge Díaz, Juan Radrigán o Marco Antonio de la Parra, quienes, con diferentes intensidades, también privilegiaron acercamientos formales que impugnan la acción dramática clásica. De esta manera, podemos entender el corpus de

textos analizado no como una excepción sino como parte de un movimiento continuo que históricamente ha problematizado temas de corte político-social a partir de un desborde de las estructuras dramáticas realistas o psicológicas. A su vez, este tipo de obras le exigen al montaje teatral otorgarle un lugar de privilegio al texto en tanto eje estructural de la propuesta⁵³, lo que también es extensivo a los autores anteriormente mencionados. Así, la preponderancia en Chile de un teatro ‘de texto’ permite que actualmente convivan en la escena dramático-teatral directores, compañías y colectivos cuyas poéticas tienen como principio fundante el texto dramático pero que no por ello rehúyen de estéticas contemporáneas vinculadas a la performance, la utilización de medios audiovisuales, la danza y las artes visuales.

Pese a que los hablantes presentes en los textos analizados representan a individuos que anteriormente no habían tenido una presencia mayoritaria en la dramaturgia chilena, a nuestro entender, los textos analizados finalmente dan cuenta de un ejercicio de continuidad, puesto que forman parte de un amplio arco de autores, que con acercamientos diversos, han problematizado la violencia y los modos de la memoria a partir de formas que exceden los marcos de la forma dramática clásica. La particularidad está en cómo estos autores someten a sus hablantes a un habla reiterativa y aislada, sujetándolos al presente absoluto de la emisión de la palabra y por ello a un marco representacional que cuestiona el drama como vehículo de imitación de una realidad unívoca, impugnando así el estatuto de lo real, entendido como unidad sólida e indivisible. La apuesta en este caso, es de una rearticulación de ciertas aristas de nuestra memoria histórica reciente, a partir de la condición fragmentaria e híbrida de lo real.

En términos de procedimientos escriturales, la opción de Calderón de utilizar la lógica expositiva de una escuela aparece como un quiebre importante con las estructuras dramáticas habitualmente utilizadas en la dramaturgia chilena, diluyendo casi por completo la noción de personaje, consecuencia de la preponderancia de elementos expositivos que omiten todas las referencias que tradicionalmente guían al lector/espectador para entender que está frente a un personaje dramático. La propuesta del autor desborda la identidad

⁵³ Esto puede explicar por qué los montajes teatrales de *Escuela como Yo maté a Pinochet* hayan sido dirigidos por los mismos autores. Cuestión que sin embargo es extensiva a un sector importante de la actualidad teatral chilena, en que los/as dramaturgos/as participan de la dirección. Ejemplo de ello son el mismo Guillermo Calderón, Manuela Infante, Bosco Cayo, Pablo Manzi, Alexis Moreno, Elisa Zulueta, Carla Zúñiga, Camila Le-Bert, Marcelo Leonart, Eduardo Luna, Daniela Contreras Bocic, entre otros/as.

sicológica de los hablantes, despersonalizando el habla y privilegiando el entramado de materiales heterogéneos que desestabilizan la posibilidad de conformación de una ‘subjetividad’ en los hablantes. Esto, en consonancia con la noción de impersonaje propuesta por Sarrazac, en tanto no existe la pretensión de dar cuenta de individuos únicos ni particulares, sino, por el contrario, borrar los contornos que separan las identidades en pos de alcanzar un grado de ‘impersonalización’ que soporte la multiplicidad de sentires y subjetividades que participan de este ejercicio de memoria. Igualmente, pero con un menor grado de ‘disolución’, tanto *Hilda Peña* como *Yo maté a Pinochet*, impugnan las nociones clásicas de personaje a partir del ingreso de lógicas narrativas y testimoniales bajo la forma de monólogos. En el caso de *Hilda Peña*, el desborde de la identidad sicológica permite que la madre adoptiva adquiera tintes arquetípicos, en tanto su figura no da cuenta únicamente de su propia individualidad sino que opera como contenedor que recibe y da voz a otras voces de víctimas anónimas. Esto se condice con la perspectiva de Robert Abirached, para quién las dramaturgias del siglo XX evidencian un volcamiento desde el conflicto intersubjetivo entre personajes, hacia la puesta en escena de hablantes que pueden ser entendidos de modo arquetípico, como la Madre, el Soldado, el Testigo, el Victimario, la Víctima, entre otros.

En el corpus analizado, los textos proponen una ‘impersonalización’ que permite a los hablantes –gracias a la ausencia de sujeciones a una acción o conflicto dramático– atraer al texto/escena, voces ausentes y silenciadas, iluminando así todo un imaginario que lentamente se ha abierto paso en el panorama de la memoria política chilena. De este modo, estos textos problematizan la noción de personaje entendida únicamente como psicología y subjetividad, a través de hablantes signados por la violencia, la cual atraviesa y condiciona la totalidad de su existencia. Sin embargo esta no se expresa en pasmo o silencio, por el contrario, impele a un habla que a través de narraciones extendidas, resignifica el lugar que ocupan en nuestra memoria, los hechos de violencia política y contextos de lucha armada. Esto último, a nuestro entender, marca una distancia con obras teatrales anteriores de temáticas similares pero abordadas bajo la lógica de creaciones colectivas y no a partir de la escritura de un dramaturgo/a. Ejemplos de esto son (*Ele*) *La Oficina* de la compañía Versión Oficial, en que el acercamiento es de carácter documental, llevando a escena fotografías, videos y entrevistas referentes al Consejo Coordinador de Seguridad Pública

(La Oficina) encargado de acabar con los grupos armados durante los primeros años de la transición. Procedimiento similar utiliza la obra *El Pueblo Contraataca* de la compañía Los Amigos de Chile, creación colectiva dirigida por Nicolás Espinoza, en que se problematizan las motivaciones, consecuencias y la proyección en el tiempo del atentado a Pinochet perpetrado por el FPMR el 7 de septiembre de 1986. En ambos casos, a diferencia de las obras que hemos analizado, el texto dramático no es lo que gatilla la puesta en escena y tampoco ocupa un lugar preponderante en la misma, por lo que no da cuenta de una búsqueda de poéticas dramáticas. Esto a diferencia de *Escuela*, *Hilda Peña* y *Yo maté a Pinochet*, que a partir de la mirada de un autor/a, evidencian procedimientos, formas y estructuras heterogéneas que logran dar cuenta de sus particulares perspectivas. En este sentido, un texto que podría haber formado parte de este corpus es *La mujer metralleta* (2014) de Tomás Henríquez, que con fecha similar de estreno, refiere a la figura de la ex militante del MAPU-LAUTARO, Marcela Rodríguez Valdivieso, popularmente conocida como “la Mujer Metralleta” luego de ser fotografiada con una ametralladora UZI posterior a un asalto a un banco en 1990. La obra se vale de una estructura de diálogos entre personajes que la aleja del presente análisis, pero nos sirve a modo de contrapunto con el carácter monológico y narrativo de las tres obras en cuestión. Esto refuerza la idea que dichos atributos no son exclusivos de textos que tematizan este tipo de hechos. Sin embargo, bajo nuestra perspectiva, esta monologización otorga un soporte distinto y quizás más adecuado a las prácticas de memoria que hemos recorrido, en tanto la extensión de la narración ya no está sujeta a las implicancias de un conflicto intersubjetivo. En consecuencia y en virtud del carácter rapsódico de las obras, el conflicto se desplaza hacia el lector/espectador quien se alza como el gran interlocutor. A nuestro entender, este tratamiento formal favorece el despliegue de los contenidos presentes en los textos, puesto que nos fuerza a tomar posición y reajustar nuestra perspectiva en torno al estatuto de la violencia en el Chile posdictatorial, detentada por el Estado, las FF.AA y la élite económica. La distancia temporal y el contraste con el tiempo presente, nos invita a revisar la génesis de nuestra democracia, la cual, a la luz de los textos, se funda en opresión, desigualdad, enfrentamientos y un modelo económico implacable. Todo lo anterior proyectado hasta nuestros días gracias a la profundización por parte de los gobiernos democráticos de la lógica neoliberal. Entonces, el esfuerzo de estas dramaturgias

pareciera estar dirigido a abrir nuevas preguntas que colaboren en los renovados cuestionamientos hacia un modelo de sociedad que silencia las disidencias, en pos de eternizar un discurso impostado de paz y progreso económico.

El corpus de textos rescata y afirma la existencia de sujetos e identidades resquebrajadas a partir de la experiencia de la derrota y la violencia política, a partir de procedimientos dramáticos que, en diferentes grados e intensidades, diluyen y fracturan la noción de personaje, entendido como una entidad psicológica reconocible y estable. Creemos que estos personajes a ratos alcanzan la disolución y borroneo de marcas físicas e identitarias que implicaría la noción de ‘voz’, aplicable a dramaturgias contemporáneas en que la completa incertidumbre acerca del origen del habla, vuelve imposible visualizar una corporalidad que soporte dicha voz. Por esa razón, elegimos para nuestro análisis el término ‘hablante’, ya que responde de manera más efectiva a las lógicas presentes en los textos, en tanto es el habla aquello que soporta la posibilidad de su existencia y a la vez se entregan escuetas referencias que permiten leer una figura a medio camino entre un personaje y una voz. Sin embargo, el grado de ‘impersonalización’ de los hablantes posibilita la convivencia en su habla de otras voces ausentes, cuyos nombres propios no aparecen, pero que resurgen en el presente a partir de su evocación a través de los recuerdos, historias y hechos narrados. En consecuencia, la noción de hablante no implica la desaparición del personaje, sino otro grado dentro de la amplia escala de intensidades bajo la cual entendemos ese lugar ‘donde se amarran los signos’. Similar al análisis de las dramaturgias de los años cincuenta por parte de Robert Abirached, es posible afirmar que en estos textos el personaje sale fortalecido, puesto que encuentra nuevos procedimientos para recorrer las problemáticas identitarias vinculadas a la memoria, a partir de un habla ‘impersonal’ que atrae imaginarios y voces marginadas de los relatos oficiales, reafirmando la importancia de un ‘punto de amarre’ que sostenga el discurso dramático.

Finalmente y a partir de los textos analizados así como la tradición dramática y crítica de la cual hemos dado cuenta, nos parece importante señalar que la forma dramática hegeliana pareciera ser una excepción histórica que confirmaría la ausencia de un modelo transversal bajo el cual entender o al que oponer la totalidad de las dramaturgias. Las perspectivas de Sarrazac y Ryngaert nos permiten entender esta forma ideal al alero de un proyecto social particular, vinculado a la Modernidad, el surgimiento de la burguesía y la

posterior consolidación del modelo capitalista, en que la razón y la idea de progreso han consolidado modos clausurados y unívocos de lectura de la realidad. En este sentido, una estructura de acciones concatenadas que a través del diálogo permite el desenlace de un conflicto intersubjetivo, parece ser funcional a la lógica moderna que ha leído la historia como una línea unidireccional y ascendente. Por ello es que apostamos por aquellas dramaturgias heterogéneas que impugnan los marcos hegemónicos a través de los cuales leemos la realidad.

Bibliografía

OBRAS DRAMÁTICAS

- Calderón, Guillermo. *Teatro I. Neva-Diciembre-Clase*. Santiago: LOM ediciones, 2012.
- Calderón, Guillermo. *Teatro II. Villa-Diciembre-Beben*. Santiago: LOM ediciones, 2012.
- Calderón, Guillermo. *Escuela* (2013) Manuscrito proporcionado por el autor.
- Flores, Cristian. *Yo maté a Pinochet* (2013) Manuscrito proporcionado por el autor.
- Stevenson, Isidora. *Hilda Peña* (2014) Manuscrito proporcionado por la autora.

TEORÍA DEL DRAMA, TEORÍA E HISTORIA DEL TEATRO

- Abirached, Robert. *La crisis del personaje en el teatro moderno*. 1978. Trad. Borja Ortiz de Gondra. Madrid: Asociación de directores de escena de España, 1994.
- Baillet, Florece. “La heterogeneidad”. *Nuevos territorios del diálogo*. Dir. Jean-Pierre Ryngaert. Trad. Edgar Chías y Beatriz Luna. México: Editorial Paso de Gato, 2013. 31-34.
- Brecht, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. España: Alba Editorial, 2010.
- Brncic, Carolina. “Elipsis y aposiopesis: la reflexividad del silencio en el drama de Samuel Beckett”. *Revista de Humanidades Universidad Andrés Bello* 37 (Enero-Junio 2018): 221-242.
- Hausbi, Kerstin y Françoise Heulot-Petit. “Monólogo”. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Dir. Jean Pierre Sarrazac. Trad. Víctor Viviescas. México: Editorial Paso de Gato, 2013. 137-141.

- Jolly, Geneviève y Marie-Christine Lesage. “Juegos fonéticos y rítmicos”. *Nuevos territorios del diálogo*. Dir. Jean-Pierre Ryngaert. Trad. Edgar Chías y Beatriz Luna. México: Editorial Paso de Gato, 2013. 53-57
- Kuntz, Hélène y Arnaud Rykner. “Silencio”. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Dir. Jean Pierre Sarrazac. Trad. Víctor Viviescas. México: Editorial Paso de Gato, 2013. 215-218.
- Lesage, Marie-Christine. “Cuadro”. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Dir. Jean Pierre Sarrazac. Trad. Víctor Viviescas. México: Editorial Paso de Gato, 2013. 68-70.
- Pfister Manfred. *The Theory and Analysis of Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- Pirandello, Luigi. *Esencia, caracteres y materia del humorismo*. 1908. Trad. José Miguel Velloso. Madrid: Cuadernos de Información y Comunicación, Universidad Complutense de Madrid. 2002. Disponible en <https://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/viewFile/CIYC0202110095A/7339>.
- Ryngaert, Jean Pierre y Julie Sermon. *El personaje teatral contemporáneo: Descomposición, recomposición*. Trad. Beatriz Luna y Édgar Chías. Ciudad de México: Paso de Gato, 2016.
- Ryngaert, Jean-Pierre (Dir.) *Nuevos territorios del diálogo*. Trad. Edgar Chías y Beatriz Luna. México: Editorial Paso de Gato, 2013.
- Ryngaert, Jean-Pierre. “Personaje (crisis del)”. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Dir. Jean Pierre Sarrazac. Trad. Víctor Viviescas. México: Editorial Paso de Gato, 2013. 167-172.
- Sarrazac, Jean Pierre. “El impersonaje: Una relectura de *La crisis del personaje*”. Trad. Víctor Viviescas. *Literatura: teoría, historia, crítica* 8 (2006): 353-369.
- Sarrazac, Jean-Pierre (Dir.) *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Trad. Víctor Viviescas. México: Editorial Paso de Gato, 2013.
- Sermon, Julie. “El diálogo de los enunciadore s inciertos”. *Nuevos territorios del diálogo*. Dir. Jean-Pierre Ryngaert. Trad. Edgar Chías y Beatriz Luna. México: Editorial Paso de Gato, 2013. 35-38.

- Szondi, Peter. *Teoría del drama moderno: 1880-1950; Tentativa sobre lo trágico*. 1956. Barcelona: Ediciones Destino, 1988.
- Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra Universidad de Murcia, 1989.
- Villegas, Juan. *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*. Ottawa: Girol Books, 1991.
- Viviescas, Víctor. "La crisis de la representación y la forma dramática". *Centro de investigaciones y desarrollo científico* (2005): 437-465. Disponible en <http://cidc.udistrital.edu.co/investigaciones/documentos/revistacientifica/rev7/Unidad%2021%20pags%20437-465.pdf>.

CONTEXTO TEATRAL CHILENO

- Abatte, Paola. "Renovación de la escena chilena durante la transición a propósito de ciertas influencias del teatro francés contemporáneo: tensión entre identidad y globalización o una nueva relación con la memoria" *Revista Apuntes*, 2011. 57-73.
- Díaz, Jorge. "Dos comunicaciones". *Latin American Theatre Review*. (1970) 73-78.
- Hornby, Richard. *Drama, Metadrama, and Perception*. U.S.A: Associated University Press, 1986.
- Hurtado, María de la Luz y Juan Andrés Piña. "Los niveles de marginalidad en Radrigán" *Teatro de Juan Radrigán (11 obras)*. Juan Radrigán. Santiago: CENECA, 1984. 5-37
- Hurtado, María de la Luz. "Construcción de identidades en la dramatización de la realidad chilena." *Latin American Theatre Review*. (Vol. 34, 2000) 43-65.
- ----- "Teatro chileno: historicidad y autorreflexión." *Revista Nuestra América* 7 (2009) 143-158.
- ----- y Mauricio Barría (compiladores y editores) *Antología: Un Siglo de Dramaturgia Chilena. 1910-2010. Tomo II*. Santiago: Bicentenario, 2010
- ----- y Mauricio Barría (compiladores y editores) *Antología: Un Siglo de Dramaturgia Chilena. 1910-2010. Tomo III*. Santiago: Bicentenario, 2010

- ----- y Mauricio Barría (compiladores y editores). *Antología: Un Siglo de Dramaturgia Chilena. 1910-2010. Tomo IV*. Santiago: Bicentenario, 2010
- Hurtado, María de la Luz. "Reconstitución de escena: 60 años de teatro universitario en Chile" *Chile Escena*. Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral Escuela de Teatro UC. 2010. <http://www.chileescena.cl/index.php?seccion=modernizacion-integral>.
- Jeftanovic, Andrea. *Conversaciones con Isidora Aguirre*. Chile: Frontera Sur Ediciones, 2009.
- Paladini, Ludovica. "Teatro y memoria. Los desafíos de la dramaturgia chilena (1973-2006)." Tesis Doctoral. Università Ca' Foscari Venezia, 2007.
- Rojo, Grínor. "Teatro chileno bajo el fascismo." *Revista Araucaria de Chile* 22 1983. 123-136.
- Skármeta, Antonio. "La burguesía invadida. I. Egon Wolff". *Revista Chilena de Literatura*. (Nº4 1971) 91-102.
- Vidal, Hernán. *Dictadura militar, trauma social e inauguración de la sociología del teatro en Chile*. Vol. 8. Institute for the Study of Ideologies, 1991.

FILOSOFÍA, TEORÍA LITERARIA, TEORÍA ESTÉTICA

- Aristóteles. *Poética*. Trad. Valentín García Yebra. Edición trilingüe, Madrid: Gredos, 1974.
- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós comunicación 1994.
- Benjamin, Walter. *El narrador*. 1936. Trad. Roberto Blatt. Madrid: Editorial Taurus, 1991. Disponible en <http://www.periodismo.uchile.cl/talleres/teoriacomunicacion/archivos/narrador.pdf>.
- De Mann, Paul. *La resistencia a la teoría*. Trad. Elena Elorriaga y Oriol Francés. Madrid: Visor, 1990.
- Foucault, Michel. *Microfísica del poder*. Madrid: Ediciones La Piqueta, 1993.

- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Lecciones sobre la estética*. 1835. Trad. Alfredo Brotóris Muñoz. Madrid: Akal, 1989.
- Ortega y Gasset, José. *El tema de nuestro tiempo*. 1938. Madrid: Austral, 1986.
- Zea, Leopoldo. *Discurso desde la marginación y la barbarie*. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 1990.

MEMORIA – TEORÍA SOCIOLÓGICA

- Aguilera, Óscar y Javier Álvarez. “El ciclo de movilización en Chile 2005-2012: Fundamentos y proyecciones de una politización.” *Revista Austral de Ciencias Sociales* 29 (2015) 5-32.
- Calveiro, Pilar. “Los usos políticos de la memoria” *Sujetos sociales y nuevas formas de protesta*. Gerardo Caetano (Comp.) Buenos Aires: CLACSO, 2006. 359-382.
- Grez Toso, Sergio. “Historiografía, memoria y política. Observaciones para un debate” *Cyber Humanitatis* 41 (2007). Disponible en https://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto_simple2/0,1255,SCID%253D21039%2526ISID%253D730,00.html.
- Groppo, Bruno. “Las políticas de la memoria” *Sociohistórica* (2002, N° 11-12). Universidad de la Plata. 187-198.
- Illanes, María Angélica. *La batalla de la Memoria: Ensayos históricos de nuestro siglo. Chile 1900-2000*. Santiago: Planeta, 2002.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI Editores, 2002.
- Moulian, Tomás. *Chile actual: anatomía de un mito*. Santiago: LOM Ediciones, 2002.
- Richard, Nelly. *Crítica de la memoria (1990-2010)*. Santiago: Ediciones UDP, 2010.
- Steve Stern, "De la memoria suelta a la memoria emblemática: hacia el recordar y el olvidar como proceso histórico (Chile, 1973-1998)". *Memoria para un nuevo siglo. Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX*, Mario Garcés et al. (compiladores). Santiago: LOM Ediciones - Eco Educación y Comunicaciones - Universidad de Santiago de Chile, 2000 11-33.

VIOLENCIA POLÍTICA, LUCHA ARMADA

- Aravena, Pedro Rosas. *Rebeldía, subversión y prisión política: Crimen y castigo en la transición chilena 1990-2004*. LOM Ediciones, 2004.
- Aróstegui, Julio. “Violencia, sociedad y política: la definición de la violencia”. *Ayer* (N°13, 1994). 17-55.
- Barahona, Cristina Moyano “De Gramsci a Foucault: los referentes teóricos y los inesperados rumbos de la Renovación Socialista en el MAPU 1973-1989”. *Ciber Humanitatis* No. 35. Disponible en https://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto_sub_simple2/0,1257,PRID%253D16159%2526SCID%253D16169%2526ISID%253D576,00.html.
- Flores, Mariano. “Detrás de cada combatiente, un sujeto cotidiano: Motivaciones, afectos y emociones en el Proyecto Rodriguista” Tesis para optar al grado de Licenciado en Historia. Universidad de Chile, 2005.
- Goicovic, Igor. “El Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) y la irrupción de la lucha armada en Chile, 1965-1990”. *Historia oral e historia política. Izquierda y lucha armada en América Latina, 1960-1990*. Ed. Pozzi y Pérez. Santiago: LOM Ediciones, 2012. 159-190.
- Lozoya, Ivette. “Chile: violencia política y transición a la democracia. El MAPU Lautaro y la derrota de la vía revolucionaria en los 90”. *Historia oral e historia política. Izquierda y lucha armada en América Latina, 1960-1990*. Ed. Pozzi y Pérez. Santiago: LOM Ediciones, 2012. 191-212.
- Manríquez, Víctor y Garay, Mauricio. “El Movimiento Juvenil Lautaro como experiencia de sensualidad política”. *Del suplicio a la rebeldía en el mundo popular*. Comp. Pedro Rosas Aravena. Editorial Ayún.
- Pérez, Claudio. “De la guerra contra Somoza a la guerra contra Pinochet. La experiencia internacionalista revolucionaria en Nicaragua y la construcción de la Fuerza Militar Propia del Partido Comunista de Chile”. *Historia oral e historia política. Izquierda y lucha armada en América Latina, 1960-1990*. Ed. Pozzi y Pérez. Santiago: LOM Ediciones, 2012. 213-244.

- Pérez, Cristián. *Vidas revolucionarias*. Santiago: Editorial Universitaria, 2013.
- Pozzi, Pablo y Claudio Pérez. *Historia Oral e Historia política. Izquierda y lucha armada en América Latina*. Santiago: LOM ediciones, 2012.
- Rojas, Luis. *De la rebelión popular a la sublevación imaginada: Antecedentes de la Historia Política y Militar del Partido Comunista de Chile y del FPMR 1973-1990*. Chile: LOM Ediciones, 2011.
- Salazar, Gabriel. *La violencia política popular en las "Grandes Alamedas". La violencia en Chile 1947-1987 (una perspectiva histórico popular)*. Santiago: LOM ediciones, 2006.
- Salinas, Sergio. *El tres letras. Historia y contexto del Movimiento de Izquierda Revolucionaria MIR*. Santiago: RIL editores, 2013.