



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE POSGRADO

**La escena y lo social: teatro, política y patriarcado.
Un estudio de los imaginarios femeninos en el teatro chileno
contemporáneo**

Tesis para optar al grado de Magister en Literatura

Danae Monserrat Zamora Segura
Profesor Guía: Eduardo Thomas
Profesora Co-guía: Alicia Salomone.

Santiago, 2021

*A Wladimir, a su memoria,
A lo que recuerdo de él.*

Resumen

La tesis *La escena y lo social: Teatro, Política y Patriarcado. Un estudio sobre el imaginario femenino en el teatro chileno contemporáneo* es un estudio de los imaginarios femeninos heredados que están presentes en obras del teatro actual. Los imaginarios que aquí se revisan son parte de un proyecto ideológico, que emanó de la dictadura militar a través de diversas instituciones, y llegó a transformarse en parte del imaginario femenino nacional.

La tesis se conforma de tres capítulos que abordan la problemática desde distintas perspectivas teóricas, pasando por el contexto político social que ha permitido la creación de obras dramáticas en Chile. El trabajo también discute a nivel teórico la importancia del proceso de los imaginarios sociales en el teatro. Finalmente, se hace cargo del análisis dramático-teatral de los personajes femeninos y el imaginario que proyectan.

Agradecimientos

Agradezco a mi padre, eterno mecenas, que siempre ha creído en mis ganas de saber.

Agradezco al profesor Eduardo Thomas por haber acompañado y guiado el espíritu de este estudio.

Agradezco al proyecto Fondecyt 1180331 “Representaciones de la memoria transgeneracional en producciones artístico-culturales de ‘hijos’ y ‘nietos’ en países del Cono Sur”, y específicamente a la profesora Alicia Salomone por creer en esta idea que, a veces desvaría, pero se concreta.

Índice

Introducción	06
Capítulo I	
Condiciones para la escena: contexto y estéticas	09
1.1 Condición I: El relato de Chile en cuatro momentos	11
1.2 Condición II: El lugar de las artes en el modelo neoliberal	33
Capítulo II	
Imaginario sociales, Teatralidad y Política	38
2.1 ¿Por qué los imaginarios sociales constituyen memoria colectiva?	40
2.2 Teatralidad e imaginarios: apelación y encuentro	48
2.3 El imaginario femenino de la mujer de derecha en <i>La amante fascista (2010)</i> y en <i>El taller (2012)</i>	54
Capítulo III	
Análisis dramático teatral de los imaginarios femeninos en <i>La amante fascista (2010)</i> y en <i>El taller (2012)</i>	59
3.1 Personaje dramático: referencialidad e identificación	61
3.2 Análisis dramático teatral de los personajes femeninos	
a) <i>La amante fascista (2010)</i> de Alejandro Moreno	68
b) <i>El taller (2012)</i> de Nona Fernández	85
Conclusiones	100
Bibliografía	103

Introducción

La escena y lo social: teatro, política y patriarcado. Un estudio sobre el imaginario femenino en el teatro chileno contemporáneo es un título largo, que buscó hacerse cargo de un amplio tema de estudio, en tanto esta tesis plantea el teatro como un ejercicio de interacción social entre sus participantes, que de forma conjunta construyen la significación de las obras. Por lo tanto, es un tema que crece y se nutre desde distintas perspectivas teóricas día a día.

El estudio de imaginarios sociales femeninos en el teatro chileno contemporáneo necesariamente establece un recorrido histórico que busca situar las producciones actuales de imaginarios femeninos en el teatro, como consecuencia de un contexto histórico y político. En el primer capítulo “Condiciones para la escena chilena: contexto y estéticas”, se hace una revisión somera de las condiciones que han permitido la producción dramático-teatral a lo largo de los siglos XX y XXI en Chile. Se destacan aquellos procesos sociales que hicieron de la tradición teatral una actividad social, para, posteriormente, dadas las condiciones implantadas por la dictadura, volverse una actividad de resistencia y contestación a la violencia del régimen.

Estos procesos histórico-sociales son la base para la construcción de estéticas contemporáneas que se aúnan en el esfuerzo por volcar la mirada hacia la herida de la dictadura, no como una regresión afanosa sobre un pasado, sino más bien como un lugar desde donde explicar las condiciones político-sociales de la actualidad. A esta generación de dramaturgos/as, la crítica la ha llamado la Generación de los Hijos, o bien, la Generación del 2000, para referirse a sujetos cuyas infancias estuvieron atravesadas por los vejámenes de la dictadura y cuya experiencia está atravesada por las vivencias y por la memoria que heredaron de sus padres y de su entorno, en general.

En este sentido, podemos plantear que el término Generación, refiere más bien a una cierta sensibilidad respecto temáticas que tiene que ver con la memoria

y el testimonio, que a una definición basada en cortes cronológicos estrictos. Las producciones de esta generación se caracterizan por la utilización de estrategias para gestionar la memoria, en función de hacer visibles las repercusiones actuales de las medidas político-sociales llevadas a cabo durante la dictadura. Esta necesidad surge como respuesta a las políticas de borronamiento, que determinaron la implementación de una democracia acordada con los mismos sectores que mantuvieron un régimen militar durante diecisiete años. Por esta razón, las obras que componen el corpus de estudio: *La amante Fascista* (2010) de Alejandro Moreno y *El taller* (2012) de Nona Fernández, corresponden a obras contemporáneas que, precisamente, evocan el contexto del régimen militar para elaborar personajes femeninos utilizando el imaginario del proyecto ideológico de la dictadura. El teatro en cuanto actividad y en cuanto institución social es un medio efectivo para desarrollar estrategias de gestión de la memoria, puesto que los imaginarios sociales pueden aquí ser representados, señalados y tensionados visualmente frente a una audiencia.

En el segundo capítulo “Imaginarios Sociales: teatralidad y política” se busca explicar la relación entre los imaginarios sociales y la producción de memoria colectiva, así como también las características que hacen del teatro una actividad propicia para representar estos imaginarios y apelar al espectador, procurando generar comunicación respecto de los problemas actuales que insistentemente se manifiestan en nuestra sociedad.

En el primer apartado se hace una revisión teórica para explicar la vinculación entre la producción de imaginarios y el proceso de la memoria colectiva. Se parte de la categoría de sujeto, entendiéndola como un producto de una interacción social, para posteriormente delimitar las funciones del proceso de imaginación individual y de producción de imaginarios a nivel colectivo. Por otro lado, hay que tener en cuenta que la utilización de estos imaginarios en las producciones dramático-teatrales son modelamientos efectivos, ya que el teatro, en cuanto espectáculo, genera un espacio de aparición o de virtualidad, entendida como teatralidad, que enmarca la emergencia de la ficción y sitúa a los espectadores en un lugar respecto

de la ficción. Esto facilita el proceso reflexivo de los espectadores, al generar una distancia respecto a lo representado, así como también una autoconciencia del lugar histórico-social en el que aquellos se encuentran respecto del contexto histórico referido.

Ahora bien, los imaginarios femeninos presentes en las obras del corpus, corresponden a representaciones del discurso oficialista, que durante la dictadura buscó situar el rol de la mujer en función de perpetuar el orden hegemónico patriarcal. La dictadura elaboró cuidadosamente sus discursos sobre el rol femenino en la sociedad, entendiendo a las mujeres como sujetos relevantes para imponer su proyecto ideológico conservador y neoliberal en lo económico-social. Así, “desde sus roles de madre y esposas fueron invocadas para participar de la supuesta obra de regeneración nacional y actuar como agentes secundarios (...) su tarea consistía en un rol de apoyo al quehacer masculino y tomaría una forma de prolongación del rol doméstico” (Sepúlveda 100). En las obras del corpus podemos observar dos versiones de ese discurso, representados mediante la configuración del personaje femenino.

El tercer capítulo corresponde al “Análisis dramático-teatral de los imaginarios femeninos en *La amante fascista* y *El taller*”. Se inicia con una discusión teórica sobre el concepto de personaje en obras contemporáneas, para luego desarrollar el análisis de los imaginarios femeninos representados en cada obra. También se analizan distintos referentes contextuales mediante los cuales se genera una vinculación epocal con la espectadoría.

Para concluir, es importante considerar que, así como el contexto histórico que aquí se presenta como antecedente y condicionante de la configuración de la estética de una generación de autores y obras es constatable, mi propia interpretación también está atravesada por las condiciones políticas y sociales de un convulsionado Chile que estalla. Así ciertas discusiones, sobre todo aquellas relativas a las consecuencias actuales de la implantación ideológica neoliberal instaurada por la dictadura militar, se condicen con este contexto. Del mismo modo, el impulso de analizar el imaginario femenino en las producciones teatrales

contemporáneas responde a un momento en el que el feminismo nos invita a revisar las representaciones de lo femenino dentro de la cultura dominante.

Capítulo I

Condiciones de la escena chilena: contexto y estéticas

Este un capítulo busca dilucidar los factores sociales, políticos y económicos que han sustentado la actividad teatral en nuestro país, con la finalidad de instalar un panorama que nos permita comprender el sentido y función social que ha tenido el teatro en el siglo XX y XXI, específicamente en la elaboración de discursos críticos y en la construcción de imaginarios femeninos.

Para ello elaboraremos una periodización que contempla cuatro momentos marcados por acontecimientos relevantes de la historia de Chile: 1) *Antes*, que va desde 1925 hasta 1973; 2) *Golpe militar y dictadura*, que se extiende de 1973 a 1998; 3) *Transición*, que comprende la década de los noventa y 4) *El presente*, que abarca desde 2006 hasta la fecha.

Las condiciones que han determinado el contexto socio-histórico de Chile durante el siglo XX y lo que va del XXI deben ser comprendidas como una relación fluida entre hechos políticos acontecidos, – fechados, concretos, históricos – y la experiencia subjetiva ante dichas situaciones, perspectiva que se ha explorado desde el teatro. En efecto “ninguna realidad social concreta puede entenderse sin la presencia de algún tipo de sujeto [o bien de algún tipo de subjetividad]” (Zemelman).

En este sentido, las subjetividades que recogemos desde las producciones teatrales pueden ser comprendidas como experiencias comunes, en tanto la realidad no corresponde a una experiencia externa a los sujetos, sino que la realidad “objetiva” corresponde a las condiciones comunes que permiten el despliegue interpretativo al cual son expuestos dichos sujetos. Las formas interpretativas de lo dado (y lo dado) son, a su vez, el mismo entramado; no puede entenderse uno sin aludir al otro: cobran sentido en la misma red subjetiva que les posibilita, lo que refiere a la comunicación de las obras con su público.

Este capítulo presenta una interpretación de la relación entre los acontecimientos en la macro escala de la esfera social y las repercusiones concretas de dichos acontecimientos en el desarrollo social y cotidiano de los sujetos de una generación –la Generación del 2000–. Hay que decir que la utilización de la nomenclatura “Generación” no es utilizada aquí con la intención de cerrar y enmarcar las producciones de una temporalidad, sino más bien de comprender las producciones unificadas por una sensibilidad común. Los y las dramaturgas que inscribimos dentro de esta Generación comparten la experiencia de una época, y es que en efecto:

ser sujeto significa estar y ser parte de una acción social que en sus estructuras de significados múltiples siempre es simbólica. La subjetividad es bajo esta interpretación una acción plural, multiforme, multirreferencial, emergencia, fruto de una acción referida y constituida no solo de los encuentros con los otros, sino también de los quiebres con el otro. (Luis Flores, Viviana Sobrero 317)

El sujeto autor comparte con los otros sujetos espectadores más que un contexto; comparten afectividades y subjetividades inscritas en las posibilidades de su contexto. Las características de ciertas obras de la Generación del 2000 –en tanto sensibilidad recurrente frente a temas ligados a la memoria y la dictadura– están determinadas por el entramado social de subjetividades que se manifiestan en las prácticas de relacionamiento social; es decir, en la forma en que aprendemos a relacionarnos con los otros y con el medio. Las memorias que nutren la urdimbre de las afectividades colectivas se transmiten en y a través de la cultura y determinan el comportamiento, el modo de habitar y comprender el mundo de los sujetos.

1.1. Condición I: El relato del Chile actual en cuatro momentos

Como mencionaba anteriormente, vamos a abordar el contexto chileno a partir de cuatro momentos: El *Antes*, que fue borroneado, por lo que está difuso y en

rescate. El golpe militar y la dictadura, que significaron una fractura que marca la separación entre el antes y el presente como momentos irreconciliables. La transición, como un momento de continuidad y cambio. Y el presente, tiempo y espacio en el que confluyen la construcción subjetiva de los momentos ya mencionados.

EL ANTES, o bien el tiempo anterior, lo vamos a situar a partir de 1925, año en que comienza a regir la constitución presidencialista, caracterizada por democratizar la actividad política entre los sectores medios de la sociedad, conformados paulatinamente por el auge del trabajo asalariado que ofrecía la ciudad.

La Asamblea deliberó durante casi una semana y acordó una serie de “principios constituyentes” que, en lo esencial, establecían un Estado centrado en el fomento de la producción, un Congreso funcional formado por delegados de las clases productoras, un sistema educacional administrado por la Comunidad y no por el Estado (o sea no por la oligarquía), un ejército de ciudadanos (se abolía el Ejército Permanente), etc. (Salazar 60)

El poder que hasta entonces había permanecido en manos de una aristocracia elitista y mayoritariamente conservadora, por primera vez se desplazó hacia la naciente clase media, que rompía con el paradigma social binario – oligarquía/ pueblo– del siglo XIX. Desde su emergencia, aquel grupo social emergente comenzó a resentir necesidades nuevas, que los modelos políticos de las elites no supieron leer ni resolver apropiadamente. Ello confluó en un período políticamente enriquecido, que, con sus variabilidades, permitió la participación política de nuevos actores sociales, que comenzaron a agruparse en gremios, sindicatos, federaciones, sociedades mutuales, etc. Recordemos – muy a grandes rasgos – que durante este periodo histórico el Estado, por primera vez, asumió un rol activo en la economía del país, creando empresas de carácter público. Hubo una preocupación significativa por democratizar la educación primaria, así como también por fortalecer las universidades. En general, se crearon políticas públicas que conversaban con los problemas sociales emergentes de una población cada

vez más involucrada y comprometida con la participación política. Recordemos también que, incluso desde fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX, se constituyeron movimientos feministas organizados:

Los dirigentes laborales chilenos, pese a estar menos organizados y encontrarse bajo mayor presión política que sus colegas argentinos, procuraron entenderse con el feminismo desde comienzos del siglo XX. La *Aurora Feminista* uno de los primeros periódicos femeninos, sacó un sólo número, en enero de 1904, en que se autodefinía como “órgano defensor de los derechos de la mujer” y llamaba a las mujeres a zafarse de las cadenas de seda que las ataban a una vida vana, y hacer algo constructivo por el país. (Lavrín 38)

Los movimientos sociales se desarrollaron sobre todo en el norte de Chile, en el contexto de la lucha obrera contra el abuso de las salitreras. Por su parte, las demandas feministas por el sufragio y los derechos laborales se acentuaron hasta conseguir la participación de las mujeres en las votaciones municipales de 1934, para recién lograr el sufragio en las elecciones presidenciales de 1949:

El derecho a voto, aprobado el 9 de marzo de 1934, quedó limitado a las elecciones municipales y a las mujeres mayores de 21 años que supieran leer y escribir (...) El Congreso tardó dos años más en estudiar, debatir y recomendar el sufragio femenino, el cual, bajo la presión presidencial, se convirtió en ley en diciembre de 1948. (Lavrín 379 y 403)

En consecuencia, la primera mitad del siglo XX fue un período que permitió la emergencia y participación de actores sociales inéditos, como los profesores (profesionalización de la carrera docente), los trabajadores en general, incluyendo la integración de la figura femenina en las esferas del mundo político- social.

En este contexto de florecimiento del tejido social, el teatro tuvo un rol activo y participativo, convirtiéndose en un espacio de incidencia dentro de la sociedad. El auge de la actividad teatral estuvo evidentemente propiciado por la proliferante vida cultural impulsada por la creación de espacios – no siempre teatros, en muchos casos eran espacios para la congregación – para el desarrollo de la vida cultural en

pueblos, villas y sindicatos, que descentralizaron la actividad cultural del epicentro santiaguino.

Entre 1941 y 1943 se crean el TEUCH (Teatro Experimental de la Universidad de Chile) y el TEUC (Teatro de Ensayo de la Universidad Católica), “los cuales revitalizaron la teoría y práctica teatral mediante la introducción de dramaturgias europeas y estadounidenses de punta, y mediante su vinculación con artistas e intelectuales vigentes en el país y el mundo, re-situando a lo teatral dentro de la trama sociocultural del país” (Hurtado 14).

Las producciones de este periodo, y sobre todo durante la década del 60', elaboraron personajes acordes con el contexto sociopolítico de la sociedad chilena de esa época, integrando sujetos populares y marginales como campesinos o mendigos, a través de los cuales se retrataba la lucha de clases y se daba cuenta de las falencias del sistema social, cuya consecuencia se encarnaba en estos personajes desposeídos. Los personajes de estos dramas simbolizaban la reflexión sobre los roles sociales, representando, de este modo, ciertos imaginarios capaces de problematizar la sociedad en cuanto a su organización, costumbres, el poder político, e incluso ideas como el progreso¹.

En cuanto al tratamiento de la figura femenina en el teatro, tenemos que desde principios del siglo XX es posible rastrear construcciones que problematizan el rol femenino en la sociedad, así como perspectivas femeninas que explorarán los problemas sociales. Este panorama sin embargo, ha cambiado a la luz de nuevos trabajos críticos que rescatan producciones en las que el rol femenino si era tensionado. Tal como explica Eduardo Thomas, dramaturgos como Armando Mook, Magdalena Petit, María Asunción Raquena, entre otros, elaboraron fuertes críticas al rol femenino en la sociedad:

Armando Mook crea sujetos femeninos capaces de enfrentar los condicionamientos de la sociedad de la época para elegir libremente sus destinos. Es el caso de Marta en *Pueblecito*. En otra obra la protagonista se niega a casarse y asume la maternidad soltera (“Natacha”).

¹ María de la Luz Hurtado rescata y analiza en este sentido obras como *Dionisio* de Alejandro Sieveking (1964), *Los papeleros* (1963) de Isidora Aguirre, *El Wurlitzer* (1964) de Juan Guzmán Améstica, *La niña de la palomera* (1967) de Fernando Cuadra, entre otros. Ver: Hurtado, María de la Luz. "Sujeto Social Y Proyecto Histórico En La Dramaturgia Chilena Actual". CENECA, 1983.

En 1935 Magdalena Petit escribió la versión teatral de su novela “La Quintrala”. Lo notable es que construye una protagonista rebelde y libertaria (que se aparta de su versión de este personaje en su novela, que seguía de cerca la imagen de la Quintrala como “monstruo” establecida como mito por el relato historiográfico de Benjamín Vicuña Mackenna. En los años sesenta, María Asunción Requena también crea protagonistas femeninas independientes y contestatarias, especialmente en “El camino más largo” (1959) con Ernestina Pérez, “primera mujer médica de Chile”, que enfrenta el rechazo social y el fracaso como pareja. También hay mujeres que enfrentan el medio ambiente natural y social en otras obras de Requena, como “Fuerte Bulnes” (1955), “Chiloé cielos cubiertos” (1971) y “Ayayema” (1964). (Ver: Benjamín Rojas y Patricia Pinto Villarroel: *Escritoras Chilenas*). Contiene ensayos sobre Petit, Requena y también Isidora Aguirre, dramaturga que también algo aporta al respecto, especialmente en “Las tres pascualas”, donde presenta mujeres trágicas anuladas por la tradición masculina dominante (en la estética de García Lorca). (Thomas, apuntes de clases)

Las características estéticas del teatro en el contexto de los sesenta estuvieron marcadas por la preocupación de generar obras que tuviesen un alto nivel escritural –o valoración del texto dramático en cuanto creación literaria–, así como también sobre la presentación del espectáculo. Existía una notoria intención de producir obras de calidad en cuanto técnica escritural, puesta en escena y trabajo actoral, ya que el público de aquellos años era exigente y crítico como consecuencia de las condiciones político-sociales que permitieron la conformación de audiencias con un amplio bagaje cultural. Dichas condiciones permitían una comunicación dialógica entre los públicos y los creadores, generando una conciencia crítica desde la producción así como también desde los espectadores. Al respecto, Grinor Rojo señala que el teatro de este período:

[era un] espectáculo como un despliegue estructurado, con unidad en el tiempo y en el espacio, y disciplinado, dada la subordinación de los actores al criterio de un director o en todo caso al de un equipo que en sus acciones obedece a una estrategia de trabajo preparada de antemano, la valoración cuidadosa de la escenografía, la iluminación y el vestuario y, en fin, el consenso en cuanto a la percepción de la mise en scène como un « hecho de arte ». (Rojo 69)

En cuanto a las condiciones laborales de las compañías y sus actores, funcionaban bajo la lógica de cualquier trabajo asalariado, lo que permitió la conformación de elencos estables para los montajes, propiciando el trabajo continuo de un equipo teatral que iba desarrollando sus propias prácticas escénicas y formas particulares de trabajo. Ello derivó a su vez en la producción de una gran cantidad de obras, situación inédita en la historia del teatro chileno. Es decir, en esos años existía una valoración social por la actividad teatral. Elena Castedo subraya que hacia 1970 es posible observar un desplazamiento de la figura del dramaturgo como único creador de las obras, ya que existía un gran interés y participación en la actividad teatral, propiciando la creación colectiva “sin un guion prescrito rígido, de inequívoco propósito didáctico y de temas y ambientes circunscritos”. (7)

EL GOLPE MILITAR Y la DICTADURA. Estos hechos, sin duda, significaron una fractura en la actividad cultural del país, dado que de la noche a la mañana la población vio restringida la posibilidad de reunirse, de participar y opinar. Un error frecuente en nuestra lectura sobre la instauración ideológica de un modelo ultraliberal en lo económico, pero extremadamente conservador y represivo (Rojo 71), es subestimar la audacia e inteligencia de su modo de instauración y funcionamiento social. Se suele pensar que la dictadura al funcionar por la vía de la fuerza y la represión absoluta no fue capaz de generar reflexión ni pensamiento crítico y que esa ignorancia, de algún modo u otro, pone a esta ideología en una situación de inferioridad intelectual. Ahora bien, no hay nada más ingenuo que creer que la falta de desarrollo cultural e intelectual durante la dictadura fue una mera medida “bruta” destinada a imponer el terror y el control sobre las masas. Si este hubiese sido el caso, el desmantelamiento de las formas de producción de pensamiento y arte no hubiese sido tan profundamente efectiva.

La intervención de las fuerzas armadas no solo fue interpretada por la ciudadanía como un acontecimiento político-militar, sino que además, en alguna medida, fue subjetivada y/o percibida en su dimensión estético-social, a través de las alteraciones y cambios que tuvieron lugar en diversos ámbitos de la cultura visual, sonora y espacial (Errázuriz 137).

En *Dictadura Militar en Chile: antecedentes del golpe estético cultural*, Errázuriz establece dos momentos para explicar la forma en que el régimen militar logró instalar su proyecto ideológico, económico y político. El autor plantea dos momentos mediante los cuales fue llevado a cabo este fin: en primer lugar, la *destrucción del legado marxista* y, en segundo lugar, la *campana de restauración* (Errázuriz 138). El primer momento reconoce varias acciones asociadas a formas de violencia simbólica a través de las cuales se persiguió, castigó y condenó cualquier práctica que hiciera razón con el proyecto sociocultural del periodo anterior, incluyendo la Unidad Popular, que como ya hemos mencionado, entendía el desarrollo sociocultural como necesario y transversal a todas las clases sociales. Acciones que se enmarcan en este primer momento fueron, por ejemplo, la intervención a las universidades chilenas, el borramiento de murales, la manipulación y construcción de las noticias a través de medios oficiales como *El Mercurio*; y, en general, medidas extremas, como atentados contra la integridad física y el derecho a la vida – muerte, tortura, encarcelamiento, exilio–, y hasta despidos en oficinas públicas, universidades, quemas de libros, cortes de barba y pelo, cambios de nombre de calles, villas y escuelas, entre otros (Errázuriz 139).

En este contexto la actividad teatral fue específicamente embestida, ya que, dadas las características propias de su desarrollo tales como el vínculo con el público y la reflexión crítica, fue considerada una amenaza para las políticas del miedo fundamentadas en prácticas represivas. La red de instituciones culturales que hasta entonces había propiciado la proliferación de teatros y proyectos artísticos fue brutalmente desarticulada en un esfuerzo notable por acabar con cualquier forma de expresión opositora al discurso de “liberación del marxismo” del régimen: “En sus delirios antimarxistas, a las nuevas autoridades se les antojó que los conflictos entre las clases eran una superchería de los intelectuales de avanzada y concluyeron, consistentemente, que la mejor manera de acabar con ellos era cargarle la mano a todos aquéllos que los habían fantaseado” (Rojo 71). Tal como menciona Rojo, la estrategia que llevaron a cabo fueron políticas conscientes y organizadas de instauración del nuevo discurso oficial, que utilizó consignas como

“limpieza” u “orden” para justificar estas medidas de descomposición del tejido social, basándose en la idea de que

Para el régimen militar, y no pocos de sus partidarios, el gobierno de la UP era signo de fracaso, desorden y, en cierto sentido, suciedad. Desde esta perspectiva, el efecto nocivo del gobierno del presidente Allende fue considerado más allá del ámbito político y económico, vale decir, también se había propagado a las costumbres, el uso del lenguaje, el aseo, entre otros. (Errázuriz 141)

De ahí que durante la segunda etapa - de *restauración* - fuera tan importante la resignificación de los símbolos patrios que reforzaran la idea de chilenidad. Es evidente que para la derecha chilena era absolutamente necesaria una base ideológica consistente para justificar el uso de la fuerza y la represión. Era imprescindible contar con un discurso que avalara las acciones llevadas a cabo por el régimen, porque de otro modo no se justificaba la permanencia del dictador en el poder. El discurso de la dictadura se conformó, entonces, a partir de la premisa de “la restauración del orden” y la “reconstrucción de la patria”. No bastaba solo con las medidas socioeconómicas y políticas instauradas a la fuerza, fue necesario crear un imaginario y afectar la cotidianidad de la ciudadanía, modificar sus subjetividades, las formas de relacionamiento social, cambiar la forma en que (se) comprendía (en) el mundo.

La campaña de restauración consistió en generar un enfoque cultural cuya finalidad era recuperar la chilenidad perdida. El régimen consideró que las formas artísticas de las décadas previas habían perdido de vista lo “propiamente chileno” en un afán imitativo de nuevas técnicas e influencias foráneas; y que, por lo tanto, su misión era restablecer nuevamente la identidad de la patria. Algunas medidas en esta segunda etapa de ideologización fueron la restauración del patrimonio nacional, con especial enfoque a las casas de campo e iglesias, así como también la exaltación de los símbolos patrios, como los ritos asociados a la bandera. Por otro lado, también se invirtió en el embellecimiento de algunas ciudades con el fin de crear nuevos espacios públicos que sirvieran como plataforma para pequeños monumentos a figuras militares: nuevas plazas con estatuas y nombres de combates. La música también jugó un rol importante en las políticas culturales de la

dictadura, e ilustrativo es el caso de *Los huasos Quincheros*, quienes fueron identificados como los embajadores de la “real cultura folclórica” del régimen (Errázuriz).

El discurso que se instaló en la producción cultural oficialista durante la dictadura, fue el de lo apolítico, ya que todo aquello que expresara una postura u opinión política era considerado un arte panfletario. Desde esta consideración, se devaluaba su valor en cuanto técnica artística, dejándolo fuera de los círculos de crítica, porque no se consideraba arte². La descontextualización del contenido ha resultado ser una estrategia eficaz en el control ideológico, respaldado en la idea de que lo apolítico no es ideológico y que, en consecuencia, lo no-ideológico es la única forma de respeto a las libertades individuales.

Si bien las medidas de *destrucción y restauración* fueron eficaces en su cometido, las diversas compañías, actores y dramaturgos no tardaron en comprender lo necesario de la actividad teatral como forma de resistencia a la brutalidad del régimen. A partir de 1976 en adelante, las expresiones artísticas no oficiales comenzaron a rearticularse en función de la denuncia y la resistencia, y las artes escénicas comenzaron una “intensa búsqueda experimental por encontrar las formas de expresión y comunicación más significativas para el momento” (Hurtado, Ochsenius y Vidal. 1).

Las políticas represivas impedían a los pocos teatros que quedaron funcionales (los de la Universidad Católica y Universidad de Chile, principalmente) estrenar obras de creación nacional. Paradojalmente, el discurso de la chilenidad no era aplicable a la creación dramática; y ello obligó a hacer montajes clásicos europeos, que además se recomendaban en los planes y programas ministeriales, siendo los estudiantes secundarios su principal público:

Igualmente, cambia en forma radical su política de repertorio: de un virtual 100% de montajes de teatro chileno, política sostenida ininterrumpidamente

² Esta idea de lo apolítico como valor fundamental para la valoración de la creación artística fue profundamente asimilada por nuestra cultura, y ha costado erradicar esta consideración. Sin ir más lejos recientemente – 2019 –, y como consecuencia del Estallido social de Octubre, la ministra de educación Marcela Cubillos no tuvo reparos en declarar que en los colegios se estaba realizando adoctrinamiento político a los estudiantes, promoviendo un discurso de educación desideologizada como si eso fuera posible, sobre todo en un momento histórico que exigía contextualización.

desde 1957, se vuelca hacia un 100% de teatro clásico español y francés: Calderón de la Barca, Lope de Vega y Moliere. Con ello no se vulnera el receso político que toda obra reflexiva de dramaturgia chilena pudiere desafiar, a la vez que se recurre en esos momentos difíciles a la sabiduría, serenidad y altura ética contenida en obras como *La vida es sueño*, montada en 1974 (Hurtado, Ochsenius y Vidal. 20)

La embestida que había clausurado la funcionalidad de los teatros y había obligado al exilio a un gran porcentaje de teatristas, poco a poco fue siendo abatida por la actividad organizada de grupos teatrales que fueron rearticulando espacios para la creación. En este sentido, un acontecimiento destacable fue la creación del Taller de Investigación Teatral (TIT), dirigido por el profesor de la Universidad Católica Raúl Osorio. Este nuevo espacio no solo permitió reactivar la actividad creativa de la escena nacional, sino que además propició la investigación teatral como base para creación. Poco a poco, la escena nacional comenzó a estrenar creaciones originales constituyendo una resistencia cultural significativa durante la época. Si antes de la dictadura las creaciones colectivas correspondían a una forma de organización acorde con la ideología del momento y a procesos de experimentación, durante la dictadura las creaciones colectivas se vuelven sinónimo de un sentir comunitario, una forma de asociación subjetiva para el sentir de una época. Hacia los ochenta los sindicatos volvieron a reagruparse, permitiendo nuevos espacios para la escenificación (García), lo que ayudó en la difusión de las nuevas creaciones. Estas instancias no estaban exentas de dificultades, dado los escasos recursos para el funcionamiento de las compañías, los cuales no alcanzaban para sustentar una actividad teatral que, además, debía enfrentar la gran censura o la autocensura de un contexto represivo.

Bajo estas condiciones de creación y montaje, no es de extrañar que una de las características del teatro de resistencia al régimen, fuera la alusión indirecta por medio del uso de la ironía y el humor, recursos que aseguran una comunicación a/efectiva con el público constantemente aludido y entretenido. La risa en este sentido jugó un rol fundamental en tanto gesto social la risa propone una situación común generalmente exagerada que permite la visualización de un tema social

subyacente a la experiencia común de su público: “ella agiliza todo lo que puede quedar de rigidez mecánica en la superficie del cuerpo social” (Bergson 27).

Por otro lado, la experiencia socio-política marcada por el fracaso del proyecto socialista de la UP, sumado a las crisis económicas de “los años transcurridos entre 1973 y 1989 (...) un tiempo de marcados vaivenes y desequilibrios macroeconómicos, en que el producto tuvo un comportamiento volátil –atravesado por dos recesiones profundas en 1975 y 1982/1983–, y una baja tasa de crecimiento promedio” (Rodríguez 236), derivaron en temáticas recurrentes como la solidaridad en tiempos de crisis, la cesantía, la pobreza: la realidad chilena de los ochenta. La realidad representada, a su vez, ponía en escena personajes comunes que buscaban mostrar la humanidad detrás de las ideologías, el costo humano de las ideas. Así, en la escena se plasman los problemas sociales que afectan a la población, dando cuenta de las subjetividades de su contexto, lo que permitió mostrar las formas de relacionamiento social desde una perspectiva cotidiana y situada.

Una obra ilustrativa de estas características, donde las temáticas son transmitidas mediante personajes femeninos es *Tres Marías y una Rosa* (1979); una representación de David Benavente –producción del TIT– donde es posible identificar los temas alusivos a las problemáticas sociales de la época. Por otra parte, vemos en ella la exposición específica de la perspectiva femenina del drama social, como expresión de la experiencia subjetiva del período, e incluso la visión íntima del personaje, que permitía hacer un parangón frente al problema mayor de carácter social. Esta obra protagonizada por cuatro mujeres exponía las vivencias de violencia doméstica a las que estaban sometidas, situación agudizada por la falta de fuentes laborales que permitieran la subsistencia de los núcleos familiares. Es interesante observar cómo la representación de experiencias cotidianas permitía problematizar el sistema, en un movimiento que iba de lo particular –íntimo, privado– hacia lo general –político, social e histórico–. A partir de la perspectiva de cuatro mujeres pertenecientes a los programas de ayuda de la Vicaría de la Solidaridad, era posible explorar y plasmar la perspectiva particular de la experiencia femenina

durante la dictadura, lo cual visibilizaba el sometimiento de las mujeres, a la misma vez que instalaba el imaginario de la “señora” de la clase popular. Esto último se fija principalmente mediante el recurso humorístico que exageraba las características del personaje femenino popular, acentuando rasgos como el cotilleo, la necesidad de alzar la voz para contar historias, o las discusiones por falta de consenso en las decisiones del taller. La obra explota características que son atribuidas al comportamiento específicamente femenino en el imaginario social y las pone en escena como elemento humorístico.

Esta obra marca un precedente en una tendencia de las formas de construcción estética en el arte, que ya desde los años ochenta se comienza a incorporar el relato no oficial – testimonial o subjetivo – como fuente de creación y exploración de las historias. En la década de los ochenta el teatro de resistencia comenzó a adquirir nuevas características que dejaban atrás la alusión directa y el tratamiento más realista de los dramas, en un contexto marcado por la reactivación de la vida política a propósito de las jornadas de Protestas Nacionales. En este espacio, emergen jóvenes teatristas que instalan nuevos rasgos estéticos en las producciones. Entre los grupos que renovaron el teatro chileno en el contexto de la dictadura destacan: Andrés Pérez con su Gran Circo Teatro, Alfredo Castro con el Teatro de la memoria, Marco Antonio de la Parra con el Teatro de La Pasión Inextinguible, Ramon Griffero con el Teatro de fin de Siglo. En este sentido, la figura del dramaturgo-director, comienza a fusionarse en una sola persona, y permite la construcción de textos desde la escena. El teatro que proponían se caracterizaba por la visualidad, la escena y el espacio, generando atmósferas que aludían a sensaciones fúnebres o terroríficas que, sin referir de forma concreta a los conflictos políticos de la dictadura, la denunciaban indirectamente. El carácter de estas obras, que era más íntimo y propiciaba “la ambigüedad, los ambientes indefinidos, las referencias simbólicas o poéticas y en general el enriquecimiento del mundo escénico, sirvieron para abrir un universo de significados que despertaron en un público, sobre todo juvenil” (Piña 82). Estas son directrices estéticas que influirían en las creaciones de los noventa y los dos mil, momento en que las experiencias escénicas se vuelven más sensoriales y experimentales.

Si nos atenemos a los hechos políticos únicamente, podríamos plantear que la transición del régimen militar hacia la democracia es un período que oficialmente abarca desde el Plebiscito Nacional de 1988, pasando por las elecciones de 1989, hasta el traspaso efectivo del poder a los civiles con la asunción de Patricio Aylwin en 1990. Sin embargo, la mayoría de los historiadores y sociólogos comprenden la transición desde 1990 hasta los dos mil, abarcando una década, ya que desde una perspectiva más sociológica se entiende como un período de ajuste y reordenamiento de las formas políticas, así como también de la experiencia ciudadana de la democracia.

Con todo lo relativo que es dividir en periodos precisos, puede afirmarse que en Chile la transición coincide con la fase final del régimen militar y se desencadena en el momento del plebiscito de 1988. A partir de este, el conjunto de actores políticos se orienta hacia el término de régimen, sea para dificultar o facilitar el advenimiento democrático, culminando así con la inauguración del gobierno democráticamente elegido en diciembre de 1989. Al asumir el primer gobierno democrático, puede decirse que ya no estamos en transición en sentido estricto. Pero ello requiere una clasificación. (Garretón 21 - 22)

Para efectos de esta revisión acotada del funcionamiento del espacio teatral en la sociedad chilena “la transición” se inscribe en la década de los noventa, sin ahondar en la discusión sobre sí aún – y hasta que no se cambie la constitución– continuamos *transitando* hacia la democracia, ya que entrar en esta discusión conlleva una responsabilidad, en tanto que “definir la transición no es un juego terminológico, ni una cuestión puramente semántica o académica (...) porque de las formulaciones que se hacen en este plano se desprenden opciones y propuestas políticas” (Garretón 23).

La decisión de comprender el período de transición desde que comienza el primer gobierno democrático en 1990, hasta inicios de los dos mil (específicamente 2003, momento en que se crea el Consejo Nacional de la cultura y las artes CNCA) es una decisión metodológica, en cuanto permite delimitar un momento político con características específicas, que se distingue del tiempo “presente”. De esta forma, también se puede diferenciar entre los rasgos estéticos de las creaciones de los

noventa y dramaturgia en la que enraíza la Generación del 2000. Por lo demás, en términos estéticos la década de los noventa cuenta con rasgos propios que, incluso temáticamente, se diferencian de la producción de los teatros de los dos mil.

El discurso transicional que emanó desde las esferas hegemónicas y se transmitió a la opinión pública en gran medida a través de la televisión, fue el de una transición equilibrada y conciliadora: la idea de un Chile capaz de estrecharse la mano y buscar consensos para dejar atrás aquellas desavenencias que habían dividido y sumido al país en una profunda dislocación de su cuerpo social. Sin embargo, “el desplazamiento de poder no significó un cambio radical en el sistema económico chileno ni representó el desplazamiento total de las fuerzas políticas y económicas que habían apoyado el gobierno – *régimen* – de las Fuerzas Armadas” (Villegas 189 – 190, la cursiva es mía). De este modo, las políticas de mercado que determinaron la economía neoliberal que había sancionado la constitución de 1980, se consolidaron como base de la economía nacional, la que, por un lado, reportó cifras favorables para el crecimiento del país, y por otro, se acomodó al argumento de evitar una transición violenta que pudiera perjudicar la estabilidad financiera y política en desmedro de cualquier paso democrático.

La Constitución de 1980 es ciertamente conservadora en lo valórico, poco democrática (de forma y fondo) y con un fuerte sesgo económico liberal. A modo de ejemplo, pero muy clarificador, es que en ella se protege expresamente el derecho de propiedad, mientras que no se hace mención a otros derechos fundamentales, como los derechos humanos, por ejemplo. La consecuencia económica de esta Constitución, y de sus diversas leyes, es el haber dotado de certeza jurídica a las inversiones privadas, creando así un adecuado clima de negocios. (Saavedra 120)

Para Tomás Moulian, esta política de consenso corresponde a un blanqueo, “que se basaba, más que en el temor, en la complicidad con el proyecto. Pero tomaba el miedo –fataσμα latente, atavismo de los hombres comunes– como justificación” (Moulian 33). De esta forma, la transición buscó maneras de instalarse socialmente sin afectar el modelo instaurado por el régimen militar.

En este contexto, el arte y la cultura tuvieron un rol fundamental para hacer notar la diferencia de un gobierno democrático versus una dictadura. Era importante que la población experimentara la forma de vida democrática, dejando atrás las restricciones de reunión, los toques de queda, retirando la amenaza militar de las calles e invirtiendo en la vida social y cultural. Estos aspectos del desarrollo sociocultural se reconocieron como parte primordial de la versión democrática del nuevo Chile.

Los esfuerzos en este sentido no fueron menores. El discurso democrático anunciaba que existía una “deuda” con las artes y la cultura, por lo que progresivamente se fue institucionalizando la gestión y el financiamiento hacia estas áreas del desarrollo social. En 1990 se crea “la primera Comisión Asesora de Cultura en Chile, [que] operó bajo criterios o conceptos de la ONU, a través de una convocatoria efectuada en el año 1990 por el Ministerio de Educación” (Olavarría 34), iniciativa preliminar que promovió la agenda de acciones en favor de la creación y promoción de la actividad cultural en el país.

Como consecuencia de una política transicional consensuada, las formas de financiamiento para el desarrollo de la cultura –y en general para el desarrollo económico del país– se orientaron hacia formas de financiamiento mixtas, en donde el estado *subvenciona*³ la actividad cultural, al mismo tiempo que incentiva la administración privada de la misma.

Como hitos que reflejan esta política de financiamiento mixta, en primer lugar, cabe señalar *Ley de donación con fines culturales 1991*, que “incentiva tributariamente a quienes donen dinero o especies para financiar la ejecución de un proyecto cultural previamente presentado por el beneficiario al Comité Calificador de Donaciones Privadas” (Biblioteca del Congreso Nacional de Chile). Esta primera ley, más comunmente conocida como *Ley Valdés* marcó el paradigma de cómo se iba a comprender y financiar el desarrollo cultural del país: como el ejercicio de una política mixta capaz de proporcionar los recursos para el desarrollo de proyectos, al

³ Subvencionar: acción y efecto de llegar por debajo, ayuda económica para realizar una obra. Sus componentes son prefijo *sub* (debajo), *venire* (venir), más el sufijo *cion* (acción y efecto). (SUBVENCION, radicación. (s. f.). Etimologías de Chile - Diccionario que explica el origen de las palabras. <http://etimologias.dechile.net/?subvencio.n>)

mismo tiempo en que se incentivaba la creación libre, evaluando los proyectos en cuanto calidad técnica y no en cuanto a temáticas o ideologías, asegurando así la libre expresión. Ejemplos de esta política mixta son la creación de el Centro Cultural Gabriel Mistral (GAM), el Centro Cultural Palacio de la Moneda (CCPLM) y el Museo Violeta Parra, instituciones que han jugado un rol fundamental en el desarrollo cultural capitalino y cuya administración se organiza bajo comités que incluyen a privados y representantes estatales.

Ahora bien, la administración mixta en el contexto de los años noventa no solo resolvió de forma más o menos adecuada el modo de obtener recursos para el desarrollo de la cultura, sino que, además, este modo de gobernanza se sustentó en la idea de la apertura e internacionalización de la acción cultural. Esto se materializó con el Festival de Teatro de las Naciones, celebrado en 1993, y que permitió “reunir a dramaturgos, actores, teóricos, influyentes personas del mundo internacional del teatro, y dio oportunidad para que el público chileno viese teatro del todo el mundo” (Villegas 191). Esta instancia también sirvió políticamente para mostrar a nivel internacional la nueva democracia de Chile, país organizador del evento.

Otro factor importante y decisivo para las políticas culturales desde la década de los noventa, fue la creación del Fondo Nacional para el Desarrollo de la Cultura y las Artes (FONDART), concurso que modificó sustantivamente las formas de financiamiento de la producción artística existentes hasta entonces. En el momento de su creación, FONDART fue dependiente de la división cultural del Ministerio de Educación, bajo la lógica de articular la producción creativa con la población desde la educación, democratizando el acceso a la cultura (esto explicaría que ciertas investigaciones *no artísticas* -como lo son investigaciones sobre la producción artística- también son consideradas dentro del fondo concursable, ya que se consideran igualmente un aporte a la cultura nacional).

La discusión en torno a la figura institucional, y más específicamente a qué tipo de instancia ministerial se requería en el país, tuvo un largo proceso que pasó por las comisiones Garretón en el gobierno de Aylwin, Comisión Ivelic en el gobierno de Frei, y por último la comisión Squella en el gobierno de Lagos, la que finalmente instituye el Consejo Nacional de la Cultura y las

Artes, y que marca un hito en el desarrollo de la institucionalidad cultural en Chile. (Olavarría 94)

Se podría pensar que en este nuevo contexto en el que comienzan a institucionalizarse políticas para la administración, producción y difusión de las artes, la producción de obras teatrales podría haberse favorecido, incitando la incursión de nuevos teatristas, dramaturgos, actores y compañías. Sin embargo, durante la década de los noventa la producción dramática continuó realizándose, en su gran mayoría, a través de los mismos teatristas que habían consolidado un trabajo dramático persistente durante la década anterior, como Juan Radrigán, Ramón Griffiero o Andrés Pérez. Otro fenómeno de esta década fue el rescate y valoración del teatro más vanguardista de la década de los sesenta, destacando las obras de dramaturgos como Egon Wolff, Jorge Díaz, e Isidora Aguirre, en menor medida.

Las estéticas del teatro de esta época fueron más bien de carácter exploratorio, en tanto hubo una intensión de incorporar nuevos lenguajes estéticos, apoyados en la integración de nuevas tecnologías para la escena. Ello se relaciona, con una economía de mercado que influyó en hacer accesibles ciertas tecnologías e influencias extranjeras provenientes del cine u otros teatros, lo que enriqueció el lenguaje no verbal y escénico más que el verbal o textual.

La crítica teatral tiende a definir las dramaturgias de los años noventa como un “teatro despolitizado”, que temáticamente se aleja de las discusiones sociales, cortando con la fuerte tradición reflexiva que predominaba en el teatro de resistencia durante los años de dictadura. Este fenómeno puede ser explicado por las influencias extranjeras, que acentuaban estéticas reflexivas respecto del arte como objeto en sí mismo más que el generar comunicación con el público. Otra explicación factible es que las políticas de borramiento impulsadas por Estado en la transición fueron efectivas durante los primeros años de la vuelta a la democracia, generando una atmosfera social de consensos que limitaba la crítica, en cuanto todo “lo nuevo” era considerado mejor que lo anterior.

La figura más relevante de la década de los años noventa fue Benjamín Galemiri, quien desarrolló una propuesta interesante, integrando estéticas

vanguardistas y referentes del mundo del cine. Debe reconocerse, en este sentido, que una obra como *El coordinador* (1992) instaló un paradigma para lo que posteriormente sería la reactivación de la discusión política en el teatro.

Por otro lado, la flexibilidad creativa que prometió la década de los consensos permitió que los discursos disidentes pudieran conformarse como perspectivas legítimas en el entramado social, posibilitando mediante la creación teatral que nuevas problemáticas que se cruzaban sobre todo con aspectos más bien íntimos o biográficos comenzaran a integrarse a la discusión pública, diversificando lo que se consideraba hasta entonces como “político”.

La reflexión sobre el rol femenino en la nueva sociedad democrática tuvo un espacio predominante en la actividad intelectual, como consecuencia del fenómeno del retorno de mujeres exiliadas que habían adquirido experiencia política feminista en el extranjero y que comenzaron a integrarse o reintegrarse a las distintas esferas del país. A su vez, también hay que considerar el antecedente de la importante actividad feminista que existió durante la dictadura:

Los movimientos se articularon en base a demandas de género propiamente tal en dos momentos históricos: el primero, reivindicativo de derechos civiles a comienzos del siglo XX; y el segundo, como parte de la reivindicación de la democracia y derechos humanos en los años 70. Estos momentos muestran que, como argumentan distintos autores, los movimientos emergen cuando los actores perciben patrones de oportunidad política que los incentiva a la acción. En el caso chileno, los movimientos de mujeres se constituyeron en momentos de realineamiento de fuerzas políticas y tomaron fuerza a través de la vinculación a otras luchas sociales. (Mora y Ríos 135)

La experiencia política de los grupos feministas durante la dictadura, si bien estuvieron articulados en su mayoría como formas de solidaridad frente a las políticas represivas que atentaban contra los derechos humanos, también proporcionaron espacios de encuentro y reflexión que permitieron replantear el rol de la mujer en la sociedad chilena. Estas nuevas perspectivas feministas no solo ahondaron en las posibilidades pragmáticas de la vida emancipada para la mujer (trabajos dignos, salarios que permitieran el mantenimiento del núcleo familiar, el acceso a la educación para la población femenina, etc), sino que también

extendieron las reflexiones de carácter cultural y filosófico que cuestionaban el orden patriarcal de nuestra cultura.

Estas discusiones fueron recogidas por la creación artística emergente. En el caso del teatro, cabe destacar como hito la obra *Cariño Malo* de 1990, escrita por María Inés Stranger y dirigida por Claudia Echeñique, que fue la primera obra escrita, dirigida y actuada exclusivamente por mujeres en Chile. Su finalidad era precisamente cuestionar la forma de habitar la sociedad chilena contemporánea siendo mujer. Sus tres protagonistas *Eva, Amapola y Victoria* exploran los límites del discurso amoroso predominante, sustentado en ideas de sometimiento y entrega femenina, propio de sociedades conservadoras. A partir de la experiencia subjetiva de las tres protagonistas se va planteando una relación entre la idea amorosa del patriarcado y los vestigios del discurso conservador de la dictadura, generando interrogantes tales como: ¿cómo matar el pasado para renacer en esta nueva versión de la libertad? ¿cuáles son las verdaderas incidencias de la democracia en las vivencias subjetivas de sus sujetos?

Las relaciones que discursivamente se establecen entre la experiencia de existir en la sociedad y la situación política de la transición, genera una metonimia entre *Él* y la herencia conservadora del régimen, que se representa mediante el discurso patriarcal de lo amoroso:

Amapola: No hables así. Ella no lo comprendió. Él era un proyecto, una ilusión.

Victoria: ¿Y se puede amar un proyecto?

Amapola: Se puede. Pero cansa. Uno se lleva toda la fuerza, tiene que amar por los dos.

Amapola se levanta, convaleciente.

Victoria: Eso no es justo.

Eva: Es amar al vacío y no encontrar nunca respuesta. Es quedarse suspendida siempre en el deseo... (Stranger 8)

Esta obra constituye un antecedente relevante para comprender que el imaginario femenino en el teatro no ha sido una construcción aleatoria, sino que es posible rastrear una tradición de obras que se han hecho cargo de construir un

discurso crítico al respecto. *Cariño malo* es una obra que explora exclusivamente la representación de la subjetividad femenina, a través de un juego escénico que prescinde de elementos adicionales, centrado exclusivamente en la palabra, las voces y el cuerpo, como formas de explorar la perspectiva femenina en escena. En este sentido, es una obra que se anticipa a las dramaturgias posteriores, en las que la exploración del discurso y sus dimensiones se vuelve un tema central para la representación.

De este modo, podemos afirmar que la configuración estética del imaginario femenino en las obras de la Generación del 2000 responde a una intención, ya sea comunicativa, experimental, humorística o crítica. No es posible obviar la tradición estética en el tratamiento de la representación de lo femenino.

El período que se inicia con el cambio de siglo trae importantes cambios sociales, sobre todo relacionados con las nuevas tecnologías y la capacidad de consumo de nuestra sociedad. Como consecuencia de la masificación de internet, sumado a otros factores sociales, se produce una rearticulación de movimientos sociales importantes, que marcaron hitos dentro de la nueva década: en 2006 la primera Revolución Pingüina, que se retoma con fuerza luego en 2011. A partir de esta última fecha comienza también comienzan los movimientos “No más AFP”, “No Alto Maipo” activo desde 2009, la “Revolución feminista de 2018” y, finalmente, el “estallido social de octubre de 2019”, movimiento en el que se reflejaron todas esas demandas históricas.

La ciudadanía mediática que proporcionan los nuevos medios de internet, conformaría una plataforma común para los diferentes lugares del compromiso político. Del mismo modo, ella conduce a una expansión de los espacios públicos políticos y crea con facilidad espacios públicos alternativos o contraespacios públicos para actores subalternos. (Millaleo 90)

Dadas estas condiciones sociopolíticas, es que no podemos hablar de una Generación del 2000 homogénea, sino que más bien valdría la pena plantear que esta generación es tan diversa como las producciones y las estéticas que elabora.

Lo que sí es transversal a esta generación es la necesidad de explorar, representar y construir memoria, ya que:

La afectación en segunda y tercera generación hace del trauma psicosocial un problema del presente y del futuro de la sociedad chilena, toda vez que su impacto sobre el psiquismo colectivo constituye una grave amenaza para las expectativas de producción de un nuevo sujeto histórico, de un sujeto enriquecido en su visión de mundo y en sus sistemas valóricos y morales con principios humanistas universales asociados a una profunda valoración de la persona humana y la vida. (Madariaga 14)

Las vivencias traumáticas de la dictadura no acabaron con el paso democrático, pero han motivado que las nuevas generaciones reelaboren en el presente las memorias del pasado. Esta tarea resulta constante y agotadora, y está siempre incompleta, ya que resulta de un proceso, indisolublemente entrañado a la experiencia social. Está directamente determinada por la violencia extrema que marcó las vivencias biográficas y el desarrollo de la subjetividad local. Es en el presente en donde se aloja la posibilidad de pensar y representar dicha violencia, con el fin de volverla comunicable.

“La palabra ‘extrema’ en este término denota un ‘más allá de la violencia’, es decir, un exceso que es constitutivo de este fenómeno y que cuestiona la racionalidad de este. Este exceso es lo que lleva a ciertos autores a plantear que la violencia extrema es un fenómeno ‘inexpresable’ o ‘irrepresentable’” (Pabón 33). La violencia que permanece y se hereda, que se transmite a través de la experiencia social de ser e interactuar con otros, no desaloja la costumbre – cultura – hasta que la misma cultura la interroga y comunica. La Generación del 2000 en este sentido, asume como propia la necesidad de explorar y tensionar las relaciones que sostiene el ahora con la violencia y esta última con el pasado y la memoria.

Esta implicancia del presente en la comprensión del tiempo histórico ha sido determinante para situar al sujeto y su experiencia en el centro de la reflexión sobre los procesos sociales del último siglo. Esto en cuanto la violencia extrema que afectó la vida social y colectiva es aún reciente, permitiendo que la experiencia inmediata – la propia o la de los padres –, sea la fuente principal de exploración: “el siglo XX

dejó el presente e ingresó en la historia, transformándose en un pasado que, aunque cercano, ya puede ser teorizado. Pero se trata de un pasado reciente, vivido” (Traverso 19). La profunda crisis social ocasionada por la implantación violenta del modelo económico neoliberal y las repercusiones que tuvo en la experiencia personal han ocasionado una tensión entre la teorización de los acontecimientos – integrándolos como un pasado reciente que exige explicación – y el discurso oficial que ha negado dicha experiencia como parte de la construcción social de Chile. Ello ha generando una profunda escisión entre la experiencia social *vivida* y el discurso hegemónico que la deslegitima, derivando en un presente poco confiable: un presente permeado por las posibilidades del relato, del sujeto.

De esta forma, la variabilidad de la experiencia subjetiva como fuente primera para la conformación del presente, hace de la Generación del 2000 una expresión heterogénea, que se unifica en el ejercicio de *hacer* memoria: explorar, interrogar y comunicar su propia violencia. En su mayoría, los autores de esta generación vivieron las formas simbólicas de la dictadura siendo niños. La infancia nos ofrece distancias para significar la experiencia. Los niños de la dictadura son adultos que han vivido procesos sociales abruptos, que de forma acelerada han modificado las formas sociales de relacionamiento. Son personas para las que la transición no alcanzó a integrarse como un proceso, sino como un borramiento que desplazó la experiencia de la violencia hacia la experiencia del individuo, volviéndolo responsable de su propio estrago, aislándolo en la imposibilidad de comunicar y sociabilizar su propia historia. “Desde esta perspectiva, recordarse es recordar la época violenta que marcó los inicios de su vida; por lo tanto, mirar la biografía implica hacerse cargo del problema de la violencia, involucra el generar la capacidad de elaborarla, de reflexionarla y de pensarla activamente” (Sáiz 06).

La creación dramática de la Generación del 2000 responde a condiciones subjetivas de elaboración, que, en términos estéticos, desplaza el problema de la incomunicabilidad de la violencia sistémica al tratamiento del lenguaje, generando piezas con un desarrollado sentido autorreflexivo que cuestiona al lenguaje en el lenguaje. Las formas convencionales de comunicación en el drama – monólogo,

diálogo – son en estas piezas un gesto de decir y de hacer que, al mismo tiempo en el que dan forma a la violencia, cuestionan la eficacia de su representación. Hay un vacío que persigue la subjetividad creativa de estas obras y que termina por horadar la posibilidad de cualquier acción más allá de la ficción: esa es nuestra violencia. “El vacío es una violencia sistémica profunda y dolorosa que acompaña la vida completa de esta generación hasta el presente, y muestra la pervivencia de la dictadura” en el ahora. (Sáiz 11).

La necesidad reconstruir la historia negada por las políticas de consenso y olvido, instaladas en el discurso hegemónico de la transición chilena, vuelcan los procesos creativos al acontecer social como referencia a la experiencia común, con la finalidad de direccionar la apelación por el pasado hacia el público del presente. En este sentido, el archivo periodístico sirve de fuente para una gran cantidad de obras que, a partir de un acontecimiento particular y de conocimiento público, articulan una crítica que interpela la configuración social. Existe una aproximación al acontecer concreto, material, con recursos ficcionales que permite interpretar y repensar el contexto presente.

La reelaboración del pasado a partir del contexto presente, permite tensionar el relato histórico, pugnando por la integración de la subjetividad en el relato oficial. Las tres obras que conforman el corpus de este análisis: *La amante Fascista* (2010) de Alejandro Moreno y *El taller* (2012) de Nona Fernández, son obras que refieren a situaciones específicas, ligadas a la violencia de la dictadura y que a partir de ellas articulan una crítica a la versión oficial de la postdictadura, supuestamente “objetiva” de los hechos. En estas obras encontramos personajes protagónicos femeninos que desarrollan una perspectiva específica respecto de la violencia política, y la expresan de forma caricaturiza los imaginarios femeninos impuestos como proyectos ideológicos sobre el rol femenino durante la dictadura.

Condición II: El lugar de las artes en el modelo económico neoliberal.

El funcionamiento de la economía determina modos de comportamiento, establece valores éticos e instauro realidades modeladas por la presencia del Estado mediante las instituciones; es lo que Foucault denominó dispositivos de poder, es decir, la expresión del poder en términos relacionales y sociales. Este apartado se propone analizar las relaciones entre la política de libre mercado y las subjetivaciones culturales, específicamente desde el teatro. Por lo tanto, lo primero que cabe preguntarse es ¿el teatro es una institución, un dispositivo de poder? La respuesta que damos en este estudio es afirmativa, por lo tanto, los imaginarios que se crean y tensionan a través de las obras pueden ser pensados en función de un análisis que va de lo particular –obras dramáticas teatrales– hacia lo general –condiciones de producción y recepción de las obras–.

La constitución instaurada por el régimen militar en 1980 es la concreción político-ideológica de la dictadura. Es la materialización performática de su modelo ético, social y cultural. La performatividad de su naturaleza radica en la posibilidad de determinar las formas de relacionarnos socialmente que se actualizan constantemente mediante la interacción social y cultural. Por consiguiente, la organización económica es un factor influyente en la construcción de subjetividades, ya que afecta directamente a la forma de relacionarnos, en tanto media en la comprensión del trabajo, la familia, y -en definitiva- de todas las áreas de la vida colectiva, dado que el comportamiento social y su producción creativa se da en coordinación con sus actividades económicas.

Lo segundo que cabe preguntarse es ¿Cómo afectan las formas de producción en la elaboración de imaginarios femeninos a través del teatro? La implementación de una lógica capitalista neoliberal necesariamente modifica los valores ético-sociales, genera nuevas expectativas, promete oportunidades, empleos, modernización, estándares, estadísticas, orden, crecimiento. Por lo tanto, la organización económica no solo es en su función financiera, así como la función

financiera no se limita a la producción y acumulación de un capital material, sino que implica toda una cadena de producción subjetiva, creativa y cultural.

Esta estructura requiere, como hemos visto, de cooperación, comunicación y control social (o autocontrol): lo que significa que en el proceso de acumulación del capitalismo cognitivo se ve subsumido no sólo el espacio virtual y físico sino también, y sobre todo, el ámbito relacional (precisamente por el espacio comunicativo-cooperativo) que forma la base de la naturaleza social del ser humano. Como hemos dicho varias veces anteriormente, la vida de los individuos es la dimensión espacio temporal de la acumulación capitalista: el capitalismo cognitivo es acumulación bioeconómica. (Fumagalli 260)

De este modo, para el capitalismo cognitivo la creación artístico-cultural y las expresiones subjetivas son necesarias en tanto aseguran la interacción entre los sujetos y la (re)producción de discursos hegemónicos. Aun cuando para el caso del teatro esta producción discursiva persiga un fin crítico y reflexivo, las condiciones propias de producción imposibilitan la actividad teatral autónoma o autogestionada. Lo cual provoca que los discursos críticos que se puedan elaborar desde la creación dramática correspondan a una visión acotada y segmentada para un determinado tipo de público, capaz de comprender técnicas sofisticadas de composición y descomposición dramática.

Este fenómeno de academización de la producción dramática responde a varios factores asociados a la forma de organización económica. Dado el financiamiento por proyectos, se hace difícil la estabilidad económica de aquellos que se dedican al teatro, por lo que muchos actores abren teatros y escuelas de teatro independientes, generando un nuevo público de jóvenes que estudian teatro, es decir, un público especializado y producciones dramáticas autorreferenciales.

Desde la creación del FONDART, la lógica concursable para la obtención de los recursos es la de la competencia y esto precariza las condiciones de trabajo para los artistas, y promueve un teatro más academicista en desmedro de la creación popular (o bien no profesional). Esto, ya que la actividad cultural – al igual

que ocurre con la educación— es percibida como una actividad económica, que contribuye a la acumulación subjetiva de bienes simbólicos.

A partir de la transición, los problemas del sector cultural suscitados a propósito de las medidas de represión y “objetivación” de las producciones, fueron reemplazadas por medidas económicas que aseguraran la producción cultural, desplazando dinámicas de acumulación material hacia modos de organización de la subjetividad contemporánea (Ossa 39).

De este modo, la destinación de nuevos recursos - que como ya hemos revisado provienen en gran medida desde el sector privado-, bajo la dinámica de la concursabilidad como estrategia de política pública, produjo el mismo efecto que en otros sectores de la economía: la necesidad de la innovación para asegurar la oportunidad. “La cultura y los bienes comunes, entonces no queda fuera de un circuito de innovación, al contrario, es importante alterar las tradiciones simbólicas para que estas se conviertan en recursos y participen de la lucha por introducir la novedad incesante” (Ossa 65).

Esta idea que Carlos Ossa plantea para las artes plásticas puede bien ser traslapada a otros sectores de la cultura, como es el caso del teatro. Las poéticas y estéticas que se desarrollan a partir de la Generación del 2000 son diversas y heterogéneas, precisamente porque en esas diferencias se ofrece la innovación dramático-creativa y se plasma la huella profesional del trabajo artístico-conceptual, centrado en experiencias particulares que evidencian traumas colectivos. Lo que aún temáticamente – o bien tópicamente —la creación dramática de la Generación de los hijos, al tiempo en que innova y constantemente expone nuevas propuestas de organización dramática.

En este sentido, tenemos por un lado la necesidad de innovar y por otro, la necesidad de una generación por hacer o bien explorar el pasado, la memoria. La indagación de perspectivas no hegemónicas, como es el caso de la perspectiva femenina, es un recurso que permite ambos sentidos, en tanto instala el discurso desde subjetividades no convencionales. Estas elaboraciones han permitido a su

vez diversificar al público especializado, en tanto el teatro se ha acercado a las problemáticas sociales, volviéndose un espacio para la opinión y la reflexión.

La creación teatral exige cada vez más una elaboración minuciosamente planteada con el fin de construir un discurso crítico de la manera más ingeniosa posible. Este afán creativo es lo que pone a competir a las escrituras dramáticas por ser financiadas, en tanto “la noción de creatividad inunda el discurso de los años dos mil y ofrece un cambio en la constitución del empleo, la diversificación laboral basada en proyectos propios.” (Ossa 101)

Es así, que la producción artístico cultural se plantea en nuestro sistema como una actividad económica, en la que el producto de comercialización es la creatividad. Esta mercantilización de las producciones subjetivas provoca un agotamiento temprano de las poéticas, y, en consecuencia, su constante reelaboración. Ahora bien, esto ciertamente resulta productivo, puesto que las propuestas escénicas están en constante diálogo con teorías nuevas que nutren y complejizan la escritura de la crítica y la apreciación del público. Por otro lado, se potencia la constante exploración del texto dramático, y la representación escénica, construyendo complejos sistemas semióticos en cada propuesta.

La creación de imaginarios por parte de la institución teatro es una tarea que resulta del criterio subjetivo de sus creadores, quienes generalmente los tensionan para dar cuenta de sus fisuras. Es por ello que podemos observar para las obras del corpus estrategias diferentes en el tratamiento de los imaginarios femeninos. Estas estrategias de dislocación de referentes son el resultado de la productividad creativa que “obliga a institucionalizar la crítica y sin anular su gesto contestatario, creando un limbo de desobediencia protegida.” (Ossa 19)

* * *

Hasta aquí hemos hecho una revisión somera de las condiciones políticas, sociales, económicas y subjetivas que han delineado la producción dramática de las

últimas décadas. La finalidad de este recorrido es instalar las bases que nos permitan comprender cómo estas condiciones no solo delimitan las posibilidades de la creación dramática, sino que tematizan dichas producciones, en tanto “el espectáculo se presenta a la vez como la sociedad misma, como una parte de la sociedad y como instrumento de unificación. En tanto que parte de la sociedad, el espectáculo es expresamente el sector que concentra toda mirada y toda conciencia.” (Debord 8)

Las características estéticas y tópicas del teatro, son en este sentido, una manifestación indicativa de los procesos y cambios sociales, y en el estudio de sus pliegues es posible dilucidar el sentir subjetivo de una generación que mediante la representación constituye sus intereses, plantea sus perspectivas y genera imaginarios. En consecuencia, la elaboración de imaginarios femeninos a partir de la configuración de personajes dramáticos y sus estrategias de composición y descomposición dramática, develan aquellas creencias arraigadas en nuestra cultura y su exposición permite tensionar estos imaginarios (aun cuando esa no sea la voluntad de las/os dramaturgas/os).

Mediante este recorrido también ha sido posible establecer una cierta trayectoria para el tratamiento de lo femenino en el teatro nacional, donde desde inicios del siglo XX es posible rastrear la elaboración de discursos críticos respecto del rol de la mujer en la sociedad chilena, o bien la instrumentalización de estos roles para transmitir un mensaje (como es el caso de *Tres Marías y una Rosa*).

Capítulo II

Imaginarios Sociales, Teatralidad y Política.

Para explicar la forma en que se articulan los imaginarios sociales proyectando una determinada visión de mundo a través de la representación, primero será necesario analizar las condiciones que permiten la emergencia del espacio virtual que posibilita dicha proyección. En el estudio de estos recursos dramáticos y teatrales es posible reconocer ejercicios de gestión de la memoria por parte de sus productores, lo que evidentemente es posible solo en tanto se asegure una relación afectiva con los públicos a los que se dirigen las obras.

La recuperación de la memoria en postdictadura se ha transformado en un quehacer para las generaciones que no necesariamente vivieron de primera mano la implementación y permanencia del régimen militar, pero que sí han resentido las formas de violencia simbólica que fueron heredadas y quedaron impregnadas en la cultura. En esta afanosa tarea, el teatro ha jugado un rol importante en el modo de articular los imaginarios sociales, en tanto las obras teatrales han servido como modeladoras de la sensibilidad social.

La finalidad de este capítulo es, precisamente, revisar la relación entre los imaginarios sociales y su consciente utilización en el teatro chileno contemporáneo, con la finalidad de analizar la potencialidad política de este gesto. La posibilidad de incidencia de la actividad teatral en el espacio social radica en el encuentro que se autoriza durante su realización, lo que de ahora en adelante llamaremos teatralidad. La teatralidad se ha teorizado desde diversas perspectivas; las más puristas la plantean como aquella característica específica del teatro; otras más flexibles la defienden como la conciencia de ser vistos, de ser representación. Esta última visión permite ampliar el término teatralidad hacia espacios no escénicos, es decir, al ámbito de lo cotidiano. Para los fines que nos interesan en este trabajo, ambas posturas resultan útiles, porque lo que es importante para el análisis de las obras es entender la teatralidad como un espacio virtual que se autoriza desde la mirada

de los espectadores; es decir, en el espacio de encuentro que da lugar a la representación, permitiendo el contacto y la apelación.

La rearticulación de los imaginarios a través de la representación es una práctica capaz de interpelar a los miembros de una sociedad en el encuentro vivo que supone el acto teatral. Como sostiene Alicia Del Campo, analizar la articulación de imaginarios en el espacio de la teatralidad nos permite:

Develar las redes de significación elaboradas dramáticamente por parte de distintos productores de discursos, los intereses y visiones de mundo que estas elaboraciones conllevan y la manera en que sus elaboraciones particulares buscan comunicar sus propuestas e imaginarios a las colectividades que configuran su audiencia /espectaduría. (Del Campo 27)

El presente capítulo está orientado a relacionar los factores performáticos – no textuales– del acontecimiento teatral: espacio –la teatralidad–, el contenido psíquico –los imaginarios–, y su acción y efecto en la cultura y la política. De este modo, los dos primeros apartados responden a la pregunta ¿cómo operan estos contenidos simbólicos, primero en la cultura y después en escena?, para pasar finalmente a un tercer apartado en el que revisaremos sucintamente algunas condiciones generales del imaginario femenino en las obras del corpus.

2.1 ¿Por qué los imaginarios sociales constituyen memoria colectiva?

Los imaginarios sociales se han convertido en un campo de estudio fecundo para la sociología, en tanto proveen un lugar para pensarnos socialmente desde la confluencia entre la psicología y la historia. Es por ello, que para poder definir y explicar el funcionamiento de los imaginarios sociales, es imprescindible comenzar atendiendo a las dimensiones del sujeto, la imaginación, y los imaginarios, para posteriormente tensionarlos en la comprensión del flujo de la historia/memoria.

Comenzaremos abordando al sujeto desde la visión althusseriana planteada en *Aparatos ideológicos del Estado* (1970), donde se establece que “la categoría de sujeto es constitutiva de toda ideología (...) solo en tanto toda ideología tiene por función la constitución de los individuos concretos en sujetos” (Althusser 52). Esta doble constitución permite plantear al sujeto como un ser social, o bien, como un ser en y dentro de la sociedad. Esta perspectiva amplía la visión más clásica del sujeto en el psicoanálisis tradicional, donde aquel es visto como una condición más bien metafísica o como una propiedad de la conciencia abstracta, entendiéndose, la expresión de una subjetividad en sí misma.

La comprensión althusseriana del sujeto como emergencia de las interacciones humanas e interactuante en la cultura, no quiere decir que se anule la experiencia subjetiva que nos constituye como seres humanos. Se trata más bien de ampliar la comprensión de “la experiencia humana [que] es siempre irreductible, [y] se pone el énfasis en que la subjetividad es un movimiento de pliegue y despliegue desde las experiencias propias de sujeto (como la encarnación, la temporalidad, la conciencia) (...) [la subjetividad] es una experiencia vinculante hacia el mundo” (Flores y Sobrero, 318). Por lo tanto, la subjetividad es una experiencia social que se explica en el contacto entre el sujeto y sus dinámicas sociales.

Dada la diferenciación que establece Althusser entre sujeto e individuo entenderemos al sujeto como un constructo performático, es decir, como la expresión de las ideologías dominantes, en tanto dichas ideologías son la expresión de las características de funcionamiento sistémico de una sociedad. Por lo tanto, la capacidad imaginativa de los sujetos es también una expresión ideológica de los discursos hegemónicos, que se condensan en la elaboración de imágenes proliferantes de la cultura.

Desde estas perspectivas, la imaginación es una actividad que consiste en crear representaciones de contenidos de conciencia. La producción imaginaria, o bien, la capacidad imaginativa de los sujetos, “se rige por asociación y reproducción, dado que la memoria se estimula por la semejanza, la contigüidad, la proximidad, la

frecuencia, el contraste y la intensidad; mediante ellos se cumplen las cuatro funciones básicas de la memoria; adquisición, retención, reconocimiento y recuerdo” (Ugas 49). Tal como lo expresa Gabriel Ugas, existe una relación directa entre el acto imaginativo de los sujetos y la producción de memoria, ya que, por medio de la asociación, el sujeto es capaz de relacionar elementos simbólicos presentes en la cultura y, por medio de la reproducción, estas asociaciones son transmitidas socialmente. Por otra parte, la memoria es un ejercicio posible en la medida en que los sujetos son capaces de representar(se) de forma figurativa el pasado, de lo contrario, el pasado no se convertiría en un contenido asimilable y por lo tanto, recordable.

¿Podría existir el sujeto sin imaginación? Si partimos de la idea de que la imaginación es una de las expresiones ideológicas de la actividad social de los sujetos, la respuesta es necesariamente negativa, dado que la imaginación es imprescindible para la constitución de los sujetos de una sociedad. La imaginación es una facultad que permite crear un contenido figurativo a partir de elementos presentes en la realidad, proyectando constantemente posibilidades –versiones– del mundo concreto. Si no fuera por la capacidad imaginativa sería impensable recordar, tener memoria e identidad.

La imaginación rige nuestra construcción subjetiva y, a este respecto, pensemos en la importancia de la imagen en la constitución de los sujetos. En *El estadio del espejo como formador de la función del yo [je]* (1993), Lacan plantea que es precisamente la imagen unificada – el reflejo del espejo- la que permite la asimilación y configuración del yo. Lo interesante es que la imagen unificada en el espejo es también una construcción cultural, en tanto se compone de la *imago* (el contenido concretamente visual e inverso dada la especularidad del espejo) y la proyección discursiva que aporta la matriz simbólica (generalmente asociada a la madre o cuidador más cercano, que sostiene al niño frente al espejo y le dice “ese eres tú”). La constitución del sujeto, por lo tanto, depende de la capacidad imaginativa: es decir, la capacidad de condensar y significar figuraciones; una habilidad que poseemos todos los seres humanos a nivel individual.

A diferencia de la imaginación, que es un proceso que ocurre a nivel individual, los imaginarios corresponden a “la codificación que elaboran las sociedades para nombrar una realidad; en esa medida el imaginario se constituye como elemento de cultura y de matriz que ordena y expresa la memoria colectiva, mediada por valoraciones ideológicas, auto representaciones, e imágenes identitarias” (Ugas 49). Los imaginarios son elaboraciones colectivas que trascienden la subjetividad individual para ser parte de un psiquismo colectivo. Ahora bien, tanto la elaboración de imaginarios como la capacidad imaginativa de los sujetos son vectores de un mismo proceso, ya que “el imaginario y la imaginación participan de lo individual y lo colectivo” (díb.), en tanto la imaginación individual es la expresión del contenido ideológico de una sociedad, es decir, de sus imaginarios.

Carl Jung expresa la misma idea de reciprocidad entre subjetividad individual y elaboraciones sociales en su libro *Arquetipos e inconsciente colectivo* (1959). Para Jung, afirmar la existencia de un inconsciente colectivo es verificar la existencia de los contenidos del mismo (11), los que se expresan en las normas sociales, los comportamientos, las creencias; en fin, en las herencias de la conducta emotiva y mental que se manifiestan en arquetipos. “Arquetypus es una paráfrasis explicativa del logos platónico. Esa denominación es útil y precisa, pues indica que los contenidos inconscientes colectivos son de tipo arcaico o – mejor aún– primitivos.” (díb). Para Jung, los arquetipos, es decir, las expresiones culturales de una sociedad, son evidencia de que existe un inconsciente colectivo, o bien una memoria colectiva, capaz de albergar y heredar conductas, patrones, creencias, símbolos, mitos, etc. En la medida en que los sujetos se van integrando mediante la participación e interacción con los otros, los arquetipos – sobre todo aquellos no cuestionados–, se van reproduciendo y asimilando, al punto que esta herencia arquetípica se vuelve parte del comportamiento inconsciente de los sujetos de una sociedad.

Para Halbwach, la memoria colectiva no se urde tanto en la expresión inconsciente de nuestros modos culturales, sino que más bien se materializa en “la necesidad [de los individuos] de construir permanentemente sus recuerdos a través

de sus conversaciones, contactos, rememoraciones, efemérides, usos y costumbres, conversación de sus objetos y pertenencias” (Halbwachs, *Fragments de la memoria colectiva* 2). Para el autor, la relación que se establece entre memoria individual y memoria colectiva está dada por los marcos sociales de la memoria, en los que se contextualiza el contenido del recuerdo. De este modo, “lo que vemos hoy se sitúa en el contexto de nuestros recuerdos antiguos, estos recuerdos se adaptan, sin embargo, al conjunto de nuestras percepciones actuales” (Halbwachs, *La memoria colectiva* 25). La capacidad de recordar de los sujetos es, por lo tanto, una actividad que es a la vez reconstitución y actualización del pasado bajo las condiciones actuales que condicionan dicha actualización. De este modo, la voluntad de gestionar la memoria supone una lectura de las condiciones contextuales que permiten la reconfiguración de un momento o hecho histórico.

Tampoco hemos de comprender el imaginario social y el inconsciente como sinónimos, ya que este último requiere de la elaboración imaginaria, es decir, de la construcción de imaginarios para poder subsistir. Un ejemplo de esta dependencia son las religiones predominantes: “sus templos y escritos sagrados proclaman con la imagen y la palabra la doctrina de antiguo consagrada, accesible a todo corazón creyente (...) Pero también es cierto que cuanto más bella, más grandiosa, más completa es la imagen que se forma y se transmite, más lejos se aparta de la experiencia individual (Jung 13). Aquellas vivencias que afectan la subjetividad de múltiples sujetos, sobrepasan la experiencia individual para convertirse en una experiencia colectiva, que evidentemente, es la más proclive a ser arquetípica. Sin embargo, para que una conducta emotivo-afectiva se vuelva arquetípica, debe mediar la elaboración de imaginarios que permitan condensar el contenido arquetípico –modo de ser y estar en el mundo–, en representaciones figurativas, que finalmente construyen una memoria colectiva y social transmisible.

Para ejemplificar el argumento, recordemos el escándalo mediático que provocó la obra *Prat* (2002) de Manuela Infante. Incluso antes del estreno de esta obra existió un gran revuelo, ya que apostaba por ficcionalizar la figura del héroe nacional, mostrándolo como un joven de 21 años, con miedos, sus vicios y, su

humanidad. En palabras de la misma Manuela Infante, este gesto transgresivo tuvo como finalidad (de)mostrar cómo la historia oficial es finalmente una construcción discursiva e imaginaria: “Elegimos una fábula que es conocida en tanto que historia oficial y que por lo mismo contiene una cantidad enorme de espacios vacíos. Hablamos desde la periferia, desde lo caótico, y lo inconcluso. Es un texto que está escrito para ofrecer la mayor cantidad de huecos posibles. (Manuela Infante, *La Segunda*, en Carvajal)

La historia oficial elaboró un imaginario heroico potente respecto de la figura de Arturo Prat, en la que se fundaron símbolos patrios que sostuvieron durante mucho tiempo una identidad nacional. Es por ello que, ante la amenaza de trastocar este discurso, “la Corporación 11 de septiembre presentó una demanda en contra del Ministerio de Educación y el Fondart para impedir su estreno” (*El Sur*. Concepción). Es decir, hubo grupos interesados en censurar la obra, incluso antes de que esta se estrenara, y se cuestionó también el financiamiento estatal para la obra, evidenciando que ciertos sectores sociales no podían aceptar que una obra dramática trastocara las visiones tradicionales sobre la identidad chilena. En una entrevista Manuela Infante declaró que:

Esto simplemente sucede por el nombre de la obra, es lo mismo que se llamara Pinochet. Este montaje no pretende ser una recreación histórica, simplemente es una ficción que utiliza la figura de Prat para hablar de temas mucho más universales. La gente cree que proteger las cosas tiene que ver con no tocarlas, pero el asunto es que si no las abordamos se terminan convirtiendo en algo que no son (Manuela Infante en *Polémica por Prat*).

Este es un ejemplo de cómo ciertos imaginarios sustentados en la figura arquetípica de Arturo Prat juegan un rol político importante, ya que en este imaginario se condensa toda una visión ideológica sobre Chile y su historia, que logra convertir al héroe en símbolo y contenido de la memoria colectiva. También podemos observar cómo imaginarios sociales se traslucen en ejemplos cotidianos, como el personaje de “la Yayita” de Condorito, o la frase “los tiempos de la Unidad Popular”. Solo al enunciarlos, estos ejemplos atraen un imaginario que trasciende

la experiencia individual y sitúa a los sujetos que significan esta referencia como partes de una memoria colectiva.

Ello pone en evidencia que existe una relación entre los imaginarios sociales y la memoria colectiva, aun cuando "el problema mayor consiste en determinar qué mecanismos se ponen en marcha a través de [la] interpelación [de la memoria] (tema de la subjetividad) y desde dónde se extraen sus contenidos (tema del lugar temporal), en el sentido de considerar siempre al ser humano como a un 'ser significativo'" (Baeza 90). Los imaginarios sociales corresponden a una de las formas de condensación y expresión de la memoria colectiva, y esta se transmite en la medida en que los sujetos de la cultura son capaces de reconocer y significar los imaginarios.

El sujeto resignifica elementos del imaginario social, realizando un ejercicio endógeno y exógeno al mismo tiempo. El despliegue de la subjetividad individual, que permite la significación, se constituye por la acción de interacciones sociales que se enmarcan en un contexto específico, determinado por el tiempo y el espacio, que Halbwachs denomina los marcos sociales de la memoria. Estos se configuran a partir de situaciones y actividades tales como "fechas de festividades, defunciones, aniversarios, cambios de estación, etcétera, que funcionan como puntos de referencia, como hitos a los cuales hay que recurrir para encontrar los recuerdos" (Halbwachs, *Fragmentos de la memoria colectiva* 3)

El ejercicio de la memoria es una actividad que procede mediante imágenes, experiencias y relatos, pero es siempre un proceso del tiempo presente, en tanto los recuerdos se actualizan en el tiempo en el que están significando. Esto supone que la memoria es un recuerdo, o bien un conocimiento previo (albergado en los sujetos como experiencia o como experiencia heredada), que se actualiza en el hoy. Es un acto que se modela desde las condiciones del sujeto que significa, manteniendo viva la memoria. En consecuencia, cuando indicamos que la actividad teatral trabaja en función de gestionar la memoria, nos referimos precisamente a la acción de evocar un recuerdo común, que es parte de la memoria colectiva, para situarlo, señalarlo y tensionarlo.

Debemos diferenciar esta gestión consciente de la memoria de aquellas costumbres y creencias -es decir, actitudes arquetípicas- que repetimos y actualizamos constantemente en el presente, dado que la utilización y actualización de los imaginarios se vuelve una estrategia que diligencia la memoria de manera intencionada y, por tanto, con un propósito. La capacidad representativa del arte le permite señalar la historia y construir memoria, tensionando constantemente los discursos dominantes. En esta gestión de la memoria intencionada recurre necesariamente al olvido para la construcción de la historia, dado que entre memoria y olvido hay una relación ineludible:

la memoria misma es entendida como un espacio virtual negativo, por lo que cabe hablar más bien de una erosión constante e inevitable. El par memoria/olvido devuelve al que recuerda la imagen de su impotencia: es imposible rescatarlo todo. La memoria requiere, por tanto, selectividad y voluntad. Y puesto que la memoria es un derecho, existe un imperativo ético en aquello que se preserva y en aquello que se descarta. (Reyes 170)

Las últimas décadas han dejado en evidencia en Chile que existe una necesidad por hacerse cargo de la gestión de la memoria, que va de la mano con un contexto socio-político donde este tema se vuelve relevante. Las intervenciones artístico-culturales que se han propuesto este objetivo son abundantes, así como también las obras teatrales que persiguen esa finalidad. La selección de hitos y/o momentos históricos específicos como fuente para la creación dramática han tensionado profundamente la relación entre historia oficial y memoria, y ejemplo de aquello son precisamente las obras del corpus. Tanto *La amante fascista* como *El taller* son obras que parten de hechos históricos, para luego ser oblicuados en la ficción, es decir, reinterpretados, con la finalidad de afectarnos y mantener viva la memoria histórica. Sin embargo, en la actividad de hacer presente el pasado es necesario seleccionar los recuerdos y eventos históricos, escrutinio que ineludiblemente visibiliza ciertos hechos por sobre otros, en tanto “el objetivo de este olvido positivo es restablecer una continuidad existencial, no a pesar de la pérdida (una ruptura con el pasado), sino mediante ella” (Reyes 170).

La imaginación juega un rol muy importante en la gestión de la memoria, puesto que, tanto la memoria como la imaginación poseen, según dice Paul Ricoeur en *La memoria, la historia y el olvido (2000)*, como rasgo común la presencia de lo ausente, así como también la existencia de una realidad anterior. Es decir, tanto la imaginación como la memoria son procesos que parten significando una experiencia común y persiguen volverse una experiencia común. Ahora bien, si muchas veces los imaginarios sociales responden a figuraciones arquetípicas, este contenido forma parte del inconsciente colectivo y no de la memoria social. Solo cuando los imaginarios son reconocidos y rescatados del inconsciente colectivo tienen la posibilidad de constituir una memoria, al menos en los términos que aquí hemos expuesto.

A continuación, revisaremos los factores que posibilitan la efectividad del recurso de apelación a los espectadores, y cómo en la ficción se propician las condiciones para el encuentro en la actividad teatral, haciendo posible el proceso de constitución de una memoria colectiva consciente y crítica.

2.2 Teatralidad e imaginarios: apelación y encuentro.

la mirada de Narciso es una mirada que se mira a sí mismo, pero buscando a otro. En cierta forma, la mirada de Narciso es una mirada que plantea el juego confuso del yo y de la alteridad. Es decir, se trata de una mirada que se enfrenta a sí misma pero que, a su vez, en el instante mismo de una autocontemplación del yo, propone una interrogación del otro.

La ira de Narciso. Sergio Blanco

La mirada autoriza la identidad, los recuerdos, los encuentros, la apelación, en fin, expresa la conciencia. Quizás incluso por una costumbre atávica, la mirada juega un rol muy importante en la comunicación, sobre todo si pensamos en la

inundación de imágenes que proliferan en la “cultura visual” en la que estamos insertos, donde la comunicación y las relaciones sociales descansan en el poder figurativo de las imágenes, estableciendo, sobre la mirada y las imágenes, modos de lo social y de individuación (Dipaola 29). Este apartado reflexiona sobre los espacios y funciones de la mirada en el acontecimiento teatral, partiendo de la hipótesis de que la mirada en sí misma es el efecto de una reflexión proyectiva; en otras palabras, es la obstinada función de reafirmar la propia existencia o, al menos, la propia subjetividad.

La mirada es un eje articulador en el análisis que propone este ensayo, puesto que estructura y significa los factores que hacen posible la representación teatral como una expresión antropológica y política: espacio, sujeto, subjetividad (en los términos sociales ya revisados), y representación. Ahora bien, la mirada que nos interesa aquí es precisamente aquella que porta una conciencia de sí mismo, así como también del tiempo/espacio, el “aquí y ahora”. Sin embargo, bajo las condiciones modernas que han desplazado hacia la cultura visual las funciones comunicativas y los modos de relacionarse, la mirada ha ido perdiendo perspectiva crítica, ya que se encuentra constantemente atraída hacia los estímulos del entorno. En palabras de Arjun Appadurai, corresponde a una mirada que porta la experiencia de quiebre en la sociedad moderna globalizada: la experiencia subjetiva de la modernidad “constantemente ha reforzado la idea de la existencia de un momento muy preciso –llamémosle momento moderno- que al irrumpir genera un quiebre profundamente dramático sin precedentes entre el pasado y el presente” (Appadurai 18).

La mirada que porta la conciencia de quien mira no es la misma que solo asimila las significaciones figurativas de la sociedad en la cultura visual. En este sentido, la mirada de la experiencia moderna es capaz de permutar su condición automatizada para ofrecer una mirada que pone el énfasis en el ahora como el momento determinante, en tanto fija los parámetros de la significación y la experiencia. En consecuencia, hablamos de la mirada que es consciente de sí misma y del ejercicio de significación que lleva a cabo para lograr la comprensión.

¿Por qué la mirada es capaz de realizar tales ejercicios de presencia y desautomatización? Y más importante aún, ¿cuál es la relación que se establece entre la mirada y la representación, la mirada y la autoconciencia/auto presencia? Sin duda, existe una potencialidad en la actividad de la mirada, que se sustenta en el deseo. El deseo, en cuanto pulso y en cuanto evidencia de voluntad, permite que la mirada se sostenga como posibilidad de significación, siendo impensable un análisis que no contemple la dimensión subjetiva de los espectadores en el proceso de aprehensión y significación de los referentes. El acontecimiento teatral, entiéndase el espectáculo teatral, es una instancia que demanda la participación subjetiva de los espectadores. Allí donde se yergue la representación ocurre “la aprehensión del espectáculo como visualidad y como construcción historizada de un imaginario social. El teatro es entendido como sistema de comunicación de mensajes por medio de imágenes visuales” (Villegas 8), o bien por medio de imágenes discursivas. Y es este contacto, este espacio de encuentro, el que entenderemos como teatralidad.

Josette Féral entiende la teatralidad como un proceso que no depende más que de la voluntad de la mirada, y de la voluntad de hacer ficción, estableciendo así una relación de dependencia. La “mirada que postula y crea un espacio otro, que deja lugar a la alteridad de los sujetos y a la emergencia de la ficción” (91), genera una vinculación entre las partes (mirada del espectador y voluntad de ser ficción de los actores), que permite la emergencia de este espacio virtual en el que pueden mostrarse las distintas rearticulaciones de los imaginarios en escena. Este proceso guarda una relación confidencial con el goce que nos produce significar a través de la mirada. En este sentido, la mirada delata una práctica arraigada en los sujetos que necesitan de la observación para comprender(se) a sí mismos a partir de la emergencia de imágenes que figuran el sentido de una representación, o bien, de una identidad.

El placer de la categorización de la imagen puede explicarse mediante la teoría psicoanalítica, específicamente a través de los postulados de Jacques Lacan para explicar la configuración del yo en *El estadio del Espejo* (1949). En esta

conferencia, Lacan plantea que el yo (a) se configura a partir de la proyección imaginaria de otro (a'), que es semejante e intercambiable, por medio de la proyección ("el yo es otro") o mediante la identificación ("el otro es yo"). Este principio básico de relación entre yo y otro está mediado por un eje imaginario, puesto que el ego es una construcción especular, que se posibilita desde la mediación de imágenes. Finalmente, lo que media la autorrepresentación de nuestra imagen en el espejo es un eje imaginario, es decir, un eje sociocultural - mediado por la matriz simbólica, o bien el cuidador- que permite identificar esa imagen reflejada con una idea de nosotros mismos. El placer de significar a través de la mirada, entonces, no es más que el júbilo atávico de la identificación, de la posibilidad de reconocerse a partir de un estímulo externo: una imagen o un imaginario.

La identificación que posibilita la configuración del yo como identidad Lacan la plantea a través de una fórmula sencilla $a = a'$; es decir, que la imagen que se refleja sobre el espejo es igual a sí misma, pero con diferencia (a'), porque la proyección del espejo refleja una imagen invertida que nunca llega a ser absolutamente igual a sí misma. A esta identificación con diferencia Laura Mulvey la denomina reconocimiento erróneo, porque una pequeña distinción entre la imagen y la autoimagen genera una incomodidad ante la absoluta identificación. Puede que esta imprecisión sea el germen que posibilita la búsqueda constante de referentes en los que mirarnos; en palabras de Mulvey, el reconocimiento erróneo es "algo superior que proyecta el cuerpo sobre sí mismo, como un ego ideal. El sujeto reintroyectado como ego ideal, da pie a la futura identificación con los otros" (Mulvey 369).

Si los sujetos tenemos la capacidad y también la necesidad (deseo y búsqueda) de identificarnos como un ejercicio de autorreafirmación, sería lógico pensar que como sociedad hemos desarrollado distintos mecanismos de identificación que nos permiten cultivar la autoconciencia y la reflexión. Me inclino a pensar que el teatro, entendiéndose, la actividad teatral y todo lo que conlleva, surgió precisamente de esta necesidad de identificación y reconocimiento, desarrollando

una función política. Pero, ¿qué permite la identificación?, ¿qué hace del teatro un arte especialmente adecuado para este fin?, ¿cuál es la relevancia del teatro en nuestra sociedad?, ¿por qué persiste, por qué resiste a siglos de modernización y tecnologización?

Los vínculos de la relación simbiótica entre el teatro y la sociedad se han sostenido gracias a la capacidad reflexiva de aquel, estando presente desde los orígenes del teatro en Grecia (mímesis – catarsis) hasta nuestros días. La catarsis aristotélica, concebida como el fin último de la tragedia, marcó los precedentes de la función social y política del teatro como espacio reflexivo (instancia para pensar la sociedad), y re-flexivo (lugar para pensarse actuando en la sociedad). Dicha capacidad de reflexión es posible mediante la identificación y posterior distanciamiento de lo representado (lo visto).

Cuando Aristóteles describió los principios que regían el arte de la tragedia, los conceptos de catarsis y mimesis se sostenían sobre una fábula sumamente estructurada, en la que era posible apreciar un arco de acción en el que la peripecia y la agnición permitían que la catarsis produjera un efecto de conmoción en el espectador. La identificación y el extrañamiento que experimentaba el público, solo eran posibles bajo condiciones estrictas de composición dramática. Aun cuando las formas dramático-teatrales ya no se estructuran bajo condiciones unívocas de composición en función de una fábula causal, el teatro contemporáneo continúa siendo una actividad social necesaria que permite la evocación de la memoria colectiva para mantenerla activa y crítica, lo que posibilita reformular constantemente los discursos hegemónicos.

Esto confiere a la actividad teatral un rol reflexivo importante, que la mantiene vigente a pesar de las nuevas formas de composición y producción dramática. La función reflexiva del teatro contemporáneo, que ya no descansa en la armonía y causalidad de sus partes, se sustenta principalmente en dos procedimientos de composición. Por una parte, la utilización de imaginarios sociales reconocibles para la audiencia; por otra, la referencialidad epocal (hitos históricos, contextos históricos, fechas relevantes, etc.). En las tres obras dramáticas que conforman el

corpus de análisis, es posible observar la utilización de estos mecanismos, que posibilitan la función reflexiva en tanto utilizan referencias que apelan directamente al espectador y a la experiencia social sobre el pasado reciente.

Para comprender la referencialidad epocal como una característica de composición dramática, debemos entenderla como un mecanismo de apelación y de contextualización. Esta doble función permite que este recurso funcione dramáticamente a nivel temático (obras que trabajan sobre la memoria), como a nivel teatral, es decir, como función apelativa al espectador. La referencialidad epocal apela a los imaginarios de una memoria colectiva, que vinculan al espectador con sus propias experiencias y recuerdos, ya sean propios, o bien derivados de la transmisión sociocultural. De este modo, se posibilita la identificación, ya no con el actuar de un personaje (como es el caso del teatro clásico), sino más bien en función de un contexto histórico común, una referencialidad que apela a la huella subjetiva de su público.

Encuentro y apelación

La representación dramática es un ejercicio de interacción social, cuyo encuentro entre las partes se determina por la voluntad de la mirada de la espectadoría, por un lado, y por la voluntad de representar de los teatristas, por otro, como un pacto tácito en el que se sostiene la relación inteligible de la representación y su audiencia. Los sujetos que generan este espacio de encuentro se vinculan a la representación desde su subjetividad, es decir desde su propia experiencia de ser-estar en el mundo, expresada en la capacidad de significar la representación; es decir, mediante su capacidad imaginativa, que logra vincular los referentes culturales que utilizan las obras con las experiencias particulares respecto de dichos referentes.

Como ya hemos mencionado, para lograr este fin las obras dramático-teatrales disponen principalmente de dos mecanismos de composición para apelar

a los sujetos significantes, la utilización de imaginarios sociales y la referencia epocal. A pesar de que los referentes son proporcionados por la cotidianidad de nuestras costumbres y contenidos socioculturales, al ser emplazados y exhibidos desde la representación, estos se vuelven visibles y reconocibles para los espectadores. Esto, ya que la representación en sí misma genera un contexto y atmósfera en la que la utilización de estas alusiones significa algo dentro de la construcción semiótica que es la representación dramática. En este sentido, debemos comprender la teatralidad no solo como el espacio de encuentro que permite la emergencia de la ficción, sino también como un enmarque que separa el tiempo común y corriente –el afuera de la representación–, del tiempo interno en el que tiene lugar el encuentro entre espectadores y ficción. El encuadre descontextualiza su contexto para contextualizar lo que exhibe y, de este modo, lo exalta para evidenciarlo ante los espectadores. Así, todo lo que se muestra en la representación se señala como elementos para ser reconocidos y significados.

En el caso de la Generación del 2000, la utilización de imaginarios colectivos y la referencia epocal son recursos que se explican como parte de un proyecto estético generacional que siente la necesidad de hacerse cargo de los silencios de la historia oficial. El teatro se transforma así, en una actividad política mediante la cual se gestiona la memoria, señalando mediante la ficción los referentes culturales que acoge y proyecta a la cultura, con un claro propósito social: recordar, no olvidar, y señalar las consecuencias actuales de los procesos políticos de la dictadura y la postdictadura.

El encuentro y la apelación, en este sentido, pueden ser actualizados constantemente por el público que significa la obra. Y, mientras más representaciones tenga una obra, más canónica se vuelve y más fuerza adquieren sus distintas interpretaciones. Es por esta razón que el análisis de los imaginarios femeninos que viene a continuación se basó en obras que ya son canónicas dentro de nuestro espectáculo nacional. De este modo, contamos con la probabilidad de que el lector conozca estas piezas teatrales y pueda agregar a la lectura de este análisis su propia experiencia y conocimiento previo.

2.3 El imaginario femenino de la mujer de derecha en *La amante Fascista* (2010) y en *El taller* (2012)

Hasta aquí hemos revisado cómo se configuran los imaginarios sociales para volverse funciones de la memoria colectiva, así como también las condiciones escénicas que permiten la utilización y transmisión de dichos imaginarios hacia la espectadoría. En este apartado revisaremos someramente cuáles son los imaginarios femeninos operativos en las obras que son objeto de este análisis.

En primer lugar, debemos señalar cuáles son las características temáticas que aúnan el criterio de estudio del imaginario femenino en estas obras. Estos son dos, principalmente: por un lado, la utilización del personaje femenino como portador de un discurso y/o experiencia; por otro, la configuración de estas entidades a partir de la reproducción de los discursos ideológicos que la dictadura asignó al rol femenino en la sociedad, perpetuando en las mujeres la función de madres y esposas, y asignándoles además labores morales y económicas relevantes.

En el caso de *La amante fascista*, como su nombre bien lo indica, el rol del personaje femenino es el de amante; y, en *El taller*, corresponde al de esposa. En ambos casos, los personajes principales se definen en función de una presencia masculina que existe como una entidad externa que se pronuncia, es decir, que se construye verbalmente en la escena, pero nunca se materializa por sí misma. En consecuencia, el personaje femenino enunciante en escena tiene su precedente o bien su fundamento en una imagen masculina simbólica que estructura y significa el desarrollo de la palabra enunciada. Sumado a ello, tenemos que en cada obra opera un imaginario femenino particular, que es reconocible para los espectadores del contexto chileno, y que en cierto modo permite inferir las condiciones que van modelando el discurso de cada personaje.

Imaginario de la mujer de derecha chilena

Durante la dictadura militar las mujeres fueron vistas como un elemento social fundamental para llevar a cabo el proyecto ideológico de “restitución del orden”. Guiselle Munizaga y Lilian Letelier reconocen tres tipos de imaginarios femeninos difundidos a través de los discursos dictatoriales; estos son: la mujer madre, las voluntarias y las consumidoras. Inicialmente, durante el primer año de dictadura, se propagó un discurso general en el que las mujeres figuraban bajo concepciones conservadoras “desde lo que el régimen militar consideraba que era natural y propio de la imagen femenina” (Sepúlveda 100), denominada siempre como “la mujer chilena”. Sin embargo, pronto el discurso oficial comenzó a dirigirse diferenciadamente a tres grupos femeninos, correspondientes a distintas clases sociales. Aquellas mujeres de sectores acomodados, que ostentan privilegios asociados casi siempre a la carrera militar de sus maridos, eran las “voluntarias” o las “socias de los centros de madres”. De ellas dependía la organización de CEMA-Chile, el cual funcionaba, hasta antes del régimen, como una forma de organización vecinal. Sin embargo, desde la intervención a cargo de Lucía Hiriart de Pinochet, CEMA se volvió una institución adoctrinadora, cuyo fin era “generar un organismo comunitario limitado a las actividades propiamente femeninas” (Sepúlveda 104). Ello reafirmaba el lugar de la mujer como madre y esposa, y en función de otros, rol que finalmente se traspasó hacia la población como una verdad incuestionable, dándole a la mujer un lugar definido dentro de la sociedad militarizada. “Lucía de Pinochet nos lo define: “El voluntariado es uno solo, se lleve el uniforme que sea”. Es la imagen de la mujer chilena. MUJER con mayúscula que ha sabido siempre “defender los valores morales, éticos y espirituales que son un patrimonio de nuestros mayores”” (Lucía Hiriart en Munizaga y Letelier 544).

Por otro lado, el imaginario de esposa y madre está, a su vez, dividido en grupos sociales, pues mientras las voluntarias cumplen un rol de “madre-patria”, las mujeres socialmente desfavorecidas son las “madrecitas”, las madres que crían y atienden las necesidades del núcleo familiar:

En el universo femenino apelado por el régimen no todas las mujeres son madre patria. Existen también las “madrecitas”, aquellas que a duras penas lograron realizar su ser materno privado; aquellas que son objeto de discurso de la primera dama y de la acción de las damas que trabajan en diversas instituciones de apoyo y las que concurren a los centros de madres en busca de auxilio para una sobrevivencia personal y familiar precaria. (Munizaga y Letelier 545)

De este modo la mujer de derecha se perfila como un agente que materializa el orden impuesto por el régimen y que se acomoda en el lugar que este mismo discurso le otorga, asumiendo que el rol femenino está determinado por “el orden natural” y, por tanto, sus labores se limitan a la esfera privada de la crianza y el servicio.

A su vez, la mujer consumidora se va construyendo dentro del discurso del régimen, sobre todo a partir de la publicidad. Esta construcción fue progresiva y se acentuó durante los últimos años del régimen, cuando la economía permitió una mayor capacidad de compra en la población. En consecuencia, la mujer se convirtió en un nuevo sujeto consumidor, con énfasis en la demanda sobre las industrias estéticas y de moda. Esto generó una imagen femenina asociada a la vanidad y la belleza, siempre para otros (sujeto masculino), por lo que la imagen de la consumidora a menudo se asoció a la frivolidad.

En las obras del corpus, es posible reconocer dos tipos de mujeres de derecha. En *La amante fascista* la personaje protagónica es Iris, que, en primera instancia, se define desde su rol de amante (de alguien, del Señor Espina) con un fervor fanático hacia la figura de este dictador que representa el poder. En esta obra es posible reconocer, en toda su expresión, la personificación de “la voluntaria” y “la mujer consumidora”. En efecto, Iris Rojas representa todo el proyecto militar sobre lo femenino, funcionando como caja de resonancia del discurso ideológico que buscó el apoyo de las mujeres al régimen, así como también una acción perpetuadora de este en las acciones cotidianas.

Por otro lado, en *El taller* podemos observar varios personajes a los que podríamos asociarles imaginarios sociales, los que están también determinados por la descripción inicial que se realiza de los “talleristas” y el contenido de sus ideas literarias. Sin embargo, en este análisis nos centraremos en el personaje de María “directora del taller. Su cuento “la espera” resultó ganador del último concurso literario del Mercurio.” (Fernández 138).

María es una mujer casada con Tomy, agente de la Dina. La obra se ambienta en “Chile de mil novecientos setenta y algo” (bid). El taller que dirige se realiza en el tercer piso de su casa ubicada en Lo curro. A diferencia de Iris, María es una mujer aparentemente más autónoma en sus actividades: dirige un taller literario, lo cual la delinea como una mujer que se mantiene activa dentro de los círculos intelectuales de la época. Durante toda la obra notamos que María es una mujer acomodada y que en su casa grande, donde trabajan jardineros, sirvientas, porteros, cocineros, etc., también se realizan actos bárbaros de tortura. El imaginario que se nos va dibujando a medida que avanza la obra es el de una familia que no solo goza de privilegios materiales, sino que además goza de una postura social que está respaldada ideológicamente por el apoyo al régimen militar. De ello puede deducirse que su premio literario en *El Mercurio* no tiene tanto que ver con su talento escritural como con una red de poderes y privilegios para los simpatizantes del régimen. La dependencia que establece María con su esposo Tomy está mediada por la función de acompañante en los actos que realiza su esposo. María le facilita las cosas a Tomy, lo acompaña y le soluciona problemas. El único espacio propio que tiene María es el taller, en el que se siente validada por la opinión de los otros talleristas.

El personaje femenino de María –al igual que el de Iris en la *Amante Fascista*– está de acuerdo con los vejámenes que ocurren en su contexto político, e incluso María participa en actos de violencia, porque este compromiso le permite mantener un estatus de vida que asegura sus privilegios materiales y sociales. De este modo, el imaginario femenino de la mujer de elite que apoya la dictadura señala

rasgos de una mujer superficial, egoísta, sin conciencia social, y que es capaz de todo con tal de perpetuar su posición de clase, que se traducen en poder.

Capítulo III

Análisis dramático-teatral de los imaginarios femeninos en

La amante fascista (2010) y El taller (2012)

Decíamos en el capítulo anterior que para estudiar los imaginarios femeninos hacía falta comprenderlos como un recurso referencial que apela a la significación de su espectaduría. En este sentido, el estudio de los imaginarios femeninos en obras dramático-teatrales necesariamente se vincula con la construcción dramática de los personajes, puesto que es el personaje quien condensa el constructo del imaginario social, al mismo tiempo que también permite la exposición de los discursos y, por lo tanto, la vinculación con los espectadores.

Hablar de personaje dramático es adentrarse en una amplia y controvertida discusión teórica que puede rastrearse, entre otras fuentes, en la obra *La crisis del personaje en el teatro moderno de Robert Abirached* (1978). Es que, cuando decimos personaje, estamos nombrando una amplia tradición de modos de construcción dramática que responden a obras con formas canónicas y estructuradas bajo una laboriosa causalidad, en las que el personaje realiza acciones que permiten concatenar el arco de la acción dramática. Ahora bien, el teatro contemporáneo se ha esforzado por deconstruir las formas dramáticas canónicas, dejando apenas un sustrato del personaje que, en muchas ocasiones, tan solo cumple una función enunciativa. Aun así, el personaje persiste como categoría de análisis.

En este capítulo haremos un análisis dramático-teatral de los personajes femeninos con el objetivo de visualizar los mecanismos de referencialidad que operan en estos dramas. En este marco, son dos las preguntas fundamentales que buscaremos responder mediante el estudio de la relación entre la construcción del personaje dramático y la utilización de imaginarios femeninos en dicha construcción.

La primera pregunta es ¿por qué centrar el análisis dramático teatral en el personaje? Considerando que en el capítulo anterior indicamos que los principales recursos de referencialidad son el uso de imaginarios sociales y la referencia epocal, entonces, ¿por qué centrar el análisis solo en el primero? En primer término, podemos decir que esta elección está directamente relacionada con el foco de este estudio, que es precisamente los imaginarios femeninos en el teatro chileno contemporáneo. En segundo lugar, argumentamos que, mediante el estudio del personaje y los imaginarios que lo componen, nos acercamos también a la referencialidad epocal, puesto que todo imaginario social está asociado a una época específica, conocimiento necesario para poder reconocer y significar la utilización de imaginarios. De este modo, el estudio del personaje y los imaginarios que lo constituyen, necesariamente responde a la pregunta por la referencia histórica dado que, en efecto, no podemos estudiar la referencialidad sin su contexto.

La segunda pregunta que se propone en este capítulo es de qué manera el análisis del personaje nos acerca a la comprensión del estudio de imaginarios femeninos utilizados en el teatro chileno contemporáneo. Esta pregunta, en última instancia, busca también evidenciar la importancia de estudiar la utilización de ciertos imaginarios en obras canónicas contemporáneas.

Como ya anticipamos, revisaremos los modos de constitución de los personajes femeninos protagónicos en dos obras importantes del teatro chileno contemporáneo: *La amante fascista* de Alejandro Moreno (2011) y *El taller* de Nona Fernández (2012). Las obras seleccionadas tienen en común el uso de personajes femeninos protagónicos, que se insertan en situaciones políticas relacionadas con la dictadura militar. Son obras que de forma evidente cuestionan los discursos oficiales de la historia de Chile, y lo hacen a partir de los propios silencios, desde los propios bordes que han demarcado los discursos de nuestra limitada democracia (o si prefieres, postdictadura).

El capítulo se organiza en dos partes. En la primera se instalan los conceptos sobre los que se basará el análisis: las nociones de personaje, de referencialidad e

identificación. La segunda parte se enfoca en la revisión de los imaginarios femeninos y su funcionamiento dramático en las obras del corpus.

3.1 Personaje dramático: referencialidad e identificación

La noción de personaje dramático es discutible en el análisis de obras dramáticas contemporáneas. Esto se debe a que el personaje clásico se ha ido deconstruyendo o bien reconstruyendo (así en gerundio) en las nuevas poéticas del teatro. Mucho se ha discutido respecto a cuáles son las nuevas características y funciones de los personajes en el marco de poéticas que ya no responden a un principio mimético de composición, así como tampoco a la estructura de acciones causales que llevan hacia un desenlace unívoco. Es más, las nuevas propuestas dramáticas contemporáneas han ensayado diversas formas de enunciación, que parecen mantener al personaje en una constante crisis respecto de sí mismo y de sus formas. Ello obedece a lo que se busca dejar atrás: la psicologización de los personajes, su individualidad, y la aparente unicidad de su composición para dar paso a la permeabilidad de una categoría en la que diluye el principio de “carácter” aristotélico. Jean Pierre Sarrazac advierte esta intención como un gesto de esencializar sus funciones:

A partir de esta constatación, la problemática de Robert Abirached en *La crisis del personaje* no es la de hacer desaparecer mágicamente ese “estar de más”, sino, más bien, de hacer el inventario de las diferentes maneras en que el artista, sea este autor, director o actor, esculpe ese personaje que “está de más” para transformarlo en un personaje “en déficit”, un personaje que está “de menos”. (J. P. Sarrazac, *El impersonaje: Una relectura de la crisis del personaje* 355)

Con esta tesis Sarrazac plantea su relectura del texto de Abirached, proponiendo que el personaje contemporáneo es más bien un impersonaje, la “presencia de un ausente, o ausencia vuelta presente” (356). De esta forma le

permite una fugaz existencia que se agota en el advenimiento del discurso; discurso que al parecer ya no lo constituye, pero que, al menos, alude a su existencia. Es precisamente esta alusión la que, de una forma u otra, nos permite delinear la silueta del enunciante y la que evita su total disolución en la era de los deconstructivismos.

Una de las formas más evidentes de la problematización de la categoría de personaje se refleja en los nuevos modos en que se lo ha nombrado: según sus funciones, según sus roles, según sus acciones, según sus referencias, etc. La evolución disgregada de sus modos enunciativos ha propiciado en cada teórico, en cada poética, nuevas formas de nominación. La de figura es una de las más comunes y aceptadas, según advierten Jean Pierre Ryngaert y Julie Sermon:

El interés del término consiste en que se encuentra en el cruce de dos campos semánticos. Por una parte, el de lo visible: “figura” designa una “forma proyectada del exterior” – eso que, en el teatro, invita a un desplazamiento importante—. La figura cuestiona al personaje como forma de la presencia antes de considerarlo una entidad sustancial; lo vuelve un aspecto de la figuración más que un objeto hermenéutico. (Ryngaert y Sermon 14).

La figura no solo abarca la forma en que se ha construido la función enunciativa –sea cual sea esta, según el proyecto estético del que depende–, sino que además alude necesariamente al “cuerpo (y/o lenguaje) puesto en juego en un espacio (...) las figuras teatrales están ligadas intrínsecamente a un juego de escritura que impone sus propias reglas de juego y de representación” (ídem). En consecuencia, el personaje –o bien figura, según estos términos– es un fenómeno que primero se inscribe en el texto, para luego ser aprehendido por los espectadores durante la representación. El personaje contemporáneo debe comprenderse principalmente en relación a la palabra.

De este modo, podemos argumentar que el análisis del personaje dramático es pertinente para el estudio de estas obras, puesto que trabajamos con un teatro “fundado en el texto como punto de partida para la puesta en escena (...) manteniendo una existencia extra escénica perfectamente legítima que circula

como escrito autónomo. Preexiste por lo tanto a la representación, o la sobrevive bajo una forma escrita” (Féral 108). Por lo tanto, el estudio del personaje corresponde a un análisis mediante intersecciones de una condición preexistente, en la que se inscriben tradiciones e imaginarios, y donde convergen para su significación, los sentidos y subjetividades en el espacio de la representación. Por eso es que, mientras exista un texto dramático que fije la existencia de una figura, voz, rol, etc., el personaje dramático va a seguir existiendo porque, aun cuando su nomenclatura se modifique, la escritura lo origina, lo delinea y lo arroja al mundo.

El personaje figurativo exige ser comprendido como “el punto de amarre que anuda la diversidad de los signos” sobre la escena (Ubersfeld 88). Ana Ubersfeld, desde una perspectiva semiótica del acontecimiento teatral, plantea que el personaje “es esencialmente no lineal, sino tubular” (díb), puesto que en él inciden el espacio textual y el espacio escénico, dando paso a una verticalidad que Ubersfeld la comprende en términos de paradigma y sintagma, cuyo “volumen” se otorga gracias al intercambio comunicativo que existe en el espacio de la representación, es decir, en el espacio de la teatralidad. Esta concepción geométrica del personaje, que plantea la idea tridimensional de la figura, reafirma la idea de teatralidad como espacio de encuentro, en tanto que el actor que representa un discurso y/o imagen, porta en sí mismo (en su cuerpo, en su materialidad actuante) el contenido del texto dramático y al mismo tiempo dirige esa construcción hacia la audiencia, recepcionando las miradas y comunicando. El personaje dramático-teatral, mejor entendido como figura, es el que permite la concreción del encuentro entre la espectaduría y el contenido dramático; y del mismo modo, en la lectura de un texto dramático, es la figura la que va señalando el camino del discurso.

En consecuencia, estudiar al personaje teatral es “identificar cuales entidades ficticias se construyen en el curso de la palabra, según que modos enunciativos, que funcionamientos narrativos y, por otra parte (...) sus implicaciones visibles (...): qué se ve, a quién se ve y según que régimen de teatralidad” (Ryngaert y Sermon 19). Atender a la identificación de estos aspectos nos va a permitir un

análisis de apertura sobre esta categoría permeable, que en ningún caso busca acotar su posibilidad de significación, sino por el contrario, busca iluminarla desde nuevas perspectivas de análisis.

Referencialidad e Identificación

Cuando nos preguntamos por la persistencia del personaje aparecen varios factores asociados a su subsistencia, a pesar de los diversos gestos que han desleído su unicidad e identidad. Como decíamos anteriormente, uno de los factores que nos permiten aun hablar de personaje (en el sentido de figura), es la relación que establece el personaje con la palabra. De este modo, la posibilidad de su existencia está arraigada en la permanencia que le asegura la escritura, ya que desde el texto el personaje se delinea y se establece, aun cuando dicha demarcación no sea más que el señalamiento de una orientación del discurso.

Sin embargo, la persistencia del personaje no solo depende de la parte creadora que lo fija en el texto, porque, de hecho, la permanencia en la discusión teórica le debe más a los públicos receptores que a sus creadores. Y es que el acto teatral no solo es un sentido expresivo que se encierra en sí mismo, sino que, por el contrario, posee un sentido comunicativo, que fundamenta la permanencia del personaje, ya que lo comunicable se completa en el intercambio activo que proporciona el espacio de la teatralidad. Si no existiera una vinculación entre el contenido comunicable y la espectaduría, no sería posible ya ejercer la actividad teatral: “el personaje es una herramienta superior para la lectura del teatro. Puesto que vectoriza la fábula, es el vehículo y el agente indispensable para nuestras necesarias identificaciones” (Ryngaert y Sermon 17). Pero, ¿podemos hablar de identificación frente a argumentos no lineales, frente a personajes fragmentados, frente a hechos disímiles, a monólogos exuberantes? ¿En dónde radica la identificación que permite la vinculación subjetiva del público con el contenido comunicable?

Para analizar el fenómeno de la identificación y, en consecuencia, la importancia del personaje dentro del análisis de los imaginarios, no debemos perder nunca de vista que la representación necesariamente está ocurriendo al interior de una demarcación espacial, delimitada por la voluntad de comunicarse mediante una expresión figurativa (teatralidad). De esta forma, tenemos que pensar espacialmente la ubicación del espectador ante la emergencia de la ficción: el espacio de la teatralidad, es en consecuencia, “una ubicación del sujeto con relación al mundo y con relación a su imaginario. Esta ubicación de las estructuras del imaginario fundadas sobre la presencia del otro, es lo que autoriza el teatro.” (Féral 92). Así, el espacio de la teatralidad es también el lugar para la identificación, es el espacio para estar siendo afectado.

Cohen plantea que la identificación es un fenómeno psicológico en el que la audiencia adopta la postura del personaje y esto puede ser mediante un componente cognitivo, adoptando la visión de un personaje en la interpretación de los eventos; a través de un componente emocional, es decir, mediante la afectación frente a lo que le afecta al personaje; o bien, a través de un componente motivacional, esto es, adoptando las motivaciones que el personaje tiene para actuar (Cohen and Tal-Or 134). Sin embargo, cuando no es posible demarcar los límites identitarios de un personaje, estas formas de vinculación parecieran no explicar del todo la relación subjetiva que establecen los espectadores con los personajes.

La interpretación que los públicos llegan a elaborar respecto de una obra, una estética o una generación, es siempre la lectura de su propio momento histórico. De este modo, la teatralidad no solo es una ubicación respecto de lo representado, también implica al contexto sociocultural del momento de su representación, que es un factor determinante y transversal del proceso teatral. Ello es así porque las asociaciones que permiten a los públicos interpretar una determinada obra no solo posibilitan la identificación desde la composición estricta del personaje. Muchas veces, esa identificación se establece respecto de alusiones socio-históricas que buscan involucrar al público desde la referencialidad, apelando a los recuerdos de

una memoria colectiva. Por lo tanto, al personaje también hay que pensarlo en relación con las claves referenciales que lo demarcan. En el caso de las obras del corpus, la referencialidad sociohistórica es el centro temático que construye las acciones y los pensamientos de los personajes femeninos.

Desde una perspectiva psicológica, la identificación es posible mediante la capacidad que tienen los espectadores de sentir empatía. Freud describió la empatía como un procedimiento necesario para generar la identificación ante una experiencia ajena, dado que la identificación marca un punto de coincidencia entre dos egos reprimidos (Freud 19). Por otro lado, recordemos que, para Laura Mulvey la capacidad de identificación de los sujetos se relaciona directamente con el reconocimiento erróneo, que propicia que un sujeto constantemente se identifique con imágenes alternas (ajenas a sí mismo). De este modo, si consideramos a los espectadores como sujetos, necesariamente debemos incluir al ego como un componente en la producción de significados, ya que el sujeto siempre interpreta al mundo desde su propia experiencia. Esta imposibilidad de abandonar por completo la propia biografía permite suponer que la identificación es más un ejercicio comparativo que un ejercicio de yuxtaposición de experiencias subjetivas. De esta forma, la identificación pareciera funcionar en la búsqueda de similitudes entre el yo y lo representado, dado que: "Identifying audience members are always imagining what it would feel like to be that character, but they use their own minds to do so." (Cohen and Tal-Or 134). De ahí que la utilización de referentes socioemocionales de la memoria colectiva es una apuesta por encontrar lugares comunes desde donde afectar a la audiencia.

Ahora bien, cuando planteamos que la experiencia de la actividad teatral es ante todo un acto comunicativo, no solo implica comprender a los espectadores como sujetos significantes, porque estas elaboraciones interpretativas en algún punto se vuelven un juicio: es decir, una toma de postura respecto de la representación. Esto, dado que una cosa es lo que entiendo que se me muestra, y otra cosa es lo que opino de lo que interpreto: "No se trata solo de percibir la inmediatez de lo dado sino de proyectar críticamente juicios posibles" (Barrios 51).

Para Hanna Arendt, la posibilidad de realizar un juicio reflexivo desde la postura de espectador está dada por la acción de una mentalidad ampliada, vale decir, por la capacidad imaginativa de ponerme en el lugar de otro. “En el caso de lo imaginado, las opciones de ponerme en el lugar del otro se definen por una historicidad compartida en un horizonte finito de posibilidades de comprensión (...). Por otro lado, imaginar estando en el lugar del otro es definir, de alguna manera, como juzgaría ese otro.” (Barrio 51)

Por lo tanto, lo que Cohen plantea como caminos posibles para la identificación mediante la empatía (a través del componente cognitivo, emocional o motivacional), debemos comprenderlo como modos posibles que permiten al sujeto espectador generar juicios respecto de lo representado, puesto que imaginarse en la situación representada permite el ejercicio de comparación entre la experiencia previa personal (ya sea vivida o heredada) y la experiencia ficcional representada.

De este modo, la referencialidad epocal que es el recurso transversalmente utilizado en las obras que vamos a analizar a continuación, es la que en primera instancia permite a los espectadores situarse –poner su propia experiencia en relación con lo representado–, generando una identificación que se transmite por medio del personaje, aun cuando los recursos dramáticos que componen al personaje sean específicos e incluso exagerados. Esto ya que la identificación no la vamos a comprender desde la fusión de la experiencia del personaje con la propia, sino como la capacidad de situarse desde la experiencia personal para inteligir subjetivamente las situaciones que acaecen al personaje, buscando en esta relación las similitudes que se propician en la referencialidad a contextos históricos latentes de la memoria colectiva.

3.2 Análisis dramático-teatral de los personajes femeninos

a) *La Amante Fascista* (2010) de Alejandro Moreno

Alejandro Moreno (1975) es un dramaturgo que inició sus proyectos teatrales como parte de la compañía El Hijo, conformada por estudiantes de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. En sus inicios la compañía estaba compuesta por artistas a los que hoy podemos reconocer por sus propias trayectorias, entre los cuales destacan Benjamín Vicuña, Paula Bravo, Millaray Lobos, Manuela Oyarzún y Manuela Infante.

La compañía El hijo fue reconocida en su momento como una apuesta renovadora del teatro nacional, cuyas obras podemos comprender como parte del proyecto estético diversificado e investigativo de la Generación del 2000. Desde la primera obra de la compañía *Cueca* (1998), escrita por Moreno, el grupo recibió críticas halagadoras, obteniendo los premios a Mejor Director y Mejor Montaje del Festival de nuevas tendencias teatrales de la Universidad de Chile. Posteriormente, estrenaron obras como *El lugar común* (2000), *Ifigenia* (2001), *Todos saben quien fue* (2001), *La mujer gallina* (2003), *Sala de Urgencia* (2004), *Soy directora de danza contemporánea y me estoy volviendo loca* (2005). En 2008, la obra *Norte*, dirigida por Víctor Carrasco y escrita por Moreno, obtuvo el premio a mejor montaje teatral del Círculo de Críticos de Arte y fue seleccionada para formar parte de la edición *Antología: Un siglo de dramaturgia (1910-2010)* de la Comisión Bicentenario.

Dentro de esta nutrida producción dramática, *La amante fascista* (2010) dirigida también por Víctor Carrasco, vino a marcar un hito en la carrera del dramaturgo. Esta obra se volvió la más relevante de su repertorio, siendo seleccionada en la XIV Muestra de Dramaturgia Nacional, y ha sido la obra más representada del autor. Por otro lado, la actriz Paulina Urrutia, quién se encargó de darle vida a *La amante fascista*, ganó en 2011 el premio Altazor a la mejor actriz.

Las obras de Moreno suelen estar marcadas por una atmósfera nortina que hace énfasis en la condición de provincia, lo que puede relacionarse con que él mismo es oriundo de Copiapó. En ese clima árido y desértico, el calor y el viento se muestran como capaces de erosionar cualquier cuerpo. Por otro lado, otra característica de la estética del autor es el uso del lenguaje como principal transmisor de ideas. En *La Amante fascista*, este recurso se extrema, mediante un lenguaje que es casi narrativo, dejando de lado el uso dialógico del drama convencional.

Para adentrarnos en la configuración de su personaje femenino, y del imaginario que transmite, vamos a dividir el análisis en tres secciones. En primer lugar, los referentes contextuales, donde identificaremos todos los guiños referenciales que instalan la obra en un contexto histórico determinado. En segundo lugar, la estructura dramática, que permiten visualizar los mecanismos dramáticos operativos en la obra. Y, en tercer lugar, la composición dramática del personaje Iris, con el objeto de evidenciar el imaginario femenino que actualiza.

Referentes contextuales

A pesar de que esta obra no parte desde un hecho histórico específico –como es el caso de *El taller e Hilda Peña*– remite a varias referencias contextuales que nos sitúan en el Chile de la dictadura militar, lo que brinda un enmarque para la narración dramática.

La obra está compuesta por trece cuadros y, en el primero de ellos, titulado “El puesto altiplánico”, se advierten tres referentes transversales. El primero, y más evidente, es el que ambienta toda la narración en el norte desértico de Chile. En esta primera instancia el personaje principal se encuentra “en calzones y sin sostenes (...) sus pezones son de greda y el viento los seca y resquebraja” (Moreno, *La amante Fascista* 13 - 14). Las condiciones climáticas van erosionando el cuerpo verbal del personaje, que se presenta a los espectadores bajo una figura zoomorfa

“sobre sus patas de cabra tiene que mantenerse de pie encima del mundo (...) sus pezuñas se entierran en el suelo pedregoso y trinacional” (bid). El desierto y su atmósfera dan la idea de un aire pesado, donde cuesta respirar debido a la altura: “sus pulmones se han acostumbrado a respirar a miles de kilómetros sobre el nivel del mar” (13), lo que a su vez sugiere que la personaje ha existido en este hábitat por mucho tiempo. La metamorfosis -“medio animal y medio ella” (14)- es una adaptación del cuerpo al medio hostil en el que aparece y, además la referencia a la animalidad, alude a una dimensión pulsiva e instintiva que, al parecer, es una característica transversal de la personaje.

El segundo referente es la función que cumple el personaje en el desierto: “ella sola, atendiendo un puesto de artesanías de una minoría étnica chilena ficticia (...) esperando que venga alguien a comprarle un cacharro de greda por la necesidad de recordar la desolación de un paisaje único” (13 y 16). La personaje se encuentra en mitad de la nada desértica, promocionando productos artesanales a los turistas, lo que, más adelante comprendemos, es la actividad a la que se dedica Iris Rojas. Ella reside en una villa militar del norte, asignada por el ejército chileno, y “está a cargo de los Centros de Madres. El gobierno Militar del Sr. Espina le da la oportunidad a las mujeres de escasos recursos para desarrollar técnicas manuales y artesanías” (65). El referente que al principio se vislumbra para luego reafirmarse son los Centros de Madres (CEMA), operativos durante la dictadura y que estuvieron a cargo de Lucía Hiriart de Pinochet hasta 2016, tiempo posterior al de producción de esta obra. Estos Centros de Madres estuvieron organizados por esposas de militares a lo largo de Chile con una doble función: desarrollando artesanía como expresión de lo patrio y como centros funcionales a los “objetivos del proyecto de reconstrucción nacional, en tanto representaban en sí mismos la despolitización de la sociedad mediante la imagen femenina” (Sepúlveda 103). En ellos se desarticulaba la posibilidad de generar espacios creativos de participación femenina, direccionado, mediante un proyecto estatal, el desarrollo de actividades que reafirmaban sus roles de madres y esposas, a través de actividades como “repostería, peluquería, tejido artesanal, pintura de género, cosmetología, macramé,

repujado de cuero, crochet, cocina básica, amasandería, confección de ropa de niños, bordado, juguetería, corte y confección, entre otros” (Valdés et al., 44).

Por otro lado, CEMA fue utilizado como forma de fraude al fisco, en tanto se utilizó como pantalla para realizar transacciones fraudulentas de ventas de inmuebles y terrenos estatales a privados. En el año 2016, después de la renuncia de Lucía Hiriart a la presidencia de CEMA, el estado chileno se querelló en contra, acusándola de malversaciones de caudales públicos y de fraude por haber recibido cincuenta mil dólares de CEMA durante el arresto de Augusto Pinochet en Londres (1998). La utilización de esta referencialidad podemos comprenderla como una denuncia al funcionamiento fraudulento que tuvieron estos centros, teniendo en cuenta que al momento de escrita la obra todavía el Estado chileno no hacía ninguna diligencia para exponer públicamente esas prácticas de la familia Pinochet Hiriart.

El tercer referente que podemos rastrear desde el primer cuadro es la denuncia de las violaciones de los derechos humanos en dictadura. Tal como lo señala Coca Duarte, la descripción zoomórfica de Iris en esta primera escena “es también la alegoría de un cuerpo torturado” (Duarte 137), que “se acuerda de una brutal golpiza que pudo haber soportado como cabra, pero no como chilena.” (Moreno, *La amante Fascista* 18). Esta animalidad también simboliza el cuerpo erótico de la protagonista, que constantemente expresa, mediante el deseo sexual, la voracidad de una voluntad que nunca se satisface, lo que puede interpretarse como la ambición del carácter fascista que nunca se conforma, y, por tanto, existe solo para satisfacer el deseo.

La denuncia de la violación de los derechos humanos vuelve a señalarse en el cuadro número trece con el que finaliza la obra, llamado “La amante fascista”. En él la protagonista construye un discurso desde la negación, donde lista una serie de transgresiones a los derechos humanos durante la dictadura, recogiendo así, el testimonio de víctimas reales del Informe Rettig: “No se me aplicó corriente eléctrica. Nunca desperté tirada sobre paja. Nunca tuve náuseas, jamás me ha salido sangre

por la boca. (...) A mí no me han asfixiado hasta hacerme perder la conciencia...”
(Moreno, *La amante Fascista* 102)

El cuarto referente que resulta estructurante del sentido de la obra es el programa televisivo “Jappening con ja”. “Concebido como un espacio de humor blanco, el Jappening tenía su fuerte en la representación cómica de personajes y situaciones característicos del país, una propuesta que se materializó en secciones como “La Oficina”, donde comparecían las secretarias Valkiria y Gertrudis, el adulador Espinita y el pícaro Canitrot” (Durán 13). La referencia a esta sección del programa televisivo en la obra es evidente y forma parte de un juego ficcional, o bien de una construcción apelativa en niveles –que vamos a revisar en el siguiente apartado– y que funcionan como un “espejo” de la sociedad. Como el mismo Alejandro Moreno plantea, “el texto trabaja la oficina como metáfora de un país (Moreno, Entrevista a Alejandro Moreno vía Skype a New York 3.33) y utiliza como referente el programa televisivo más exitoso durante la dictadura para evidenciar las estrategias de manipulación de la televisión chilena durante la dictadura. Durán plantea al respecto que la televisión funcionó como un mecanismo de adormecimiento durante la dictadura militar,

esto es, el ocultamiento de los aspectos de la realidad que pudieran empañar la imagen triunfalista que el régimen quería proyectar y su reemplazo por una realidad rutilante y glamorosa. (...) La acusación se hizo extensiva al control monopólico de la información por el gobierno y la manipulación de la misma según su beneficio, al sometimiento de la TV a un “yugo comercial” y a su consecuente promoción de “antivalores” con el fin de captar la atención de la audiencia y, por ese expediente, encender más televisores y aumentar el rating. (Durán 16)

En la obra, la referencia a “La oficina” se advierte gracias a la alusión de los mismos personajes del sketch, bajo los mismos roles, y emulando el mismo contenido del programa. De este modo, se genera un efecto de reproducción metateatral, orientado a señalar los aspectos cotidianos en los que se transmitía el poder de control sobre las masas, generando conductas placebo y proporcionando

material evasivo de una realidad social coartada de sus dimensiones expresivas y comunitarias.

Un quinto referente se puede inferir en el cuadro número cuatro, llamado “La segunda o tercera llamada desde Panamá”. Tal como su nombre indica, el cuadro consiste en una llamada telefónica entre Iris y su esposo Ricardo, a través de la cual queda de manifiesto que Ricardo se encuentra en un entrenamiento militar en Panamá: [a la telefonista]

Aló, Ricardo. Sí, sí, acepto. Habla más fuerte y dime cómo estás, sí, sí acepto, sí, sí. (...) pero no vengas de sorpresa. Llamas, pero desde Panamá no desde Chile (...) Me avisas, pero mátalos, que es muy húmedo allá, por eso mátalos, pero avísame desde Panamá, no desde Chile. No me preocupes, Ricardo, te suplico que los mates, mátalos, mátalos. (Moreno, La amante Fascista 41, 43)

Las repeticiones en el flujo discursivo advierten la utilización de un recurso referencial que no debe pasar desapercibido. La escuela de adiestramiento militar “Escuela de las Américas” (SOA), financiada por los Estados Unidos, se instaló inicialmente en Panamá en 1946, con la finalidad de promover la estabilidad en América Latina en el contexto de la Guerra Fría. Sin embargo, terminó siendo una entidad que promovió la enseñanza de tácticas militares represivas que iban en contra de los derechos humanos y que sirvieron para implementar los distintos golpes de Estado en toda la región.

Mil quinientos sesenta soldados chilenos asistieron a la SOA entre 1970 y 1975. pero la mayoría (58 por ciento) vino en los dos años que siguieron al Golpe, cuando los militares gobernaban y la represión era más intensa en Chile. La mayoría de los alumnos eran oficiales subalternos y se les enseñaba a planificar, ejecutar y controlar operaciones de nivel de Compañía, lo cual incluía tácticas ofensivas, defensivas y psicológica. (Gill 112)

El discurso ideológico con el que entrenaban a los soldados latinoamericanos identificaba las ideas revolucionarias de izquierda en términos de un “enemigo

interno” del que la patria debía “liberarse”. De esta forma, Estados Unidos se aseguró un control sobre la región, imponiendo los valores capitalistas de su modelo neoliberal a partir de la violencia, la tortura, y la violación a los derechos humanos.

Las últimas dos referencias que logramos rastrear en el análisis del texto son alusiones a dos canciones que se escuchaban durante la dictadura y que representan la polaridad de los discursos ideológicos de la época. Estas son: “El corralero” de Los Huasos Quincheros y “Te recuerdo Amanda” de Víctor Jara. En efecto, Iris hace una valoración de la primera y se burla del relato de la segunda: “A mi me gustan las canciones de caballos, no las que se tratan solamente de desencuentros domésticos como esa del Manuel y la Amanda que corean los comunistas chilenos.” (Moreno, *La amante Fascista* 63). Si recordamos lo expuesto en el primer capítulo sobre las estrategias de manipulación estética, podemos señalar que este gusto de Iris por las canciones de caballos, es la representación de un discurso oficial, que, como parte de las medidas de represión e instalación de un nuevo gusto estético, propiciaba la difusión de la música folclórica tradicional, que resaltaba la idealización de un pueblo campesino subordinado bajo la dinámicas latifundistas:

Estas relaciones entre el empleado con su empleador o el jefe del fundo con los campesinos que le trabajan la tierra y le suplican que no maten a sus caballitos, los mismos huasos se niegan a sacrificar un caballo viejo y ellos mismos son los que le ruegan al patrón que dejen pastar a los animales viejos. Ellos sin subordinarse y con buen corazón, aconsejan al patrón (...) Y el patrón como un buen jefe de campo chileno, los escucha y autoriza (Moreno, *La amante Fascista* 48)

Todas las referencias históricas que hemos nombrado remiten a un contexto histórico latente en la memoria colectiva, y se utilizan en este drama tanto como rasgos contextuales que definen al personaje Iris, como refiriendo a una memoria colectiva que invita a desnaturalizar la herencia cultural de la dictadura militar. Hace visible, a través de Iris, un modo de ser que reproduce discursos arraigados en la

sociedad chilena y los señala a los espectadores/lectores para que estos desarrollen una visión crítica acerca de su propio medio.

Estructura Dramática

La estructura dramática de *La amante fascista* tiene varias dimensiones que hay que atender en el marco de este estudio. Comenzaremos por aquellas más generales para luego enfocarnos en las más particulares. La obra se compone de trece partes tituladas (saltándose el cuadro número cinco). En primera instancia podríamos comprender estas partes como actos en tanto “división externa de la obra en partes sensiblemente iguales” (Pavis 31). Sin embargo, al no presentar una relación de causalidad, ni tampoco una línea de acción definida, optamos por considerar que la obra se organiza más bien en cuadro que en actos. A su vez, los cuadros justifican mejor la composición de la obra como un montaje.

El montaje, según Peter Bürger en *Teoría de la vanguardia* (1974), responde a un modo de composición recurrente en las obras inorgánicas, es decir, que no buscan la armonía de una totalidad o unicidad, dando lugar a una composición en partes que se organizan bajo su propia lógica de composición y generan movimientos de apertura del sentido. La falta de organicidad hace que la obra “se ofrezca como un producto artístico, como artefacto (...) la obra montada da a entender que está compuesta por fragmentos de realidad (...) que describen la fase de la constitución de la obra” (Bürger 136 - 137). La falta de organicidad es la que nos permite plantear que las partes de la obra son cuadros, en tanto “el cuadro teatral es, en efecto, una composición de signos gestuales que se constituye en un islote de sentido (...) capaz de desprenderse del momento dramático y de afirmarse en su autonomía” (Sarrazac, *Léxico del drama moderno contemporáneo* 68). De este modo, cada uno de los cuadros que componen la obra brindan un cúmulo de sentidos que, en su suma, apuntan hacia un sentido general, sin que por ello cada cuadro pierda su identidad autónoma.

El primer cuadro de *La amante fascista* es “El puesto altioplánico”, donde se inicia la obra con la presentación de la personaje bajo una forma zoomorfa, y en la que, como vimos en el apartado anterior, se encuentran claves referenciales que se vuelven transversales para el sentido que postula la obra. Tal como afirma Paulina Urrutia, este primer cuadro funciona como una “síntesis poética (...), ubicada estratégicamente en el centro de los múltiples textos” (Urrutia 109). El segundo cuadro comienza a dar señales del acontecimiento que está en el centro de la composición dramática: “la llegada del Sr. Espinia a la provincia” (Moreno, *La amante Fascista* 19). Este segundo cuadro corresponde a la noche previa, cuando Iris se encuentra ansiosa ante su llegada y tiene pensamientos que no le permiten conciliar el sueño: “¿por qué los seres humanos no vendremos con un interruptor para apagarnos, quedarnos dormidos con solo apretar un botón...?” (Moreno, *La amante fascista* 20). Es que, en efecto, a través de su desvelo comienza la historia, el recorrido discursivo en el que cada cuadro entrega un punto de mira, una perspectiva oblicua del pensamiento fascista, que remite a perspectivas aun vigentes sobre la historia de Chile.

En *Juegos de sueño y otros rodeos* (2011), Jean-Pierre Sarrazac plantea que El “juego de sueño” es una estrategia literaria teatral que implementa una visión oblicua. A ello agrega que “lo onírico no es convocado sino con el objetivo de resaltar la realidad, de circunscribirla mejor y hacerla resonar” (65), generando un alejamiento y tensión “a partir de la cual la ficción teatral pueda apuntar, alcanzar, penetrar el núcleo de lo real” (66). La idea de utilizar el sueño como recurso permite, a través de la metáfora del rodeo que plantea Sarrazac, configurar el contexto histórico real a través de la personaje. Ello se hace evidente en el tercer cuadro, titulado “Vista en off”, en el que inmediatamente después del cuadro del desvelo -lo que nos hace asumir que es un sueño- Iris interioriza una protesta en contra de la llegada del Sr. Espinia. Estos hechos están ocurriendo en un espacio exterior, pero se nos muestran a través de la personaje:

Son comunistas que se aparecen por mis ojos para hacer escándalo cuando ya está todo preparado. Son como basura en mis ojos. / Somos una masa con argumentos visibles, esta marcha fue planeada sin ensayos. / Van a

rayar todo, ¿o andan con hambre esta manga de rotos? / Te repito: vamos en bloque hacia la plaza, donde está puesta la implacable tarima contra la que atentaremos. (Moreno, *La amante Fascista* 32)

En esta obra se aplica la estrategia del sueño como medio de rodeo para oblicuar la realidad, al mismo tiempo que este desvío logra dar cuenta de la realidad a la que alude. Los cuadros sucesivos no se atienen a ninguna causalidad ni temporal ni actancial; simplemente son modos de lo narrativo – o narratúrgico– que nos aproximan a la exposición del pensamiento fascista encarnado en la experiencia de Iris.

El procedimiento del rodeo también admite la crítica de la voz autorial que se expresa en la voz narrativa característica de la obra. Al entramado de voces que compone el discurso podemos sumar la voz narrativa que aúna el sentido de los cuadros en cuanto centraliza y permite la ilación entre las distintas voces. Esto se deja evidenciar de forma directa en el cuadro número nueve, titulado “Memorándum: Fin a la rebelión de las fotocopadoras”. Tal como el nombre lo indica, este cuadro guarda una estructura informativa que tiene la funcionalidad de señalar “lo que debe recordarse”, n. del gerundivo del lat. *memorāre* 'recordar'” (RAE), iniciando del siguiente modo: “El pronunciamiento militar del Sr. Espinia, en definitiva, cambio la historia y la suerte de la oficina. Esa perspectiva no debe perderse jamás de vista” (Moreno, *La amante Fascista* 71). El memorándum es un tipo de texto que se utiliza en contextos laborales, en los que un responsable escribe un texto corto para transmitir información a sus subordinados. De esta forma, la oficina, simboliza una pequeña organización social y, como el mismo autor, plantea: “el texto trabaja la oficina como metáfora de un país. En la oficina están todos los instrumentos de producción, en la oficina también está todo el rigor de las leyes de los jefes hacia los trabajadores. La oficina es un lugar conceptual” (Moreno, Entrevista a Alejandro Moreno vía Skype a New York 3.40). Escrito en el estilo de un “recordatorio”, el memorándum señala:

Desde un primer momento las Fuerzas Armadas y de Orden comprometieron su palabra para reconstruir la democracia de La Oficina, depurada de los vicios

soviéticos que facilitaron su destrucción y llevaron a una cuantiosa pérdida de clientes, lo que también significó un daño profundo a la caja chica, porque ni para sobres había. (...) Se recobró la institucionalidad verdaderamente democrática en el uso de los ascensores (...) en La Oficina: dejar en claro que el público general va a ser atendido siempre y cuando tenga su número y lo muestre por la ventanilla, siendo su obligación cargar el carnet de identidad al día (...) se procuró la instalación de ventiladores y aire acondicionado... (Moreno, *La amante Fascista* 74)

En el señalamiento de “todo lo bueno” que ha traído el régimen hay traslapada una crítica a la tecnocratización de la sociedad chilena, donde se ocultan los problemas fundamentales al mismo tiempo que se señala “objetivamente” el orden que ha sido “necesario” establecer para asegurar un funcionamiento social eficiente y productivo. Esta reflexión crítica estaba ya difundida en los medios intelectuales, y fue tema de discusión durante la transición. De hecho Tomas Moulian ya lo estaba señalando en el año 1997:

la utopía de estos neoliberales es que la política sea desplazada por la «administración de las cosas», que sea desplazada por la decisión tecnocrática. Que se discuta sobre la rentabilidad diferencial de un camino en la cota mil respecto de una ruta hacia Mendoza y no sobre algún elemento fundamental del orden existente, el cual ha pasado a formar parte de un consenso petrificado. (Moulian 65)

La forma del memorándum es modo muy creativo de representar esta crítica en la obra, dejando inferir desde la construcción exagerada del discurso dramático, en su exacerbación por el recurso del rodeo, el sentido de denuncia en el texto o en la representación.

Por último, otra parte importante de la estructura dramática tiene que ver con la división de la obra en cuadros, en tanto unidad compositiva. Esta estructura otorga libertad a la construcción de la pieza, entendiendo que la obra-montaje “designa un efecto, una heterogeneidad y una discontinuidad que afectan tanto la estructura como los temas del texto teatral” (J.-P. Sarrazac, *Léxico del drama*

moderno contemporáneo 142). Por otra parte, como afirma Bürger, las partes fragmentadas de la pieza dan cuenta de la obra como artefacto, dando paso a estrategias que no son solamente rodeos para señalar la realidad, sino que apuntan a la autoreflexividad de la obra, abriéndose a juegos metadramáticos que dan cuenta de la condición de la obra y, por ende, de la condición subjetiva de su creación.

En *La amante fascista* este juego se lleva a cabo principalmente en los cuadros once y doce: “Personajes de la oficina” y “La reemplazante (guión escrito por el Sr. E)” respectivamente. En estos cuadros se hace una alusión evidente “al programa de humor que semanalmente es transmitido por el Canal Nacional (...) y grabado en un VHS por una de la secciones del departamento de abastecimiento (...) que se preocupa de entretener al Sr. Espinia” (Moreno, *La amante Fascista* 23). El juego de representación consiste en reproducir la sección “La Oficina” del programa humorístico, en la que Iris Rojas representa el papel de Cinthia Ortega, la reemplazante. El efecto que busca esta referencia explícita es la reflexividad en el juego, que era “[m]ás que un juego en realidad, porque jugábamos a ese juego. / Era jugar a que jugábamos” (Moreno, *La amante Fascista* 99). La estrategia metadramática despliega en la obra niveles ficcionales que generan un efecto doblemente reflexivo, que funciona como “el comentario de un drama, más que [como] un drama vivido” (J. P. Sarrazac, *Léxico del drama moderno contemporáneo* 126).

En definitiva, se inscribe en este gesto la voluntad crítica de la voz autorial que, a través de este recurso, hace un señalamiento de las prácticas de poder que se perpetuaron a través del humor, y se vuelven evidentes ante los espectadores. Asimismo, se denuncia el modo en que, durante el régimen, se mantuvo a la población al margen de la participación y opinión política. En el juego de la oficina se condensa la crítica a la sociedad chilena que, por un lado, representa una forma de organización jerárquica y tecnocratizada, y por otro, manifiesta las herencias sociales del régimen, aún vigentes en las formas de humor actuales.

Composición dramática de la personaje Iris

En la introducción al capítulo sosteníamos que puede ser controversial hablar de personaje dramático en obras cuya fábula se encuentra diseccionada y reorganizada como parte de un proyecto estético, pues el personaje es también un elemento dentro de la arquitectura de la obra y, por lo tanto, debe ser comprendido desde esta perspectiva figurativa.

La composición dramática de Iris es, en primera instancia, discursiva. Esto quiere decir que, dada la constitución de la obra, la personaje se configura en relación a su discurso. Dicho discurso alude a un imaginario de “mujer chilena de derecha”, condensando el fanatismo femenino por la figura y proyecto del dictador. En consecuencia, Iris “representa en términos generales, la fantasía de la mujer de derecha chilena” (Moreno, Entrevista a Alejandro Moreno vía Skype a New York 1.30), aludiendo, de este modo, a un imaginario femenino en el que Iris representa una existencia parasitaria, que no es capaz de argumentar lógicamente su postura ideológica: “la amante fascista es una reflexión sobre la histeria y la derecha chilena (...) una mujer adicta a la derecha, que existe solo porque es de derecha” (Moreno, Entrevista a Alejandro Moreno vía Skype a New York 2.43). Es un gesto grotesco de personificación de un discurso sin miramientos, que excluye cualquier intención de duda en el personaje y que la despoja completamente de racionalidad. Esto puede tener que ver con que la personaje representa aquel proyecto ideológico militar en el que no se esperaba de las mujeres una reflexión teórica, ni tampoco un quehacer reformador, “la educación impartida a las mujeres fue completamente funcional a sus labores en el hogar y a la creación de mujeres mejor capacitadas como madres y esposas” (Sepúlveda 104)

En este sentido, el uso del personaje femenino está claramente intencionado. A pesar de que los seguidores fervientes de Augusto Pinochet, que apoyaron e hicieron posible el régimen militar en Chile durante años fueran hombres, el dramaturgo decidió expresar esta irracionalidad en un cuerpo femenino, pues Iris representa “la relación que existe entre histeria femenina y poder, digamos, la

erotización de ese poder que generaba Pinochet con esa obsesión de esta mujer que era capaz de darlo todo por él” (Moreno, Entrevista a Alejandro Moreno vía Skype a New York 1.33). Al ser Iris una mujer fanática de la figura del dictador se establece una relación de deseo y de poder con el Señor Espina, quien no solo representa la imagen del dictador, sino que además es la representación simbólica del poder soberano, violento y patriarcal. En muchas instancias de la obra, Iris se pone a merced del deseo masculino que simboliza el Señor Espina, y aun cuando en esa relación asimétrica ella sea violentada, se mantiene fiel a su discurso ideológico impuesto por la condición social y cultural en la que se inscribe.

Desde una perspectiva dramática, Iris corresponde a un cúmulo de voces, de discursos yuxtapuestos que, utilizando un modo narrativo – o narratúrgico- crea una constelación de imágenes verbales que la perfilan y la vuelven emisora de los imaginarios del contexto histórico en que se inscribe. Podemos decir imaginarios, en plural, porque, si bien sabemos lo que representa Iris, no es solo su voz la que lo indica, dado que se produce una polifonía que desborda la identidad individual del personaje. Como bien lo expone Coca Duarte:

Iris Rojas es muchos: es la mujer cabra (esc. 1), es los encapuchados que se meten a su ojo (esc. 3), pero también las viejas de los centros de madre (esc. 7); es Cinthia Oterga – su alter ego- (esc. 11). En la puesta en escena de Carrasco, Paulina Urrutia interpretó todas las partes con el apoyo de los actores Juan Pable Rahal y Horacio Valdés. (Duarte 136)

En este sentido, el flujo verbal de la obra transita en una “puesta de voz en voces” (J. P. Sarrazac, *Léxico del drama moderno contemporáneo* 126), propia de un teatro rapsódico. El concepto rapsódico con el que me refiero al modo narrativo que constituye la obra, es un término acuñado por Sarrazac, quien a su vez lo depura de la epización del personaje que postula Abirached, tomando en cuenta la figura del rapsoda arcaico, “quién el sentido etimológico literal “cose o ajusta cantos”” (J. P. Sarrazac, *Léxico del drama moderno contemporáneo* 191). De este modo, se construye un montaje dinámico de voces, que se conjuga en la forma narratúrgica en que está compuesta la obra. Esta falta de acción dramática (porque

en estricto rigor la personaje no realiza acciones durante la trama), es reemplazada por la enunciación y la gestualidad. E, llo nos enfrenta a un teatro rapsódico en el que la direccionalidad del discurso está referida explícitamente hacia el público, sin que por ello se pierda la ficcionalidad, otorgando condiciones modernas de contacto, desplegadas en instancias de la teatralidad.

Si nos adentramos ya en el texto y en el plano semántico, tenemos que el nombre de Iris no es azaroso, puesto que desde una perspectiva anatómica el iris es parte del aparato ocular y controla el flujo de luz –como el diafragma de la cámara–, permitiéndonos enfocar las imágenes. Por otra parte, desde el punto de vista de la tradición literaria, Iris es la mensajera de los dioses, la que comunica el mundo del Olimpo con el mundo mortal, influyendo de forma determinante en los desenlaces épicos.

Con estos antecedentes podemos advertir que Iris Rojas no solo está compuesta por distintas voces y un modo narrativo. Sumado a ello es posible reconocer una estrategia literaria de composición por sinestesia, entendiendo a esta como una “traslación o asociación semántica usada como procedimiento estilístico en el cual se ponen en contacto sensaciones relativas a esferas sensoriales diversas” (*Diccionario de Lingüística* Cardona en González 920). Siendo así, Iris Rojas responde a una composición por sinestesia que traspone los sentidos de visión y su función enunciante del drama narrativo. En el tercer cuadro “Vista en off” Iris interioriza la protesta extra escénica, que nos revela un escenario contextual mediante sus ojos:

¿Qué tengo en el ojo? / venimos encapuchados desde la periferia de tu nervio óptico y, aprovechándonos de tu pestañar, avanzamos por la calle de la ciudad que ahora está en tus ojos para adentro. (...) / Es una masa de pobres, sí, son un grupo de pobres que viene a desquiciar mis ojos el tiempo que dure este insomnio/ y tú tonta hueona, aun no me ves protagonizar el espectáculo insubordinado de tu visión. (Moreno, *La amante Fascista* 31 - 32)

En estos fragmentos no solo es posible reconocer las dos voces que hacen el juego dialógico entre el “afuera” y el “adentro”, sino también las posturas ideológicas contrapuestas. Así, en la escena se provoca un efecto improyectivo -la dirección de una mirada que no ve hacia afuera, sino hacia adentro de sí misma- para, desde allí, arrojarnos imágenes verbales que sobrepasan los límites del cuerpo de Iris. La sinestesia, como procedimiento compositivo, opera en el ejercicio improyectivo que traslapa el sentido de la visión hacia las palabras, volviéndose emisora y mensajera de una realidad ajena a sí misma.

Iris se vuelve cuerpo de proyección de imágenes introyectadas, pero a través de una suerte de diálogo en el que se escinde su conciencia en dos voces, transponiendo los sentidos de visión y audición como efecto estético, lo que genera en el receptor la sensación de “estar viendo lo que ve el personaje”. En el montaje de Carrasco, este efecto se ve potenciado por el uso de un proyector que muestra en escena sombras difusas que finalmente terminan en una mancha negra indistinguible, que solo es posible reconstruir mediante la enunciación del personaje. Iris es capaz de introyectar las imágenes –o bien imaginario– del Chile en dictadura, es decir, Iris es en sí misma el espectáculo. Este recurso compositivo puede ser la alegoría de una conciencia fascista que enciende su voz para darnos a entender las contradicciones interiorizadas de la personaje, que también es parte de una masa humilde que protesta en contra de un orden impuesto. Incluso Iris Rojas es capaz de empatizar con la necesidad, cuando expresa: “Hay algo peor que ser esposa de Capitán: ser esposa de Teniente y de ahí para abajo. Las esposas de Cabos son generalmente comunistas. Yo las entiendo por el nivel de pobreza en que viven” (Moreno, *La amante Fascista* 57)

Por otro lado, podemos señalar también la burla como un recurso estilístico en la construcción discursiva del personaje, que incluso nos permite rastrear la voz de Iris Rojas en contraposición a otras voces del texto. Por ejemplo, en el cuadro seis llamado “Autoridades”, Iris se burla de la conocida canción de Víctor Jara “Te recuerdo Amanda”: “En cinco minutos, por huevona, la Amanda quedó destrozada, más encima mojada y cagada de frío. Alega por la lluvia la conchesumadre. Oye la

mujer quejosa; que se ponga una bolsa de plástico en la cabeza, así oculta la mata sucia de pelo que anda trayendo. Si llueve la calle obviamente va a estar mojada ¿o no?” (Moreno, *La amante Fascista* 47). El recurso de la burla se repite a lo largo de todo el texto y, de hecho, el juego ficcional con el “Jappening con ja” también tiene que ver con este modo de construir la obra, ya que la burla necesita de la complicidad del espectador para que a través del humor se genere una aceptación del discurso y su sentido ideológico.

En el cuadro número ocho “La protagonista” Iris nos entrega una amplia caracterización de sí misma. A través de este cuadro podemos conocer rasgos de la historia de la personaje y de forma repetitiva podemos observar cómo las opiniones de Iris sobre el contexto histórico militar siempre se revisten de la burla, lo que finalmente nos permite distinguir el perfil de la personaje:

- a) “Los maridos de las mujeres comunistas se aburririeron de verlas sin peinar, sin echarse algo de brillo en la boca, y las abandonaron. Se mandaron a cambiar porque se aburririeron”
- b) “Las mujeres que sacan fotocopia a las fotos de sus familiares desaparecidos no los quieren. Lo mínimo es que si los quieren encontrar saquen una impresión a color de la persona que buscan” (Moreno, *La amante Fascista* 68)

Estas formas de burla sobre la situación de los otros –los que no están a favor de régimen militar– es lo que la define como la amante fascista y lo que nos acerca a comprenderla como “una mujer que es adicta a la figura del dictador” (Moreno, Entrevista a Alejandro Moreno vía Skype a New York 0.38). Todas las situaciones que comenta carecen de empatía y desbordan en frivolidad, lo que termina por dibujar el imaginario femenino de la mujer de derecha, en el que se acumulan todos los argumentos a favor al régimen que, bajo el tratamiento de la burla, se vacían de sentido y se exponen para ser reconocidos por la audiencia.

Es más, la paradoja es tal que Iris ni siquiera es capaz de darse cuenta de que es víctima de la misma violencia que reproduce, y que desde el primer cuadro expresa: “se acuerda de una brutal golpiza que pudo haber soportado como cabra,

pero no como chilena.” (Moreno, *La amante Fascista* 18) En este sentido, la ridiculización del personaje y su modo argumental enfatizan el imaginario patriarcal sobre lo femenino, según el cual las mujeres no son capaces de articular un razonamiento lógico de sus posturas ideológicas. La personaje representa cabalmente el rol que la dictadura determinó para el género femenino, pues la concibió como una “aliada de la dictadura, pues la mujer ha sido identificada del lado de los buenos, de los que cooperan en la mantención del orden y [se asimiló] la femeneidad a la imagen tradicional de la esposa, reforzando indirectamente la principal base de sustentación del régimen, la familia patriarcal” (María Elena Valenzuela en Sepúlveda 101).

b) *El taller (2012) de Nona Fernández*

Nona Fernández (1971) es escritora, dramaturga, actriz y directora teatral. Estudió teatro en la Universidad Católica de Chile y desde entonces se ha mantenido activa en la producción cultural. En 2004 fundó, junto a Marcelo Leonart, la compañía teatral La pieza oscura, entre cuyos montajes más célebres destacan *Grita* (2004), escrita y dirigida por Marcelo Leonart, *El taller* (2012) y *Liceo de Niñas* (2015), ambas escritas por Nona Fernández y dirigidas por Marcelo Leonart, y *Noche mapuche* (2017), escrita por Marcelo Leonart. La obra de Nona Fernández abarca también el género narrativo. Ha publicado el cuento *El Cielo* (2000), las novelas *Mapocho* (2002) y *Av. 10 de Julio Huamachuco* (2007) ambas ganadoras del Premio Municipal de Literatura de Santiago; también ha escrito las novelas *Fuenzalida* (2012), *Space Invaders* (2013), *Chilean Electric* (2015), *La dimensión desconocida* (2016), esta última ganadora del premio Sor Juana Inés de la Cruz. Durante el 2020, y a propósito de la pandemia, la autora publica *Preguntas Frecuentes*, una obra narrativa que se adaptó para un formato dramático online. También ha incursionado en el género del ensayo literario con *Voyager* (2019). Nona Fernández también se ha incursionado en la escritura de guiones para televisión, logrando varias nominaciones y premios por su trabajo.

El taller fue la primera pieza teatral escrita por Nona Fernández y la más reconocida. Ganó el Premio Altazor en 2013 y, el Nuez Martín en la categoría Mejor obra en 2014. La escritura de Nona Fernández se ha caracterizado por hacer un ejercicio de la memoria, con la finalidad de poder comprender el presente: “Cuando uno se instala a escribir (...) intenta un poco entender lo que ocurre, (...) una escritura que está abierta a la época, a lo que está pasando, al momento histórico, a lo que pasa en Chile. (...) escribir con la ventana abierta, hacia la calle” (Fernández, Inauguración año académico 2016, Programa de Licenciatura en Lengua y Literatura Hispánica, U. de Chile). Bajo estas premisas, las obras de Nona Fernández buscan vincular lo que ha acontecido en el pasado para desde allí, explicar y situar el presente, puesto que las huellas de la dictadura aún continúan definiendo varias dimensiones políticas y sociales de la realidad social chilena.

El taller, así como gran parte de la obra literaria de Nona Fernández, se basa en hechos históricos, en referentes reales que se han ido quedando en el olvido, por no ser recogidos por la historia oficial. De este modo, funcionan como operaciones de ficcionalización de testimonios y archivos. En efecto, la obra se basa en “el taller [que] era dirigido por la agente de la DINA Mariana Callejas, escritora con cierto prestigio en la época” (Fernández, *El taller* 138). Muchos de los elementos que se mencionan en la obra –como la presencia de italianos, la ubicación de la casa, la experimentación con ratones, entre otros– son referentes reales que la autora integró a partir del testimonio de uno de los talleristas, Gonzalo Contreras. A pesar de que la construcción ficcional está plagada de estos detalles que vinculan la obra de forma explícita con los hechos acontecidos, la ficcionalización es un ejercicio independiente, en cuanto creación. Incluso se declara en el texto que “la obra guarda completa autonomía de los hechos reales. Es solo un reflejo, una sombra, un juego. Debe ser representada con la soltura y el delirio que se necesitan para inventar una historia o narrar un sueño” (Fernández, *El taller* 138)

Para llevar a cabo el análisis vamos a centrarnos en tres aspectos centrales. El primero es explicar el referente y el contexto sociopolítico que aborda la obra, comprendiendo que hay una intención declarada de que la pieza sea comprendida

desde ese lugar referencial. Enseguida, se analiza la estructura dramática en función del juego metadramático y su efecto reflexivo; para, finalmente, abordar la construcción del personaje principal -Marita- y el imaginario femenino que permite su construcción.

Núcleo Referencial

A diferencia de *La amante fascista*, donde pudimos rastrear diversos referentes asociados al imaginario de la dictadura en Chile, en *El taller* nos encontramos ante un núcleo referencial que remite de forma específica a un hecho histórico, desde el cual podemos rastrear alusiones a la realidad con un efecto ficcional. Tal como veníamos explicando, y como la misma obra señala, el material referencial con el que trabaja es el taller literario de Mariana Callejas, que tenía lugar en su casa en Lo Curro. Durante los años setenta, Callejas era una escritora medianamente reconocida, en un precario contexto de producciones literarias y culturales debido a la censura del régimen. En el año 1975 recibió el primer lugar en el concurso Rafael Maluenda del diario *El Mercurio* por su cuento “¿Conoció usted a Bobby Ackermann?” El mismo año se les asignó a ella y a su marido Michael Townley –ambos agentes de la DINA– un bien raíz de la casa en Lo curro, como retribución a su trabajo como agentes. La casa era de amplias dimensiones y en ella circulaban constantemente personas ajenas al núcleo familiar, puesto que la casa también funcionaba como un cuartel de la DINA. De alguna manera, ese dinamismo del espacio, que reveló la investigación de Juan Cristobal Peña, se plasma también en la obra:

Era una casa cuartel. Su nombre en la DINA: Quetropillán. Contaba con dos agentes permanentes, que oficiaban de chóferes y ayudantes; y una secretaria, que llevaba las cuentas y asistía al dueño de casa en tareas administrativas. Además, el equipo del cuartel incluía a un jardinero, una cocinera y dos químicos: Francisco Oyarzún y Eugenio Berríos, alias “Hermes”, que se pasaban el día encerrados en

un laboratorio experimentando con ratones y conejos la efectividad de un gas letal. (Peña, Mariana Callejas (II): Las dos vidas de su casa-cuartel en Lo Curro).

El espacio del taller es donde transcurre todo el argumento de la obra. A pesar de que es el único espacio para el desarrollo dramático, en él se refleja el dinamismo de la casa, a través de los personajes que vienen del exterior. El ejemplo más evidente es durante la primera escena, en la que llega el personaje Mauricio que funciona también como un elemento desestabilizador, movilizándolo todo el argumento:

Rubén Chico intenta leer bajo el foco de su linterna cuando vuelve la luz. La lámpara se enciende, el tocadiscos comienza a funcionar nuevamente. En el centro del lugar se encuentra un hombre joven con aspecto de oficinista. (...) María: ¿Quién lo dejó pasar? ¿los italianos? (...) Mauricio: Me hizo pasar un guardia. Después un caballero gringo me pidió el carnet y me dijo que subiera. (Fernández, *El taller* 144 - 145)

Si bien en la escena solo podemos percibir el lugar del taller, sabemos que este lugar es parte de un afuera más amplio y, de alguna forma, ese ajetreo constante al que se refieren los personajes en varios momentos, termina por generar un movimiento de enclaustramiento en búsqueda de intimidad en la personaje de Mariana Callejas: “María: Yo a veces escribo en el baño, ¿pueden creerlo?/ (...) Ustedes saben lo ajetreada que es esta casa, siempre llena de gente, mis niños corriendo de un lado a otro. Cuando no quiero que nadie me moleste me encierro en el baño. No hay mejor lugar para escribir en esta casa” (Fernández, *El taller* 143).

En ese espacio se va construyendo todo el contexto histórico referido. Como señala Noé Jitrik, la utilización de referentes históricos en la escritura ficcional, necesariamente espacializa el tiempo, creando “un objeto reconocible, identificable. Pero hay algo más en lo ilusorio: la historia misma, como recinto del tiempo pasado, porque lo hace con palabras que refieren, también espacializa, los hechos temporales vienen ya espacializados.” (Jitrik 14) Por lo tanto, el espacio del taller

aglutina todo el contexto histórico referido, porque en él se condensa y se expone la temporalidad a la que se alude.

Michael Townley, acompañado de Mariana Callejas, participaron de varias misiones de exterminio a los opositores del régimen en el extranjero. Durante los años setenta fueron enviados a México, sin concretar atentados, a Europa detrás de “Bernardo Leighton y su esposa, Anita Fresno, quienes fueron baleados en octubre de 1975 en Roma y sobrevivieron de milagro” (Peña, Mariana Callejas (II): Las dos vidas de su casa-cuartel en Lo Curro).

En 1976, Andrés Wilson –la doble identidad de Michael Townley– concretó el atentado contra el ex ministro de Salvador Allende, Orlando Letelier y su esposa Isabel Letelier en Washington D.C. Episodio al que la obra remite de forma explícita: “Mauricio: Todo pasará en Whashington, en el departamento en que Don Orlando vivía con su señora...” (Fernández, *El taller* 173). Otro elemento que salió a la luz a partir de la investigación de Juan Peña y que se recoge en *El taller*, es la llamada desde Estados Unidos que supuestamente recibió Callejas durante una celebración con distintos actores culturales en su hogar (entre ellos, Nicanor Parra). “Mariana Callejas, según los testimonios de otros agentes de la DINA, era la encargada de transmitirle a la plana mayor del organismo de seguridad que el atentado había sido ejecutado”. (Peña, Mariana Callejas (II): Las dos vidas de su casa-cuartel en Lo Curro). En la obra, esta llamada ocurre durante una sesión del taller literario, en el “Capítulo 4 Washington D.C”

María: ¿Aló? (...) Tomy, dear. How are you (...) Mi amor no te escucho habla más fuerte (...) Es que se oye con eco ¿Todo bien por allá? (...) ¿Ahora? (...) Mi amor, estoy en sesión de taller. (...) Es que tú sabes que no me gusta mezclar las cosas. [corta a Tomy y realiza una llamada] (...) Aló buenas noches (...) Sí usted habla con María (...) Tomy me dice que está todo okay (...) Sí hace un rato, no tengo precisión de cuánto rato. Unas horas parece (...) No ningún problema al parecer (...) Yo cumplo con avisarle. (Fernández, *El taller* 163).

En la vida real, un año después del atentado, Michael Townley apareció en la portada del diario *El Mercurio*, identificado como uno de los ejecutores del asesinato de Orlando Letelier. En la obra, esta revelación ocurre en la penúltima escena, “Capítulo 7 Ratas de laboratorio”:

Cassandra: La Marita es una escritora, ustedes mismos han leído las maravillas que escribe. No tenemos la certeza de que sea una agente o una doble agente y mucho menos que haya matado a alguien. / Rubén Grande: ¡Pero si sale en El Mercurio! / Cassandra: ¡El Mercurio miente! Los upulientos lo decían, ¿no? / Rubén Chico: ¿Y-y-y ahora le haces caso a los u-u-upulientos? (Fernández, *El taller* 188)

Esta revelación funciona como el desenlace de la obra, puesto que le permite al personaje Mauricio exponer su verdadera identidad y pedir explicaciones por Julia Ilabaca. Esta era una tallerista a la que se le había perdido el rastro y que sabemos, hacia el final, que fue torturada y desaparecida por los mismos dueños de casa, ya que se había dado cuenta de que el espacio del taller correspondía a un centro de torturas de la DINA.

Finalmente, podemos también rastrear como referente el cuento “Un parque pequeño y alegre” de Mariana Callejas, que es parte del libro autoeditado y de muy poca difusión, *La larga noche* (1981). El cuento relata la historia de Max, un hombre al que le gusta la literatura y lee a Walt Whitman, y que debe participar de un atentado, accionando la explosión de un carro bomba. El relato genera un efecto estético de tensión, que es homologado en la obra cuando los talleristas relatan el cuento con el que “Marita” ganó el premio del diario *El Mercurio*:

Cassandra: Un hombre y una mujer tienen que accionar una bomba para matar a un tipo. Tic, tac, tic, tac, tic, tac. (...) Él parece nervioso con lo que van a hacer, pero ella le dice que no se preocupe, que todo es necesario, que algún día la historia se los agradecerá (...) Llegó el momento. Con los pechos descubiertos, ella toma el control remoto y lo toma entre sus manos (...) Ahí comienza la cuenta regresiva 5, 4, 3, 2, 1 ¡Ahora dice ella y a pecho desnudo aprieta el control. (Fernández, *El taller* 174 -175)

De esta forma, podemos observar cómo la obra recoge distintos elementos y hechos que ocurrieron realmente, y los ficcionaliza con la intención de volver a exponerlos frente a la opinión pública. En una entrevista, la autora plantea que los temas que definen su escritura no siempre surgen de la inspiración individual, sino más bien los recoge de temáticas latentes en la atmósfera social, para “investigarlos, e iluminarlos” (...) no solamente para uno, sino para otros y de pronto establecer esas zonas oscuras como un problema colectivo (...) [para] ir iluminando la historia reciente (Fernández, Operativos Narrativos)

Estructura dramática: Metadrama y efecto reflexivo

La estructura dramática de *El taller* pareciera ser simple, en tanto responde a una configuración tradicional, ya que cuenta con personajes convencionales (es decir funcionales), y también es posible rastrear un hilo argumental que demarca claramente el momento desestabilizador, el ascenso y el desenlace de la obra. Sin embargo, tanto la estructura como los distintos referentes que van fraguando la construcción dramática responden a un gesto metadramático que potencia el efecto reflexivo de este drama.

Si partimos analizando el título de la obra *El taller*, hay que considerar dos dimensiones. La primera es aquella que refiere a un acontecimiento histórico, y que como vimos en el apartado anterior, cumple la función de señalar para no olvidar. Por otro lado, tenemos que la obra se autoconfigura como un taller, es decir, como un espacio de escritura, o bien, reescritura. La palabra taller proviene del latín *astella*, como una astilla o un segmento de la madera cortada, como algo que se está elaborando. La RAE define taller como “Lugar en que se trabaja una obra de manos”, nuevamente haciendo alusión a algo que se está haciendo como resultado de una manufactura. Si lo analizamos desde esta perspectiva es posible notar el juego metadramático que propone la obra.

En primer lugar, tenemos que la obra está dividida en “Capítulos”, ocho en total. La utilización de la nomenclatura “capítulo”, propia del género narrativo, da cuenta de cómo la obra se construye a sí misma como producto de un taller de escritura narrativa en el que todos sus participantes están escribiendo a partir de referentes históricos. Incluso, se declara el sentido de la reescritura de la historia oficial: “Cassandra: A mí me gusta eso de que el escritor sea como un visionario, como un adivino de lo que ya pasó. Si nos pusiéramos a escribir novelas históricas podríamos cambiar todo. La historia de Chile sería otra cosa.” (Fernández, El taller 156). Intervención que, evidentemente, hace referencia a la misma obra que está siendo representada, evidenciando el sentido de su producción.

El juego metadramático se elabora en función de la historia de Rasputín, que es el material con el que están trabajando los talleristas. En este sentido, cada versión de la historia de la revolución bolchevique nos muestra cómo un hecho de la historia oficial puede ser ampliado mediante la ficcionalización. Esta reescritura se va elaborando de forma paralela al desenlace de la acción dramática. De los ocho “capítulos” de la obra, el capítulo 2, capítulo 4 y el capítulo 7, corresponden a momentos de acción dramática, donde el argumento va avanzando hasta alcanzar su desenlace; a estos les llamaremos los capítulos de acción. Por otro lado, los capítulos 1, 3, 5, 6 y 8, corresponden a momentos de escritura, en el que cada tallerista nos va “narrando” su propio material literario; a estos les llamaremos capítulos de ampliación.

Dada esta división de las partes de la obra, a pesar de que en ella se pueda reconocer la desestabilización, el clímax y el desenlace, cada capítulo corresponde a una unidad de sentido y, por lo tanto, ellos funcionan – al igual que en *La amante Fascista*– como cuadros. Los capítulos de ampliación, donde cada tallerista realiza el ejercicio de reescritura, presentan dos formas. Los capítulos 1, “La escena inconclusa”, y 6, “La mujer que vio lo que no debía ver”, corresponden al cuento que está escribiendo María, en donde se narra la historia de una mujer que siguiendo ratoncitos, vio lo que no debía ver. Hacia el final de la obra se devela que el cuento corresponde a María porque cuando Mauricio se revela como Caterina y pide

explicaciones de lo que le sucedió a Julia Ilabaca, María responde contando este cuento:

María: (...) Así la mujer que vio lo que no debía ver, quiso treparse otra vez en el espejo y habitar esa escena ya vista. “No lo hagas”, le dijeron los dueños del palacio (...) no obedeció y volvió a seguir el rastro de ratitas muertas y llegó al espejo y atravesó el vidrio y se quedó ahí, atrapada, en esa escena que había visto, sin poder salir de ella nunca más. (Fernández, El taller 197 - 198)

Por otro lado, los capítulos 3 “Una historia rusa”, 5 “El Monje loco” y 8 “La casa del propósito especial”, corresponden a las escrituras de Cassandra, Rubén Grande y Rubén Chico, respectivamente, y reescriben algún elemento de la historia de Rasputín. Al iniciar la obra, los talleristas están bailando la canción Rasputín del grupo Boney M, mientras bailan comentan rumores sobre la vida de aquel personaje. Esta es la antesala del juego metadramático, porque cada tallerista reescribe su propia versión de la historia de Rasputín y la revolución bolchevique, dando cuenta de cómo el ejercicio de la reescritura de un referente histórico se elabora desde la perspectiva de quien escribe:

Rubén Grande: ¿Rasputín era bolchevique? / María: ¿Estás escuchando la canción? ¿Cómo iba a ser bolchevique si era amante de la Zarina? / Rubén Grande: ¿Y qué tiene que ver? A lo mejor fue él el que terminó entregándola. / Rubén chico: No-no-no puede haber sido el amante de la Zarina, si-si-si era campesino y además monje. (...) Cassandra: Rasputín era un hombre serio, un místico. Veía cosas, escuchaba voces, presagiaba el futuro. (Fernández, El taller 141)

El personaje Cassandra suele hacer comentarios “proféticos” o que aluden de alguna forma a ese “adivinar lo que ya pasó”, lo que, por un lado, manifiesta la visión autorial acerca del rol del escritor –en este caso, de la dramaturga-, y por otro lado, pone en abismo de los hechos, y los hechos en la ficción. Esto se debe a que quién escribe ya sabe lo que sucedió y puede prevenir a sus personajes. El recurso

metadramático, en este sentido, funciona como “el drama sobre otro drama” (J. P. Sarrazac, *Léxico del drama moderno contemporáneo* 124):

Mauricio: (...) La idea es contar la última noche del General Prats, pero con la perspectiva que tenemos ahora. Esas imágenes del futuro con las que sueña el asistente, son las imágenes que yo tengo aquí (indica su cabeza) y que nadie conocía ese día. / María: O sea que el asistente eres tú / Mauricio: Es la parte mía que sabe todo y que quiere advertírselo al General allá en el pasado (Fernández, *El taller* 155)

Tal como lo explica Jean Pierre Sarrazac, el metadrama “no puede ser más que la constatación, en segundo grado, de un drama que tuvo lugar hace ya mucho tiempo (...) la emergencia de un pasado deletéreo o de un pasado fatal que, súbitamente, viene a sobrecoger y sacudir la catástrofe de un presente apacible” (Sarrazac, 126). Es decir, la obra juega con la posibilidad de atraer el pasado al presente para permitirle a ese presente reelaborar los hechos históricos a los que refiere, o bien como simple ejercicio de observación de los hechos pasados.

Esta estrategia metadramática genera un efecto reflexivo en los espectadores/lectores, quienes, por ocupar un lugar extra ficcional, tienen la posibilidad de yuxtaponer su temporalidad (presente) con la temporalidad a la que refiere la obra. De este modo, se vincula la experiencia referida en la experiencia de la espectaduría, buscando generar un efecto performático extra ficcional. Esto queda claramente evidenciado en las últimas palabras que enuncia el personaje Rubén Chico, y que corresponden a la historia de la ejecución de la familia Romanov. El personaje termina diciendo: “E-e esta historia no es mía. / Pe- pe- pero quiero contarla, por si llega a salvar a alguien.” (Fernández, *El taller* 203)

El personaje de María: imaginario femenino

María, el personaje que sabemos, representa a Mariana Callejas, creemos que es parte del juego meta ficcional que propone la obra, ya que el nombre secreto

con el que Mariana Callejas operaba en su doble vida de agente de la DINA fue María Luisa Pizarro. Si bien sabemos que la obra declara autonomía frente a las estrategias de ficcionalización literaria, no es posible pensar que la nominación del personaje es azarosa. Que el nombre ficticio de Mariana haya sido María, y que este sea el nombre del personaje, nos advierte que hay una intención irónica en su utilización: María siempre fue un personaje, incluso antes de ser escrita la obra. Este sutil gesto de nominación de la personaje principal señala la doble dimensión de lo ficticio en este drama, en tanto es una representación desfasada de una simulación. En efecto, Mariana siempre se mantuvo representando un personaje que no era ella misma, como lo declaró Gonzalo Contreras a Juan Peña: “la traición no sólo está en haber ocultado su filiación a la DINA, sino además en transmitir una imagen de mujer liberal y de izquierda.” (Peña, Mariana Callejas (II): Las dos vidas de su casa-cuartel en Lo Curro)

La estrategia metadramática, que se fija tanto en la estructura de la obra, como en la configuración de su personaje, “conlleva una profunda mutación en la estructura del personaje: del tradicional personaje que actúa, pasamos a un personaje espectador de sí mismo, de su propia existencia” (J. P. Sarrazac, *Léxico del drama moderno contemporáneo* 126). El personaje que tiene la función de confrontar a María en la obra, con la finalidad de desenmascararla, es Mauricio/Caterina. Mediante este personaje, María es forzada a narrar los hechos acontecidos –las acciones y vejámenes que ha cometido–, generando el efecto de convertirse en una narradora- espectadora del drama que tuvo lugar en el pasado ficcional. Esto, teniendo en cuenta que, desde el comienzo de la obra sabemos que el crimen de Julia Ilabaca ya había sucedido:

María: Un cuerpo herido, quemado con colillas de cigarrillo, con la corriente de una batería. Una jeringa con veinte mililitros de clostridium butolínica inyectada en su brazo derecho (...) Primero se paralizan los pulmones, luego los bronquios, la faringe... la sensación de ahogo es absoluta (...). Cuando la persona piensa que va a morir asfixiada, lo que finalmente termina por matarla es un paro al corazón. (Fernández, *El taller* 199)

Por otro lado, si abordamos el imaginario femenino que constituye al personaje, ineludiblemente volvemos al proyecto ideológico de la dictadura y al lugar que esta le asignó a la mujer. La obra utiliza este imaginario como parte de una caracterización que remite a las rasgos de la propia Mariana Callejas, a quien Pedro Lemebel describió como:

Una diva escritora con un pasado antimarxista que hundía sus raíces en la ciénaga de Patria y Libertad. Una mujer de gestos controlados y mirada metálica que, vestida de negro, fascinaba por su temple marcial y la encantadora mueca de sus críticas literarias. Una señora bien, que era una promesa del cuento en las letras nacionales. Publicada hasta en la revista de izquierda "La Bicicleta". (Lemebel 207)

En este sentido, y como parte de la caracterización de Mariana Callejas, podemos dilucidar que el referente femenino de la mujer de derecha que está operando en la construcción del personaje, es el de la "mujer moderna". Imaginario promovido por la derecha chilena durante la dictadura, mediante medios de comunicación como *El Mercurio*. Tal como revisamos para el caso de *La amante Fascista*, el imaginario femenino fue segmentado por rango social, y, por tanto, hay una diversificación del lugar de la mujer en el proyecto ideológico de la dictadura, dependiendo de las condiciones económicas y del lugar en donde habita. Probablemente, el discurso de la mujer moderna era impracticable en sectores alejados de la ciudad. La "mujer moderna", según ese proyecto, correspondía a "una mujer que ha recibido una educación bastante completa, ha aprovechado los medios de cultura puestos a su disposición y ha descubierto la independencia física y moral a través de sus costumbres [...] Cuida de su hogar con la misma inteligencia con la que triunfa en su carrera profesional. (*El Mercurio*, 21 de octubre de 1973 en Sepúlveda 101).

María es una mujer a la que constantemente se la está reconociendo por sus triunfos profesionales: "Rubén Chico: (...) la María estuvo comiendo con Borges / Cassandra: La Marita se ganó el concurso de *El Mercurio* con un cuento precioso" (Fernández, *El taller* 150), aunque la personaje expresa agobio por la

responsabilidad de organizar la casa y cumplir con sus roles de esposa y madre. En ese sentido, María cumpliría con la construcción de esa mujer moderna, que “Da a luz sin dolor y confía muy pronto sus hijos a quienes les enseñarán [...] La mujer moderna, activa, como siempre con prisa, responsable de su trabajo y también de la buena organización de su hogar y de sus momentos de descanso” (*El Mercurio*, 21 octubre de 1973 en Sepúlveda 101)

En cuanto a la independencia física y moral, bien podríamos plantear que María cumple también con la autonomía de su deseo. Esto se evidencia a través de los comentarios sexualizados con los que interviene, por ejemplo al referirse a Rasputín: “Cassandra: (...) Rasputín se despertaba desesperado en la noche. Imagínate lo que es tener la revolución Rusa metida en la cabeza / María: Dicen que tenía una pirula enorme. / Rubén Grande: ¿Really? / María: Yes. Cuando se murió se la cortaron. La querían poner en un museo. (Fernández, El taller 141).

Y es aún más evidente cuando Cassandra y Rubén Chico narran el cuento con el que María ganó el premio del concurso del diario EL Mercurio:

Cassandra: (...) Él agradecido por sus palabras la besa apasionado. Es un beso largo que comienza a calentar los ánimos, y la mano de él suelta el aparato del control remoto accionador de bombas, para tocar los pezones de ella. / Rubén Chico: (...) y en eso están, pe-pe-pero mientras la pasión se desata al interior del automóvil, otro auto dobla la esquina y se detiene (...) Cassandra: Llegó el momento. Con los pechos descubiertos ella recoge el control remoto y lo toma entre sus manos (Fernández, El taller 175)

La expresión del deseo mediante la narración de un cuento escrito por María, sirve para constatar que la personaje no tiene ningún tipo de tapujo sexual y que vive su deseo con absoluta normalidad, sin coartarlo con discursos conservadores. Ahora bien, este imaginario de la mujer moderna no es un discurso que pueda extenderse a toda la población femenina, puesto que para desarrollar las áreas profesionales y personales de la vida femenina es necesario que exista otra mujer –de menos recursos– ejecutando las labores que la primera, por su trabajo, no puede suplir.

Es precisamente durante los años setenta y posteriores en los que comienza a surgir la discusión respecto a la naturaleza del trabajo doméstico como una labor rentable: “con ese debate se abre un proceso que tiene por objeto mostrar como el trabajo doméstico no es una actividad natural que las mujeres llevan a cabo, sino un trabajo necesario para el propio capitalismo” (Carrasquer 30). Y es que las mujeres son las encargadas de atender a la fuerza de trabajo del capital, tanto física, como emocionalmente. Por lo tanto, el desplazamiento de la mujer hacia las áreas productivas tiene como resultado la contratación de otra mujer que pueda hacerse cargo de dicha labor. Las mujeres que no tienen la opción de emplear a otra que pueda suplirla en su rol doméstico deben afrontar la carga del trabajo asalariado y, además, hacerse cargo de las labores del espacio doméstico.

El imaginario de la mujer moderna, definido por un sector ideológicamente capitalista, no libera a la mujer de sus responsabilidades en el espacio doméstico sino que le impone una doble jornada. La mujer se vuelve productiva dentro del espacio económico y se le exige que la crianza sea acompañada por su presencia (para ello los adelantos tecnológicos como el celular ayudan a cumplir este fin). De esta forma, las labores domésticas se siguen llevando a cabo de la manera más convencional posible (si no es exclusivamente por la mujer dueña de casa, esta debe supervisar que otra mujer lo haga lo mejor posible) y, de este modo, la mujer puede brindar la comodidad que requiere el espacio doméstico y el núcleo familiar.

Si comparamos a María con los otros dos personajes femeninos de la obra, tenemos que Cassandra, de algún modo, replica el imaginario con el que está constituida María, ya que ella aspira a tener los mismos privilegios que esta personaje. En este sentido, Cassandra representaría el imaginario de una mujer arribista que desea inscribirse dentro del imaginario de la mujer moderna-consumidora.

Cassandra: (...) Yo cuando escribo me siento como en un verdadero sueño. Sentada en mi escritorio, mirando los rosales del jardín por el ventanal, con mis velas encendidas, con los inciensos tirando ese olor inspirador, rodeada de las fotos de mis niñas, de mis seres queridos, de mi Capitán General. /

Rubén Grande: ¿Tienes una foto del General en tu escritorio Darling? /
Cassandra: Tengo todo lo que me inspire. (Fernández, El taller 143).

El deseo por pertenecer a este modo de vida moderno y cómodo se representa aquí como una aspiración “como un verdadero sueño”, que constantemente se alimenta de todo lo que la inspire. En este sentido, la inspiración proveniente de una fotografía del “General”, lo que da cuenta de una aspiración al poder. Al respecto, podríamos plantear que el personaje de Cassandra aporta a la configuración del personaje de María, en tanto la valida y replica sus conductas sociales. Ahora bien, el nombre de Cassandra no es azaroso, y hace referencia a la Cassandra de la mitología griega, quien al haber rechazado a Apolo fue escupida por este en la boca, provocando que su poder premonitorio no fuera creíble por nadie. El personaje de Cassandra en la obra dramática tiene la función de introducir reflexiones sobre el futuro, aun cuando ella misma no pueda verlo/creerlo. Podemos observar esto en varios momentos ya citados, y además en la escritura del proyecto literario de la personaje, en el que cuenta la historia del romance entre la Zarina y Rasputín: “Ya nadie tiene cabeza para interpretar nada. Ya nadie ve, nadie escucha lo que tiene al frente. Ese es el truco para ver el futuro. Está al alcance de todos pero nadie lo ocupa.” (Fernández, El taller 159). El hecho de que estas palabras estén dichas por un personaje del personaje, nos adentra de nuevo en el juego metaficcional, mediante el cual se van señalando las orientaciones de comprensión para la ficción dispuestas por la conciencia autorial.

En esta misma línea metaficcional, podemos finalmente abordar la composición del personaje de Mauricio/Caterina, quién en primera instancia aparece vestido como un “hombre joven con aspecto de oficinista. Tiene una barba larga y tupida y una melena negra que trae suelta” (Fernández, *El taller* 144) y que durante el desenlace del argumento se revela como una mujer: “*Mauricio toma su barba y se la arranca de cuajo.* / Mauricio: Mi nombre es Caterina Rubilar y soy la mujer de la Julia Ilabaca.” (Fernández, *El taller* 169). Este gesto de travestismo, o bien de farsa, en donde el personaje revela su condición de personaje, es el gesto metadramático que cierra el argumento de la obra, y que hace aún más evidente el

juego de capas ficcionales como parte de la composición dramática. Es por ello que Caterina es la única que puede confrontar a María, pues ella transita en los mismos niveles ficcionales que María, puesto que ambas estaban “actuando” dentro del taller literario y ambas necesariamente se desenmascaran durante el desenlace para poder revelar la verdad (la verdad ficcional).

El gesto de travestir el cuerpo en escena es un recurso utilizado por las dos obras del corpus. En la *Amante fascista* los personajes del juego de la oficina son militares vestidos de mujeres “Soy el sargento Rodrigo García y hago las veces de Srta. Gertru.” (Moreno, *La amante fascista* 85). Y en *El taller* es al revés, tenemos una mujer que representa el papel de un hombre joven. Esta utilización, al parecer recurrente, podría señalarnos que existe una intensión de trastocar los imaginarios de lo femenino/masculino en escena a partir de la investidura de los elementos típicamente asociados a estos géneros, trastocando el imaginario y flexibilizándolo ante los ojos de la espectaduría.

Conclusiones

Los imaginarios femeninos de las obras estudiadas son representaciones de los imaginarios que fueron instalados durante la dictadura como producto de lo que Luis Errazuriz denominó la “campaña de restauración” de valores conservadores respecto a dimensiones morales y socioafectivas. Valores que determinaron en gran medida el rol femenino dentro de la sociedad dictatorial, afectando también los modos de relacionamiento social y permeando de forma transversal las subjetividades de la colectividad.

El proyecto ideológico de la dictadura necesitó normar dimensiones de la vida cotidiana y socioafectivas, y la mujer, como género, fue un vehículo necesario para este fin, dado que la mujer al interior del hogar es el pilar emocional y reproductivo de las familias y la cuidadora de los ciudadanos-trabajadores. Por otra parte, el discurso que modeló los roles femeninos se diversificó dependiendo del sector socioeconómico al que aludía. En el análisis de *La amante fascista* y *El taller* pudimos advertir la utilización de dos de estos imaginarios de mujer de derecha. En la primera, el personaje Iris representaba el imaginario de las esposas de militares, encargadas de los Centros de Madres a lo largo del país. Este rol suponía reproducir el discurso ideológico del régimen entre mujeres de escasos recursos, que llegaban a los CEMA buscando trabajo. Por otro lado, en *El taller* pudimos advertir la utilización del imaginario de la mujer moderna, reservado para un sector muy exclusivo de mujeres de altos recursos económicos, que contaban con acceso al capital cultural.

Desde el teatro chileno contemporáneo se ha manifestado una necesidad de dar cuenta de cómo las imposiciones ideológicas de la dictadura continúan vigentes dentro de la sociedad. Desde distintas perspectivas, la llamada Generación del 2000 ha ido elaborando una mirada crítica respecto del pasado reciente y de las políticas de blanqueamiento, y ha sido enfática en su labor por señalar la continuidad de discursos hegemónicos en nuestra sociedad.

Al iniciar este estudio, se buscó responder a dos preguntas: 1) ¿por qué estas elaboraciones críticas sobre el pasado y el presente de Chile se han hecho mediante la utilización de imaginarios femeninos?, 2) ¿qué aportes puede brindar la ubicación de lo femenino como lugar de enunciación?

El interés por explorar perspectivas no hegemónicas dentro del teatro contemporáneo es una tendencia que se justifica en la búsqueda de testimonios para narrar la historia. Dado que el período de dictadura es aún reciente, las generaciones que sobrevivieron a este largo momento de nuestra historia han heredado las experiencias y las sensibilidades que fueron modeladas por las distintas formas de imposición del régimen militar. En este sentido, la perspectiva femenina sobre el régimen es una dimensión de la que no se ha hecho cargo la historia oficial, y, por tanto, encuentra en creaciones artísticas, un lugar de expresión. Por otro lado, la utilización de estas perspectivas también está relacionada con condiciones de producción bajo la lógica concursable, que exigen a los proyectos la novedad como requisito para el financiamiento. Ello deriva en que los teatros sean más experimentales respecto de la forma de composición de la obra dramática, así como también obliga a la búsqueda de nuevas perspectivas no exploradas, y temáticas no abordadas, donde la perspectiva de lo femenino se abre como un campo fecundo para inquirir en nuevos lugares y sensibilidades para la enunciación.

Ahora bien, sabemos que la configuración de imaginarios femeninos –de imaginarios en general– es un proceso que se ejecuta en dos direcciones, desde lo individual hacia la cultura y desde la cultura hacia la subjetividad individual. Por lo tanto, la utilización de dichos referentes en el teatro está determinada por estos imaginarios previos que habitan en la memoria colectiva de una sociedad. Podríamos plantear que el teatro ha utilizado estos imaginarios con el fin de señalar y hacer visibles estas configuraciones sobre lo femenino, heredadas de la dictadura. Sin embargo, lo que llama la atención, sobre todo para el caso de *La amante fascista* es que la utilización de estos imaginarios, contruidos a partir de la figura femenina en escena, se convierte en una caricaturización de la imagen femenina de derecha,

exagerando los rasgos del imaginario colectivo, pero no ocurre la misma caricaturización respecto a la imagen masculina del hombre de derecha y el imaginario heredado para ellos de la dictadura. Lo cual nos lleva a pensar que la utilización de imaginarios femeninos va de la mano con la ridiculización de estos mismos. Ello genera un efecto humorístico, que es necesario para generar empatía con los públicos, pero también se sitúa al borde de perder la perspectiva crítica respecto de lo que se está denunciando.

Bibliografía

Corpus

Fernández, Nona. "El taller." *Bestiario: Freeak show temporada 1973/1990*. Santiago, Ceibo Ediciones, 2013.

Moreno, Alejandro. *La amante Fascista*. Santiago, Sangría Editora, 2011.

Capítulo I

Bergson, Henri. *La risa: ensayo de la significación de lo cómico*. Santiago, Lom, 2016.

Biblioteca del Congreso Nacional de Chile (BCN). "Donaciones con fines culturales". *Biblioteca del Congreso nacional*. Chile, visitado en Mayo de 2019. https://obtienearchivo.bcn.cl/obtienearchivo?id=repositorio/10221/27727/2/Donaciones_Culturales_1_1_.pdf.

Mora, C y Ríos, M. "¿De Política de Representación a Política de Coalición? Posibilidades de Movilización Feminista en el Chile Post-Dictadura". *Polis, Revista de la Universidad Bolivariana*, Volumen 8, Nº 24 (2009): 133 - 145. <https://scielo.conicyt.cl/pdf/polis/v8n24/art08.pdf>.

Costamagna, Alejandra. "Allende la Cordillera". *El Mostrador*, 11 de septiembre de 2007. <https://www.elmostrador.cl/noticias/opinion/2007/09/11/allende-la-cordillera/>.

Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Ediciones Naufragio, 1967.

Errázuriz, Luis Hernán. "Dictadura militar en Chile Antecedentes del golpe estético-cultural" *Latin American Research Review*, número 44, 2009, 136 - 157.

Fumagalli, Andrea. *Bioeconomía y capitalismo cognitivo: hacia un nuevo paradigma de acumulación*. Navarra, Traficante de Sueños, 2010.

García, Christian. "Batallas contra la dictadura desde las trincheras del arte: El rol sociopolítico del teatro durante el régimen militar" Tesis para optar al grado de Licenciado en Comunicación Social - Periodista. Universidad Academia de Humanismo Cristiano, 2011.

Garretón, Manuel Antonio. "Transición incompleta y régimen consolidado: las paradojas de la transición chilena." *Revista de ciencias política*. Vol. 16, número. 1-2 (1994), 21 - 32.

Hurtado, María de la Luz: "Prólogo". María de la Luz Hurtado y Mauricio Barría: *Antología: Un siglo de dramaturgia chilena 191-2010*. Tomo IV. Publicaciones Comisión Bicentenario 2010, 2010, Chile, 11 - 35.

Hurtado, María de la Luz, Ochsenius, Carlos y Vidal, Hernán. *Teatro chileno de la crisis institucional 1973-1980: (antología crítica)*. Santiago, Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística, Minesota Latin American Series, University of Minesota, 1982. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-69159.html>.

Lavrin, Asunción. *Mujeres Feminismo y cambio social en Argentina, Chile y Uruguay 1890 - 1940*. Santiago, Chile, LOM ediciones, 2005.

Luis Flores, Viviana Sobrero. "Subjetividad y política: consecuencias para el discurso educativo." *Estudios Pedagógicos XXXVII*, 2011, 315 - 327.

Madariaga, Carlos. "Daño transgeneracional en Chile: apuntes para una conceptualización." *Revista Reflexión*, número 30, 2003, 11 - 16.

Millaleo, Salvador. "La ciberpolítica de los movimientos sociales en Chile: algunas reflexiones y experiencias." *Revista Anales*. Séptima serie, número 2, Noviembre 2011, 89 - 104.

Moulian, Tomás. *Chile Actual: anatomía de un mito*. Chile, Universidad Arcis, 1997.

Olavarría, Patricio. "Política Cultural en Chile: "Las contradicciones de un modelo de transición" (1990 - 2005) Tesis para optar a la maestría. Santiago, Chile, Universidad de Chile, 2017. <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/151430/TESIS-politica-cultural-en-chile.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

Ossa, Carlos. *El ego explotado: capitalismo cognitivo y precarización de la creatividad*, Chile, Departamento de artes visuales. Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2016.

Pabón, Carlos. "¿Se puede contar? Historia, memoria y ficción en la representación de la violencia extrema." editora, Lucero de Vivanco Roca Rey. *Memoria en tinta. Ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú*. Santiago, Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013. 33 - 48.

Piña, Andrés. "Teatro chileno en la década del 80." *Latin American Theatre Review*, 1992, 79 - 85.

Rodríguez, Javier. *Desarrollo y desigualdad en Chile (1850 - 2009) Historia de su economía política*. Santiago, Chile, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2017.

Rojo, Grinor. "Muerte y resurrección del teatro chileno : observaciones." *Cahiers du monde hispanique et lusobrásilien* n°40, 1983, 67 - 81.

Saavedra, Eduardo. "El modelo económico político de Chile: desarrollo institucional en la encrucijada." *Economía y política*, Vol. 1, 2014, 117 - 148.

Sáiz, Marcela. "Pensar la violencia, descubrir las herencias, recuperar la experiencia: la historia como gesto performativo en la narrativa, el documental y el teatro chileno de la "posmemoria". " *Congreso 2017 de la Asociación de Estudios Latinoamericanos*. Lima, Perú, 2017. 1 - 19.

Salazar, Gabriel. *Dolencias históricas de la memoria ciudadana (1810 - 2010)*. Santiago, Chile, Editorial Universitaria, 2012.

Sarlo, Beatriz. *Tiempo Pasado*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno editores, Argentina, 2005.

Stranger, Inés Margarita. "Cariño Malo" CELCIT. *Dramática Latinoamericana* 370 (s.f.): 1 - 14.

Traverso, Enzo. "Memoria e Historia del siglo XX." M.G Acuña, P. Flier, M. Gonzalez, B.Groppo, E.Heiva, L. López, N. Nicolls, A. Oberti, C.Bassi, S. Skura, E. Traverso. *Archivos y memoria de la representación en América Latina (1973 - 1990)*. Santiago, Chile, Lom ediciones, 2016. 17 - 29.

Villegas, Juan. "El teatro chileno de la Postdictadura." *Revista de literatura Hispánica* N°. 69/70 *Chile en su Literatura*, 2009. 189 - 205. <http://www.jstor.com/stable/23288703>.

Zemelman, Hugo. "Sujeto y subjetividad: la problemática de las alternativas como construcción posible." *Polis Revista Latinoamericana*, 2010." online

Capítulo II

- Althusser, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos del estado. Freud y Lacan*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2003.
- Appadurai, Arjun. *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*, Montevideo, Uruguay. Ediciones Trilce, 2001.
- Baeza, Manuel A. "Memoria e imaginarios sociales." *Imagonautas*, 2011. 76 -95.
- Barrio, Catalina. *El mundo como teatro: La figura del espectador reflexivo en Hanna Arent* . Buenos Aires, Prometeo Libros, 2016.
- Blanco, Sergio. *La ira de Narciso*. Bilbao, Editorial Artezblai, 2016.
- Carvajal, Fernanda. "Prat de Teatro de Chile: Una fábula nacional prófuga atravesando las junturas entre arte y política." Atenea, Concepción, 2010. 73 - 95.
- Del Campo, Alicia. *Teatralidades de la memoria: rituales de la reconciliación en el Chile de la transición*. Minneapolis, Mosquito/ Ideologies and Literatures, 2004.
- Dipaola, Esteban. "Producciones imaginables de lo social: estéticas de subjetivación en la cultura visual global." (coordinadora), María Elena Lucero. *Política de las imágenes en la cultura visual latinoamericana*. Argentina, Editorial de la Universidad Nacional del Rosario, 2017. 29 - 37.
- Féral, Josette. *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires, Galerna, 2004.
- González, Rosario. "Las combinaciones léxicas sinestésicas en el marco de la teoría semántica". *Rilce*, 2017. 915 - 944.
- Halbwachs, Maurice. "Fragmentos de la memoria colectiva." *Atenea Digital*, nº2, 2002. 1 -11.
- . *La memoria colectiva*. Zaragoza, Prensas universitarias de Zaragoza , 2004.
- "Polémica por ridiculización de Prat." *El Sur*. Concepción 08 de septiembre de 2002. 17.
- "Polémica por Prat." *El Mercurio de Valparaíso*, 20 de Agosto de 2002.
- Jung, Carl. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1970.
- Mulvey, Laura. "Placer Visual y cine narrativo." *Scream*, nº 16, 1975. 6 - 18.
- Pérez, Karel. *Aprendizaje y comprensión. Una mirada desde las humanidades*. Humanidades médicas, 2014.
- Reyes, H. César. "El esqueleto de la mirada: intercambios textuales para un ejercicio de gestión de la memoria en la obra Buena Memoria de Marcelo Brodsky." (compiladora), María Elena Lucero. *Política de las imágenes en la cultura visual latinoamericana: mediaciones dinámicas e impactos estéticos*. Editorial de la Universidad Nacional del Rosario, 2017. 169 - 177.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia y el olvido*. Argentina, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Tal-Or, Jonathan Cohen and Nurit. "Antecedents of identification: Character, text, and audiences." *John Benjamins Publishing Company*, 2017. 133 - 153.
- Ubersfeld, Ana. *Semiótica Teatral*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1989.

Ugas, Gabriel. "Imagen, imaginación, imaginario." *La educada Ignorancia. Un modo de ser del pensamiento*. Venezuela, Ediciones Taller permanente de Estudios Epistemológicos en Ciencias Sociales, 2007. 49 - 54.

Veldés, Teresa., Weinstein, Marisa., Toledo, María., Letelier, Lilian. "Centros de Madres 1973 - 1989 ¿Sólo disciplinamiento? ." Ed. FACSÓ (1989).

Villegas, Juan. "De la teatralidad como estrategia multidisciplinaria." *Revista Gestos*, 1996. 7 - 15.

Capítulo III

Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Ediciones Península, 1974.

Carrasquer, Pilar. *La doble presencia: el trabajo y el empleo femenino en las sociedades contemporáneas*. Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2009.

Duarte, Coca. "Lo dramático en el texto teatral narrativo: La amante Fascista de Alejandro Moreno." *Anales de literatura chilena*, 2014. 127 - 144.

Durán, Sergio. *Ríe cuando todos estén tristes: el entretenimiento televisivo bajo la dictadura de Pinochet*. Santiago, Lom ediciones, 2012.

Fernández, Nona. Inauguración año académico del Programa de Licenciatura de Lengua y Literatura Hispánica Uchile. Santiago, Chile, <https://www.youtube.com/watch?v=h2uQKmDK1j4&t=1242s> de marzo de 2016. youtube.com.

Gill, Lesly. *Escuela de las Américas: entrenamiento militar, violencia política e impunidad en las Américas*. Santiago, LoM ediciones, 2005.

Jitrik, Noé. *Historia e imaginación literarias. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires, Editorial Biblos, 1995.

Lemebel, Pedro. "El taller literario de la Dina." *Revista Nuestra América* nº 7 , 2009. 207 - 208.

Moreno, Alejandro. "Entrevista a Alejandro Moreno vía Skype a New York." *dramaturguanacional*, Julio de 2010. www.youtube.com.

Munizaga, Guiselle y Lilian Letelier. "Mujer y Régimen militar." *Mujer, mundo de mujer: continuidad y cambio*. Chile, CEM, 1988. 525 - 562.

Pavis, Patrice. *Diccionario de teatro*. Barcelona, España. Ediciones Páidos Ibérica, 1996.

Peña, Juan Cristóbal. "Mariana Callejas (II): Las dos vidas de su casa-cuartel en Lo Curro." *Ciper Chile*, 07 de 09 de 2010. <https://www.ciperchile.cl/2010/07/09/mariana-callejas-ii-las-dos-vidas-de-su-casa-cuartel-en-lo-curro/>.

—. «Mariana Callejas: el ocaso de una mujer marcada.» *Ciper Chile*, 08 de 10 de 2016. <https://www.ciperchile.cl/2016/08/10/mariana-callejas-el-ocaso-de-una-mujer-marcada/>.

Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.4 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [Febrero, 2021].

Ryngaert. Jean Pierre y Sermon. Julie. *El personaje teatral contemporáneo: descomposición, recomposición*. México, Paso de Gato, 2016.

Sarrazac, Jean Pierre. "El impersonaje: Una relectura de La crisis del personaje." *Literatura: teoría, historia, crítica*, nº 8, 2006. 353 - 359.

—. *Léxico del drama moderno contemporáneo*. México, Paso de Gato, 2013.

—. *Juegos de Sueño y otros rodeos*. México, Paso de Gato, 2011.

Sepúlveda, Francisca. "La mujer como bastión de la reconstrucción nacional: representaciones sociales presentes en El Mercurio, 1973 - 1979." *Contextos*, 2014. 94 - 110.

Urrutia, Paulina. "La amante fascista: el desafío de actuar sin representar." *Apuntes de Teatro*, 2001. 103 - 112.