

Representación y memoria posdictatorial en el teatro chileno y argentino contemporáneo:

Mi vida después y El año en que nací
de Lola Arias, *La amante fascista* de
Alejandro Moreno y *Shakespeare*
falsificado de Luis Barrales

Autor:

Sapiain Caro, Isabel Andrea

Tutor:

Pinta, María Fernanda. Brownell, Pamela

2024

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título de Magister de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Estudios de Teatro y Cine Latinoamericano y Argentino

Posgrado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MAESTRÍA EN ESTUDIOS DE TEATRO Y CINE LATINOAMERICANO Y ARGENTINO

**Representación y memoria posdictatorial en el teatro chileno
y argentino contemporáneo:**

***Mi vida después* y *El año en que nací* de Lola Arias, *La amante fascista* de Alejandro**

Moreno y *Shakespeare falsificado* de Luis Barrales

Tesis de Maestría

Maestranda:

Lic. Isabel Andrea Sapiaín Caro

Directora: Dra. María Fernanda Pinta

Codirectora: Dra. Pamela Brownell

Buenos Aires, mayo de 2024

AGRADECIMIENTOS

A Alejandro Moreno y Luis Barrales, por su gentileza al compartir conmigo sus ideas e impresiones en torno a sus obras y el teatro.

A Yanina Leonardi, por su continua orientación y generosidad en el curso de la realización de esta maestría. A María Fernanda Pinta y Pamela Brownell, quienes me guiaron en esta investigación y compartieron conmigo sus saberes y pareceres. Agradezco su confianza en esta idea y su disposición; sin su ayuda, sus recomendaciones y sus atentas lecturas esto no habría sido posible.

A mis amigos y amigas, que me acompañaron durante el tiempo de realización de esta tesis (y más). Especialmente, agradezco a quienes leyeron algunos fragmentos y me ofrecieron sus sugerencias. Agradezco a mi madre y mi padre infinitamente. A Carlos, por su apoyo incondicional.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	4
CAPÍTULO 1. Perspectivas teóricas 1. La representación problemática de la memoria: la pregunta desde la historia, la filosofía y la posmemoria	14
1.1. La pregunta desde la historia.....	20
1.2. Cuestiones en torno a lo irrepresentable	23
1.2.1 Alcances de lo irrepresentable en Chile y Argentina	26
1.3. La posmemoria y sus alcances	30
1.4. Tres ángulos teóricos para aproximarnos al corpus	34
CAPÍTULO 2. Perspectivas teóricas 2. Posdramaticidad, teatro rapsódico y documental.....	37
2. 1. Posdramaticidad, autorreflexividad y metateatro.....	37
2.2. Teatro rapsódico, performer y palabra	44
2.2.1. El trabajo con la palabra y el texto en la escena de Chile y Argentina	47
2.3. Teatro documental y biodrama.....	52
CAPÍTULO 3. Perspectivas históricas. Teatros de las posdictaduras.....	63
3.1. El teatro chileno	65
3.1.1. El teatro a fines de los años ochenta y durante los noventa	65
3.1.2. Desde el 2000 a la actualidad	68
3.2. El teatro argentino	72
3.2.1. El teatro entre los años setenta y los albores del cambio de siglo	72
3.2.2. El teatro a partir de los años 2000	76
CAPÍTULO 4. <i>Mi vida después</i> y <i>El año en que nací</i>: obras hermanas	78
4.1. Perspectivas y memorias de los hijos.....	82
4.2. Historias y álbumes personales en escena: operaciones de la re/presentación	85
4.2.1. Realidad, ficción y biodrama en el teatro de Lola Arias	85
4.2.2. Relatos y ficciones de la memoria.....	88
4.2.3. Los documentos.....	90
4.2.4. Los performers.....	94
4.2.5. La performatividad: transformaciones en el teatro y la vida	101

4.2.6. Un escenario de encuentros y perspectivas confrontadas.....	104
4.2.7. Pasado, presente y futuro en la historia social y personal	106
4.2.8. Las memorias del presente	109
CAPÍTULO 5. <i>La amante fascista: ambigüedades de la memoria negada</i>.....	110
5.1. La obra, el humor en su contexto y el punto de vista.....	114
5.2. Procedimientos de representación de la experiencia dictatorial: de la palabra de <i>una</i> a la memoria social.....	119
5.2.1. Figuraciones de la mujer-cabra y del norte militar.....	119
5.2.2. La palabra en <i>La amante fascista</i> : exceso, distorsión y posdramaticidad	127
5.2.3. La voz y la psiquis fragmentada: <i>ella, yo y la otra</i>	131
5.2.4. “La Oficina”	135
CAPÍTULO 6. <i>Shakespeare falsificado: Ensayo sobre la gobernabilidad y el trabajo teatral en la posdictadura</i>.....	144
6.1. La reescritura de <i>Macbeth</i>	149
6.2. La mirada de la obra sobre sí y sobre la posdictadura	163
CONCLUSIONES.....	173
BIBLIOGRAFÍA	186
ANEXOS.....	196

INTRODUCCIÓN

La memoria de las dictaduras y su reconstrucción es un eje que cruza a las sociedades chilena y argentina contemporáneas, cada una sobreviviente de una dictadura cívico-militar acontecida hace algunas décadas (1973-1990 en Chile y 1976-1983 en Argentina). Indudablemente, la vasta producción artístico-cultural de ambos territorios ha hecho eco de estas experiencias y de las heridas derivadas de ellas, las que se han convertido en materia de creación y de constante debate público político y social, dentro del mundo de la cultura y fuera de él —bien se trata de un problema que permea a la sociedad entera—.

Ciertamente, la escena teatral no ha sido una excepción, y es posible ver en la producción de estos países del Cono Sur un claro interés por escrutar el pasado traumático. Este es un tema que, de algún modo, ya es característico del teatro de las últimas décadas en ambas naciones. Las artes escénicas indagan de distintas formas en el malestar producto de la violencia de los periodos autoritarios y de las estructuras instaladas que repercutieron después de la llegada de las transiciones democráticas. De este modo, en el contexto de las posdictaduras y del teatro posterior al año 2000 se presenta un extendido interés por revisar la historia; ahondar en las violaciones a los derechos humanos; examinar los traumas en los cuerpos sociales e individuales; preguntarse por el modo en que se fueron reconstruyendo ambos países y preguntarse por cómo llevar estos temas a escena.

Pensar el pasado (e inevitablemente el presente) desde el arte conlleva, por una parte, reconstruir ese pretérito y, por otra, pensar en cómo este es reconstruido y representado. Beatriz Sarlo, en 1987, sugería que las ficciones narrativas escritas en dictadura en Argentina traían consigo una doble pregunta: inquirían por la historia que contaban y también por los modos de contar esa historia. Dicha inquietud destacada por la autora sin duda se hace presente en el arte más allá de la literatura y, por cierto, es extensible a otras experiencias, como la chilena. Esa condición autorreflexiva, asimismo, se presenta décadas después en distintas manifestaciones del nuevo milenio,¹ como es el caso del teatro chileno y argentino según hemos referido.

¹ En su introducción a *El pasado inasequible: desaparecidos, hijos y combatientes en el arte y la literatura del nuevo milenio*, Jornada Blejmar, Silvana Mandolessi y Mariana Eva Perez identifican el carácter autorreflexivo de varias obras artísticas y literarias argentinas que tratan la memoria dictatorial desde las aristas señaladas en su título (detenidos desaparecidos, sus hijos y los combatientes de Malvinas). Las autoras recuperan y destacan la sugerencia de Beatriz Sarlo sobre las ficciones dictatoriales que hemos utilizado en el cuerpo del texto. Nos parece necesario reconocer esta influencia, que ha contribuido a nuestra comprensión del vínculo entre memoria y autorreflexividad. Cfr. *El pasado inasequible: desaparecidos, hijos y combatientes en el arte y la literatura del nuevo milenio*, Eudeba, Buenos Aires, 2018.

Lo anterior se traduce en la interrogante que señalábamos sobre el modo de llevar la historia y la memoria a escena. Ello significa que parte del teatro posdictatorial se plantea inquietudes que en conjunto son de naturaleza filosófica, política y estética. Esto conlleva la pregunta sobre cómo nombrar lo sucedido, si es posible rearticular la experiencia, cómo dar cuenta de ella, qué hacer con ella, qué significa en el presente; implica plantearse, en definitiva, lo problemático que puede resultar su representación. Así, esta indagación en la historia y la memoria en el ámbito teatral no es otra cosa que una exploración acerca de sus posibilidades de (re)presentación y (re)construcción a nivel colectivo e individual, y también tanto en una dimensión escénica como dramaturgica.

De este modo, el teatro chileno y argentino ha explorado la problemática de la experiencia dictatorial desde distintos enfoques discursivos y búsquedas materiales. Y lo ha hecho no necesariamente en clave mimética ni únicamente alegórica, sino experimentando con propuestas heterogéneas que ponen en crisis los modos de representación, y en particular los de este tópico. En otras palabras, se trata de la experimentación de las posibilidades de pensar y articular ese pasado a través de diversos procedimientos de representación teatral.

Claramente, este teatro dialoga con distintas tendencias anteriores de la producción teatral occidental del siglo XX que se enfrentaron al paradigma mimético-representativo precedente,² caracterizadas por la crisis de la representación (que a su vez se enmarca en la crisis de sentido vivida durante el siglo). Nos referimos al trabajo de teatristas como Antonin Artaud y Bertolt Brecht y a experiencias como las nacidas en los años sesenta (como los *happenings*, la performance), que impulsaron una ruptura con respecto a la representación en términos miméticos-ilusionistas. Estas reflexiones antinaturalistas nutrieron a su vez un pensamiento productivo en torno a la reteatralización del teatro —que continúa en curso en el siglo XXI—, a partir de una profunda reflexión sobre el carácter artificial de la actividad escénica y categorías como *representación* y *presentación*, texto dramático, puesta en escena, personaje, el estatuto del actor, así como en la apertura de la ficción (recordemos: anteriormente concebida como universo autónomo) al contexto (la sala, el espectador, la realidad social). Asimismo, el teatro se vuelve igualmente autorreferencial: es un teatro que se piensa y se tematiza a sí mismo. Una de las denominaciones más ampliamente difundidas para caracterizar dicho cambio de paradigma es el de posdramaticidad (Lehmann, 2013). Los estudios teatrales han observado con atención estos problemas, tanto a nivel global (mundo occidental) como

² Cfr. De Marinis, M., “A través del espejo: el teatro y lo cotidiano”, *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*, Galerna, Buenos Aires, 1997.

local (De Marinis, 2005; Sarrazac, 2009; Cornago, 2005; Pavis, 2011; Mauro, 2010; Trastoy, 2018).

Esta condición del teatro de volver sobre sí y de pensar/desarrollar formas no tradicionales de representación, en el marco investigativo que nos convoca, se halla imbricada con el problema de los modos de figurar la memoria dictatorial. Justamente, este trabajo de tesis nace al observar la existencia de diversas obras de los países señalados que experimentan con la memoria de las dictaduras y nuevas formas de representación. En este marco general, nuestro interés se focaliza en cuatro piezas. Se trata de *Mi vida después* (Argentina, 2009) y *El año en que nació* (Chile, 2012), ambas de la argentina Lola Arias (dramaturga y directora), *La amante fascista* (Chile, 2010), escrita por Alejandro Moreno y dirigida por Víctor Carrasco, y *Shakespeare falsificado* (Chile, 2011), escrita y dirigida por Luis Barrales.

La complejidad del registro y comunicación de la memoria dictatorial encuentra resonancias en un contexto mayor de cuestionamientos a las formas occidentales modernas de representación. La tarea de mirar hacia el pasado, sobre todo si se trata de uno socialmente traumático, ha sido objeto de análisis para algunas disciplinas con las que este trabajo dialoga. Por una parte, la historiografía en los años 70 y ulteriormente, siguiendo el enfoque propuesto por la Escuela de los Annales en los años 30, impulsó una revisión de la concepción de la construcción de la historia, lo que derivó en cuestionamientos sobre la escritura del pasado, el papel de los sujetos encargados de ello y el estatuto del documento (De Certeau, 1993; Foucault, 1992; Le Goff, 1991). En diálogo con este cambio de paradigma, por otro lado, en el campo de los estudios teatrales en los años 90, se examinó la metodología del análisis teatral atendiendo a los problemas de la historiografía del teatro en vínculo con la semiótica (De Marinis, 1997). Por otra parte, la filosofía puso en discusión las posibilidades de recuperar la memoria social del Holocausto y de representar el horror concentracionario (Didi-Huberman, 2004; Agamben, 2000; García, 2011), lo que plantea una pregunta ética, estética y política que tiene su particular correlato en el contexto de las dictaduras latinoamericanas de los años setenta (García, 2011; Gatti, 2006).

En las últimas décadas, los estudios en torno a la memoria en Chile y Argentina han sido desarrollados desde varios campos disciplinares. Estos, desde sus propios intereses y énfasis, revisan además los contextos de las posdictaduras y las transiciones democráticas. Entre otros escritos, sobresalen los de Nelly Richard (2001a y 2001b) desde la crítica cultural y los trabajos sociológicos de Tomás Moulian (2002) y Hugo Vezzetti (2009), que respectivamente abordan los problemas de los regímenes de Chile y Argentina y sus periodos transicionales. Sumamos también la investigación de Elizabeth Jelin (2002), que plantea

lineamientos para comprender la problemática de la memoria social de las dictaduras latinoamericanas.

Un trabajo destacado por el modo en que analiza la crisis de la representación histórica en términos de la memoria social e individual es el de Beatriz Sarlo (2005). Este examina la experiencia colectiva, generacional y personal en el marco de las dictaduras (sobre todo la Argentina) y la idea de la *posmemoria*, acuñada por Marianne Hirsch en 1997 (2008) en el campo de los *Memory Studies*, para referir a la memoria de los descendientes de los sobrevivientes del Holocausto. Al adentrarnos en la(s) generación(es) llamada(s) como la(s) de los “hijos de la dictadura” y su producción cultural, la posmemoria se vuelve un concepto recurrente e insoslayable. En su ensayo, Sarlo discute este concepto, así como su uso extensivo en Argentina; señala la necesidad de evitar un discurso único sobre la transmisión intergeneracional de los recuerdos, de no homologar términos a un contexto distinto como el del Cono Sur y de considerar la variabilidad de las formas de la memoria. Al estudio y crítica de la memoria y la posmemoria pueden agregarse otras publicaciones provenientes de los estudios de cine, literatura y arte, como los artículos de Belén Ciancio (2015) y Jordana Blejmar (2010) —que refieren a la posmemoria y también la cuestionan—, la tesis de Débora Mauas (2018) o la publicación de Blejmar, Mandolessi y Perez (2018), que congrega varios artículos enfocados en el arte y la figura de los desaparecidos, sus hijos y los combatientes de Malvinas. Junto con el ensayo de Sarlo, estos textos permiten aproximarnos a la representación de la memoria histórica desde la práctica local más contemporánea.

En el campo de los estudios teatrales, en Chile, los trabajos sobre la producción de la posdictadura han sido prolíficos, particularmente con respecto al teatro posterior al cambio de siglo, que es el que nos interesa. El cuarto tomo de *Antología: Un siglo de Dramaturgia Chilena (1910-2010)* (Hurtado y Barría, 2010), da cuenta de algunas obras dramáticas representativas del período comprendido entre 1990 y 2009, en el que se renueva la escena con relación al teatro anterior (Hurtado, 2010a, pp. 17-37). Asimismo, trabajos como el prólogo de Hurtado en *Antología. Dramaturgia chilena del 2000: nuevas escrituras* (2009), la investigación de Cristián Opazo (2011) y una vasta cantidad de artículos de investigadores como algunos de los reunidos en la revista *Theater der Zeit* (2008) (Lagos, Barría, Ibacache, Oyarzún y Opazo, Hurtado) y algunos de los convocados en el dossier número 10 (2009) de *telondefondo. Revista de teoría y crítica teatral* (Barría, Escobar, Opazo, Contreras, Pereira, Keim), nos ofrecen un panorama del teatro desde el año 2000, en donde lo que prima es “la emergencia de subjetividades múltiples” (Hurtado, 2010b, p. 15), los insoslayables resabios de la dictadura y la heterogeneidad de formatos y metodologías. Cabe agregar también la investigación de

Carvajal y Van Diest (2009), que desde una perspectiva sociológica perfila exhaustivamente algunas compañías teatrales entre los años 1990 y 2008, entregando además herramientas para comprender la producción teatral en Chile. Todos estos trabajos resultan muy útiles a la hora de comprender las condiciones de producción del teatro chileno contemporáneo, así como sus inquietudes y estéticas, sin embargo, debemos considerar que estos comprenden hasta la primera década del 2000.

Por otra parte, existen algunos escritos académicos sobre las obras chilenas del corpus: Duarte (2014) se refiere a la textualidad de *La amante fascista*; Cortez y Sapiaín (2016) y Brncić (2018) analizan *Shakespeare falsificado*; *El año en que nací* ha sido estudiada por Jeftanovic (2016) y Morena y Rojo (2016). A ello pueden sumarse las críticas aparecidas en medios digitales e impresos.

Paralelamente, entre los estudios teatrales argentinos, los trabajos de Beatriz Trastoy (2010a, 2010b, 2018), Jorge Dubatti (2010, 2015) y Luis Emilio Abraham (2017) abordan el teatro de la posdictadura en Buenos Aires, un “nuevo teatro argentino” (Dubatti, 2010, p. 17) con nuevas escrituras y búsquedas temáticas e ideológicas no ajeno a su contexto político-social (Trastoy, 2010a). Se trata de trabajos que nos permiten comprender los rasgos generales del teatro de esta época, afectado por la memoria de la dictadura y sus consecuencias, frente a un contexto marcado por la tensión Modernidad-Posmodernidad, globalización, atomización, multitemporalidad (Dubatti, 2010, p. 18).

La obra argentina de Lola Arias, *Mi vida después*, es la que ha recibido más atención académica entre las creaciones de nuestro corpus (Brownell, 2009; Baeza, 2010; Blejmar, 2010; Pinta, 2015; Tossi, 2015; Abraham, 2017; De la Puente, 2019). Se suman a estas publicaciones aquellas que hablan sobre el biodrama (Trastoy 2010b y 2018; Cornago 2005; Brownell y Hernández, 2017; Brownell, 2019), formato que se vincula tanto con esta obra como con *El año en que nací*, y a las críticas aparecidas en periódicos.

Es necesario señalar que los estudios sobre teatro en Chile y Argentina han desarrollado un relevante y variado trabajo en torno al vínculo entre prácticas teatrales y memoria, como las publicaciones ya referidas de Hurtado, Dubatti, Abraham, Trastoy, y los textos ya mencionados sobre la obra de Lola Arias. Cabe añadir respecto a las artes escénicas en Argentina las publicaciones de Maximiliano de la Puente (2019) y Mariana Eva Perez (2022), trabajos más específicos que estudian las representaciones de figuras vinculadas con la dictadura (como las perspectivas de “los hijos”). En Chile, podemos nombrar, entre otros, varias críticas y artículos

teóricos publicados en los últimos años en la revista digital *Hiedra*³ y los trabajos de Andrea Jeftanovic (2012, 2016),⁴ Milena Grass (2017)⁵ y Ludovica Paladini (2011).⁶ Este último resulta particularmente relevante por la mirada que ofrece sobre lo conflictivo que es hablar de la memoria en la dramaturgia chilena. Sin embargo, como mencionamos, varias investigaciones no llegan a ocuparse de nuestro corpus, o bien tocan una de las obras que consideramos, o bien atienden a enfoques distintos al que nos proponemos abordar aquí. En este sentido, el análisis de este teatro que indaga en la memoria posdictatorial puede verse enriquecido y ampliado al observar estas cuatro obras, y desde una perspectiva que repare en el carácter reflexivo o autorreferencial de las piezas, es decir, en la reflexión que estas ofrezcan sobre su materialidad y procedimientos teniendo como eje la memoria traumática.

Resulta pertinente presentar brevemente el corpus escogido. En primer lugar, tenemos *Mi vida después* (2009) y *El año en que nací* (2012), que fueron escritas y dirigidas por la argentina Lola Arias. Las obras tratan sobre el impacto de la dictadura en Argentina y Chile, respectivamente, y se encuentran particularmente relacionadas entre sí. Pueden ser consideradas “obras hermanas”, como ha dicho su autora (2016, p. 9), en tanto cada una pone en escena a un grupo de jóvenes provenientes de cada nación que cuentan las vivencias de sus padres durante los correspondientes regímenes cívico-militares y los períodos de transición democrática; historias que se extienden hasta el presente. *Mi vida después* fue la primera y su formato fue recreado por Arias en Chile en 2011, al impartir un taller que interrogaba a los participantes por sus historias familiares y su relación con la dictadura. Dicho taller derivó en la concreción de la puesta en escena de *El año en que nací*, en 2012. Teniendo entonces el mismo concepto gestacional y situándose dentro del marco del Proyecto *Biodrama* acuñado por Vivi Tellas,⁷ en estas piezas son los mismos actores quienes muestran sus historias, es decir, se presentan a sí mismos en el escenario y se valen de diversos objetos personales y documentos para reconstruir dichas historias. Con ello, la ficción y la realidad se tensionan de

³ Disponible en www.revistahiedra.cl.

⁴ Trata sobre dos obras focalizadas en experiencias traumáticas de violencia política: *Cuerpo* (Chile, 2005) de Teatro la Provincia y *SIN TÍTULO-técnica mixta* (Perú, 2004) del grupo Yuyachkani.

⁵ Se aboca a la rearticulación de la memoria dictatorial en el teatro chileno en el contexto del Bicentenario de la Independencia y la conmemoración de los 40 años del Golpe de Estado.

⁶ Quien explora en su tesis doctoral un corpus de dramaturgia chilena comprendida entre 1973 y 2006.

⁷ *Biodrama* fue un ciclo desarrollado y curado por Vivi Tellas que se realizó en el Teatro Sarmiento de Buenos Aires entre 2002 y 2009 (del que era directora en ese periodo). En total, el ciclo contempló catorce obras, cada una de las cuales fue realizada por un director distinto. Este tuvo como subtítulo “*Sobre la vida de las personas*” y, según se señalaba en el texto de apoyo a la primera obra, cada director debía elegir a una persona argentina viva, figura conocida o bien una “existencia anónima”, y “transformar su historia de vida en material de trabajo dramático”, siendo posible trabajar con dicha persona en escena, su mundo, y “combinar ese universo ‘real’ con mundos de ficción más teatrales” (cit. por Pinta, 2015, p. 80). *Mi vida después* es el último de estos espectáculos y alcanzó gran notoriedad, llegando a tener otras temporadas en otros espacios y presentaciones internacionales.

forma permanente, en diálogo con la experiencia dictatorial y posdictatorial desde el punto de vista de la llamada “generación de los hijos”. Tanto en *Mi vida después* como *El año en que nací* tenemos movimientos continuos de ida hacia un tiempo pretérito y de vuelta hacia el presente; los tiempos conviven y se superponen en capas a medida que los hijos intentan darles sentido a los hechos en relación con sus vidas.

La amante fascista, en segundo lugar, fue escrita por Alejandro Moreno y tuvo a Víctor Carrasco a cargo de la dirección del montaje (2010). La obra se sitúa en el tiempo de la dictadura y en primera instancia se corresponde con el monólogo de una mujer fanática del régimen militar, que a momentos se despliega como una polifonía de voces femeninas. Se presentan varias operaciones que se alejan de una representación tradicional, como la imbricación entre géneros (drama y narrativa), la *presentación* de la actriz, el uso de la voz monológica que se vuelve plural. Las voces se confunden entre sí, siendo difícil definir a quién pertenecen y si son solo una o una colectividad atravesada por la violencia del período autoritario.

Shakespeare falsificado, en tercer lugar, fue escrita y dirigida por Luis Barrales y montada junto con la Central de Inteligencia Teatral en 2011. En la obra, un grupo de actores ha encontrado el manuscrito original de *Macbeth* de William Shakespeare e intenta escenificarlo. Esta puesta, no obstante, correspondería a la historia no oficial de *Macbeth*, en donde el golpe de Estado dado por el protagonista habría sido parte de una revolución cuyo fin sería derrocar a un rey tirano. Los teatristas intentan poner en escena este argumento, el cual trata sobre un conflicto de clases cruzado por problemáticas de género y que, finalmente, remite a la historia reciente de Chile. Sin embargo, la revolución ficticia ideada por los actores falla, pudiendo entreverse los pormenores de la construcción de la obra y la posible sensación de fracaso de los creadores. Esta es la obra que menos ejerce una retrospectiva de la memoria histórica; sin embargo, realiza el ejercicio de ficcionarse en el pasado inmediato y en el presente (erigido desde el trauma y vivido con incertidumbre respecto de la construcción del futuro).

A la luz de estas cuatro piezas, nos encontramos con sujetos marcados por el pasado dictatorial, cuyo sentir se presenta tanto como experiencia personal como colectiva. Esta huella de la posdictadura —dolorosa o, por el contrario, aparentemente inocua, generadora de rabia, locura y frustración— emerge junto a una arquitectura en que la representación se ve cuestionada. En este sentido, en el presente trabajo buscamos examinar cómo las piezas escogidas representan la memoria y el pasado dictatorial, considerando que se trata de entidades de compleja representación. Nuestra inquietud trae consigo una serie de interrogantes, que son las que movilizan este trabajo. A saber: ¿cómo estas piezas abordan la

memoria posdictatorial y la experiencia de la dictadura?, ¿qué punto de vista asumen?, ¿qué recursos teatrales desarrollan para dicho cometido?, ¿cómo estos recursos se incluyen en formas de representación contrarias al teatro en términos mimético-ilusionistas?, ¿qué efectos estético-discursivos tienen los recursos desplegados por las obras?, ¿qué discursos en torno al pasado y al presente proponen?, ¿cómo, finalmente, se relacionan teatro y memoria?

En atención a lo antes expuesto, la hipótesis principal de este trabajo es que *en nuestro corpus* (Mi vida después, El año en que nací, La amante fascista y Shakespeare falsificado) *las indagaciones acerca de las modalidades de representación en diálogo con las reflexiones acerca de la historia reciente darían cuenta tanto de un interés por problematizar la construcción de la memoria posdictatorial, como de los alcances (temáticos, estéticos y políticos) del teatro en nuestra contemporaneidad.*

Siguiendo lo antes expuesto, proponemos la siguiente hipótesis secundaria: *esta problematización se presentaría mediante operaciones fuertemente metateatrales y/o autorreflexivas, y se vincularía con el afán de estos teatristas por preguntarse tanto por su rol en el campo artístico como en el campo más ampliamente político y social.*

El objetivo general que nos planteamos es mostrar el vínculo entre las búsquedas en torno a la representación teatral y las reflexiones sobre la memoria posdictatorial en el corpus. Los objetivos específicos son los siguientes:

- a) Identificar, describir y analizar los procedimientos materiales más representativos que despliega cada obra para abordar la historia y la memoria recientes.
- b) Evidenciar que los procedimientos materiales del corpus se oponen a una idea de representación teatral tradicional realista-naturalista, y se acercan a formas posdramáticas.
- c) Dar cuenta de las ideas y posturas en torno a la memoria posdictatorial que plantean las obras del corpus.
- d) Indagar las inquietudes que muestran las obras con respecto al rol artístico, político y social de los creadores.

En vista de lo anterior, la originalidad de la presente investigación reside en un trabajo de exploración del modo en que el teatro piensa el pasado y la memoria y busca reconstruirlos desde el lenguaje teatral, considerando como objeto de estudio cuatro obras que no han sido examinadas en su conjunto. Además, se trata de una investigación que realiza cruces entre el teatro chileno y argentino. Se espera que esta óptica binacional constituya un aporte, y que contribuya a comprender la construcción de la memoria posdictatorial como asunto de interés

político del teatro de ambos campos culturales, y como inquietud suscitadora de reflexiones diversas sobre el trabajo de representación.

Con el propósito de llevar a cabo la presente investigación, nos proponemos estudiar el corpus antes señalado desde el punto de vista de su puesta en escena, atendiendo a los lenguajes escénicos que intervienen en ella y haciendo hincapié en aquellos que resulten más llamativos en cada montaje. Asimismo, recurriremos a los textos dramáticos como una de las fuentes principales para la reconstrucción de cada puesta. Se considerarán, de igual manera, otras fuentes documentales como un registro audiovisual, entrevistas, textos críticos y nuestra misma experiencia espectral.

El desarrollo y organización de la presente tesis procura analizar un corpus de montajes del teatro chileno y argentino actual en atención a sus búsquedas en torno a la representación teatral y a la memoria de la posdictadura. De este modo, el Capítulo 1 plantea los lineamientos teóricos del problema que guía nuestro trabajo, que se debe a la idea de que representar la memoria posdictatorial resulta problemático, lo que es acogido por el teatro contemporáneo. Este problema se vincula directamente con la siguiente pregunta: ¿cómo representar entonces la memoria y la historia cercanas? Esta pregunta es deudora de la historiografía, la filosofía y los estudios de la memoria (concretamente tratamos la posmemoria), los que reflexionan sobre cómo escribir la historia y cómo dar cuenta de la experiencia traumática. Así, ponderamos los aportes de estas disciplinas, para ir configurando aristas para comprender nuestro corpus.

Teniendo el panorama teórico del capítulo anterior, en el Capítulo 2, planteamos perspectivas teóricas del ámbito teatral. Examinamos conceptos relativos a la representación teatral y la revisión que el teatro puede hacer de su propia materialidad. Se trata de una representación problematizada o en crisis a nivel estético, pero también a nivel social y político en tanto sus figuraciones pueden relacionarse con el abordaje de la historia. Consideramos la idea de lo *posdramático* como un gran marco conceptual que nos permite entender los procedimientos del corpus, así como las nociones de *teatro rapsódico*, *performer* y *teatro documental*.

En el Capítulo 3, nos situamos desde una perspectiva histórica para examinar el teatro de la posdictadura en Chile y Argentina. Veremos qué entendemos por *posdictadura* y observaremos cómo se ha desarrollado la producción teatral chilena y argentina en este marco, con el fin de situar las obras del corpus en sus contextos de producción. Se revisa el teatro de ambas naciones antes del término de los regímenes y luego de estos, tanto respecto de sus poéticas como de sus vínculos con la memoria y las huellas de las dictaduras. De este modo,

será posible destacar la importancia de la materia en el teatro chileno y argentino de fines del siglo XX y de comienzos del nuevo milenio.

Los capítulos 4, 5 y 6 tratan sobre el análisis de las obras del corpus considerando los planteamientos de los tres primeros capítulos como líneas teóricas transversales. En el Capítulo 4, examinamos las obras de Lola Arias, *Mi vida después* y *El año en que nací*. Se ha decidido agrupar ambas piezas en un solo apartado, en tanto “obras hermanas” fuertemente atravesadas por los lineamientos del teatro documental y el ciclo *Biodrama*. Revisaremos los procedimientos de los montajes y su significación para la construcción de una memoria (o memorias) desde la perspectiva de los “hijos”. En el Capítulo 5, analizamos *La amante fascista* de Alejandro Moreno, para lo cual atenderemos al universo dictatorial que la obra propone, a su protagonista y procedimientos. Observaremos la dificultad de abordar el pasado, sobre todo el más doloroso. El Capítulo 6, por su parte, finaliza el análisis del corpus al revisar el montaje *Shakespeare falsificado* de Luis Barrales. Cerramos la investigación reparando en una obra que trata sobre la construcción libre de una pieza clásica y que, sobre todo, atiende al papel de la memoria en el presente.

Las conclusiones recapitularán los puntos centrales de nuestra investigación. A partir de ello, repararemos en el vínculo que cada obra propone entre la representación problematizada y la memoria posdictatorial. Finalmente, en los anexos 1, 2 y 3 incluimos, respectivamente, materiales referidos a las obras de Lola Arias, Alejandro Moreno y Luis Barrales, entre los que figuran fotografías, material de prensa, críticas en medios, una entrevista a Arias y dos entrevistas que hicimos a los otros autores, las que creemos pueden ser útiles para otras investigaciones además de constituir una fuente primaria para el análisis dispuesto en los capítulos respectivos.

CAPÍTULO 1. Perspectivas teóricas 1. La representación problemática de la memoria: la pregunta desde la historia, la filosofía y la posmemoria

La memoria de las dictaduras cívico-militares de los años setenta es un tema que atraviesa a los países del Cono Sur que las padecieron, y que se ha manifestado en todo orden: social, político, cultural y económico. Se trata de un recuerdo especialmente complejo para los países que nos convocan, Argentina y Chile, y que ha marcado el devenir histórico, a las colectividades y los sujetos. De allí la atención que el tema ha recibido en los campos culturales de ambos territorios y la emergencia de los cuestionamientos con los que, creemos, dialogan las obras de Arias, Moreno y Barrales, o que bien derechamente han sido uno de sus motores.

La memoria como entidad problemática es el lineamiento que guía a este primer capítulo —y que atraviesa a este trabajo de tesis—. De partida, resulta problemático definir de manera unívoca qué es la memoria en los términos que nos interesa aquí (su dimensión política, social, individual, traumática), tal como lo ha mostrado la socióloga Elizabeth Jelin. En *Los trabajos de la memoria* (2002), libro que explora desde distintos ámbitos la memoria social en el Cono Sur y abre una serie de estudios en torno al tema, Jelin señala la tensión que existe “entre preguntarse sobre lo que *la memoria es* y proponer pensar en procesos de construcción de memorias, de memorias en plural, y de disputas sociales acerca de las memorias, su legitimidad social y su pretensión de ‘verdad’” (p. 17, énfasis del original). A partir de ello, consideramos que al hablar de *la memoria* en realidad nos estaremos refiriendo a *las memorias*, a su dimensión plural y múltiple, que, como señala la autora, son también procesos en construcción que se hallan en disputa, y que parte de su disputa tiene que ver con lo que se espera constatar como verdadero. La autora establece diversas líneas teóricas posibles y ejes, de los cuales nos interesa considerar —además de lo anterior— la comprensión de las memorias como procesos subjetivos enmarcados en experiencias simbólicas, cuyos sentidos pueden ir variando históricamente (p. 2). A ello se suma que se trata de memorias en conflicto, en confrontación social y política, que dependen de distintos actores pertenecientes a diversos grupos sociales e ideológicos.

La memoria, asimismo y en una dimensión más individual (pero nunca desligada de lo social), es problemática por su carácter irresoluto y fragmentario, lo que no quiere decir que tenga una connotación negativa; es algo que le es propio y que la acerca a la experiencia subjetiva, lo que conlleva que siempre esté (y de hecho lo está) sujeta al olvido. La tensión entre rememoración y olvido es algo que ha sido subrayado en más de una oportunidad, ya sea por el olvido producto del trauma en términos psicológicos, el olvido orquestado por los estados

terroristas y después por los estados que reconstruyeron sus democracias, o por el olvido al que indefectiblemente tiende todo sujeto (en tanto se seleccionan, borran y reconstruyen recuerdos en el transcurso de la vida). La memoria, e inclusive la vocación archivística más institucional, puede ser frágil y puede tender a la destrucción del cúmulo de recuerdos;⁸ sin embargo, esta se transmite y puede erigirse con la voluntad de resistir, como ha sido el caso de la memoria traumática de las experiencias dictatoriales.

Tanto en Chile como en Argentina desde un inicio fue conflictivo recuperar las experiencias dolorosas de las violaciones a los derechos humanos acontecidas en las dictaduras, conocerlas, hablar de ellas, hacerlas públicas. Esto principalmente por las prácticas del terrorismo de Estado, que impedían el acceso a la información al actuar de manera clandestina y al esforzarse por destruir toda evidencia de los crímenes cometidos y los actos ilegales. También, por la censura, la represión y el amedrentamiento a la población a través de la maquinaria de violencia instalada, lo que tornaba muy difícil si es que no imposible la libre expresión y el reclamo. Además, por el mismo plan de exterminio y desaparición impulsado por cada Estado (y amparados a su vez en la Operación Cóndor),⁹ que buscaron deshacerse de opositores sin dejar pruebas y, en definitiva, de silenciar toda denuncia y voz disidente. En ambos países resultaba peligroso hablar de lo que acontecía, lo que indudablemente dificultó que los recuerdos y la historia traumática divergentes de los discursos oficiales pudieran registrarse y articularse.

El término de las dictaduras y el arribo de las transiciones democráticas trajo distintas formas de restituir y construir la memoria social, las que no necesariamente implicaron la facilidad para hablar del pasado ni resultaron satisfactorias para las víctimas y sus familiares. Ello no solo por los resabios del miedo, la falta de pruebas, la desinformación o el negacionismo que aún persiste, sino también por el modo en que se restituyó la democracia (sobre todo en el caso de Chile) y por los obstáculos que fueron instalándose posteriormente frente a los intentos de castigo sobre los responsables.¹⁰

⁸ La pulsión de destrucción de los recuerdos sería constitutiva de la memoria y el archivo. Cfr. Derrida, J. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Trotta, Valladolid, 1997.

⁹ Se conoce como Operación Cóndor al plan instaurado en 1975 para coordinar acciones entre Estados Unidos y los gobiernos dictatoriales del Cono Sur y otros países latinoamericanos, con el fin de apoyarse en tareas de inteligencia para seguir y eliminar a opositores y personas consideradas subversivas.

¹⁰ Debemos el planteamiento de este argumento que liga el problema de representar la memoria y el modo en que se desarrolló la transición en Chile —que continuamos en el párrafo siguiente— a la tesis doctoral de Ludovica Paladini (2011), que de manera esclarecedora detalla antecedentes sobre la construcción de la democracia que ayudan a comprender su influjo en el problema de recordar, y en la labor que realizaron distintos teatrastas que vincularon teatro y política. Resulta imprescindible reconocer esta influencia.

En Chile, el cese de la dictadura fue decidido por el plebiscito de 1988 con la opción “No” como ganadora, que permitió elegir popularmente a un nuevo gobierno, lo que se concretó con la llegada de Patricio Aylwin a la presidencia en 1990 (1990-1994). La transición instaló una democracia “de los acuerdos”, pactada con la cúpula dictatorial militar y civil, que mantuvo y consolidó estructuras asentadas durante el régimen que fundamentalmente instalaron el modelo neoliberal. La Constitución elaborada en 1980 fue el logro del gobierno dictatorial que garantizó (y ha garantizado) el lugar de dichas estructuras.¹¹ La célebre frase “La justicia en la medida de lo posible” pronunciada por el recién asumido presidente Aylwin¹² bien ilustra la forma laxa y servil en que las elites políticas se propusieron impulsar cambios y administrar la justicia con respecto a los crímenes cometidos contra los derechos humanos. Como señala el sociólogo Tomás Moulian, se trató de una democracia del *consenso*, que apostó por un “blanqueo” de Chile para propiciar el olvido, borrar la sangre de la dictadura y garantizar las condiciones para el Modelo (la “paz”) en que el recuerdo del pasado era incompatible con el futuro (2002). El consenso, que es “la etapa superior del olvido” siguiendo a Moulian (2002, p. 42), incluso daba paso a que el hasta hace poco dictador, Augusto Pinochet, se mantuviera durante ocho años más como Comandante en Jefe del Ejército (hasta 1998) y después fuera designado senador vitalicio (y que, con ello, tuviese inmunidad parlamentaria y evitara toda posibilidad de ser procesado judicialmente). La nueva institucionalidad propugnaba el discurso de “reconciliación” de los sectores antagónicos para suscribir a un nuevo pacto social, y apuntó a un “borrón y cuenta nueva” que buscó anular los conflictos y las memorias de lo acontecido. Así y en conjunto con estructuras anteriores como la Ley de Amnistía de 1978, se impidió el desarrollo de procesos judiciales que buscaran el castigo de los culpables. Este discurso de unidad y consenso fue reiterado por los gobiernos posteriores, que al igual que Aylwin y el partido político al que estaba afiliado (Democracia Cristiana, partido que se identifica con el centro) pertenecían a la Concertación de Partidos por la Democracia, coalición de centro-

¹¹ Treinta y nueve años después esta Constitución fue objetada por la ciudadanía. En octubre 2019, se produjo una revuelta social en el país y, en las semanas posteriores, protestas de gran magnitud. Este clima se debió a un descontento generalizado que venía acumulándose hace años por distintas demandas sociales que no habían sido escuchadas (y cuyo logro se vio impedido, en más de alguna oportunidad, por los fundamentos de la carta magna). La presión que ejerció este estallido condujo a que la mayoría de los partidos políticos firmaran un acuerdo nacional para impulsar un proceso para redactar una nueva Constitución. De este modo, un año después se realizó un plebiscito cuyo fin fue determinar si se redactaría la nueva carta magna. Esta fue aprobada en dicha consulta, por lo que fue elaborada entre 2021 y 2022 por una Convención Constituyente, debiendo ser aprobada o rechazada en un referéndum. En septiembre de 2022, la propuesta fue rechazada por la ciudadanía, lo que derivó en un nuevo proceso para redactar una posible nueva Constitución. El texto elaborado en esta última instancia fue sometido a un plebiscito en diciembre de 2023, y fue rechazado. Por lo tanto, actualmente la Constitución que rige es la de 1980.

¹² Recordada frase pronunciada por Aylwin el 12 de marzo de 1990, en su primer discurso como presidente de Chile.

izquierda que por la vía institucional había luchado por el triunfo del “No”. La memoria quedó en entredicho, a pesar de las demandas de verdad y justicia de las agrupaciones de derechos humanos y de parte de la sociedad que pugnaban por una memoria que resistía.

El Estado impulsó comisiones investigadoras de los crímenes cometidos que elaboraron informes de derechos humanos. Tenemos, por un lado, el Informe Rettig (1991),¹³ que se propuso esclarecer las violaciones a los derechos humanos con consecuencia de muerte y recomendó medidas de reparación simbólica. Tenemos, por otro, el Informe Valech I (2004),¹⁴ cuyo fin fue aclarar la identidad de personas detenidas y torturadas por los agentes del Estado, y el Informe Valech II (2011),¹⁵ con el que se quiso cerrar el ciclo inaugurado por los informes anteriores. Pese a los testimonios recopilados y a los posibles avances en materia de reparación, en muchos casos no ha sido posible todavía sancionar a todos los culpables ni han sido hallados los desaparecidos, tal como en Argentina. Existió y existe, además, una sensación generalizada de impunidad, cuyo mayor ejemplo es que Augusto Pinochet haya muerto sin ser sentenciado como culpable en Chile¹⁶ (así como otros miembros de la cúpula militar y otros autores de diversos crímenes durante la dictadura).

Por su parte, la transición democrática en Argentina que comienza en 1983 fue “por colapso”, lo que habría implicado la posibilidad de avanzar más profundamente en los cambios necesarios para realizar reformas (O’Donnell *cit.* por Mazzei, 2011, p. 11). La presión interna y el descontento generalizado por la derrota de la Guerra de Malvinas llevaron a la caída de la dictadura y, en contraste con el silencio y/o desconocimiento anterior, se produjo el llamado “*show* del horror” (Vezzetti, 2009, p. 22), “*show*” en tanto visibilización y difusión pública de lo que había acontecido durante la dictadura a través de los testimonios y denuncias que dieron

¹³ Presentado por la Comisión de Verdad y Reconciliación, creada por Aylwin en 1990 y presidida por el jurista Raúl Rettig.

¹⁴ Redactado por la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, creada en 2003 por el presidente Ricardo Lagos y que fue presidida por el exvicario de la Vicaría de la Solidaridad monseñor Sergio Valech.

¹⁵ Estuvo a cargo de la Comisión Asesora Presidencial para la Calificación de Detenidos Desaparecidos, Ejecutados Políticos y Víctimas de Prisión Política y Tortura, creada en 2009 por la presidenta Michelle Bachelet. Esta comisión también fue presidida por Sergio Valech hasta su muerte en 2010, y luego por María Luisa Sepúlveda, exfuncionaria de la Vicaría de la Solidaridad.

¹⁶ Pinochet (1915-2006) fue procesado en Londres en 1998 y más tarde lo fue en Chile, aunque finalmente fue sobreseído (2002 y 2006). En 1998 año viajó a Inglaterra por un procedimiento médico y mientras se encontraba internado en una clínica privada fue arrestado por agentes de Scotland Yard. El juez español Baltasar Garzón había emitido una orden de captura desde España, por su responsabilidad en los asesinatos de ciudadanos españoles ocurridos durante la dictadura chilena. Pinochet tuvo que comparecer ante un tribunal inglés, y a ello luego se sumaron distintos cargos y órdenes de extradición emitidos desde otros países europeos. Entretanto, el gobierno chileno, presidido en ese entonces por Eduardo Frei Ruiz-Tagle (1994-2000) (Democracia Cristiana), ejerció presión para repatriar al exdictador y evitar que fuera juzgado; a nivel local, tuvo el apoyo de la elite política, incluso del Partido Socialista. Finalmente, el ministro del interior británico Jack Straw liberó a Pinochet en el año 2000 aduciendo razones médicas. Una vez en Chile, fue desaforado en relación con el caso Caravana de la Muerte; sin embargo, en 2002 fue sobreseído por demencia senil. Más tarde, en el marco del proceso judicial por la Operación Colombo, obtuvo libertad provisional (2005) y el sobreseimiento (2006).

a conocer las experiencias vividas por los sobrevivientes y, en parte, por los desaparecidos. En 1983, el presidente de la transición Raúl Alfonsín (1983-1989) creó la CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas), entidad que presentó el informe *Nunca Más* (1984). Este texto da testimonio de las más de 30.000 desapariciones y muertes ocurridas en el país, y su nombre apunta claramente a la voluntad de recordar para no repetir las acciones nefastas del pasado. Un año después se desarrolló el Juicio a las Juntas, en donde se juzgó y condenó a altos cargos militares, lo que junto con el *Nunca más* representó un paso significativo en la investigación sobre el pasado (Mazzei, p. 14), en tanto se constató y arraigó la idea de que los delitos perpetrados eran crímenes de lesa humanidad y pieza del plan sistemático del terrorismo de Estado (Vezzetti). Esta conexión entre memoria y justicia conllevó así el *reclamo por la verdad* (impulsada en sus comienzos por las organizaciones de derechos humanos), la misma *demanda de justicia* y el *imperativo de memoria*, esto es, la lucha contra los intentos de olvido o falsificación de lo ocurrido (Vezzetti, pp. 21-22, énfasis del original).

No obstante, los avances anteriores se vieron entorpecidos por el hecho de que no se juzgara a todos los responsables y ejecutores y, sobre todo, por las llamadas *leyes de impunidad*. Estas últimas corresponden a las leyes de Punto Final (1986) y Obediencia Debida (1987) dictadas por Raúl Alfonsín y a los indultos otorgados por el presidente Carlos Menem (1989-1999) entre 1989 y 1990.¹⁷ La organización de las Madres de Plaza de Mayo, fundada en 1977, fue protagonista de una férrea oposición a tales medidas, y participó de manera activa en distintas manifestaciones políticas en demanda por la verdad y los derechos humanos.

A partir de 2003, el presidente Néstor Kirchner (2003-2007) impulsó políticas públicas de memoria que respaldaban iniciativas de organizaciones de derechos humanos. Dentro de este marco, las leyes de Punto Final y Obediencia Debida son anuladas en 2003 por el Congreso y declaradas inconstitucionales en 2005 por la Corte Suprema de Justicia. Los indultos, por su parte, fueron declarados inconstitucionales en 2006 por la Cámara de Casación Penal.¹⁸ Asimismo, la acción realizada por Kirchner el 24 de marzo¹⁹ de 2004, de descolgar los retratos de los dictadores Jorge Rafael Videla y Roberto Bignone del Colegio Militar y pedir perdón en nombre del Estado, constituye un gesto representativo de la voluntad de llevar a cabo políticas que acogieran las demandas de la sociedad en materia de derechos humanos.

¹⁷ Estos indultaron a distintos militares y civiles que participaron en crímenes como los miembros de las juntas militares, y también a guerrilleros y civiles acusados de subversión, algunos de los cuales figuraban como muertos o desaparecidos.

¹⁸ En 2010, la Corte Suprema de Justicia confirmó el fallo y señaló que las sentencias anuladas debían cumplirse.

¹⁹ Fecha declarada como el Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia, en conmemoración del día en que ocurrió el golpe en 1976.

Como puede verse en este breve recuento del curso de las relaciones entre memoria y política en ambos países, la restitución de la memoria social ha seguido un camino sinuoso. En momentos distintos y conforme a las particularidades de los cambios experimentados por cada Estado-nación, la memoria ha sido negada, incorporada en un doble discurso que la reconoce y la restringe a la vez, o bien, acogida (aunque ello tampoco implica *la* reparación) —y una inquietud permanente es si es acaso posible lograr reparación; un solo dato para la causa es el desconocimiento del paradero de miles de desaparecidos y de bebés apropiados—. La memoria se ha enfrentado al miedo, al descrédito y al ocultamiento; ha pugnado, por cierto, por salir a flote. La memoria, retomando a Jelin, se erige entonces claramente como *memorias* que además son rivales en algunos momentos, y cuyos sentidos, pretensiones y lugares de enunciación han ido variando históricamente. Como decíamos anteriormente, hablar de memoria(s) en ambos países del Cono Sur resulta complejo, pues nos encontramos con memorias en pugna y en constante reconstrucción.

A estos cambios, interrupciones y énfasis que atraviesan a las memorias posdictatoriales y las complejizan, podemos sumar, además, la dificultad implicada en relatar y reconstruir las experiencias traumáticas. Poder recordar y verbalizar las vivencias límite (como la detención, la amenaza constante, la tortura, la violencia político-sexual, la vida en los centros clandestinos o el ser testigo de vejámenes y asesinatos) indudablemente no es fácil. El mutismo, el dolor y la necesidad de relatar se encuentran, y arrojan el testimonio o bien el silencio.

El ejercicio retrospectivo sobre el pasado dictatorial, entonces, constata que la problemática de hablar de la memoria se traduce en la pregunta por el modo de hacerlo. Seguimos aquí el planteamiento de Ludovica Paladini: la pregunta hoy es *cómo* interpretar ese pasado atroz, comprenderlo y figurarlo a través de la palabra y la imagen, antes que preguntarse si este ocurrió pues eso ya está constatado a cabalidad. Las poéticas, por lo tanto, se sumergen en los intersticios de la historia olvidada y en conflicto (2011, p. 17-19). Esta inquietud por la forma y los alcances de representar el pasado, podemos decir, atraviesa a la producción cultural de estos países marcados por la catástrofe. Beatriz Sarlo (1987, p. 43) sugería que las ficciones narrativas dictatoriales se interrogaban por el *qué* contar y por el *cómo* articular esas historias —algo que sabemos extensible a las producciones posdictatoriales—, y justamente es esta indagación en la memoria en conflicto lo que exploran las propuestas del corpus que analizaremos.

En este sentido, la reflexión sobre el pasado y la exploración de la memoria traen consigo la necesidad de formularse ciertas preguntas en torno a la operación de reconstrucción.

A saber, podemos preguntarnos entonces: ¿cómo representar la historia y la memoria de la dictadura?; ¿es posible hacerlo?; ¿hasta qué punto?; ¿es posible figurar y comunicar la experiencia del horror y el trauma?; ¿es algo irrepresentable acaso?; ¿cómo representa esto el teatro y estas obras en particular?; ¿cómo estas obras abordan o reelaboran la memoria?; ¿desde qué lugar hablan?

Estas interrogantes guardan zonas de contacto con distintas áreas disciplinarias. A continuación, nos proponemos examinar brevemente la contribución de algunas áreas para pensar los asuntos abordados por las preguntas mencionadas y cómo, por lo tanto, nos permiten adentrarnos en la problemática que observamos en el corpus. Nos interesa así revisar los puntos de vista de algunos sectores en torno al problema de representar, a la pregunta sobre cómo representar. Para ello, atenderemos a la revisión epistemológica que propone la historia sobre sí misma; algunos planteamientos de la filosofía en vínculo con el exterminio nazi, la irrepresentabilidad del horror y el exterminio en el Cono Sur; finalmente, revisaremos algunos alcances de los estudios en torno a la memoria y la idea de la posmemoria.

1.1. La pregunta desde la historia

Durante el siglo XX la Historia y las Ciencias Sociales cuestionaron la forma positivista de construir la historia. Ello dio paso a una revisión epistemológica que, entre otros aspectos, permitió discutir la pretensión de objetividad de la ciencia histórica y la forma en que se la escribe y construye. Dos intelectuales que contribuyeron en esta tarea crítica son Michel Foucault y Michel de Certeau, quienes propusieron directrices para repensar los fundamentos y los métodos de la historiografía y, por tanto, la forma en que esta configura y analiza el pasado.

En la relectura que hace de Nietzsche en su ensayo “Nietzsche, la Genealogía, la Historia”, el filósofo Michel Foucault (1992) [1971] caracteriza la genealogía como un método de aproximación a la historia y de análisis crítico de los fenómenos que estudia. Esta es una práctica analítica que busca reparar en las singularidades de los sucesos y en su relación con elementos contextuales, y que no se focaliza en las continuidades. Para el filósofo, la genealogía se manifiesta en contraposición a la búsqueda del origen y del ordenamiento del hecho en una línea monótona predestinada por un punto de partida teleológico. Con ello, Foucault advierte que la verdad no necesariamente se halla en el origen y que la disposición de lo acontecido conforme a una razón suprahistórica obedece a una perspectiva que se pretende totalizante e imparcial, lo que lleva a obviar lugares, elementos y “desviaciones” o accidentes

aparentemente nimios, así como los conflictos y relaciones de poder, que es a lo que atiende la genealogía. De este modo, el filósofo discute algunas concepciones que subyacen a la historiografía y que dejarían fuera de lugar distintas cuestiones de las sociedades.

El trabajo de Michel de Certeau, asimismo, constituye un referente en la revisión epistemológica de la historia. En *La escritura de la historia* (1993), publicada originalmente en 1975, el autor plantea algunas redefiniciones sobre la labor historiográfica, las que abren interrogantes sobre las implicancias de escribir la historia y sobre las operaciones que se ejecutan al hacer esta tarea. En síntesis, la reflexión que realiza el autor propone como punto de partida que la historiografía es tanto una *práctica* (una disciplina) como un *discurso* que se debe y comienza en la realidad misma de la que trata, y que a ambos (práctica y discurso) se les debe poner atención como elementos interdependientes. Estos, y esto es fundamental, se relacionan bajo la forma de la “producción”. De este modo, el “contenido” se articula con la misma acción que lo elabora. En este sentido, no solo tiene relevancia el objeto producido por el historiador, que es a lo que se ha solido atender, a saber, el texto final que viene a comunicar la sistematización de los resultados de una investigación, sino que también al acto productor, el “hacer historia” (p. 34).

La historiografía, como producción de un discurso, conlleva un accionar *situado* en un tiempo y, por sobre todo, un actuar determinado por la *particularidad* del lugar desde donde habla el historiador y la misma área en donde desarrolla su investigación (p. 67). La operación historiográfica, de este modo, se encuentra articulada por tres elementos: para De Certeau esta se entendería “como la relación entre un *lugar* (un reclutamiento, un medio, un oficio, etcétera), varios *procedimientos* de análisis (una disciplina) [una *práctica*] y la construcción de un *texto* (una literatura)” (p. 68). En este sentido, en primer lugar, resulta fundamental el *lugar* institucional de la labor historiográfica y, también, de los agentes y la comunidad científica que realiza el trabajo. La institución histórica se despliega en un campo con sus propias tensiones, privilegios, enfoques, prácticas, que permite investigaciones al mismo tiempo en que invisibiliza otras. La tarea del historiador conlleva analizar este lugar institucional, en tanto condiciona el discurso y el trabajo, y, sin duda, lo vincula indefectiblemente con la sociedad; debe, de hecho, dar cuenta de su relación con el cuerpo social. En segundo lugar, la historia es también una *práctica*, un trabajo científico que se vale de técnicas y que construye modelos. Esta debe organizar materiales y al hacerlo *crea* sus propios insumos, los vuelve documentos. Además, produce su objeto de investigación y los lineamientos para estudiarlo (objetivos, formas de agrupación de sucesos u objetos, taxonomías y premisas). A partir de allí, en ocasiones nota elementos excepcionales o trabaja en los márgenes (como comenzó a hacerse

al estudiarse fenómenos antes silenciados, como por ejemplo la literatura popular o la locura, esto último en el caso de Foucault en *Historia de la locura en la época clásica*, publicado en 1961). En tercer lugar, la historia implica la *escritura*, la representación en un texto, que se sustenta en un lugar social y se apoya en una institución.

Finalmente, un punto pertinente que se desprende de lo planteado por De Certeau — estrechamente vinculado con los puntos anteriores— es que se debe también considerar que el presente tiene influencia en la tarea del historiador (sus preguntas se formulan desde su propio presente), de modo que la escritura va a reconstruir el pasado imponiendo un orden desde su lugar de enunciación. La lectura del antes se encuentra condicionada por el ahora, y el pasado va a hallar asimismo a ese presente a medida que vaya siendo construido. De Certeau, entonces, indica la siempre evidente división entre temporalidades, pero se encarga de enfatizar su imbricación y la importancia de ser conscientes de esas manifestaciones y de rastrearlas.

Los cuestionamientos sobre la ciencia histórica emprendidos tanto por Foucault como por De Certeau, instalan preguntas sobre la producción de la historia que apuntan a revisar distintos aspectos de su tradición: la idea de neutralidad u objetividad (propia de una perspectiva positivista) y con ella la su carácter progresivo y estrictamente causal-lineal (acorde a una razón teleológica) y, finalmente, a las directrices institucionales que intervienen tanto en sus aspectos operacionales como en su producto discursivo. Todo ello, por lo demás, implica el diálogo entre pasado y presente y la imposibilidad de disociar por completo cada uno. Podemos sumar también el énfasis que ambos autores ponen, desde sus propios lugares, en recordar que la historia nace en un cuerpo social y que está en permanente relación con él.

Este marco referencial teórico que en una primera mirada puede resultar lejano a la materia de la presente investigación, es pertinente como punto inicial porque provee lineamientos sobre la concepción de la historiografía que resultan atingentes para pensar la representación del pasado traumático. Así, al preguntarnos por la representación de la historia (y la memoria) cercana de la experiencia dictatorial, hemos de considerar que esta se configura desde la relación entre una práctica y un discurso, al mismo tiempo en que puede obedecer o no a una concepción estrictamente lineal y progresiva. Si bien nuestro corpus son obras teatrales del ámbito de la ficción —aunque dos de ellas juegan en el límite, como veremos—, estas ayudan igualmente a construir la escritura del pasado (desde sus propios lugares) dialogando siempre con la pregunta acerca de cómo este ha sido elaborado y concebido, ya sea por los discursos oficiales, institucionales, ya sea por otros discursos alternativos y los del ámbito privado. Por cierto, inscriben sus propios discursos sobre el pretérito, los cuales van conformando memoria. Historia y memoria son entidades siempre en relación, y las preguntas

epistemológicas de la primera constituyen un aparato en donde puede afirmarse nuestra comprensión de la segunda.

Las ideas aportadas por Foucault y De Certeau, entre otros autores, son una clara evidencia de cómo en el siglo pasado la Historia dejó de lado (o perdió) su pretensión totalizadora. Dicha cuestión atraviesa a distintas manifestaciones artístico-culturales contemporáneas, que comprenden la Historia o más bien sus productos discursivos como objetos con un necesario punto de vista parcial. Esta premisa, ya extendida como base común de la cultura, se vincula justamente con la vocación de las obras de nuestro corpus. Esto en tanto parten de la idea de que configuran y/o expresan las experiencias de distintos sujetos, al mismo tiempo en que saben imposible restituir completamente todo acontecimiento pasado.

1.2. Cuestiones en torno a lo irrepresentable

Como es sabido, durante el siglo XX ocurrieron una serie de hitos que cambiaron la forma de comprender el mundo. La Primera y la Segunda Guerra Mundial, las vanguardias históricas en el campo del arte, las revoluciones socio-políticas (la rusa, la mexicana, la china, la cubana), el “fin de los grandes relatos”, la caída del Muro de Berlín, son quizá los eventos y procesos más representativos de la crisis de sentido que vivirá el ser humano durante el siglo. En este marco, la Segunda Guerra Mundial y el exterminio perpetrado por el nazismo abren una serie de cuestionamientos en torno la capacidad de destrucción de la humanidad, la posibilidad de dar cuenta de las atrocidades cometidas y el futuro, que ya deja de identificarse con el progreso. El conocido y problemático *dictum*²⁰ de Theodor Adorno de que después de Auschwitz resulta imposible escribir poesía, ilustra cómo este acontecimiento marcó el fracaso de los ideales humanistas de la civilización occidental, poniendo en evidencia el alcance de fundamentos como la razón. A ello se agrega que tanto la cultura como el arte exigen repensarse.

En este contexto, desde la filosofía y la estética se reflexiona acerca de la irrepresentabilidad del horror, considerando al Holocausto como punto de inflexión, particularmente el horror concentracionario. Imaginar el campo de exterminio, el genocidio y

²⁰ Con “problemático” nos referimos a que en más de una ocasión se ha señalado que ha sido objeto de interpretaciones erradas y, a la vez, a que permite múltiples sentidos. Cfr. García, L. I., *Políticas de la memoria y de la imagen. Ensayos sobre una actualidad político-cultural*. Santiago de Chile, Magíster en Teoría e Historia del Arte - Universidad de Chile, 2011; Huyssen, A., *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001; Feinmann, J. P., “Adorno y la ESMA (II)”, *Página 12*, 13/01/2001, contratapa.

la misma maquinaria nazi se torna difícil, tal como resulta complejo concebir otras experiencias —siempre singulares— como son las dictaduras latinoamericanas de los años setenta y las violaciones a los derechos humanos cometidas durante su curso.

La idea de lo irrepresentable implica una polémica en torno a si es o no posible acceder a ciertas zonas del pasado vinculadas con el Holocausto y dar cuenta de ellas, a si *se debe* acceder a ellas, a si hay registros cabales de lo acontecido. Se trata de inquietudes ético-morales que apuntan también a *cómo* representar este acontecimiento y las experiencias de vida vinculadas a él. Es una controversia que atraviesa al pensamiento del siglo pasado (y del presente) y, desde allí, al arte. En palabras del filósofo Luis Ignacio García:

Nos hallamos ante un problema que es un legado (diríase *el* legado) característico del siglo que nos precede: el de la crisis de la representación y de la paradójica exigencia de representar, sin embargo, eso irrepresentable, de decir lo impronunciable, de imaginar lo inimaginable. La paradoja es patente: ¿cómo pretender otorgar algún sentido a la horrorosa aniquilación de todo sentido? ¿Cómo dar testimonio de una experiencia tan traumática cuyo olvido significaría la imposibilidad de toda cultura, pero cuya representación puede implicar la pretensión infame y fetichista de usurpar un vacío que sólo puede ser testimoniado desde su propio silencio? (2011, pp. 63-64) (énfasis del original)

Estas palabras de García nos ayudan a comprender, entonces, el debate de lo irrepresentable, que ha sido abordado particularmente desde el uso de las imágenes. De este debate a grandes rasgos pueden reconocerse dos posiciones extremas. Estas posturas se hallan reunidas en el texto ensayístico del filósofo Georges Didi-Huberman *Imágenes pese a todo* (2004). Por un lado, tenemos a quienes señalan que no es posible hacer una representación que dé cuenta efectivamente del horror y que ello tampoco resulta aceptable. Por otro, tenemos la postura con la que se identifica el mismo autor del texto referido, para quien no solo sí es posible dar cuenta de esas experiencias límite a través de figuraciones (y que estas sí existen), sino que además hay un deber ético que exige pensar sobre esas representaciones. Veamos con más detalle el planteamiento de Didi-Huberman.

El filósofo reflexiona en torno a lo *inimaginable* del Holocausto: los campos de exterminio, la “Solución final” y Auschwitz como algo aún más allá de lo terrible que alguna vez pudo ser ejecutado. Mientras en la primera parte del texto el autor se encarga de exponer sus argumentos, en la segunda se ocupa de refutar las ideas y acusaciones de otros pensadores;

también recurre al trabajo de los cineastas Jean-Luc Godard y Claude Lanzmann con el fin de desplegar su reflexión. Cabe agregar que Lanzmann, cuya obra se contrapone a las ideas del filósofo, elige no utilizar imágenes de archivo en su documental *Shoah* (1985) que trata sobre la experiencia en los campos, y decide recurrir únicamente a los testimonios de decenas de entrevistados; esto, bajo la consideración de que no existen esas imágenes del horror, de que, de haberlas, no *deben* utilizarse ni tampoco se debe recurrir a aquellas imágenes contemporáneas que remitan a los campos, ya que solo el testimonio puede dar cuenta de la experiencia.

Didi-Huberman analiza cuatro fotografías tomadas por algunos *Sonderkommando*²¹ en el entorno del crematorio V de Auschwitz en 1944. Estas imágenes, en parte, muestran la tarea de incineración de cadáveres en el patio del crematorio y la espera de un grupo de mujeres antes de ser conducidas a la cámara de gas. Fotografías capturadas a hurtadillas y bajo un enorme riesgo, son testimonio de lo que ocurrió y contradicen la idea de que ello era inimaginable; son prueba no solo de los hechos sino de que estos pueden ser imaginados por nosotros —tal y como toda la industria de la muerte pudo ser ideada por los nazis—. Son un acto de “*resistencia política*” (p. 100, énfasis del original), fotos tomadas *desde dentro* que van en contra de la premisa de los nazis de hacer desaparecer todo vestigio del crimen y su maquinaria. Son, en definitiva, *“imágenes pese a todo”*, pese a la situación extraordinaria y de riesgo, y pese a la idea de la imposibilidad de imaginar. El Holocausto, en este sentido, no debe pensarse bajo el alero de lo inimaginable. Por un lado, ya sea porque, como señala Giorgio Agamben (2000) que es citado por Didi-Huberman, ello trae consigo el riesgo de darle al exterminio el prestigio de la mística y de estar reproduciendo involuntariamente la misma idea de los nazis de convertir aquello en algo imposible de creer.²² O bien, porque esa idea “aparentemente filosófica” (Didi-Huberman, 2004, p. 47) aunque bien intencionada deriva en una especie de “pereza” que conlleva el peligro de apartar y olvidar rápidamente el horror —y el saber—. Didi-Huberman va en contra de “este *inimaginable como dogma*” (p. 99):

incluso hay que decir lo contrario: hay que decir que Auschwitz *únicamente es imaginable*, la imagen nos obliga a ello y, por eso, debemos intentar hacerle una

²¹ Los *Sonderkommando* eran unidades de prisioneros judíos exclusivamente destinadas a las tareas de exterminio en los campos: manejar y mantener las cámaras de gas, manipular los crematorios, mover cuerpos y esparcir y ocultar sus cenizas.

²² Agamben, y también Didi-Huberman, cita un pasaje de *Los hundidos y los salvados* de Primo Levi en que se transcribe la advertencia que las SS les hacían a los prisioneros del campo, en donde se enfatizaba en cómo ellos serían siempre los vencedores al controlar por completo el relato de lo sucedido, al destruir pruebas y testigos; señalaban que incluso si alguno conseguía sobrevivir, nadie le creería lo vivido, debido a la escasez de evidencia y la excepcionalidad (monstruosidad) de los acontecimientos (2000, p. 164).

crítica interna para arreglárnoslas con esta obligación, con esta *incompleta necesidad*. Si queremos saber alguna cosa del interior del campo, es necesario, en un momento u otro, pagar un tributo al poder de las imágenes (pp. 75-76, énfasis del original).

En este sentido, es necesario aventurarse a indagar en las imágenes o en la palabra de los testigos, antes que protegerse señalando que esa experiencia es simplemente inconcebible. A través de ellas, es posible acercarse o bordear, al menos, su objeto.

El análisis de Didi-Huberman permite observar que las fotografías de los *Sonderkommando* no son un testimonio absoluto que represente la *Shoah* —como él bien se encarga de recalcar—, ni un objeto cuyo examen pretenda llenar un vacío u obedezca a un fetichismo —que son los aspectos que García mencionaba al recapitular los aspectos centrales del debate—, sino que más bien son “jirones” que nos exhortan a pensar en sus posibilidades de representar lo irrepresentable. Estas imágenes muestran un límite entre lo posible y lo imposible, lo decible y lo indecible. Su objeto cercano es excepcional (así como sus condiciones de producción) y de él no puede haber un testimonio, pues nadie que haya pasado por el fin —la muerte en la cámara de gas, la desaparición— puede articularlo; las fotografías en parte dan cuenta de esa imposibilidad, pero a la vez indagan sobre ella al demostrar que lo acontecido sí puede ser imaginado. Finalmente, estas imágenes hablan de la necesidad de hacer un esfuerzo por buscar lo que no podría ser representado y hablar de ello. Necesidad ética y política que se traduce en una pregunta que además es estética y que de todos modos resuena en nuestro corpus.

1.2.1 Alcances de lo irrepresentable en Chile y Argentina

Habiéndonos aproximado a lo irrepresentable a partir de Auschwitz y las imágenes, se hace necesario observar su vínculo con el contexto local que nos convoca.

Hemos dicho que hablar de las dictaduras del Cono Sur y el horror que implicaron conlleva preguntarse por sus posibilidades de representación. Antes de explayarnos en este sentido, vale reponer que las dictaduras latinoamericanas que fueron instaurándose entre las décadas de los sesenta y setenta, desplegaron el terrorismo de Estado como política para controlar severamente a la población y perseguir a quienes eran considerados enemigos políticos. Como es sabido, los regímenes se valieron de métodos que atentaron contra los derechos humanos y la vida: el secuestro, la tortura, la violencia sexual, el asesinato y la

desaparición forzada de personas. También, establecieron toda una logística para desarrollar su metodología de amedrentamiento y muerte, que incluyó centros clandestinos de detención y exterminio y organismos destinados especialmente para aquello, como la DINA²³ en Chile o la misma articulación con la Operación Cóndor en este país y en Argentina.²⁴ Se trató de un sistema desarrollado desde el Estado y ejecutado en la clandestinidad pero amparado por el discurso oficial, que junto con provocar daños sobre la vida fue horadando la psiquis individual y colectiva.

El terrorismo de Estado instaló una mecánica de ocultamiento de crímenes, aunque a su vez difundía ciertas prácticas aberrantes para infundir el terror en la población, como bien dice su nombre. La censura, la amenaza y el guardar silencio se vuelven parte del cotidiano, y coartan, por cierto, la posibilidad de decir, de denunciar, de exigir. De este modo, se acondiciona un terreno nebuloso en donde se tensiona el nombrar lo que sucede y el comunicarlo. Ello deriva en una dificultad para referirse a la experiencia y al crimen, pues se sabe que algo ocurre y existe, pero el temor limita el habla. Además (en ese momento y aún en la actualidad en muchos casos), no había acceso a documentos que constataran los crímenes a cabalidad, que los figuraran, que permitieran sindicar a los culpables y sus acciones.

En este ámbito, la figura del desaparecido resultará particularmente problemática. Como práctica, la desaparición forzada busca, además de sembrar el terror y liquidar opositores, borrar toda prueba del crimen. Será, como bien señala Debora Mauas, “la expresión más siniestra y perfecta del Terrorismo de Estado”, que permite que el delito quede en la impunidad y sea comunicado de ese modo a la sociedad (2018, p. 23). Si bien no es el objeto de nuestra investigación, la figura del desaparecido abre toda una indagación en torno a la espectralidad y a binomios como ausencia/presencia o existencia/no existencia, que conlleva también una pregunta por sus posibilidades de representación. El desaparecido constituye una entidad que no puede ser identificada con la muerte porque no hay certeza de ella, lo que deja a esta figura en una zona de ambigüedad. Ello trae el temor y el desconcierto de los familiares: la muerte no está probada ni tampoco hay vestigios de esta. Esta figura, como señala Gabriel

²³ La Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) fue un organismo de seguridad creado oficialmente en 1974 (pero que funcionó desde 1973), con el objetivo de reprimir a los militantes de partidos políticos de izquierda y de organizaciones sociales. Sus operaciones eran secretas, e incluyeron infiltración, secuestro, amedrentamiento, tortura, violación, asesinato, desaparición forzada, atentados. Formó parte de la Operación Cóndor para intercambiar información. Su director nacional fue Manuel Contreras, coronel del Ejército. En 1977, fue reemplazada por la Central Nacional de Informaciones (CNI).

²⁴ Un antecedente inmediato de las prácticas del terrorismo de Estado en Argentina es la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina). Se trató de un grupo parapolicial que se dedicó a amenazar, ejecutar, asesinar y desaparecer a opositores políticos entre las presidencias de Juan Domingo Perón y María Estela Martínez de Perón entre 1973 y 1976.

Gatti, depara en una catástrofe lingüística y de sentido (2006), pues el lenguaje no alcanzaría a dar cuenta de ella y, a la vez, se trata de algo que se resiste a la lógica: es un sinsentido. Su indecibilidad resulta desesperante y también “resulta paradójica y hasta cierto punto impensable de acuerdo con las matrices con que configuramos la identidad” (Mandolessi, 2018, p. 52), por lo que se vuelve algo difícil de asimilar y comprender. En torno a esta figura hay un *vacío* (Gatti, 2006), algo que se escapa, lo que supone la pregunta por su representación y se vincula también con la experiencia del horror.

En torno al desaparecido y su representación existen una serie de estudios (como los recientemente mencionados)²⁵ que consideran la problemática que este instala: cómo representar aquello, o más bien a aquel sujeto —o cuerpo—, que está ausente pero que sí existe. Siguiendo a Eduardo Grüner, esta representación no es “simplemente de lo ‘ausente’ —puesto que, por definición, *toda* representación lo es de un objeto ausente—, sino de lo intencionalmente *ausentado*, lo hecho desaparecer mediante alguna forma de violencia material o simbólica” (2008, p. 294) (énfasis del original). Lo relevante de estos estudios para el propósito de esta tesis es, justamente, la indagación sobre la representación del desaparecido, que se constituye desde *lo que no está*, el *vacío*, a partir de esa intención violenta. Esta representación parte desde el conocimiento de que hay algo sustraído que no podría ser repuesto.

Es necesario señalar brevemente que alrededor de la desaparición se han desplegado distintas estrategias de inscripción de la memoria y prácticas/obras artístico-políticas. Sin ir muy lejos, tenemos los retratos portados por los familiares de detenidos desaparecidos en reclamo por la aparición con vida en Argentina y Chile o el emblemático Siluetazo de 1983 en Argentina.²⁶ Tenemos también las fotos Basterra: fotografías de detenidos en la ex ESMA²⁷

²⁵ Nos referimos a los de Gabriel Gatti, Silvana Mandolessi y Debora Mauas. Un libro paradigmático sobre el tema es *El Siluetazo* de Ana Longoni y Gustavo Bruzzone, que recopila textos (ensayos, testimonios, documentos, fotografías) que proveen de distintas perspectivas sobre el acontecimiento; Cfr. Longoni, A. y Bruzzone, G., *El Siluetazo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2008.

²⁶ El Siluetazo corresponde a una intervención realizada en el microcentro de la ciudad de Buenos Aires a fines de la dictadura, en septiembre de 1983 (con dos jornadas más en diciembre de ese año y en marzo de 1984) que fue organizada por tres artistas visuales (Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel) y que contó con el apoyo de estudiantes, grupos juveniles, organizaciones de derechos humanos y las Madres de Plaza de Mayo. Esto en el marco de la III Marcha de la Resistencia convocada por estas últimas. Ese día, los manifestantes dibujaron sus siluetas en distintos carteles y los colgaron cerca de la Plaza de Mayo, como un acto de resistencia política y de denuncia por los 30.000 desaparecidos. Cfr. la publicación ya referida de Longoni y Bruzzone (2008).

²⁷ Escuela Mecánica de la Armada, situada en la ciudad de Buenos Aires. El Casino de Oficiales del predio fue el centro clandestino de detención, tortura y exterminio más grande de la dictadura cívico-militar argentina, y en él se retuvo a alrededor de 5000 personas, muchos de ellos detenidos desaparecidos. Desde el año 2004, el predio pasó a ser el Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos.

(Argentina) capturadas antes de su desaparición y sacadas clandestinamente de este centro.²⁸ En su tesis de maestría, Debora Mauas (2018) toma estas fotos como punto de partida para reflexionar sobre el tema y a la vez hacer una propuesta curatorial sobre la obra visual de tres artistas argentinos. Allí la autora señala: “Ellas ubican un límite en la representación tanto política como simbólica” (p. 22), pues, por un lado, dan cuenta de un suceso que ocurrió en la ilegalidad (y lo sindicaron como prueba real) y, por otro, “constituyen la *presencia reaparecida* de algo que se encontraba suspendido” (p. 24). A ello añade: “Las fotos Bastera son la representación de un imposible, la representación de la desaparición en el mismo momento de su efectuación” (p. 24). Son fotografías que en el límite desde el que se instalan dan cuenta de la enorme dificultad para inscribir los sucesos relativos a la desaparición, en tanto convocan la presencia y a la vez indican la ausencia y la complejidad de su fuera de campo, que refiere a sus condiciones de producción. Como las imágenes captadas por los *Sonderkommando*, son excepcionales.

Los estudios sobre la representación del desaparecido (Gatti; Mandolessi; Grüner; Longoni y Bruzzone, 2008; Mauas, por nombrar los referidos aquí), consideran, entonces, la sustracción como condición que dificulta la representación, que se presenta en condiciones de violencia. A riesgo de sonar repetitivos, esta característica colinda con la irrepresentabilidad del horror concentracionario. Estas experiencias se construyen en torno a una “zona muda” como refiere el poeta Enrique Lihn al aludir a la muerte,²⁹ y, no obstante, es alrededor de esa zona que pueden ser recompuestos o imaginados algunos “jirones”, y que puede darse cuenta de la imposibilidad o dificultad para representar. Bien lo señala Gatti: describir “la *imposibilidad de describir ese vacío*” (p. 36) (énfasis del original).

Las cuatro obras teatrales que analizamos no proponen como problema la experiencia intestimoniante del horror concentracionario ni la desaparición forzada. Tampoco nos parece que puedan situarse directamente dentro del debate sobre la irrepresentabilidad de las imágenes

²⁸ Las fotografías deben su nombre a Víctor Bastera, trabajador gráfico que fue secuestrado en 1979 y recluso en la ESMA hasta 1983. Debido a su oficio, fue destinado al Centro de Documentación, donde trabajaba tomando fotos de repesores para producir documentos de identidad falsos. En 1983, le permitieron realizar algunas salidas del centro, las que aprovechó para sacar clandestinamente algunas copias de fotografías, que más tarde fueron utilizadas como prueba. Algunas de esas fotos (negativos que debían ser destruidos) fueron las llamadas “fotos Bastera”, que fueron tomadas por torturadores a algunos detenidos (varios desaparecidos) y que permitieron visibilizar a estos últimos.

²⁹ Los primeros versos del conocido poema (en el ámbito chileno) “Nada tiene que ver el dolor con el dolor...” (1989) de Enrique Lihn dicen: “Nada tiene que ver el dolor con el dolor/ nada tiene que ver la desesperación con la desesperación/ Las palabras que usamos para designar esas cosas están viciadas/ No hay nombres en la zona muda”. En Lihn, E., *Diario de muerte*, Santiago de Chile: Universitaria.

que despliega Didi-Huberman, como sí puede que lo hagan otras instancias.³⁰ Sin embargo, consideramos que la discusión de estas ideas es pertinente al estudio del corpus porque, de acuerdo con el enfoque propuesto, las piezas acogen la pregunta sobre la posibilidad de representar experiencias límite que gravitan cerca de lo inimaginable y en donde la abyección de algunos acontecimientos se resiste a la representación; porque se inscriben en un acontecimiento que marcó radicalmente el devenir de las naciones: la experiencia dictatorial. Asimismo, y esto es central, porque este cuestionamiento no es solo temático, sino que es parte de la reflexión del arte sobre sí en tanto dialoga y se debe a su contexto. En este sentido, nos parece oportuno lo que señala el crítico cultural Andreas Huyssen, cuando se refiere a los discursos de la memoria y el arte centrados en el Holocausto —pero sabemos extrapolable a estas experiencias traumáticas sociohistóricas—: lo inconmensurable ha sido un motor de la representación artística (y no un obstáculo) (2001, p. 124). De allí que tengamos una multiplicidad de discursos y formas en este corpus que, a fin de cuentas, apuntan a *cómo* representar la experiencia.

1.3. La posmemoria y sus alcances

Los estudios sobre la memoria en el mundo occidental han sido copiosos y diversos en los últimos años. Esto, al punto de que se ha sindicado la “explosión” de una cultura de la memoria en décadas del ochenta y noventa, marcada por eventos significativos como la caída del Muro de Berlín, el término del *apartheid* y el fin de las dictaduras latinoamericanas (Huyssen, 2001) y que, como mencionábamos en relación con lo irrepresentable, tiene un fuerte anclaje en la experiencia del exterminio nazi. Esta atención sobre la memoria se ha manifestado no solo en el orden de los estudios académicos, sino en distintos ámbitos de la cultura: las conmemoraciones de fechas importantes, las producciones artístico-culturales, los debates sociales y políticos que cada tanto se presentan en Chile y Argentina en relación con el tema.

A nivel local, en los países del Cono Sur, los estudios vinculados con la memoria ciertamente abordan las experiencias dictatoriales recientes. Algunas de las ramas abocadas a

³⁰ Tal es el caso de los debates sobre la memoria y la construcción de museos y sitios de memoria en donde hubo centros de detención y tortura, como la ESMA o Villa Grimaldi en Chile. Sobre el caso de la ESMA, Cfr. García, L. I., 2011, “Imágenes de ningún Lugar. Para una ética visual del siglo del horror” en *Políticas de la memoria y de la imagen. Ensayos sobre una actualidad político-cultural*, Santiago de Chile: Magíster en Teoría e Historia del Arte - Universidad de Chile. Sobre Villa Grimaldi, cabe agregar que la obra teatral *Villa* (2011) del dramaturgo y director chileno Guillermo Calderón tematiza la pregunta de qué hacer con Villa Grimaldi, al mostrar una discusión ficticia sostenida por tres hijas de mujeres torturadas en ese lugar. Las tres se debaten entre crear en el lugar un museo hipertecnologizado (en un guiño al Museo de la Memoria y los Derechos Humanos construido en Santiago en 2011), reconstruir “la casita del horror” de los militares torturadores o hacer un parque.

ello son la sociología, la crítica cultural, la filosofía, los estudios de cine, literatura, teatro y arte y los estudios en torno al testimonio (nombramos aquellas con las que esta tesis tiene mayor afinidad). Dentro de estos últimos, cobran particular relevancia los problemas sobre las narrativas testimoniales y las narrativas (literarias, audiovisuales) llamadas “de los hijos”, que se instalan desde un autor o autora que es parte de la generación posterior a aquella que vivió el proceso dictatorial. Dentro de las ideas que circulan sobre estas narrativas, nos interesa particularmente el concepto de posmemoria, que puede ser provechoso considerando las condiciones de producción del corpus y algunos de los problemas abordados en parte de este.

La idea de la posmemoria fue planteada por Marianne Hirsch dentro del área de los estudios de la memoria en relación con el Holocausto, y ha sido vinculada a los estudios literarios y de cine. En los últimos años ha circulado mayormente en Argentina con respecto a los estudios de la memoria de la dictadura y el Nuevo Cine Argentino (Ciancio, 2015), y ha sido puesta en cuestión sobre todo a partir de la discusión abierta por Beatriz Sarlo en 2005 en su ensayo *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo*.

Aquí nos interesa observar algunos antecedentes de la revisión crítica que tanto Sarlo como Belén Ciancio (2015) y Noa Vaisman (2018) realizan sobre el concepto. En este sentido cabe mencionar que nuestra pretensión no es proponer una alternativa teórica a la posmemoria, pues ello se desmarca de nuestra investigación y la excede, sino que abrir paso a algunos lineamientos útiles para comprender nuestro corpus y sus significaciones a nivel social, cultural y estético.

Sarlo, y más adelante Ciancio y Vaisman, critica el uso de una noción acuñada en un área específica (los estudios culturales, específicamente los *Memory Studies*) y en relación con un evento (el Holocausto) para aplicarla en el contexto local de la posdictadura, que cuenta con sus particularidades. Este uso acrítico conllevaría algunos sesgos y limitaciones, que tienen que ver con la idea de cómo se “transmite” la memoria colectiva y de que, sobre todo para las dos últimas autoras, se da por sentada la idea de *generación*.

La posmemoria, para Hirsch, corresponde a “una *estructura* de transmisión inter y transgeneracional de conocimiento y experiencia traumáticos” en donde se recuerda “a una generación de distancia” (Hirsch, 2008, p. 106, énfasis del original). Para Hirsch, la generación posterior a los testigos directos del trauma —los hijos, particularmente— sin haber participado de los acontecimientos “recuerda” la experiencia de los primeros, y crea esos “recuerdos” “por medio de los relatos, imágenes y comportamientos entre los cuales crecieron” (p. 107); estos “*parecen* constituir recuerdos por derecho propio” (p. 107, énfasis del original). La posmemoria de acuerdo con Hirsch está mediada fundamentalmente por recursos como la

fotografía y la literatura, además del mismo relato familiar y los gestos y conductas del espacio privado, según aclara Vaisman (p. 189). Ello corresponde al carácter vicario del recuerdo, en donde la posgeneración interioriza ciertas narrativas y las hace parte de sí, las “imagina y también re-experimenta” (p. 189). También, implica el carácter mediado, pues la posgeneración está expuesta a las experiencias de quienes vivieron los hechos traumáticos, sobre todo a partir de la literatura y la fotografía.

No obstante, a partir de dichos antecedentes, para Sarlo la posmemoria no difiere de otros tipos de memoria. Principalmente porque las características que Hirsch le atribuye funcionan para toda memoria. Así, la mediación asociada a lo vicario es algo que se presenta en toda forma de recuerdo, pues justamente todo recuerdo es construido considerando la influencia de distintos discursos que lo mediatizan, además de la propia experiencia. Los recuerdos son elaborados tanto a partir de los discursos que pertenecen al mundo privado y que son transmitidos por la cercanía del entorno familiar como los que pertenecen a la esfera social. De este modo, puede objetarse el que la posgeneración haya nutrido su memoria traumática a partir de los discursos más próximos, pues es inevitable estar sujetos a, por ejemplo, las ideas difundidas más tarde por los medios masivos, los discursos históricos, etc. Tal fue el caso de Argentina y Chile, en donde a partir de las transiciones democráticas circularon ideas acerca de los acontecimientos relativos a los regímenes dictatoriales —desde distintos lugares ideológicos—, sobre todo a partir de los informes de derechos humanos que cada país elaboró y los procesos judiciales que se llevaron a cabo.

A esta puesta en cuestión de la posmemoria se suma lo planteado por Ciancio y Vaisman, quienes coinciden en que el término no considera la diversidad de experiencias de quienes pueden situarse como parte de la posgeneración, y que implica suponer que esta asume una forma determinada. De hecho, Ciancio subraya el carácter positivista de la idea de *generación* y lo difícil que resulta aquí pensarla como un todo homogéneo (p. 510). Considerar la generación de los hijos en la posdictadura —*las generaciones*, de hecho, de cada país—, entonces, requiere tener en cuenta que los hijos tuvieron modos distintos de convivir (o no) con el recuerdo de sus padres y sus experiencias. Así, algunos hijos de desaparecidos permanecieron junto a sus familiares y se enteraron de quiénes eran sus padres, mientras que otros no llegaron a saberlo porque su entorno cercano decidió borrar el pasado político de sus progenitores como forma de protección. También, por nombrar otro “grupo”, puede sumarse a quienes fueron apropiados y se les negó ese conocimiento, pero estuvieron en contacto con las narrativas de la memoria que circularon públicamente más tarde (p. 510). Cabe agregar que el “pacto denegativo” es otra diferencia con respecto al término de Hirsch, pues este no ocurrió

con los hijos de los sobrevivientes del Holocausto (p. 512). En este marco, las narrativas de la memoria y la mediación a la que apunta Hirsch resultan restringidas, pues las condiciones de los hijos son sumamente variables; de allí que, por ejemplo, Vaisman proponga hablar de *memoria desaparecida* para describir las cualidades estéticas y el significado social de la memoria de los hijos de desaparecidos en Argentina, que se elabora a partir de un núcleo ausente y la presencia fantasmal de los padres, quienes nunca pudieron dar cuenta de sus testimonios.

En la misma línea, cabe tener en cuenta que algunos de los hijos sí fueron testigos directos del evento traumático social-individual, aunque cuando este ocurrió eran muy jóvenes como para poder recordarlo. Estos pueden ser considerados como una generación 1.5, que es como Susan Rubin Suleiman se refiere a los niños sobrevivientes del Holocausto (Suleiman cit. por Ciancio, p. 512; Suleiman cit. por Vaisman, p. 186). Al extrapolarlo al contexto local, es lo que ocurre, por ejemplo, con quienes presenciaron el secuestro de sus padres. Estos últimos son testigos, son sobrevivientes, y algunos recuerdan a sus progenitores o creen recordarlos. Esto difiere de lo planteado por Hirsch, para quien la posmemoria implica el “no haber estado allí”.

A partir de lo anterior, se desprende otra variable para tener en cuenta: si se sigue a Hirsch al pensar en la mediación de la posmemoria, no se considera que parte de los sujetos de la posgeneración sí vivió durante la dictadura —como generación 1.5— (Ciancio, p. 511). Algunos hijos nacieron antes o en el intertanto (y otros después), y alcanzaron a encontrarse inmersos en los dispositivos y discursos de la(s) dictadura(s) aunque fueran pequeños, por lo que tuvieron un contacto con la experiencia que trasciende a la mediación. En este sentido, en palabras de Ciancio, “el núcleo traumático no sería reductible al *reembodiment*, o *performance* del recuerdo como el que se supone el trabajo de la posmemoria, porque no estaría el registro de lo imaginario ni de lo simbólico sino de lo real” (p. 512). Esta generación, entonces, o parte de ella, sí tuvo contacto con las lógicas de los regímenes y estas últimas influyeron en la configuración de sus vidas.

Las ideas en torno a la posmemoria nos permiten pensar, entonces, algunas de las singularidades de las generaciones de los hijos de desaparecidos y de las víctimas de las dictaduras, así como sus memorias, entre las que se encuentran el haber vivido los regímenes y el haberse visto inmersos en las estructuras e ideas impuestas por estos, las que perduraron incluso después de la vuelta de las democracias. Dicho rasgo, de hecho, puede extenderse inclusive aún más e identificarlo como parte de la configuración de aquellos que no necesariamente perdieron a sus padres ni fueron víctimas directas de la violencia. Es decir, es

algo que también define a quienes de uno u otro modo se vieron afectados por la experiencia dictatorial, y que de igual modo evocan y reconstruyen las experiencias de sus familiares en diálogo con las propias.

Estos antecedentes sobre las generaciones de los hijos y la posmemoria nos parecen particularmente atinentes para tratar las dos obras de Lola Arias. Como veremos, los protagonistas de ambas piezas se sitúan como “hijos de” para relatar situaciones de las vidas de sus padres atravesadas por las condiciones políticas del momento. También, para preguntarse por los relatos contruidos por sus progenitores, para dar cuenta de sus propias vidas como sujetos indefectiblemente marcados por el pasado histórico, cuyas voces buscan alzarse e ir más allá del ser hijos, y para repensar, con irreverencia a veces, los discursos de la memoria.

De igual manera, nos parece que los alcances y reparos alrededor de la posmemoria pueden abrirse, como señalamos, a *una generación* (o más de una, pues no nos interesa ceñirnos a un intervalo cerrado de tiempo al hablar de “generación”) más amplia que vivió la dictadura y/o sus resabios más próximos. Sin ir más lejos, los creadores y la creadora de las piezas de nuestro corpus crecieron durante los años setenta y ochenta, al alero de ciertas restricciones, prácticas, miedos, discursos y contradiscursos, lo que puede contribuir a ofrecer una mirada particular sobre la historia, el ahora y el futuro.

1.4. Tres ángulos teóricos para aproximarnos al corpus

Las tres perspectivas teóricas que hemos revisado en este capítulo nos permiten acercarnos al tema y problema que plantea nuestro corpus, y ofrecen distintos ángulos para aproximarnos a la elaboración del pasado reciente. Considerando que estas tres perspectivas se inscriben en campos disciplinarios y temáticos extensos, hemos escogido abordarlas de manera acotada y recurriendo a aquellas referencias y discusiones teóricas que resultan más pertinentes y productivas para el posterior análisis de los casos teatrales en cuestión. Esto en virtud de los objetivos que nos hemos propuesto, centrados en examinar un corpus teatral que tiene como referente el pasado y su rememoración, y que interroga a ese pasado y a su representación.

En primer lugar, la revisión que la ciencia histórica emprendió en los años setenta conllevó, principalmente, a dar cuenta de la historia como una construcción deliberada, regida por ciertas condiciones de producción del historiador. Se evidencia, también, que el historiador guarda lazos con su presente que inevitablemente rigen su labor productiva y discursiva. La narración se declara como una construcción, lo que pone en entredicho la organización de los

acontecimientos según una lógica causal, progresiva y teleológica; también, la pretendida objetividad, propia de la óptica positivista. El considerar al historiador como un sujeto situado en un *lugar* presente desde el que interpreta y elabora, un sujeto de enunciación a cargo de operaciones (y determinado por diversas variables institucionales), implica derribar la idea de que el texto, la narración, refleja la realidad *tal como fue*, esto es, una cadena de sucesos organizados por una voluntad suprahistórica y omnisciente, supuestamente neutral; se rompe la ilusión de una narración transparente. De ello, además, se desprende el carácter subjetivo de la tarea de hacer historia y del mismo discurso histórico.

La historia y, desde allí, la memoria son construcciones, sean estas oficiales o alternativas. Por lo mismo, no pueden aspirar a ser totalizadoras ni pueden acceder por completo a su referente (a ello puede añadirse la dificultad, o más bien, la imposibilidad de acceder a lo *real*); lo que pueden emprender es aproximarse a sus temáticas a partir de diversos discursos y enfoques que vayan rodeando su objeto. En este sentido, podemos entender así el orden de la representación de la memoria en nuestro corpus, el que aborda lo particular, el fragmento, el que además no teme mostrar que es una construcción.

Por su parte, el debate sobre lo irrepresentable del horror concentracionario arroja para nuestro interés no solo la posibilidad, sino que la necesidad ética de imaginar el horror y, sobre todo, aquello que se resiste a la representación. La posibilidad de imaginar es, quizá, aun más importante que la pregunta sobre si puede recordarse de manera *óptima* ese pasado, pues una gran parte se escapa, con lo cual volvemos a la dificultad de acceder a lo *real*. A lo anterior, sumamos el problema de la representación del desaparecido y lo que de ello podemos concluir: fundamentalmente, el dar cuenta de la imposibilidad de figurar lo ausente, el mostrar cómo describir esa dificultad. Una inquietud que obedece nuevamente a la operación de representación y que, a su vez, examina e interroga a aquello que busca representar.

Desde la óptica de las narrativas de la memoria, la posmemoria explica la transmisión social y personal del recuerdo entre generaciones. A pesar de los reparos teóricos que el concepto tiene en nuestro contexto local, o más bien gracias a dichas objeciones, este es un punto de partida que entrega antecedentes para entender el corpus desde el punto de vista de las genealogías y las memorias posdictatoriales que podemos rastrear en él. La experiencia de los padres, testigos directos de la violencia autoritaria, es transmitida a los hijos, siendo estos últimos a veces también testigos más o menos influidos por lo acontecido. La *generación de los hijos* es una expresión para aunar a sujetos con experiencias tan diversas como personas hay, quienes pueden haber vivenciado experiencias límites de sus padres o de ellos mismos o, también, pueden no haberlo hecho, pero sí haber vivido el periodo y sus repercusiones. En este

sentido, resulta productivo no limitar la idea de la posmemoria a aquellos hijos cuyos padres padecieron de manera directa la violencia, y ampliarla a quienes se vieron afectados por la dictadura y heredaron y construyeron una memoria sobre el periodo, la que se erige como crítica con respecto a lo sucedido, la visión de la generación anterior y el mismo presente. Estas condiciones de la memoria, por cierto, no son únicamente rastreables en parte del corpus, sino que corresponden al lugar desde donde se sitúan sus creadores y creadoras.

CAPÍTULO 2. Perspectivas teóricas 2. Posdramaticidad, teatro rapsódico y documental

Como planteamos en la Introducción, el teatro argentino y chileno contemporáneo interroga la representación de la memoria histórica a la vez en que interroga el propio teatro, para lo cual dispone de formatos y procedimientos que se alejan del teatro tradicional. Se trata de reelaboraciones de la tradición desde la actualidad a partir de formatos heterogéneos. En atención a ello es que en el presente capítulo revisaremos las nociones teóricas del ámbito teatral que consideramos más importantes en función de nuestro corpus, con el fin de poder analizar posteriormente los recursos que despliega cada pieza. Para ello, hemos estructurado la información en tres grandes apartados:

En el primero, exploraremos la idea de *teatro posdramático*, a modo de gran marco conceptual general a la luz del cual pueden analizarse diversas manifestaciones del teatro contemporáneo. Junto con ello, nos detendremos en la *autorreflexividad y la metateatralidad*, que resultan pertinentes para comprender algunos de los mecanismos de las piezas que examinaremos.

En el segundo apartado, abordaremos los conceptos de *teatro rapsódico y performer*, los que bajo la óptica de la posdramaticidad son también una base para el análisis del corpus. En directa relación con lo anterior, revisaremos lo que nos parece ha sido el rol de la palabra en la escena local contemporánea, en tanto la idea del *retorno al texto* resulta productiva para comprender las cuatro piezas estudiadas, aunque en mayor grado *La amante fascista* y *Shakespeare falsificado*.

En el último apartado, nos detendremos en el *teatro documental* y en la noción de *biodrama*, en especial para adentrarnos más adelante en las obras de Lola Arias.

2. 1. Posdramaticidad, autorreflexividad y metateatro

Como hemos anticipado, las obras del corpus son parte de un teatro contemporáneo que pone en duda las formas modernas canónicas de representación teatral, y que se abre a probar e investigar formatos que interrogan al propio trabajo teatral, lo que se traduce en un teatro que piensa sobre sí mismo. Esta mirada del teatro sobre sí se encuentra en sintonía con expresiones que repiensen la idea tradicional del teatro, del drama y sus elementos, que cuentan con un afán de experimentación y que han sido adjetivadas como *posmodernas*, *posrepresentacionales*, herederas de una *crisis de representación* o —en donde nos interesa enfocarnos— *posdramáticas*.

Un texto fundamental de referencia para reflexionar sobre estos cambios de la escena contemporánea es *Teatro posdramático* de Hans-Thies Lehmann (2013), quien desarrolla el concepto que da título a su publicación y que seguimos en el presente trabajo. Este resulta productivo para entender rasgos de nuestro corpus antes que como un rótulo para syndicar estas obras: nos interesa revisar sus procedimientos en diálogo con la memoria y su cercanía con lo posdramático antes que fijarlas en una categoría que, por lo demás, tampoco se propone con un afán taxonómico.

Al hablar de teatro posdramático Lehmann se refiere a un *nuevo teatro europeo* que emerge en los años setenta del siglo XX (que él estudia entre esa década y la de los noventa) y que cuenta con una *lógica estética* particular. A grandes rasgos, este teatro establece un giro significativo con respecto al *drama* tradicional, aquí entendido como *drama* moderno o *teatro dramático* y no como el género que comúnmente es llamado “drama”. Lo posdramático se enmarca en la crisis de representación del arte teatral y por tanto cuenta con importantes antecedentes en la historia del teatro. Se halla emparentado con manifestaciones de los años sesenta como los *happenings* y la *performance* y dialoga también con significativas tendencias anteriores. Según constatan Lehmann y otros investigadores como Jean-Pierre Sarrazac (2009), el drama moderno ya había entrado en crisis a fines del siglo XIX, y a comienzos del siglo XX surgen manifestaciones como las vanguardias históricas, que impugnarán no solo la idea de representación, sino que se replantearán la relación entre arte y vida. A ello se suma, además, el trabajo de creadores como Antonin Artaud y Bertolt Brecht, que desde propuestas muy disímiles reconsiderarán la noción del teatro, la idea del drama, la función de este y la relación con el espectador. Estas manifestaciones y creadores (aquí nombramos a dos muy representativos) son referentes importantes a la hora de considerar las rupturas con respecto al teatro tradicional mimético decimonónico y el cambio de paradigma que implica lo posdramático.

Decíamos que Lehmann califica como posdramáticas una serie de producciones teatrales que surgen en Europa durante dos décadas que cuentan con ciertos lineamientos estéticos. Sin embargo, “teatro posdramático” es una noción abierta que ha trascendido el teatro de ese continente y que se ha materializado en numerosas y dispares propuestas. En esta noción convergen distintos elementos cuya vocación apunta a usar y comprender los signos teatrales de manera distinta al *teatro dramático*. Así, este teatro se distancia del drama cuestionando sus convenciones, desmontándolo, pero, a su vez, remitiendo siempre a él: se propone en conflicto con el concepto burgués del teatro (Lehmann, p. 18), pero mantiene una relación con lo dramático, pues se plantea como un teatro que se vale de sus elementos y que lo alude.

El *teatro dramático* constituye lo que entendemos comúnmente por teatro tradicional, que ha sido desarrollado durante varios siglos en el mundo occidental a partir de los principios rectores que Aristóteles identificó para la tragedia en *La Poética*, pero que, particularmente, predominó en el teatro europeo de la modernidad. En él, rigen categorías como *mímesis* y *acción*, desarrolladas a través de una narrativa estructurada: la disposición de una historia o fábula en la que intervienen personajes definidos, circunscrita (inicialmente siguiendo la tradición aristotélica) a una unidad de acción y una unidad espacial y temporal que tienen como fin, en la tragedia, la *catarsis*. La trama se articula siempre según un principio, un medio y un fin (y a su vez cada parte puede responder a una codificación singular), y el espectador puede reconocerse en lo contado. Dada la centralidad que adquiere la fábula y su disposición, el texto cuenta con un papel primordial y rige a los demás sistemas escénicos y el *sentido* de lo representado. Esta preponderancia del texto implica que, en el teatro de la modernidad, también drama burgués, (y posteriormente) el espectáculo teatral sea comprendido como la escenificación o ilustración del texto escrito. En este sentido, los signos no lingüísticos se encuentran subordinados a la idea rectora de la fábula: la actuación, el gesto, la voz, elementos como la danza, la música, la escenografía, etc. El personaje, asimismo, depende de un discurso y es entendido en su psicología, y sus estados anímicos se expresan a través de la *mímesis*.

En el teatro posdramático, señala Lehmann entonces, se presentan elementos que se distancian del *teatro dramático*, que lo desmontan. El autor menciona cuáles son estos y aclara que pueden o no estar presentes en una obra, y que su *constelación* es lo que permite considerar qué tan cerca se encuentra esta de lo dramático o lo posdramático. La mención de estos rasgos, advierte el autor, es más bien una guía para “un acompañamiento *a la mirada*” en vez de una “lista descriptiva” (p. 143, énfasis del original) que pueda ir siendo constatada.

Entre estos elementos, se encuentran la relativización de la fábula como idea rectora de la antes *pieza bien hecha*, uno de los lineamientos esenciales de la propuesta. En lo posdramático existen montajes que no cuentan una historia ni despliegan un conflicto central conforme las partes que antes debía cumplir una obra. Junto con lo anterior, se produce una ruptura de la idea tradicional del personaje, que deja de ser un sujeto monolítico. Asistimos en definitiva a la fragmentación en el amplio sentido de la palabra (la discontinuidad narrativa, la escisión del personaje, la superposición de espacios, etc.). En línea con lo anterior, en lo posdramático puede presentarse una desjerarquización de los medios teatrales, al modo de una yuxtaposición de signos sin que ninguno gobierne a otro (cuando lo tradicional es que la historia sea el núcleo de la obra); también, la superabundancia de elementos en escena o, por el contrario, su reducción hasta el minimalismo. También, se otorga atención al evento como

algo compartido entre actores y espectadores, un “*lapso de vida en común*” en donde la codificación de signos y su recepción ocurren simultáneamente (p. 28), en un instante que, como sabemos, es único e irrepetible; puede haber un énfasis en la obra en su carácter singular y experiencial, por lo mismo, no es una cosa “acabada” y definitiva, sino un objeto abierto, cambiante y en proceso. Asimismo, en las manifestaciones posdramáticas podemos tener el borramiento de algunos límites: opera una plasticidad entre géneros, de modo que las obras pueden oscilar entre más de uno y que se torne complejo definir si corresponden a alguno. También, la frontera entre la ficción y la realidad se vuelve una zona nebulosa, se produce la *irrupción de lo real*, la explicitación de la *presentación* por sobre la *representación* y el énfasis en lo performativo del espectáculo.

El teatro posdramático, entonces, presenta una constelación de elementos que se distancian de la idea tradicional del drama. Uno muy preponderante, como dijimos, es la pérdida de la centralidad del texto, de modo que este aparece como un elemento más en la escena y no como el principio que la articula: su centro es la escena. Inclusive, puede prescindir del texto o este puede ser un punto de inicio (al modo de un pre-texto). Sin embargo, al contrario de lo anterior, en este nuevo teatro también puede presentarse un retorno al texto, un interés por la densidad de la palabra y la textualidad (si bien no necesariamente dramática), que es algo que ha sido reconocido en las escenas teatrales que investigamos. Principalmente, y como veremos más adelante, lo observamos en la obra de Alejandro Moreno, con la preponderancia que le da a la palabra y a la indagación lúdica del lenguaje, y de manera distinta en la de Luis Barrales, cuya escritura suele explorar la oralidad chilena (de un sector popular marginal) y que, en este caso, la fusiona con el verso que remite a una pieza renacentista en una parte de la obra.

El teatro dramático se funda en la idea de la mimesis de las acciones humanas y en la historia representada, lo que trae consigo una determinada concepción y disposición de los elementos que hemos señalado. Ello conlleva la idea de la obra *cerrada* que arma un universo ficticio, que crea una *ilusión*, en donde “lo percibido hace referencia a un *mundo*, a una totalidad” (Lehmann, p. 37). El teatro dramático, de este modo, busca representar el mundo, busca recrearlo y a su vez constata un *modelo* de lo real. Al imitar la realidad, también conduce una forma de interpretación, tanto de la realidad como de lo que presenta, que se propone como un *doble* de lo real; así, organiza la percepción de la sociedad sobre el teatro y sobre sí misma (Trastoy, 2018, p. 17). Podemos decir que el teatro dramático sigue un modelo epistemológico sobre la forma de comprender la realidad y al hacerlo replica también esa forma de percibir, de entender el mundo. En este sentido, puede promover un *deber ser* para el sujeto. El teatro

posdramático, en tanto, deconstruye el aparato del drama y enfatiza en otros aspectos, en donde lo central no necesariamente es la mimesis. Se distancia, así, de ese modelo de comprensión de la realidad. Esto trae consigo un cambio en la idea que se tiene sobre el mundo y en la forma de percibirlo, inclusive, significa un cambio en la visión sobre el ser humano (Lehmann, p. 31). Si el teatro dramático proponía un mundo regulado y controlado, que podía ser contenido en la escena y donde el espectador podía verse (y, si era el caso, inclusive aprender una lección), el posdramático abandona las certezas y busca abrir otras formas de comprender la realidad extraescénica a través de la experimentación.

Como decíamos y retomando a Lehmann (p. 88), las profundas transformaciones que vivieron las artes entre fines del siglo XIX e inicio del XX resultaron causa y consecuencia de una importante reflexión sobre sí en un momento de fuerte experimentación del que el teatro no resulta ajeno. El autor denomina a este período y a las operaciones escénicas puestas en juego como de (re)*teatralización* del teatro, cuyo efecto más destacado será el del alejamiento de lo que hasta ese momento era el polo dominante: el del drama. La llegada del cine es un hito que marca esta vocación del teatro de examinarse, tal como ocurre, por ejemplo, con la pintura cuando nace la fotografía. De este modo, el arte teatral vuelve sobre sí, revisa qué lo hace único, cuál es la naturaleza de sus rasgos, explora sus propias posibilidades expresivas; se vuelve autorreflexivo.

Hasta el momento, hemos hablado indistintamente de *autorreflexividad* y *autorreferencialidad*, apuntando en la misma dirección: indicar aquello que habla y piensa sobre sí mismo. Para el caso de la autorreflexividad —noción en la que nos enfocaremos—, Roger Chartier (1996)³¹ señala que es posible diferenciar dos aspectos de la representación: una dimensión transitiva y otra de carácter reflexivo. La primera refiere a “hacer presente una ausencia” (p. 78), sustituyéndola mediante un objeto, lo que implica que dicho objeto se vuelva transparente, pues estaría aludiendo a otra cosa. La dimensión reflexiva de la representación apunta a que su función es también “exhibir su propia presencia como imagen”, es decir, el objeto que representa muestra además su propia presencia; al representar se presenta a sí mismo en una actividad que en este caso es, por redundante que suene, representar algo o bien no representar nada, sino que mostrarse a sí. Por lo tanto, en esta dimensión opera una opacidad, ya que el objeto se autorrepresenta, ya no se invisibiliza en función de su referente, sino que exhibe su propia entidad (más allá de estar en lugar de otra cosa).

³¹ El autor a su vez toma estas reflexiones de Louis Marin, quien explora los sentidos de la representación en la imagen en *F g u " r q t x q w t (1993)* y en *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento* (1989).

Esta doble función de la representación actúa en todo orden artístico y coexiste en toda representación (una pintura, una narración, el teatro), sin embargo, como acota Karina Mauro en su estudio sobre el teatro (2010), puede que una prepondere más que la otra. Así, la dimensión transitiva es la que ha predominado en la tradición occidental del teatro dramático, ya que en la mimesis la escena teatral sustituye un referente que no se encuentra en ella. En el caso del teatro posdramático, la reflexividad, por cierto, puede verse acentuada, en la medida en que se trata de un teatro que entre otras cosas le da lugar a lo real que aparece; a la experiencia y al proceso (por sobre la obra cerrada, el producto “final” del drama tradicional); a la *presencia* y a la energía antes que a la actuación como interpretación o imitación; al acontecimiento y al encuentro entre partícipes (realizadores y espectadores).

En esta misma línea de ideas, Sergio Rojas (2010) repone la idea de que en una obra teatral (o en la narrativa) tenemos tanto el acontecer de la historia o fábula —siempre y cuando podemos identificarla como tal— como la materialidad de la pieza, que moldea su arquitectura. Más allá de las anécdotas que componen la ficción, la materialidad se manifiesta y sobresale, lo que da paso a una “reflexión de segundo orden” por parte del espectador, la que lleva a comprender que se está ante “*figuraciones de sentido*” (énfasis del original) (p. 326). En este otro orden, el espectador puede ser consciente de la emergencia de los recursos de la obra y de esta como representación. Aquí, por cierto, podemos asociar lo transitivo con lo que sería un primer orden de representación, cercano a la historia, en definitiva, ligado a la mimesis; y el segundo orden con la dimensión reflexiva, que hace hincapié en la opacidad del sujeto y objetos en escena, en su mostración como tales en vez de sustitutos de otra cosa, en su presencia percibida por el espectador particularmente cuando emerge y se hace evidente. En la misma línea, sumamos las palabras de Andreina Olivari, quien define reflexividad como “una estructura subyacente a la obra dramática que evidencia su condición de artificio” (p. 5), ese segundo orden ya señalado, el que se presenta a través de operaciones que refieren al mismo drama y que producen “un distanciamiento crítico reflexivo sobre los modos de producción de la realidad” (p.5). Así, la obra no teme mostrarse como representación y puede incluso tematizarse a sí misma y/o al teatro. La reflexividad, al enfatizar en lo que está presente, acentúa el que se está ante un constructo. Ello, como acota la autora, implica una distancia de parte del espectador, de lo que se desprende el pensar los límites de la representación (y la realidad), pues estos se difuminan en cuanto emerge la condición reflexiva.

Próxima a la idea de la autorreflexividad, tenemos la noción de la metateatralidad, de larga data en la tradición teatral. Esta apunta, como bien lo define Patrice Pavis (2011), a un “Tipo de obra o de representación que tiene por tema la representación de una obra de teatro:

el público externo asiste a una representación dentro de la cual un público de actores también asiste a una representación” (p. 452). En el “teatro en el teatro” se presenta así una obra enmarcada dentro de otra obra, en la que el espectador asistiría a ver a otras personas viendo también una representación. No obstante, también existen puestas en las que lo metateatral ocurre en una situación más abierta, en donde hay personajes montando una obra dentro de la obra o varias microescenas, pero sin un público ficticio en situación de audiencia. En otro terreno, puede ocurrir (como sucede en algunas piezas) que en un momento los actores se encuentren ensayando/presentando una obra, y que suspendan la representación una o más veces para realizar comentarios o proseguir la situación escénica macro. Si bien se trata de mecanismos distintos, todos ellos convergen en ser situaciones en que se interrumpe el transcurso de la escena para introducir otro plano de representación. Son momentos en que se evidencia además una autoconciencia escénica, es decir, se pone de manifiesto que se está ante una representación teatral y/o que se va a comenzar una (por breve que sea), en un gesto autorreflexivo.

Estos procedimientos vinculados con lo metateatral, así como dicho gesto autorreflexivo, promueve una distancia desde el espectador. Al asistir a momentos en que la representación se interrumpe para introducir otro nivel de representación, el transcurso de lo que está siendo mostrado en escena se quiebra; si es el caso, se rompe la ilusión. El espectador toma (más) conciencia de su lejanía con respecto a lo mostrado, de su artificialidad y, por tanto, de su distancia crítica. En cada caso del corpus, no obstante, los procedimientos son distintos, por lo que esa distancia podrá arrojar diversos sentidos posibles.

Miremos anticipadamente lo que sucede en el corpus. En *La amante fascista*, tenemos una escena metateatral donde los dos personajes de la obra juegan a estar en otra situación mientras leen y actúan un guion teatral (aunque no hay otros personajes actuando de público). Esta escena es una parodia de un reconocido programa de televisión, y un mecanismo que, entre otros aspectos, se refiere a la omisión y el encubrimiento de prácticas del terrorismo de Estado. En *Shakespeare falsificado*, por otra parte, también tenemos una obra dentro de una obra en una operación al modo de puesta en abismo. Aquí, los personajes son un grupo de actores que, como premisa, se encuentran montando una versión del *Macbeth* de Shakespeare, que sería la versión original “no oficial” censurada durante el Renacimiento. La pieza parte directamente con esta versión de *Macbeth* y, a medida que avanza, se rompe la ilusión de ver a los personajes en escena y los actores pasan de actuar a comentar lo que están haciendo, en un ejercicio constante de evaluación de su proceder. Asimismo, en *Mi vida después* y *El año en que nació*, en ocasiones los actores ensayan o “montan” pequeñas escenas de las vidas de sus

padres, las que imaginan libremente y les permiten abordar hechos y recuerdos dolorosos con cierta distancia.

El carácter autorreflexivo, así como las situaciones en torno a lo metateatral, trae consigo el volver evidente y pensable los “mecanismos escénicos de representación” (Duarte, 2011, p. 68), el carácter material (a la vez real y artificial) de la propia obra y/o el teatro, del propio lenguaje, de lo que lo emparenta con otras artes y lo que lo distancia; también, por lo tanto, piensa sobre las posibilidades que tiene el arte de representar la realidad. En el curso de esta investigación, como dijimos, nos interesa examinar aquellas operaciones que realizan las obras del corpus que cuestionan la idea tradicional de representación, entre las que podemos ver gestos autorreflexivos tendientes, sobre todo, a la revisión de la memoria posdictatorial en un doble movimiento que apunta tanto a la escena como a la realidad. Como expresa Trastoy (2018), los problemas metaescénicos que plantean las operaciones autorreferenciales apuntan a una estrategia política que nos permite, en definitiva, pensarnos a nosotros mismos.

2.2. Teatro rapsódico, performer y palabra

Hemos dicho que, en el teatro contemporáneo en vínculo con la posdramaticidad, el texto literario ya no es considerado el lenguaje en torno al cual se articula la puesta en escena. Desde diversas experiencias que cuestionan la centralidad de la palabra, cobran mayor relevancia otros elementos, como el cuerpo del actor, el vestuario, la iluminación, el maquillaje, el sonido, la disposición del espacio, los objetos, la escenografía. En consecuencia, el texto verbal se convierte en un elemento más o inclusive queda sustraído de la escena, lo que da paso a la experimentación emprendida por muchos creadores y creadoras. Sin embargo, en no pocos casos el texto literario retorna con fuerza, aunque ya no necesariamente en la forma del texto dramático. La poesía, la narración, el ensayo filosófico ingresarán al terreno teatral según señala Jean-Pierre Sarrazac en *El drama en devenir* (2009), en lo que identifica como *teatro rapsódico*. Se suma a ello el lugar particular que asumirá el *performer* en tanto *rapsoda* contemporáneo.

En relación con la textualidad propia de este teatro, el autor se desmarca de la idea de Mijail Bajtin sobre la “novelización” del teatro y también de los planteamiento de Peter Szondi sobre la epización del drama moderno. Sarrazac discrepa de las ideas evolutivas para considerar una *pulsión rapsódica* que se aleja de la hechura del “‘bello animal’ aristotélico” (p. 10). Trayendo la figura del antiguo rapsoda griego de los cantos homéricos, este nuevo teatro apunta a formas escriturales (y puestas en escena) que se disponen a la hibridez y desborde de las

formas (dramática, lírica, épica y/o argumentativa). Sus características principales, entonces: montaje irregular de formas, descomposición de la estructura tradicional y sus elementos, fragmentación y ruptura de la unidad de acción, pluralidad de voces. Se trata de un teatro que ya no se centra en el conflicto interpersonal y en el que se introduce, en cambio, “[la] manifestación de una voz narradora e interrogadora que no podría ser reducida al ‘sujeto épico’ de Szondi” (p. 10). Voz distinta a la de los personajes tradicionales, es en la discontinuidad la voz de un *mal sujeto*, una voz “dudosa, velada, tartamuda”, “que divaga, pero siempre comentando y problematizando... Voz de la *oralidad* en el momento mismo en que *desborda* la escritura dramática” (pp. 15-16, énfasis del original).

Por un lado, esta voz traerá nuevas formas de dramaturgia y nuevas figuraciones del autor y su voz, y, por otro, pondrá en crisis la figura del personaje del teatro moderno que se articula estructuralmente con la unidad (y coherencia) de acción de la obra. Respondiendo a una psicología y un carácter determinado, el personaje actúa de manera coherente respecto de su tipo humano. Particularmente en el drama burgués y el desarrollo del realismo, el personaje pasa a estar determinado por su *condición* de acuerdo con Denis Diderot, esto es, su pertenencia social, su oficio, su ideología (Pavis, 2011, p. 89), en definitiva, su contexto. Desde allí, los personajes son “calcados de la realidad” (p. 335) siguiendo la idea de mostrar/encarnar *fielmente* los conflictos humanos y las personas del mundo real. Más tarde, el personaje como entidad comienza a “disolverse” en el drama simbolista (p. 335) y, en el teatro decimonónico y junto con la crisis del drama (que tiene a exponentes como Strindberg, Chéjov, Ibsen), se revela ya como conciencia fracturada. Todo ello se encuentra en sintonía con la misma crisis de sentido de la época (que décadas después se verá intensificada con las guerras mundiales) y la posibilidad de ver la realidad desde otras perspectivas: lo racional se vuelve insuficiente para comprender la realidad, y se da paso, por ejemplo, a la exploración del inconsciente que propone el psicoanálisis. El personaje, tal como el ser humano, así deja de ser comprendido como un sujeto monolítico y “esencia indivisible” (Pavis, p. 337) y se explora su profundidad, sus intersticios o bien la dificultad para llegar a estos. Esta crisis del personaje (y del drama) continúa a lo largo del siglo XX, en consecuencia, Sarrazac también rastrea la voz rapsódica en el teatro contemporáneo.

La *pulsión rapsódica*, y el despliegue de la voz que esta conlleva, constituye una herramienta útil para comprender la propuesta de *La amante fascista*. En esta obra, nos encontramos con una forma principalmente monológica, de una protagonista que interactúa a ratos con otras voces. Aquí observamos una textualidad que se explica en la *pulsión rapsódica*: se imbrican una intención narrativa y al mismo tiempo una intención monológica y dialógica,

que difiere del diálogo del drama tradicional. El género dramático no es aquí algo definido y preciso: hay límites que han sido traspasados. Además, algunas de las voces de la obra son indeterminadas, confusas, dudosas y sus fuentes deben ser reconstruidas por el receptor.

A la noción de pulsión rapsódica, sumamos la de *performer*, que, al igual que aquella, se encuentra ligada no solo a una forma de concebir el personaje y su voz, sino también a un modo igualmente propio de concebir la escena y el trabajo del actor. Siguiendo a Pavis, el performer “habla y actúa en nombre propio (en tanto que artista y persona) y de este modo se dirige al público [...]. El performer efectúa una puesta en escena de su propio yo, el actor desempeña el papel de otro” (p. 334). A diferencia del actor, el performer no representa, sino que se muestra como sí mismo, como el sujeto *real* que es. Como vimos, en la tarea que este realiza se hace ostensible (y de manera radical) la dimensión reflexiva de la representación, pues lo que está en escena es el actor que se muestra como tal. Claro que este actor/performer que se presenta como sí mismo, sin representar un personaje, también es en no pocas ocasiones una voz rapsódica, dudosa, velada y tartamuda. No es solo la concepción del personaje moderno la que ha entrado en crisis, sino que de forma más general también lo ha hecho la del sujeto moderno.

Así, tanto en *Mi vida después* como en *El año en que nací* estamos ante la presencia de varios performers: en cada obra, los actores se presentan como las personas reales que son y cuentan al público sus historias de vida y las de sus familias. La evocación de la memoria histórica que estos hacen parte desde sus propias memorias individuales y las de sus padres, las que son traídas a escena desde el relato, los diversos objetos y la simulación de escenas de las vidas de sus progenitores. Es posible notar aquí el ímpetu del retorno a lo real, que se manifiesta en el teatro documental contemporáneo, que se debe a la experiencia concreta de las personas y las comunidades, y que elige mostrar esas voces en vez de recurrir a la ficción tradicional. Sin embargo, si bien lo real es aquí el punto de partida y se exhibe desde el momento en que los performers se instalan en escena, ello no es garantía de una reposición *fidedigna*, de un relato *total* e inimpugnable, ni menos una reposición *cabal* de la historia. Lo real en estas circunstancias no es sinónimo de verdad, ni menos absoluta. Además, en estas obras de Arias, lo real siempre convivirá con la ficción, no existe un límite entre ambos. Traer lo real a escena conlleva que los hijos traigan sus historias (y documentos), pero también sus dudas sobre sus mismas narraciones y recuerdos, es decir, estos plantean que sus historias se componen tanto de certezas como de dudas, de hechos que conocen como de hechos de los que no están seguros y que, en algunos casos, son producto de la invención.

2.2.1. El trabajo con la palabra y el texto en la escena de Chile y Argentina

Como acabamos de ver, elementos como la pulsión rapsódica o la presencia del performer en las piezas del corpus dan cuenta de obras que desarrollan nuevas estéticas. Y si bien estas se distancian de un teatro tradicional *textocéntrico*, lo cierto es que en ellas, en distintos grados, advertimos un claro interés por la palabra. Contrarias a tendencias que desplazan por completo al texto, las obras que analizaremos se abocan al desarrollo de textualidades particulares, que irán desde el relato de las voces alternadas y dialógicas en *Mi vida después* y *El año en que nací*, hasta los casos en que, nos parece, la palabra cobra más protagonismo, como la actualización del verso ampuloso renacentista en *Shakespeare falsificado*, y la palabra densa y recursiva en *La amante fascista*. Estas piezas —especialmente las últimas dos— vuelven así sobre el texto.

Considerando lo anterior, nos parece que el tratamiento de la palabra merece nuestra atención con más detalle. En lo que sigue, haremos un recuento de cómo las escenas de Chile y Argentina han atendido al desarrollo de las textualidades, en lo que se ha llamado el *retorno al texto*. Para realizar este panorama, nos interesa remitirnos a parte del siglo XX y a la llegada del nuevo milenio.

En la segunda mitad del siglo pasado y sobre todo en las últimas décadas, en los dos países señalados es posible observar manifestaciones teatrales que dan cuenta de un trabajo que en términos estéticos enfatiza en los elementos no verbales del espectáculo. Sin ir más lejos, en Argentina un referente es el Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Di Tella (Pinta, 2013), polo cultural que durante la década del sesenta impulsó búsquedas artísticas en torno a la palabra y su relación con otros elementos escénicos, y también en torno al trabajo interdisciplinar. Más adelante, después del arribo del teatro político y luego de la vuelta a la democracia en 1983, emergieron distintos grupos de teatristas que se abrieron a la indagación de los diversos lenguajes: entre otros, La Banda de la Risa, Los Macocos y Las Gambas al Ajillo,³² con propuestas en torno al humor y a los lenguajes no verbales; el teatro de Ricardo Bartís, que cuestiona la modernidad teatral argentina pero toma elementos de esta para reelaborarlos (Pellettieri, 2000); o el grupo Periférico de Objetos, cuyas puestas destinadas a un público adulto se valieron de títeres y objetos. En Chile, por otro lado, podemos nombrar entre otros exponentes centrados en el trabajo escénico a partir de la década del ochenta, a Ramón Griffero y su Teatro Fin de Siglo, con una apuesta renovadora y que planteaba una ruptura polémica respecto a códigos anteriores (Carvajal y van Diest, 2009, p. 87); a Andrés

³² Nombramos brevemente a estos exponentes, pues volveremos sobre ellos en el Capítulo 3.

Pérez y su compañía Gran Circo Teatro, con las teatralidades fundadas en una escena callejera y carnavalesca; y a Mauricio Celedón, con su compañía Teatro del Silencio, con un teatro alejado de lo verbal que realizaba sus presentaciones en espacios públicos y masivos.

Así, antes del cambio de siglo en Chile (y también en Argentina) podemos constatar distintas propuestas enfocadas en la escena, la que se vuelve el “lenguaje constructivo de lo dramático” (Hurtado, 2010a, p 21). En estas, el texto se encuentra sustraído, presente o bien funciona como un pre-texto al servicio de la visualidad, corporalidad y elementos sensibles del espectáculo. A veces, los textos provienen de géneros no dramáticos (cartas, relatos, testimonios, crónicas, poemas) (Hurtado, 2010a, p. 21) y son transformados según la propuesta del montaje, o son singularmente fragmentarios, breves y/o se hallan despojados de elementos tradicionalmente dramáticos como las didascalias; por ejemplo, en el teatro que realiza la compañía La Memoria que dirige Alfredo Castro desde 1990 (p. 22) o, luego del 2000, en el de la dramaturga y directora Ana Harcha.

No obstante, el énfasis que hemos sindicado en el trabajo “desde la escena” y el correlativo desplazamiento del texto dramático tradicional y/o de lo verbal, no quiere decir que la textualidad haya sido eliminada o menoscabada de los campos teatrales. Así, conviven propuestas heterogéneas, sustentadas en la exploración escénica (y que pueden restringir lo textual) y otras cimentadas en la palabra.

En relación con lo anterior, cabe agregar que entre los años ochenta y noventa se produce una escisión entre la palabra y los lenguajes no verbales. Las investigadoras Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima (2014) comentan que dicha polarización se radicaliza y trae consigo la polémica sindicada entre *texto v/s imagen*, que se extiende a ambos países. Las autoras realizan un recuento de las perspectivas de algunos teatristas de la época (de parte del Cono Sur y del mundo occidental) sobre el texto y su relación con los otros lenguajes escénicos. Entre ellas, llama la atención la preeminencia que algunos le daban a la palabra (como el dramaturgo chileno Egon Wolff o el estadounidense Arthur Miller) y que de manera explícita o implícita se invalidara la puesta en escena y el trabajo de todos los teatristas que participan en su creación y montaje. Lo anterior, que deja entrever una visión logocéntrica del teatro como dicen las autoras, se ampara también en el carácter evanescente del espectáculo (pp. 27-29): la puesta en escena es efímera en cuanto que sucede *en presencia*, en tiempo real, y desaparece en la medida en que transcurre. El texto, por el contrario, es una materialidad que prevalece y de allí también la atención que se le ha brindado en nuestra cultura. El trabajo audiovisual desde

hace varias décadas ofrece la posibilidad de conservar parte del espectáculo; no obstante, como bien sabemos, ello es un registro y no la *experiencia del convivio*.³³

Más allá de esta controversia y el punto de vista más literario sobre el teatro, lo que nos interesa es rescatar la atención sobre el texto que se mantenía latente o que bien vuelve sobre él, a través de modalidades que cohabitan, como señalábamos, con las tendencias que enfatizan en la exploración “desde la escena” y en sus otros lenguajes. Asistimos de este modo, aproximadamente en la década del noventa, a un retorno al texto, como ha sido identificado en más de una oportunidad y más allá del teatro chileno y argentino (Hurtado, 2003 y 2010a; Barría, 2008; Lehmann, 2013) o de una “reactivación de la escritura dramática”, como prefieren Fernanda Carvajal y Camila van Diest para el caso chileno (2009, p. 95). Estos teatros que hacen hincapié en el texto dramático obedecen a la escritura de dramaturgos que ya venían escribiendo años atrás y que se mantienen vigentes durante los noventa, como Griselda Gambaro y Ricardo Monti en Argentina o Juan Radrigán y Marco Antonio de la Parra en Chile, o bien que surgen en esa época, como Daniel Veronese en Argentina o Benjamín Galemiri en Chile. María de la Luz Hurtado señala en relación con el teatro chileno:

[...] surge con la misma fuerza un movimiento que apuesta a la centralidad de la palabra, del texto, de la construcción de la ilusión teatral y su acción a través del verbo dramático. Mi planteamiento aquí es que estamos en uno de esos raros momentos en el cambio de siglo en el teatro chileno (y tal vez en el occidental) en que los noveles dramaturgos tienen sus referencias y se sienten parte de la literatura propiamente tal: su oficio es la elaboración de la palabra antes que nada; palabra para el escenario, pero también palabra para ser leída en público o en la intimidad personal. (2003, p. 69)

En este tiempo y en los primeros años del nuevo milenio surgen otras escrituras provenientes de nuevas generaciones de dramaturgos y dramaturgas a ambos lados de la Cordillera. Estos, como dice Hurtado para el caso chileno, se concentran en la palabra y el trabajo literario. No obstante, y esto nos parece extensible a Argentina, también trabajan

³³ Entre los años 2020 y 2021, aproximadamente, muchos espectáculos teatrales se desarrollaron a través de la virtualidad y las posibilidades que permiten las nuevas tecnologías, siendo creaciones adaptadas o especialmente producidas para el formato telemático, a través de plataformas de *streaming* que transmiten al mismo tiempo en que las ve el espectador o que lo hacen de manera diferida. Más allá de la pregunta de si podemos considerar estas experiencias como teatro o no, que fue y ha sido una polémica entre distintos agentes del teatro (sobre todo a partir de abril del año 2020), sí creemos pertinente considerar estas manifestaciones por fuera de la función de registro que anotamos en el párrafo del cuerpo principal. Para ver impresiones sobre esta polémica, en Argentina *Cfr. Revista Funámbulos*, año 53, n 112, en <https://online.fliphtml5.com/pnxpk/wrvi/#p=4>; en Chile, *Cfr.* varios artículos de opinión publicados en *Revista Hiedra* entre abril y junio de 2020, en <https://revistahiedra.cl/>

considerando la escena y si bien podrán atender algunos a una textualidad cercana al paradigma del drama, también trabajan con el desmontaje de las estructuras tradicionales y/o con una densificación del texto, en línea con las manifestaciones posdramáticas. Así, en muchos de los textos es posible ver una lejanía de las formas canónicas, la fragmentación, el cuestionamiento de la noción de personaje, la presencia de sujetos que más bien pueden ser identificados como voces, las referencias al propio proceso de construcción de la obra, el que no haya una historia, etc.

Vale agregar sobre estas autorías de estas nuevas generaciones que vuelven sobre el texto y que a la vez atienden a la escena, que muchos y muchas de sus creadores provienen del mundo actoral y cuentan con formación universitaria. Esto a diferencia de generaciones anteriores, en donde estaba más extendido el provenir incluso de disciplinas alejadas del medio artístico, aunque por cierto los y las creadoras después se dedicaran a él.³⁴ Asimismo, junto con la formación señalada, estos y estas dramaturgas se han especializado recurriendo a distintas instancias, como talleres impartidos por maestros formadores (Mauricio Kartun, Juan Radrigán, por ejemplo) o recurriendo a espacios institucionales.

Son muchísimos los autores y autoras que podemos mencionar en este ámbito y que formarían parte de una extensa lista. Solo de manera sucintamente ilustrativa podemos nombrar entre otros en Argentina a Rafael Spregelburd, Federico León o Javier Daulte. Asimismo, y como parte de una generación un poco más joven, tenemos a teatristas como Ana Katz o Lola Arias, quienes producen el texto teatral a partir del proceso de la construcción de la puesta en escena (Trastoy y Zayas de Lima, 2014, p. 31). En Chile, también entre otros, consideramos a Ana Harcha, Manuela Infante, Juan Claudio Burgos, Guillermo Calderón y, parte de una generación más joven, Carla Zúñiga. Por cierto, situamos a Alejandro Moreno y Luis Barrales.

En este retorno a la palabra en ambos países, entonces, vemos una proliferación de autorías, la que se materializa también en el interés más extendido por publicar los textos dramáticos. En los últimos años, han surgido editoriales que han apostado por la publicación de estos textos o bien por escritos sobre las artes escénicas, aunque también existen otras que lo han hecho desde hace décadas (entre todas ellas, Corregidor, Colihue, Atuel y Galerna en Argentina, Cuarto Propio, Lom, Sangría, Mago Editores y Oxímoron en Chile). También, podemos considerar algunas revistas especializadas que se han ocupado de incluir textos dramáticos (Celcit, Apuntes de Teatro). Este interés proviene ciertamente tanto de parte de los

³⁴ Si bien migraron hacia el teatro, en Argentina, por ejemplo, Griselda Gambaro se inició en la narrativa y Eduardo Pavlovsky era médico psiquiatra. En Chile, conocidos son los casos de Isidora Aguirre, en sus inicios asistente social, María Asunción Requena, odontóloga, Egon Wolff, químico, o más tarde Marco Antonio de la Parra, médico psiquiatra.

y las dramaturgas, como de investigadores y agentes preocupados por la preservación y difusión de las piezas y la misma tarea investigativa. La recepción positiva hacia la publicación podemos verla incluso en autores cuyo trabajo puede ser considerado experimental y con énfasis en la escena, y que por lo mismo especulativamente podrían considerarse renuentes a la cristalización que implica el texto, como Ricardo Bartís, Vivi Tellas, Manuela Infante o Lola Arias.

La inclinación por la divulgación de las textualidades conlleva una validación de los y las autoras en el campo artístico y teatral. Como comentan Trastoy y Zayas de Lima, la publicación trae consigo el reforzar un prestigio a la palabra, a la vez que legitima a los y las dramaturgas al ser, por ejemplo, prologados por colegas y al ser incluidos en la historia del teatro (2014, p. 30). Asimismo, la mostración del trabajo dramático a través del formato escrito (más allá de la puesta en escena) implica reivindicar el rol en términos creativos y laborales. Junto con ello, existen instancias de divulgación y reconocimiento del trabajo, como concursos oficiales (como la Muestra Nacional de Dramaturgia en Chile o el Concurso de Dramaturgia que organiza el Teatro Nacional Cervantes y Argentores en Argentina), festivales de dramaturgia, ciclos y encuentros de teatro. En Santiago de Chile, en este ámbito, fue relevante la creación del Teatro La Palabra (2013-2017), sala independiente que se propuso divulgar la dramaturgia nacional e internacional a través de los montajes, e intentó publicar textos e implementar una biblioteca especializada. Esta sala, dicho sea de paso, fue un proyecto de Víctor Carrasco y acogió la puesta en escena de *La amante fascista*, que él dirigió.

Cabe agregar, como antecedente no menor de este panorama de mayor visibilidad de la escritura, que en los últimos años ha habido una notoria búsqueda por subrayar la existencia e importancia de la escritura teatral de dramaturgas, que tradicionalmente han sido en su mayoría ignoradas por las historias del teatro. Si bien no profundizaremos en ello, nos parece un asunto significativo dentro del mundo teatral, que se encuentra en diálogo con los movimientos feministas.³⁵

³⁵ Al respecto, en Chile destaca la reciente publicación del libro *Evidencias: Las otras dramaturgias* (2020) de Lorena Saavedra González, Patricia Artés Ibáñez y Maritza Farías Cerpa, una investigación cuya consigna es demostrar la existencia de una vasta producción dramática de mujeres chilenas durante el siglo XX. La investigación da cuenta de más de 100 textos dramáticos y recopila diez de ellos (antes de muy difícil o imposible acceso) con el objetivo de difundirlos, además de que la investigación introductoria propone ejes desde una perspectiva de género para pensar el contenido de las obras y el lugar de enunciación de sus escritoras. Por otro lado, una instancia de promoción y difusión de la tarea de las dramaturgas en Chile es el Festival Lápiz de Mina (desde 2012). Para tener una vista amplia de varias escritoras dramáticas de los últimos años, ver también el artículo de Andrea Jeftanovic “Un escenario propio: El papel de las dramaturgas en el teatro nacional”. Para el caso argentino, una instancia que destaca es la reciente creación (2019) de la Colectiva de Autoras, agrupación que reúne a más de 300 autoras nacionales, que entre otras acciones ha publicado una antología de textos dramáticos. Asimismo, para un recuento del trabajo de las dramaturgas argentinas, ver el artículo de María Rosa Pfeiffer “Género chico”.

La idea del retorno al texto en el teatro nos parece particularmente relevante, puesto que —ya lo adelantamos— creemos que la dramaturga y los dramaturgos creadores de los textos de nuestro corpus se emplazan en este medio. Lo anterior no solo porque *escriban* textos teatrales, sino porque su trabajo le da relevancia al texto y explora sus posibilidades desde la palabra y la escena. Sobre esto último cabe señalar que las cuatro obras, en términos de sus textos, fueron escritas y rescritas a medida que se fueron creando las puestas en escena, lo que habla de escrituras que se deben a y se nutren de los materiales que surgen en el espacio escénico-actoral y en los ensayos.

En lo que respecta a la palabra propiamente tal, como es de esperarse los tres autores despliegan un trabajo distinto con el texto y desde sus propias poéticas. Principalmente, notamos la densidad de la palabra en Alejandro Moreno y en Luis Barrales. El primero en cuanto explora una textualidad más alejada del drama tradicional y próxima a la narrativa, a lo épico, con un carácter que creemos lúdico y complejo y que resulta muy próximo a la pulsión rapsódica, como dijimos. El segundo, en la medida en que reescribe un clásico shakesperiano desde una mirada local y posdictatorial, jugando en menor medida con un lenguaje coloquial y poético en ocasiones. Lola Arias, por su parte, junto con su trabajo de dirección opta por la escritura y articula textos que no siguen una estructura tradicional y que indagan en las voces (y vidas) de distintas personas.

2.3. Teatro documental y biodrama

El teatro documental es un claro ejemplo de una práctica escénica que se aleja de lo dramático y se acerca al terreno de lo posdramático. Para nosotros, este género, así como la forma específica del biodrama, tiene particular interés porque corresponde al teatro con el que se identifican las obras de Lola Arias que analizaremos, y porque plantea problemas que resultan interesantes para nuestro enfoque: el juego de traer lo real a la escena y que se torne ambiguo dónde comienza la ficción (si es que la hay); el uso del documento; la condición del performer; el uso de la palabra, etc. En lo que sigue, revisaremos las manifestaciones más importantes del teatro documental en el siglo XX, el teatro documental actual en el campo que nos ocupa y el rol que ha tenido la creadora Vivi Tellas respecto de este último. Dedicaremos especial atención al trabajo de Tellas, dado que este influyó significativamente en la proliferación y desarrollo de las prácticas documentales-biográficas en los últimos años, y especialmente en la labor que realizó Lola Arias con *Mi vida después* y *El año en que nació*. Pero queda aún por preguntarnos: ¿a qué nos referimos con teatro documental?

A grandes rasgos y como su nombre lo indica, nos referimos a un género que utiliza documentos y fuentes de información auténticas para crear un texto u obra. Dichas fuentes pueden ser desde actas y testimonios jurídicos, hasta recortes y productos audiovisuales de prensa, fotografías (provenientes de diversos ámbitos, como medios informativos o archivos familiares), grabaciones en audio o video, discursos, escritos varios, vestimentas y objetos de la más diversa índole. El teatro documental no solo se vale de eventos reales y, sobre todo, fuentes documentales, sino que suele hacer explícita dicha matriz. Su materia prima es la realidad y no lo oculta: el uso de sus fuentes en escena da cuenta de que lo presentado proviene del mundo real y que no obedece a una creación ficticia. Hoy, también puede incorporar un componente biográfico o autobiográfico.

De este modo, la preocupación principal del teatro documental es lo real. Al respecto, se advierte con claridad un rasgo que mencionábamos antes al describir lo posdramático, que es la *irrupción de lo real*. Dentro del gran recuadro de la crisis de la representación en el arte en el siglo XX, vemos que en línea contraria a la idea de la obra como ficción y universo cerrado aparece lo real en escena. La performance como acción *efectiva* o la *presencia* del actor y su carácter ostensible son elementos que siguen esta línea, así como la misma inclusión del documento en el teatro documental.

En los últimos años, aproximadamente desde la década del 2000, ha surgido en Argentina, Chile y otros países latinoamericanos un “nuevo teatro documental” (Hernández, 2019) y un claro interés por él por distintos realizadores y por la crítica. Este teatro tiene un vínculo histórico con otra práctica escénica documental anterior: nos referimos al teatro documento de los años sesenta en Europa (Hernández), que podemos considerar “un primer momento”. El teatro actual comparte características con aquel teatro del siglo XX y también cuenta con otras que lo diferencian de él.

El teatro documental de los años sesenta (y setenta) tiene como principal referente al director alemán Peter Weiss, cuyo trabajo busca reunir distintos materiales escogidos bajo la premisa de un tema de índole político-social en el marco de una investigación. Dichos materiales son documentos seleccionados desde la extraescena a partir de un evento histórico real, los que funcionan como insumo para construir el espectáculo, a la vez que son dispuestos en él. *La investigación* (1965), también traducida como *La indagación*, es la obra más representativa del director y tiene como tema los juicios hechos a los responsables de Auschwitz, para lo cual recopila declaraciones de quienes participaron en ese proceso. En sus *Notas sobre el Teatro-Documento* (2017), publicadas inicialmente en 1968, Weiss reivindica entre otras cosas el carácter político de este teatro y su intención en vínculo con la protesta en

el espacio público. También, lo describe como un teatro realista, de información y a la vez crítico que se vale de material genuino, cuyo fin es entre otros informar desde una perspectiva distinta a la de los medios de comunicación masiva, criticando los falseamientos y manipulaciones en que estos incurrirían. Por lo mismo, se interesa por la investigación rigurosa y abandona la invención plenamente literaria, la construcción ficticia del teatro tradicional, lo que lo distingue, por ejemplo, del drama histórico de Shakespeare o de obras que en su factura cuenten con un sustrato de la realidad (un suceso histórico, un caso policial, por ejemplo) pero que la reelaboren a través de la ficción. La búsqueda de la interacción con la realidad, además, se ve reforzada por el interés por usar espacios distintos a los tradicionalmente escénicos para presentar los montajes. No obstante, Weiss no desconoce que se trate de un trabajo de carácter artístico.

El teatro documental busca dar cuenta de lo ocurrido (y a la vez del presente) al espectador, con el fin de que este reflexione sobre los problemas que afectan a la comunidad y su dimensión política. Este mismo espíritu del teatro de Weiss tiene su antecedente en el trabajo de Erwin Piscator en los años veinte, con su *drama documental*, y en el teatro épico de Bertolt Brecht. Asimismo, un precedente de estos orígenes se halla en las formas escénicas del teatro de *agit-prop* soviético que emerge en 1917, según acota César de Vicente (2016). Tanto Piscator como Brecht apuntaban a un teatro político de concientización, en donde la fábula aparecía desplazada por distintos mecanismos, e incluso se renunciaba a ella en el caso del primero. Siguiendo a De Vicente, lo que se beneficia en Piscator (y que se extrapola a la posterioridad, con Weiss, por ejemplo) es la representación del documento, y ello “supone un trabajo no *sobre* la realidad sino *con* la realidad”, que en línea con el marxismo busca “no *interpretar* el mundo sino *transformarlo*” (2016, pp. 35-36, énfasis del original). En este sentido, el trabajo de este director, así como el de Brecht, busca distanciarse del teatro tradicional que pretende imitar la realidad y que se identifica con la burguesía. El espectador en el teatro documental se encuentra entonces *con* y *en* esa realidad que le es próxima en el tiempo: en el caso de Piscator podía ser el contexto de la Alemania de alrededor de la Primera Guerra Mundial; en el de Weiss, el ya citado contexto del tribunal del genocidio en Auschwitz u otros eventos de gran connotación histórica. De este modo, el foco no está en la representación mimética de lo que está fuera de la escena, sino en la incorporación de ello a la escena (a través testimonios y *pruebas*: los documentos reales, algunos expuestos recurriendo a dispositivos tecnológicos, como proyectores) y a su vez en la mostración de su importancia para el espectador, pues se trata de una problemática que no solo le es contemporánea, sino en la que se encuentra inmerso y puede ser también modificada.

En Latinoamérica, alrededor de los años sesenta y setenta se desarrolló también un teatro de tipo documental, del que fueron artífices directores como el brasileño Augusto Boal con el Teatro del Oprimido o dramaturgos como el mexicano Vicente Leñero. En este marco y en sintonía con el trabajo de dichos creadores, cobran relevancia algunos grupos del continente dedicados a un teatro político-social comprometido y colectivo, como La Candelaria en Colombia, dirigido por Santiago García, Yuyachkani en Perú, dirigido por Miguel Rubio, o Teatro Ictus en Chile. Estos, junto con observar lo testimonial, buscaron formas de experimentación y también situarse desde un entorno antimercantilista (Hernández, 2019).

Como mencionamos, en los primeros años del siglo XXI surgen nuevas prácticas teatrales en Chile y Argentina (y América Latina), que se corresponden con un “nuevo teatro documental” (Hernández, 2019) y que se distancian del teatro la segunda mitad del siglo XX en Europa y Latinoamérica que acabamos de ver. Y se distancian no solo en algunas décadas, sino en ciertas características, como los “objetos” en los que se centran. Son varias las experiencias representativas de este género en los escenarios locales, que se inclinan por abordar microhistorias en vez de centrarse en sucesos históricos de gran repercusión nacional e inclusive internacional, en mirar las vidas de personas particulares, desconocidas, comunes, desde el relato biográfico o autobiográfico. Inclusive, pueden optar por que esos mismos individuos protagonicen sus propias historias, y que no sean necesariamente actores profesionales, como han sido parte de las propuestas de Vivi Tellas y de Lola Arias. Adicionalmente, algunas de estas experiencias revisan el mismo dispositivo documental-teatral, pudiendo cuestionar la transparencia y solemnidad del documento, como ha anotado la crítica (Hernández, 2011; Jeftanovic, 2016). Hay varios aspectos pertinentes de rescatar sobre la relación entre ambos momentos o variantes de lo documental, sin embargo, veamos primero a quienes nos parece son sus exponentes más importantes en los campos culturales en los que nos situamos.

En Argentina y en Buenos Aires, sin duda Vivi Tellas es la artista más reconocida dentro de las prácticas escénicas documentales. Con su propuesta, se produjo un remezón en la escena argentina que dio pie a varios proyectos que han pensado lo documental y lo biográfico (Brownell y Hernández, 2017), tanto de ella como de otros creadores. En su labor como directora teatral, docente y curadora a lo largo de los años, desarrolló una propuesta artística y metodológica en torno al teatro documental y el biodrama, que sin duda jugó un papel importante en la aparición de muchas y variadas propuestas. Su trabajo influyó así en el de otros teatristas, como la misma Lola Arias, e inclusive permeó las fronteras del país, lo que se refleja, por ejemplo, en el recorrido que ha hecho la compañía La Laura Palmer en Chile.

Nos parece necesario extendernos sobre la historia y la propuesta del biodrama, justamente debido a la repercusión que tuvo el trabajo de Tellas. Hemos de considerar también —más importante aún— que el proyecto de Tellas entregó las directrices para la labor que realizaría Arias en *Mi vida después*. Como veremos a continuación, esta obra se creó dentro de un ciclo de montajes concebido por Tellas y, además, los procedimientos que este último proponía como pauta (y que forman parte del biodrama como concepto) pueden observarse más tarde también en *El año en que nací*. De este modo, dos de las piezas de nuestro corpus cuentan con la matriz biodramática, si bien ciertamente Arias crea su propia propuesta.

La tarea de Vivi Tellas comienza en los años ochenta como performer y directora, y a partir de los noventa empieza a realizar labores de gestión en instituciones artísticas. Entre el 2001 y 2009, fue la directora del Teatro Sarmiento, parte del Complejo Teatral de Buenos Aires, y es dentro de este rol que emprende el Ciclo Biodrama: una propuesta de curaduría realizada por ella que da nombre a la poética teatral que desarrollará a lo largo de los años. Es en esta instancia donde despliega los lineamientos del biodrama, aunque debemos considerar que Tellas antes ya había hecho otros proyectos que vinculaban teatro y prácticas documentales, como la puesta *El precio de un brazo derecho* (2000)³⁶ y Proyecto Museos (1995-2000), también una iniciativa de obras curadas por ella.³⁷ El Ciclo Biodrama tuvo como subtítulo “Sobre la vida de las personas” y contempló catorce obras, cada una a cargo de un director distinto invitado para que creara un montaje. La premisa consistía en transformar la historia de vida de una persona argentina viva en materia para una obra, con la posibilidad de trabajar con ella en escena. El ciclo se extendió hasta 2009 y fue dentro de él que se produjo *Mi vida después* de Lola Arias, aunque la pieza se presentó cuando este había finalizado.³⁸

³⁶ En esta pieza, la directora escenifica una investigación teatral en torno al mundo del trabajo. Tres actores se valen de sus propias biografías y sus experiencias laborales no artísticas para hablar sobre ellas y, además, incorporan *fuentes* documentales u objetos, que van desde extractos de leyes laborales, la cita de noticias relativas al tema hasta elementos varios. La obra explora la *presentación*, y en consonancia con esto considera/acéntúa acciones *efectivas*; la situación más representativa es que incluye a un albañil que, mientras se realiza la obra, trabaja construyendo un piso que es parte de la escenografía.

³⁷ La directora llevó a cabo Proyecto Museos cuando era directora del Centro de Experimentación Teatral del Centro Cultural Ricardo Rojas. Para este proyecto invitó a distintos directores escénicos a crear un montaje en relación con un museo de la ciudad, lo que arrojó quince piezas. De entre ellos, resulta particularmente significativo el montaje *Museo Miguel Ángel Boezzio* (1998) dirigido por Federico León. En este caso, la premisa del director era trabajar a partir del Museo Aeronáutico: León abordó este espacio en relación con la Guerra de las Malvinas. Invitó al excombatiente Miguel Ángel Boezzio a contar su experiencia en dicha instancia, a lo que se sumó sus experiencias al haber estado internado en un hospital psiquiátrico y haber estudiado actuación. Así, la obra giró en torno a la *presentación* de Boezzio, su vida y los distintos objetos personales que apoyaban su historia (fotos, certificados, su currículum). En esta obra, se advierten algunos rasgos que más tarde desarrolla Tellas: el trabajo con personas que no se dediquen actuar, que *muestren* sus vidas al modo de una charla y que ofrezcan documentos que formen parte de su historia personal. Cfr. Brownell P., 2019.

³⁸ Cabe destacar que en dicho momento (alrededor del año 2000), surge también el trabajo del director y dramaturgo suizo-alemán Stefan Kaegi, quien es parte del colectivo Rimini Protokoll, una agrupación que aborda

Mientras se desarrollaba este ciclo, Tellas realizó un proyecto personal llamado Proyecto Archivos que mantuvo la idea del Ciclo Biodrama, pero tuvo como condición el incluir solo intérpretes no profesionales. Si bien este ciclo se desplegó entre 2003 y 2008, posteriormente se produjeron otras piezas cuyas premisas se hallan emparentadas con él. Las obras montadas en este marco fueron seis,³⁹ y exploraron las vidas de personas “comunes”, es decir, no conocidas para la vida pública, quienes se presentaban en escena para mostrar un relato desde lo autobiográfico en un entorno íntimo. En la primera de ellas, *Mi mamá y mi tía* (2003), la directora invitó a su mamá y una de sus tías a contar sus vidas y mostrar distintos objetos significativos para ellas, lo que marca el estilo que seguirán las demás piezas.

A partir de la labor que llevó a cabo en el Teatro Sarmiento y en Proyecto Archivos, Tellas exploró, acuñó y afinó su propuesta centrada en el biodrama. Esta constituye su macroproyecto artístico, que trasciende entonces al primer ciclo que lleva el concepto dentro de su título. Podemos entender este gran proyecto, siguiendo a Brownell quien lo identifica como PROYECTO BIODRAMA (2019), como una poética, una forma de trabajo y una búsqueda, cuyo acento está en la creación de espectáculos sobre (y con) la vida de personas que en general no son actores profesionales y sus historias, y que además emprende con ellas una investigación metateatral (pp. 399-400). Con esto último nos referimos a que desde distintos ángulos su labor piensa sobre el mismo teatro (por un lado, la dinámica del trabajo atiende a la teatralidad en la vida cotidiana y el carácter lúdico de la práctica del teatro, y, por otro, en ocasiones las obras incluyen referentes de la tradición teatral, lo que también lleva a una revisión del teatro). El proyecto de Tellas continúa hasta la actualidad, habiéndose diversificado en montajes creados por ella o en asociación con otros teatristas que exploran esa veta de creación, y también en talleres en los que la directora mantiene la recurrencia de documentos personales, la dimensión autobiográfica y el trabajo con actores no profesionales.

El PROYECTO BIODRAMA, así como las creaciones que enmarcan en él, se fundamentan en una indagación en torno a lo que Tellas ha denominado Umbral Mínimo de Ficción (UMF). Este término designa a una zona de la realidad en donde emerge “algún coeficiente de

el teatro documental y cuyos integrantes crean tanto de modo grupal como por separado. En Argentina, Kaegi realizó en Córdoba en 2001 la pieza *Torero portero*, que llevó a escena a tres porteros de edificios para contar sus anécdotas en vínculo con su trabajo. El público miraba desde el interior de una sala hacia la calle, en donde sucedía la *actuación* de los porteros, entre el paso de los transeúntes. El trabajo de Kaegi en esta obra fue del interés de Tellas (y posiblemente la influenció), según ella declara posteriormente en una entrevista. Cfr. Cabrera, Hilda, “Busco el mínimo umbral de teatralidad” en *Página 12*, 19 de julio de 2004. Kaegi fue uno de los directores convocados por Tellas para el Ciclo Biodrama, donde creó la obra *Sentate* (2003). En ella, invitó a varios dueños junto con sus mascotas a realizar el montaje.

³⁹ Son *Mi mamá y mi tía* (2003), *Tres filósofos con bigotes* (2004), *Cozarinsky y su médico* (2005), *Escuela de conducción* (2006), *Mujeres guía* (2008) y *Disk Jockey* (2008).

teatralidad”, “ese umbral en el que la realidad misma parece ponerse a hacer teatro”, como señala la directora (Pauls, 2017, p. 274). El UMF es un insumo que Tellas busca al trabajar con las personas con las que se encuentre preparando un proyecto, para así ver si este puede llegar a convertirse en un montaje. Por ejemplo, situaciones puntuales que los sujetos le relaten, ciertos espacios en donde ella note una carga de simulacro o teatralidad, habilidades que las personas tengan que puedan ser consideradas curiosas y cercanas a la representación, anécdotas o “la tendencia natural a la repetición que tiene el comportamiento humano” (p. 274). Son momentos o *posibilidades potenciales* de teatralidad que los intérpretes acarrean consigo, que a veces pueden estar codificados en la vida cotidiana (el grado de “actuación” que puede implicar impartir una clase, por ejemplo) o que pueden ser *más* espontáneos.

Siguiendo a Josette Féral (2003 [1988]) la teatralidad es algo construido y percibido por el ojo del sujeto que observa, el espectador, que a su vez construye un espacio *otro* (inicialmente teatral o cotidiano) en donde sucede una acción. Es esta mirada la que determina el cariz de la teatralidad en una actividad localizada, por ejemplo, en una situación artístico-escénica o, al contrario, en una actividad que puede ser cotidiana. Es en este ámbito que la teatralidad funciona para Tellas, quien nota que en las historias de vida hay elementos que potencialmente cruzan la barrera de lo real y se convierten en material de creación. De este modo, un aspecto importante de su teatro es el encuentro y la ambigüedad entre la realidad y la ficción.

Lola Arias es, por otra parte y como sabemos, una creadora que ha explorado el biodrama y que además ha trabajado con Tellas. Aquí nos referimos brevemente a la labor de Arias, para volver sobre ella más adelante en el Capítulo 4. Siendo directora de teatro y cine, performer y escritora, ha indagado en un trabajo multidisciplinario que desde antes de las obras que nos convocan exploraba las capas entre realidad y ficción. Así, por ejemplo, en 2008 realizó la performance *Airport kids* (Francia) junto con Stefan Kaegi,⁴⁰ que trae a escena niños que viajan constantemente debido al trabajo de sus padres en multinacionales (quienes son transferidos con frecuencia), y la instalación *Chácara paraíso* (Brasil, 2007) también dirigida junto con Kaegi, en la que policías y expolicías integran un museo vivo en el que relatan parte

⁴⁰ Stefan Kaegi es un dramaturgo y director suizo-alemán que integra el colectivo de teatro Rimini Protokoll que trabaja con teatro documental. Realizan creaciones tanto de modo grupal como por separado, y trabajan en Alemania en el extranjero. En Argentina, Kaegi realizó en Córdoba la pieza *Torero portero* (2001) y más tarde fue uno de los directores del Ciclo Biodrama de Vivi Tellas, donde desarrolló la obra *Sentate* (2003). En ella, invitó a varios dueños junto con sus mascotas a realizar el montaje.

de sus biografías.⁴¹ *Mi vida después*, como vimos, ha concitado el interés de varios estudios y tiene un singular vínculo con Chile.

Centrándonos en Chile y concretamente en Santiago, una de las piezas documentales más reconocidas es *El año en que nací* de la misma autora. Decimos “reconocida” debido a que resultó ser una puesta novedosa y distinta al teatro que, en líneas generales, se estaba haciendo, y a que tocaba la memoria de la dictadura desde las experiencias cotidianas de una amplia generación, lo que desde nuestro punto de vista lograba una particular conexión emocional con el público, en buena medida también parte de dicha generación o próximo a ella. Asimismo, abordaba la memoria de la dictadura de manera diferente a lo que comúnmente se había hecho. A ello se suma su estreno en el marco del Festival Santiago a Mil en 2012, una importante plataforma de difusión de las artes escénicas que contribuye a darle notoriedad a muchas de las creaciones que selecciona o produce. Si bien después la obra no mantuvo temporadas extensas, sí realizó (y aún realiza) varias presentaciones a lo largo de los años y se mostró en distintos festivales internacionales.

Siguiendo con el trayecto del teatro documental en Chile, existen dos colectivos que han desarrollado un trabajo sostenido en torno al género durante más de una década: se trata de Kimvn Teatro y de La Laura Palmer. Kimvn Teatro es una agrupación multidisciplinaria dirigida por Paula González Seguel y Evelyn González Seguel que desde 2008 se ha abocado al mundo y la identidad mapuche. La propuesta teatral de la compañía lleva a escena biografías de personas del pueblo mapuche, ya sea desde un trabajo documental-autobiográfico o desde la ficción que se vale de historias reales. Su primera obra es *Ñi pu tremen ó Mis antepasados* (2008), protagonizada por mujeres mapuches de distintas generaciones que relatan sus historias de vida.⁴² En el trabajo entre realidad y ficción que realiza la compañía también explora acciones performativas, espacios y zonas que pueden ser leídos desde la *liminalidad*,^{43 44} como al montar algunas de sus obras (como *Ñi pu tremen* y *Ñuke*) en una ruka, gesto que, entre otras cosas, implica una interacción singular con el público quien se encuentra en un espacio no

⁴¹ Posteriormente, se realizó otra instalación titulada *Soko Sao Paulo* (2007), que reunía a algunos de los performers brasileños junto a policías y expolicías alemanes.

⁴² Otros montajes son *Territorio descuajado* (2011), centrada en testimonios en torno al problema del territorio mapuche; *Galvarino* (2012), que trata sobre la historia de un joven de origen mapuche que tuvo que exiliarse después del golpe de Estado y que fue asesinado por neonazis en Rusia a principios de los años noventa; *Ñuke. Una mirada íntima hacia la resistencia mapuche* (2016), que ahonda en una madre y el encarcelamiento de su hijo, en el marco de la violenta represión policial de la que han sido objeto comunidades mapuches en el sur de Chile en los últimos años; *Trewa. Estado-nación o el espectro de la traición* (2019), que aborda tres casos sobre la violencia policial en el territorio mapuche.

⁴³ Cfr. Ileana Diéguez, *Escenarios liminales*, Paso de Gato, México D. F., 2014.

⁴⁴ Catalina Osorio explora esta idea en torno al biodrama en Kimvn Teatro en su tesis de grado. Cfr. *Biodrama: teatralidad liminal en el trabajo de Teatro Kimen*, tesis para optar al título de actriz, Universidad de Chile, 2014.

teatral. A través de sus trabajos, Kimvn Teatro ha emprendido una indagación artística y política en torno a la identidad, así como a la memoria personal, familiar, comunitaria e histórica, cruzada por el conflicto entre el Estado chileno y el pueblo mapuche.

La Laura Palmer, también una compañía multidisciplinaria, es dirigida actualmente por Pilar Ronderos e Ítalo Gallardo y comenzó a trabajar en 2008. En 2011, Gallardo participó en un taller que impartió Lola Arias y que dio vida a *El año en que nació* (él es uno de los actores que finalmente fue convocado para participar en el montaje), a partir de lo cual el trabajo de la compañía dio un vuelco hacia lo documental en busca de la construcción de un estilo propio y una metodología de investigación, lo que ha ido variando según las necesidades de cada montaje de acuerdo con Gallardo (Insunza y Pérez, 2018). La labor del colectivo, que toca temáticas heterogéneas, tiene como común denominador la exploración del dispositivo documental y el trabajo desde la biografía. Entre sus obras, se hallan *Juan Cristóbal, casi al llegar a Zapadores* (2012), en donde las abuelas del codirector suben a escena junto con él a contar sus vidas y la de su familia común, y *Esto (no) es un testamento* (2017) que fue montada junto con Teatro Ictus y realiza una retrospectiva de la vida de esta compañía, agrupación emblemática con más de 60 años en la escena chilena. Asimismo, tenemos *Animales invisibles* (2019), pieza sobre los trabajadores técnicos del Teatro Nacional Chileno (de la Universidad de Chile) y protagonizada por ellos.⁴⁵

Como puede verse, son varias las experiencias de este nuevo teatro documental en ambos países (cada una de las cuales obedece, por cierto, a una propuesta propia). Estas se encuentran emparentadas todavía con el primer teatro del siglo XX. Claramente, ello tiene que ver con el punto de partida: la inclinación por asir lo real que en principio está fuera del espacio teatral y trabajar con ello, distanciándose de la representación ficcional. La utilización del documento es el núcleo de ambos y aquello que los determina en términos estéticos, metodológicos e incluso ideológicos, y además de traer consigo la observación sobre la realidad conlleva una mirada hacia el proceso de investigación. Tanto en el siglo XX como en el XXI, a los realizadores de este teatro les interesa un tema en particular y el curso de la pesquisa sobre ese tópico, y esa indagación queda claramente mostrada en la puesta en escena, exponiendo, por cierto, las *pruebas* documentales, utilizando dispositivos tecnológicos, relatando parte del mismo proceso de investigación y creación teatral, trayendo a escena los testimonios y aquello que interesa compartir sobre las vidas que están siendo retratadas, etc.

⁴⁵ Aquí es posible ver nuevamente el alcance de la propuesta Tellas, quien en 2014 estrenó *Las personas*, que puso en escena a los trabajadores del Teatro San Martín de Buenos Aires.

El breve inventario anterior de los exponentes significativos del teatro documental local nos muestra, asimismo, una característica común bastante notoria en superficie: su atención a las vidas de personas “comunes” y sus relatos aunados por un tema; un marcado acento en lo testimonial, lo biográfico o bien lo autobiográfico. Hay un interés por las vidas privadas y por los espacios también privados en donde los y las sujetos habitan, por las atmósferas íntimas de las experiencias individuales. También, por las intimidades que se dan dentro de un grupo como una compañía de teatro, una familia o personas asociadas por un rasgo (los trabajadores del teatro, tres filósofos, excombatientes de una guerra, personas dentro de un rango etario, etc.).

La inclinación por las microhistorias como atributo general de este teatro es algo que lo distingue del de los años sesenta, recordemos impulsado por un marcado plano histórico-político. La atención a las vidas cotidianas y a los relatos de personas anónimas parece dejar de lado temáticas de un gran interés público o de trascendencia histórica-social, al contrario de lo que ocurría, por ejemplo, con el teatro en torno a los testimonios sobre el campo de exterminio nazi en Weiss. Al respecto, nos parece oportuno lo que plantea Iván Insunza (2017), cuando señala que podría resultar problemático hablar de teatro documental para referirnos a las nuevas experiencias del siglo XXI, dado que estas aparentemente no cuentan con la impronta política del anterior ni se abocan a sucesos de gran relevancia histórica ni —añadimos— intentan demostrar una tesis. Sin embargo, acota el autor, “sería sensato entender como documental la operación de poner el teatro en vínculo con su contexto histórico y con la noción misma de historia a través del documento” (párr. 14). En este sentido, es posible observar una vocación documental en estas obras, amparada no solo en que el documento sea uno de los principios constructivos de lo dramático en ellas. Esta vocación se encuentra también en que las microhistorias que se reelaboran en los montajes se hallan cruzadas por la historia que les es próxima y, sobre todo, en que esto en varios casos no deja de ser subrayado. Sin ir más lejos, esto es claro en *El año en que nací* y en *Mi vida después* pues justamente la reconstrucción de las memorias individuales de los performers en relación con la vida de sus padres está determinada, como consigna de trabajo, por la historia de cada país y su memoria. La relevancia social y política de lo expuesto en las obras queda manifiesta y es abordada desde lo particular. Con ello también el teatro plantearía un acercamiento a la historia desde otro lugar distinto a discursos oficiales y por fuera de la construcción positivista de la historia. Hay más de una pregunta abierta, creemos, sobre el rol del documento y las estrategias de representación teatral, en diálogo también con las inquietudes que revisamos en el capítulo anterior sobre la forma en que se piensa y escribe la historia. Volveremos sobre esto en el Capítulo 4.

Si bien queda manifiesto el interés por lo real de ambos momentos de lo documental, que hemos venido repitiendo, podemos considerar aquí una diferencia sustantiva entre ellos. Siguiendo a Brownell (2013), esta tiene que ver con que ambos parten desde una epistemología distinta sobre el modo en que comprenden esa realidad a la que se acercan y con la que trabajan. Mientras que para el teatro de los sesenta la realidad puede ser aprehendida, el teatro actual parte desde la incerteza: la realidad es un constructo y, por tanto, es inaccesible, al menos plenamente. Para el mundo contemporáneo en donde resuenan los problemas de la posmodernidad, lo real es algo inasequible e indescifrable, y lo que impera es el simulacro. En este sentido, si el teatro del siglo XX tenía la certeza de trabajar con la realidad, en el nuevo teatro gravitan inquietudes sobre si es posible acceder a ella —lo que podemos ligar al problema de la memoria—, si hay que creer en dichas *verdades* y de qué forma ha sido reconstruido lo que está en ese lugar por definición inaccesible. De allí, quizás, el interés que observamos en la tensión constante entre ficción y realidad y sus ambivalencias que este teatro plantea. De allí, también, el cuestionamiento de la solemnidad del documento y que ha sido sindicado en este teatro por la crítica (Hernández, 2011; Jeftanovic, 2016).

CAPÍTULO 3. Perspectivas históricas. Teatros de las posdictaduras

Situamos las obras de nuestro corpus como parte de los teatros “de las posdictaduras” de Chile y Argentina. La palabra *posdictadura* refiere en términos laxos a lo ocurrido una vez concluidos los periodos dictatoriales (1990 y 1983 respectivamente). Sin embargo, podemos hacer algunas consideraciones respecto del término, teniendo en cuenta que este remite a más que a un tramo temporal inaugurado por las respectivas fechas de los retornos a la democracia. En primer lugar, resulta problemático delimitar un concepto de implicancias histórico-políticas dado que se trata de algo reciente y en curso. Sin embargo, para partir, pensamos la posdictadura como un periodo que puede extenderse hasta la actualidad, sin considerar que haya finalizado,⁴⁶ y que como contexto de producción se define justamente por la reminiscencia a la dictadura. La experiencia pasada es parte constitutiva del presente de Argentina y Chile, y la posdictadura involucra la revisión de ese pretérito inmediato. En este sentido, las obras del corpus se sitúan en torno a esa mirada inevitable desde el hoy hacia las experiencias de los regímenes o bien a las huellas de estos que perduran hasta nuestros días.

La ensayista Nelly Richard (2001a) apunta para el caso chileno —lo que nos parece aplicable para Argentina— que la palabra *posdictadura* puede dar lugar a algunos equívocos, lo que es necesario esclarecer. Primero, señala la autora, pareciera que con el prefijo *post* se acaba tajantemente con la época traumática, siendo que en el momento “después de” todavía quedan marcas del “antes de”. Richard agrega que esta noción, además, pareciera querer ir a la par con el éxito global de otros términos que “arman el triunfante repertorio de despidos y cancelaciones de fin de siglo” (*postideología, postrevolución o posthistoria*), lo cual deja atrás lo que estuvo marcado por lo doloroso, lo utópico o lo contestatario (pp. 9-10). *Posdictadura*, entonces, genera la impresión de buscar *limpiar* la carga de la experiencia, como si la dictadura fuera un tiempo *superado*. Sin embargo, no es posible soslayar que los efectos del pasado aún se mantienen con fuerza en el presente.

Entonces, pensamos la posdictadura como la tensión entre el pasado que se intenta dejar atrás y que a la vez perdura en el ahora. Precisamente, se trata de la pugna entre el olvido y la memoria, que es el pulso que se gestó durante las transiciones: como vimos en el Capítulo 1,

⁴⁶ Viviana Pinochet, por ejemplo, considera finalizado el contexto posdictatorial chileno (en relación con algunas rescrituras contemporáneas de las tragedias griegas) en 2010 con un cambio social y con el nuevo gobierno de Sebastián Piñera, que quebró la continuidad de los gobiernos de la Concertación de Partidos por la Democracia que se mantuvieron en el poder desde 1990 hasta ese año. Cfr. Pinochet, Viviana (2012), *Rescrituras de tragedias griegas en la posdictadura en Chile: Traición y culpa en la copia infeliz del Edén neoliberal* (Tesis de doctorado), Rutgers, The State University of New Jersey, USA, p. 34.

el oficialismo en Chile buscó instalar el discurso del “blanqueo” del ayer para poder “avanzar” hacia otra cosa (Moulian, 2002) gracias al *consenso* de la democracia pactada, mientras que en Argentina hubo varias trabas a las demandas de Verdad y Justicia (las *leyes de impunidad*, por ejemplo) que dan cuenta del intento de imponer el olvido y de eximir a los culpables de crímenes de lesa humanidad. En la posdictadura, de este modo, cohabitan posturas divergentes situadas en momento de revisión crítica de la dictadura.

Considerando este marco, nos interesa rescatar las palabras de Teresa Basile, para quien la posdictadura “aparece como un nuevo *lugar de enunciación* que se abre en el Cono Sur a partir del inicio de los procesos democráticos” (2000, p. 116, énfasis nuestro), *lugar* en el que se examina la experiencia dictatorial y se da paso a una serie de discusiones sobre la memoria, la justicia, la constitución de los estados-nación (p. 116), las políticas heredadas y los cambios que algunos sectores de la sociedad esperaban realizar. La tensión que anotamos respecto de la posdictadura, entonces, depara en este ánimo de la sociedad y sus individuos por remirarse, atendiendo a una observación de las consecuencias del autoritarismo.

Justamente, en el plano artístico, los teatros de las posdictaduras se sitúan en este *lugar* que hemos referido, que confronta el pasado con el presente. Son un conjunto de prácticas que tienen como contexto la apertura de libertades (sobre todo en los años más cercanos al término de las dictaduras) y, a su vez, los cambios en términos económicos, políticos y sociales, con la instalación o fortalecimiento de sistemas de libre mercado, así como la tensión entre memoria y olvido ya mencionada. Estas prácticas exploran, entre otros, la memoria política y su relación con nuestra contemporaneidad, y advierten en el hoy esas raíces de los regímenes sobre las cuales se edificaron las actuales democracias o los resabios dictatoriales que aún perduran.

En atención a lo antes expuesto y a la importancia que ello tiene para comprender nuestro corpus, es que en lo que sigue de este capítulo revisaremos los teatros de las posdictaduras en Chile y Argentina. Observaremos los elementos contextuales, temáticos e ideológicos que los caracterizan, con un énfasis en las huellas de las dictaduras, precisamente porque —como hemos visto— estas permean las sociedades actuales y son aquello que moviliza a las obras y sus creadores. Hacemos la salvedad de que, si bien en el curso de esta investigación hablamos de teatro “chileno y argentino”, analizamos casos que emergen en las capitales de cada país y que, aunque no dan cuenta de la totalidad el teatro de Chile y Argentina, son montajes representativos del quehacer del campo teatral en ambos países.

3.1. El teatro chileno

En el caso del teatro chileno de la posdictadura, nos parece pertinente identificar dos segmentos: dos periodos, cada uno en función de ciertos aspectos contextuales y generacionales que destacan más en cada caso. Pese a ello, debemos señalar que se trata de una separación práctica que solo subraya algunos acentos ya dados, pues existe un continuo desarrollo del teatro contemporáneo que inicia inclusive antes de 1990 y que se mantiene hasta el presente.

3.1.1. El teatro a fines de los años ochenta y durante los noventa

Con el retorno a la democracia en 1990, el país experimenta una muy esperada recuperación de libertades y también una apertura en el ámbito cultural. Esto se produce en el ambiente de la transición democrática, que como revisamos anteriormente implicó la política del *consenso*, del pacto de los militares y civiles gestores del régimen con la coalición de partidos políticos de la Concertación, para hacer un traspaso de mando efectivo que terminara con el gobierno dictatorial. Dicho pacto implicaba desconocer la violencia y los crímenes perpetrados desde el terrorismo de Estado (de los que poco se sabía hasta el momento), implicaba olvidar, en pos de garantizar la paz y el nuevo modelo. La idea era “reconciliar” al país y así evitar que este volviera a la etapa de polarización política anterior al golpe de 1973. La desmemoria y la impunidad fueron el modo en que se buscó garantizar el nuevo modelo neoliberal y el progreso.

A pesar de la tensión producto de la política del consenso y de la sensación del “desencanto democrático” (Salazar y Pinto, 2002) que ello conllevó, la nueva democracia trajo con su apertura un panorama de mayor tranquilidad que propició la proliferación del trabajo de nuevos teatristas, que ya se había comenzado a instalar durante la segunda mitad de la década del ochenta. Así, es necesario hacer una salvedad: el énfasis en esta eclosión no quiere decir que durante la dictadura se haya eliminado toda actividad artística. Si bien se produjo el llamado “apagón cultural”, el trabajo teatral persistió, aunque en una escena disminuida y no sin dificultades.⁴⁷ De hecho, pese a la censura y la autocensura hubo varias experiencias que, de forma indirecta o más directa, ejercieron una denuncia sobre el régimen autoritario. Asimismo, como dijimos, emerge el trabajo de nuevos artistas.

⁴⁷ Entre algunas agrupaciones de teatro independiente que resistieron haciendo teatro, podemos nombrar al emblemático Teatro Ictus, a Teatro Imagen y a la compañía La Feria. Los teatros universitarios de la Universidad de Chile y la Universidad Católica continuaron en ejercicio, aunque fueron reestructurados e intervenidos (en el caso del primero, por ejemplo, se exoneró a muchos de sus funcionarios).

De este modo, entre los años ochenta y noventa (particularmente con el término de la dictadura) vemos una apertura que da paso a la aparición de nuevos creadores, que impulsarán cambios significativos en la escena local. El surgimiento de “nuevos paradigmas” (Hurtado, 2010a) será la marca del teatro que inaugura la década del noventa. Estos modelos escénicos y dramaturgicos venían instalándose desde la década anterior e implican la “tercera gran revolución teatral del siglo” (Hurtado, 2010a, p. 19), y revitalizan el teatro en términos estéticos e ideológicos (Hurtado, 2003). Lo hacen a través de nuevas textualidades y búsquedas escénicas que se alejan del realismo anterior, y que promueven temáticas de índole muy diversa, algunas de las cuales remiten al malestar por la violencia del autoritarismo. Algunos de los exponentes de este teatro volvieron de Europa luego del exilio y/o de haber cursado estudios gracias a becas, con lo cual trajeron nuevos saberes e influencias adquiridas durante esas estadías. Entre ellos se encuentran los directores Ramón Griffero, Mauricio Celedón y Andrés Pérez, cada uno desarrollador de una poética propia. Griffero (quien volvió de Bélgica), con su Teatro Fin de Siglo, irrumpió en el medio teatral con su propuesta y se instaló en El Trolley en Santiago (espacio que fue parte importante del movimiento cultural joven de los años ochenta situado en los márgenes). Una de sus obras más importantes es *Cinema Utoppia* (1985) que establece distintos niveles diegéticos, uno de los cuales aborda la preocupación y miedo constante en el exilio. Por otra parte, tanto Mauricio Celedón como Andrés Pérez trabajaron con Ariane Mnouchkine en Francia y se abocaron, en relación con esta influencia, a un teatro con gran afluencia de público y espectacular, y con elementos del teatro oriental. Celedón con su compañía Teatro del Silencio indagó en un teatro no verbal, con puestas en escena callejeras que convocaban a un público masivo. Andrés Pérez y su compañía Gran Circo Teatro también revitalizó la escena ocupando espacios públicos, realizando intervenciones performáticas y dedicándose a un teatro popular, carnavalesco y con reminiscencias al circo. Sus temáticas eran variadas e indagaban en los bajos fondos urbanos, el mundo campesino chileno o las sexualidades disidentes; su obra más reconocida es *La Negra Ester* (1988), melodrama que adapta las décimas del músico y cantautor Roberto Parra (*Las décimas de la Negra Ester*, 1980) y que narra su romance fallido con una prostituta del puerto de San Antonio. Desplegó su trabajo como director y actor durante los años noventa y hasta 2001, donde montó, entre otras obras, *Popol Vuh* (1992), *El desquite* (1995), basada en una obra de Roberto Parra, y *Madame de Sade* (1998) de Yukio Mishima.

Junto con la renovación en los lenguajes escénicos, en el teatro de la época emerge la representación de subjetividades múltiples (de género e identidades sexuales, de clase, étnica, de espacios urbanos o rurales) en el contexto, también, de la emergencia de la memoria en

constante pugna con el olvido (Hurtado, 2010b, p. 15). El teatro posdictatorial, así, repara en dichas subjetividades, ahondando con vehemencia en la búsqueda identitaria,⁴⁸ al mismo tiempo en que interroga a una sociedad en crisis. Al respecto, además de los directores anteriores, podemos considerar como exponentes emblemáticos al dramaturgo Marco Antonio de la Parra con *La pequeña historia de Chile* (1994), que trata sobre la necesidad de no olvidar la memoria histórica pasada y más reciente. Asimismo, algunos creadores trabajaron con testimonios de diversa índole pertenecientes a sujetos marginales e invisibilizados, como Alfredo Castro y la compañía que dirige, el Teatro La Memoria. Destaca, en este sentido, la Trilogía Testimonial de Chile, que produjo tres obras a partir de investigaciones: *La manzana de Adán* (1990) (sobre la relación entre dos hijos travestis y su madre), *La historia de la sangre* (1992) (que recrea los relatos de personas que cometieron crímenes pasionales) y *Los días tuertos* (1993) (que trabaja testimonios de personas que llevan vidas precarias, como los internos de un psiquiátrico, artistas circenses, cuidadores de tumbas, etc.). El teatro de Castro, que contempla a la fecha varios montajes, apunta(ba) a un trabajo centrado en la escena con textos escuetos pero que formaban parte de una propuesta densa y hasta críptica, que observaba la fragmentación de las subjetividades, en el contexto de un país que no permite salir a la luz a los individuos.

Otra compañía que, nos parece, es un caso ejemplar entre otros del teatro de mediados de los noventa y del actual es La Patogallina. Este colectivo, formado por artistas de distintas disciplinas, emerge en 1996 desde el trabajo barrial de sus integrantes, muchos de ellos autodidactas, a diferencia de otras compañías cuyos miembros provienen de universidades o escuelas de teatro privadas. Han desarrollado un teatro callejero, que tiene como influencia la obra de Mauricio Celedón y de Andrés Pérez, con guiños al mimodrama y a la estética circense, y con una marcada impronta política a través de sus contenidos, de algunas intervenciones y del mismo trabajo político-barrial de sus integrantes. El nombre del grupo es una parodia de la expresión “patricio-cobarde”, con la cual miembros de la derecha de la época sindicaron al presidente de la transición Patricio Aylwin a través de grafitis.⁴⁹ Con este y otros gestos, La Patogallina se inscribía como un colectivo crítico de la institucionalidad que fue afianzándose en la transición, y que buscaba abrir nuevos espacios políticos-artísticos. Entre aspectos destacables de sus obras, que se desarrollan sobre todo luego del 2000, tenemos la

⁴⁸ Cfr. María de la Luz Hurtado, “Paradojas del teatro chileno en dictadura y en la transición democrática”, *Primer Acto* (299), 54-71, 2003.

⁴⁹ Para una completa caracterización de La Patogallina y su trabajo en el campo teatral santiaguino, confróntese la publicación de Fernanda Carvajal y Camila van Diest *Nomadismos y ensamblajes: Compañías teatrales en Chile 1990-2008*, 2009, Cuarto Propio.

improvisación callejera (como en *C " u c p i t de 1996*) y la revisión de episodios de la historia chilena en un gesto reivindicativo de la memoria popular y de los oprimidos, que retomaremos más adelante.

3.1.2. Desde el 2000 a la actualidad

Alrededor de los años 2000 surgen nuevos teatristas, en su mayoría creadores jóvenes. Estos continúan con la renovación del teatro de la década anterior, y despliegan poéticas que exploran la escena a través de propuestas heterogéneas: mientras algunas le dan una gran importancia al texto y su densidad, otras ponen el acento en los demás lenguajes escénicos. En términos artísticos y de operaciones, en estos años es posible ver el trabajo con la memoria a través del testimonio y también de la alegoría; hay citas a la contingencia y en ocasiones el modelo de representación remite a lo televisivo y mediático (Barría, 2009). También hay un marcado trabajo que se vale de las nuevas tecnologías, como la grabación y proyección instantánea o el uso de lo audiovisual como parte de su lenguaje (Teatro Cinema, por ejemplo). Asimismo, se presentan *ō g u v ² v k e c u " f* (Cóntreras, 2009), con énfasis en lo corporal, lo sensorial y lo performativo.

Un aspecto que podemos considerar dentro del paisaje de este tiempo son las condiciones de producción, que se encuentran permeadas por la situación política y de vida en el Chile actual, dependiente de una economía de libre mercado pero en donde subsisten discursos conservadores que frenan el avance de ciertas demandas de la sociedad civil: la lucha contra el olvido por las violaciones a los derechos humanos, el derecho a una educación gratuita de calidad, el derecho a la vivienda, la lucha en pro del aborto, las reivindicaciones del pueblo mapuche, etc. Asimismo, algunos de los sucesos más representativos del acontecer de estos años justamente tienen que ver con estas demandas. De este modo, en el año 2003 se conmemoran los 30 años del golpe de Estado y al año siguiente se publica el Informe Valech. En el año 2006 se produce una gran movilización de estudiantes secundarios (la llamada “Revolución pingüina”) que exigía el respeto por el derecho a una educación de calidad, coartado a causa de la dictadura, y en 2011 (en una línea similar) se presentan importantes movilizaciones de estudiantes universitarios. El mismo año se inaugura el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, en un gesto de búsqueda de reparación y de educación sobre el pasado. Los gobiernos de la Concertación que se mantuvieron continuos desde el año 90 hasta el 2010 y luego los gobiernos que alternaron entre la derecha y la continuación del Concertación —pacto que cambió de nombre e integró a otras fuerzas políticas, lo que hoy se

ha disuelto—, mantuvieron la misma voluntad de la transición: consolidar las estructuras de la dictadura y permitir avances en lo económico a partir del Modelo, que excluye a gran parte de la población.

A ello —en materia de cultura—, se suma que una parte importante del trabajo de los artistas depende de concursos públicos (los actuales Fondos de Cultura, conocidos como Fondart, que correspondía al Fondo Nacional del Desarrollo Cultural y las Artes creado en 1992)⁵⁰, lo que ha implicado el impulso del teatro (y las artes en general) y en parte su proliferación, pero, por otro lado, a su vez lo limita al entregar una cantidad acotada de recursos y al hacer que los trabajadores solo cuenten con estas instancias y no con una fuente laboral permanente.

Volviendo a la producción teatral en sí, la heterogeneidad de las poéticas se traduce también en que estas abordan temáticas muy diversas y, siguiendo con lo que mencionaba María de la Luz Hurtado (2010b), estas indagan en diversas subjetividades antes no consideradas. Lo hacen desde perspectivas múltiples, desde el fragmento y no siempre desde las certezas que habría planteado un teatro de tesis; en varios casos inevitablemente se filtra el malestar individual y social producto del sistema de vida y también la memoria dictatorial, que aparece en obras que observan la intimidad de los sujetos o pequeños grupos, como las familias. En este sentido, en una época en que han entrado en crisis los metarrelatos históricos (en particular, los ligados a las izquierdas políticas, desde la caída de la Unión Soviética hasta el más cercano proyecto trunco de la Unidad Popular) y en que la sociedad se ha atomizado, la mirada se gira hacia las microestructuras de la sociedad: el grupo familiar, la pareja, el individuo (Barría, 2008, p. 9). Todo ello junto con las condiciones de producción que revisábamos hace un momento, nos hablan de una “crisis del estado-nación” (Barría, 2009 y 2008) que se traduce en la falta de lazos comunitarios, el desamparo y la incertidumbre debido al sistema de vida —y no olvidemos que la incertidumbre es una condición de la vida contemporánea—.

Aquí, por nombrar algunos ejemplos paradigmáticos, podemos ver obras que tematizan la vida de adolescentes de la periferia urbana: en *Las niñas araña* (2008) de Luis Barrales, observamos a unas muchachas que roban en el barrio alto para sobrellevar su vida precaria; *HP (Hans Pozo)* (2007), del mismo autor, está inspirada en el muy televisado caso de crónica roja de un joven que ejercía la prostitución que fue descuartizado por un cliente y amante; *El Dylan* (2017) de Bosco Cayo, muestra la historia de una joven transgénero asesinada en La Ligua.

⁵⁰ Actualmente, existen dos fondos de cultura que llevan el acrónimo “Fondart”: Fondart Nacional y Fondart Regional.

También, observamos relatos centrados en el interior de los núcleos familiares cuyas relaciones se encuentran fracturadas, como en *Malacrianza (restos de familia)* (1998) de Cristián Figueroa, que muestra a una familia disfuncional producto de la muerte del hijo; en *Kínder* (2002) de Ana Harcha y Francisca Bernardi, que configura fragmentos y escenas de las infancias de la generación de los hijos de la dictadura; o en *Proyecto de vida* (2014) de Emilia Noguera, en donde una familia de clase media aspiracional evalúa cómo su hijo desentona de la vida que tanto anhelan.

Asimismo, destacan algunas obras que tocan el dolor, la soledad y, de forma directa o indirecta, la memoria histórica reciente. Además de nuestro corpus, entre muchas otras tenemos a *Mano de obra* (2003), de Teatro La Memoria, transposición de la novela homónima de Diamela Eltit, que muestra la alienación grotesca de distintos personajes que trabajan en un hipermercado, espacio símbolo de la atmósfera neoliberal y lugar de degradación de las relaciones humanas. En relación explícita con el terrorismo de Estado, en *Medusa* (2010), de Ximena Carrera, tenemos a tres mujeres que, en los años setenta, son obligadas por la DINA a delatar a sus compañeros militantes de partidos de izquierda. *Villa+Discurso* (2011), de Guillermo Calderón, contempla dos piezas: la primera presenta el encuentro entre tres hijas de mujeres torturadas, que deben decidir qué hacer con el espacio abandonado que durante la dictadura fue un centro de exterminio, y la segunda ficcionaliza un discurso de la expresidenta Michelle Bachelet. Destaca, además, como parte de un trabajo de performance de creadores más jóvenes que colinda con la instalación, la obra *Proyecto Villa* (2019), de Camila Contreras López y Edison Cajas, en donde los espectadores ingresan a un espacio que evoca las casas usadas como centros de tortura, donde se desarrolla la obra.

Un rasgo fundamental de este periodo es la revisión de la historia del país, que va más allá inclusive de la misma retrospectiva de la memoria dictatorial, aunque los creadores no dejan de aludirla. Ello lo observamos particularmente en los albores del año 2010 y posteriormente, en el marco de la celebración del Bicentenario. Así, en el año 2009 anotaba Cristián Keim que la conmemoración de los doscientos años de la Independencia “se ha convertido en eje, propulsor y excusa para múltiples proyectos teatrales, provocando un interesante giro en la mirada de los creadores chilenos” (p. 9). La atención se torna hacia lo nacional, las bases del país y el examen del pasado, y lo hace, creemos, de dos maneras. Por un lado, a través de obras producidas directamente en relación con la celebración del Bicentenario. De hecho, a causa de esta festividad el Estado desplegó un aparato programático que en términos de cultura implicó una línea de concurso especial del Fondart. Asimismo (y aún en la misma veta), tenemos obras importantes del repertorio teatral chileno que son

montadas debido a la efeméride, en el marco de la versión del Festival Santiago a Mil en 2010. Entre estas, *Ernesto* (1842) de Rafael Minvielle, dirigida por Manuela Infante, *Los que van quedando en el camino* (1969) de Isidora Aguirre, dirigida por Guillermo Calderón, *Tres Marías y una Rosa* (1979) de David Benavente, y *Hechos consumados* (1981) de Juan Radrigán, reposición del Teatro La Memoria.

Por otro lado, esta vuelta se presenta también a través de obras que repasan hitos de la historia chilena desde un punto de vista crítico y/o que reflexionan sobre las posibilidades del futuro. Un caso emblemático es gran parte de la producción de La Patogallina, interesada en mirar hechos arraigados en la memoria social (o rescatar aquellos olvidados), que trasciende el espíritu revisionista que podemos asociar al Bicentenario. El colectivo aborda en sus piezas más conocidas temas como la recuperación de la figura legendaria de Manuel Rodríguez, caudillo de la Independencia con resonancias revolucionarias en la dictadura y posdictadura, en *El húsar de la muerte* (2000) (transposición de la película silente homónima de Pedro Sienna, de 1925); la denuncia de la masacre de los obreros de las salitreras a inicios del siglo XX en *1907, el año de la flor negra* (2004); el genocidio del pueblo selk'nam de fines del siglo XIX y los zoológicos humanos europeos en *Extranjero* (2011). También, podemos considerar algunos proyectos de la compañía La Re-Sentida, como *La imaginación del futuro* (2013), que fabula el encuentro del presidente Salvador Allende con unos ministros en el marco de su último discurso, alocución conocidísima en Chile. La pieza, de corte paródico y que va en busca del humor y la desfachatez (según señala la compañía en su web),⁵¹ recrea ciertas situaciones pasadas (como la transición) y critica a la clase política contemporánea.

Creemos que este mismo último eje atraviesa también a las obras chilenas del corpus, las que por lo demás son creadas alrededor de estos años. Ello en la medida en que sus temas tienen que ver con la memoria histórica y las grietas que la dictadura dejó, y en que también piensan nuestro presente y su vínculo con esta memoria, que influirá sobre el futuro. *Shakespeare falsificado*, en este sentido, es precisamente la obra que se enfoca en el presente más cercano (a través del intertexto) y lo fabula, al recrear a través de la analogía la reconstrucción del país luego del autoritarismo. *El año en que nací*, por su parte, escruta la memoria generacional y a la vez se sitúa en el presente de sus sujetos de enunciación (al igual que *Mi vida después*), mientras que *La amante fascista* recuerda que la violencia de la dictadura es algo que nos compete a todas y todos.

⁵¹ Ver <https://teatrolaresentida.cl/imaginacion/>

3.2. El teatro argentino

En el caso de Argentina, existe consenso en señalar que el “teatro argentino actual” — y particularmente el porteño— comienza a desplegarse desde 1983, con el retorno de las libertades (Abraham, 2017) que trae el inicio de la transición. De modo similar a lo que ocurre en Chile en los años ochenta y que se prolonga hasta la actualidad, vemos en este teatro una gran diversidad estética y temática, que se relabora según el devenir del sistema teatral y las nuevas condiciones políticas, sociales y culturales que experimenta la sociedad de la posdictadura. La gran cantidad de espectáculos y la variedad de estas tendencias se agrupan en lo que Jorge Dubatti ha denominado como el “canon de la multiplicidad” (2010), dentro de las cuales se hallan algunos exponentes que tocan la memoria social y política.

Al igual que para el teatro chileno, hemos dividido la producción posdictatorial del teatro argentino en dos periodos. Se trata, asimismo, de una separación metodológica y no taxativa, dado que el desarrollo ha sido continuo y contempla la convivencia de distintas formas.

3.2.1. El teatro entre los años setenta y los albores del cambio de siglo

Para observar los rasgos del teatro posdictatorial, como la diversificación de la escena recién anotada, es necesario remitirnos a los movimientos del teatro porteño. Este ha sido periodizado en la *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, desarrollada en varios volúmenes por el Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano (GETEA) y dirigida por Osvaldo Pellettieri. En la organización que allí se propone, tenemos el denominado microsistema teatral de la segunda modernidad, que aparece en los años sesenta y que se vuelve dominante a mitad de esa década (Pellettieri, 2003). Es un momento en donde se consolida la modernización del teatro argentino, que ha tenido al realismo como su tendencia preponderante, y que da paso a las diversas vetas que constituyen el teatro posdictatorial. Siguiendo a Pellettieri, este microsistema, a su vez, se divide en tres fases, algunas de las cuales solo nombraremos aquí: una primera, de ruptura y polémica e intercambio de procedimientos (1960-1976), que contempla dos modelos fundamentales, el *realismo reflexivo* y la *neovanguardia*; una segunda, canónica (1976-1985), en donde el realismo reflexivo se vuelve dominante y aparece Teatro Abierto; y una tercera en donde se produce la emergencia de un nuevo microsistema teatral (1983/1985-1998), al cual remitiremos a lo largo de este apartado y en donde podemos encontrar nuevas tendencias. Entre estas últimas y en términos de esta periodización, tenemos los llamados *teatro de la parodia* y *el cuestionamiento* y el *teatro de*

intertexto posmoderno, con sus variantes del *teatro de la resistencia* y el *de la desintegración*. Veamos entonces los antecedentes de algunas de las manifestaciones que son parte del teatro posdictatorial.

Durante la dictadura cívico-militar, el campo intelectual se debilitó a causa de las dificultades impuestas, a través de la represión, la autocensura y el exilio; no obstante, pese a las fracturas experimentadas, el campo teatral logró mantenerse activo (Mogliani, 2001). En este marco, la preocupación por lo político desde la actividad escénica está presente, lo que es de hecho un rasgo preponderante del teatro argentino (Trastoy, 2010a). Así, un hito significativo del teatro que se erige como una actividad “comprometida socialmente” y en oposición a la oficialidad es el ciclo Teatro Abierto. Este surge en 1981 como un movimiento político teatral de resistencia que continúa con el “gesto setentista” del teatro con una fuerte estampa política (Trastoy, 2010a). Teatro Abierto es una muestra patente del continuo “proceso de afianzamiento de la recuperación en el campo de la cultura” (Mogliani, 2001, p. 91), que se desarrolla a medida que se acerca el término del periodo dictatorial. El ciclo nace como respuesta a la eliminación de la cátedra de Teatro Argentino de la Escuela Nacional de Arte Dramático, la que fue suprimida bajo la idea del régimen de que no existía un teatro nacional. Sus gestores provenían del teatro independiente, y entre sus temas se encontraban el revisionismo de la historia o las prácticas opresivas. El ciclo presentó un gran número de nuevas obras con éxito entre el público del teatro independiente. Teatro Abierto tuvo varias ediciones y versiones hasta 1985, y exhibió obras de carácter realista (salvo en su primera versión, que tuvo a exponentes no realistas como Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky) y sin abrirse a la experimentación, las que fueron vistas por el público como producciones críticas del autoritarismo y sus efectos (Trastoy, 2010b, pp. 4-5) con una recepción profundamente politizada (Mogliani, 2001). Si bien más tarde el ciclo declinó, la impronta de Teatro Abierto trascendió en el campo teatral (se organizaron actividades en otras áreas artísticas, como Danza Abierta) y algunos de sus autores se volvieron centrales. De este modo, el realismo se volvió la tendencia hegemónica del campo (de allí la fase “canónica”), de manera tal que el influjo de Teatro Abierto se ha mantenido a lo largo de los años.

A mediados y fines de la década de los ochenta, emergen nuevos creadores que impulsan cambios con respecto al paradigma dominante y buscan establecer distancia a través de diversas corrientes. Algunos de estos teatristas se agrupan en la tendencia del *teatro de la parodia* y *el cuestionamiento*, a través de cuyas formas miraban críticamente el realismo y el “teatro serio”. Estos creadores recurrieron al humor y correspondieron a “grupos actorales de autogestión, independientes e itinerantes, formados institucionalmente, los que recibieron en

aquellos años el cuestionado y cuestionable nombre de ‘Teatro Joven’” (Trastoy, 2001). Estos elaboraron espectáculos en donde primaron los lenguajes no verbales y asimilaron referentes culturales contemporáneos; tenían como espectadores a un público mayormente juvenil y ocuparon espacios alternativos. Dentro de estas compañías, se incluyen grupos como La Banda de la Risa, Los Macocos y Las Gambas al Ajillo.

Asimismo, en los años ochenta y noventa, la escena se diversifica y aflora el *teatro de intertexto posmoderno*. Este es también una respuesta cuestionadora al realismo y se vale de operaciones del posmodernismo europeo y norteamericano (Pellettieri, 2000). Esta tendencia se canaliza a través de dos corrientes: el *teatro de la resistencia* y el *teatro de la desintegración*. De acuerdo con Pellettieri, en el caso del primero se trata de espectáculos que se *resisten a la domesticación* de la modernidad teatral argentina, son “textos espectaculares [en donde] se aprecia una versión ambigua de la realidad social, ya que se proponen la deconstrucción de la puesta moderna pero recuperan algunos de sus procedimientos. De esta forma, crean un modelo teatral en el que el discurso moderno se refuncionaliza” (2000, p. 14). La obra más representativa de esta línea es *Postales argentinas* (1989) de Ricardo Bartís.

La segunda tendencia, el *teatro de la desintegración*, tiene como exponentes a nuevos creadores que vienen a cuestionar y atomizar las operaciones y maneras más tradicionales de concebir el teatro. En este marco de intercambios entre modernidad y posmodernidad teatral, la escritura dramática y la dirección practican formas fragmentarias y heterogéneas (De la Puente, 2019 pp. 9-11). En este teatro emergente resuena el “vaciamiento” de la cultura, el “borramiento” del pasado hasta la destrucción de la conciencia social e histórica (Rodríguez, 2002) de la que la sociedad ha sido objeto. Los teatristas de esta línea son, por cierto, varios. Sin embargo, focalizándonos en los más representativos, podemos considerar al dramaturgo y director Daniel Veronese junto con el trabajo del grupo Periférico de Objetos, que inicia sus labores en 1989. Fundado por Ana Alvarado, Emilio García Whebi y Veronese, quienes eran titiriteros del elenco del Teatro General San Martín, el grupo creó un teatro para adultos a través de la manipulación de objetos y muñecos. Una de sus obras es su versión de *Máquina Hamlet* de Heiner Müller, estrenada en 1995. Este montaje rescata el carácter fragmentario del texto de Müller e incorpora elementos que son leídos como una remisión al terrorismo de Estado y a los desaparecidos (De la Puente, p. 34). También, tenemos a directores y dramaturgos como Rafael Spregelburd, con obras como *Remanente de invierno* (1995); Javier Daulte, con piezas como *Casino* (1998); Federico León, realizador, entre otras, de *Cachetazo de campo* (1998); y las puestas dirigidas por Rubén Szuchmacher, como *Palomitas blancas* (1998) y *Polvo eres* (1997), de Harold Pinter. Algunos de estos teatristas provienen de la asociación de jóvenes

dramaturgos autodenominados como Caraja-ji (1995), quienes en un comienzo fueron convocados por el Teatro San Martín, lo que no prosperó. Más adelante, fueron publicados por el Centro Cultural Rojas y continuaron trabajando de manera autónoma desplegando sus propias poéticas.

El teatro de la desintegración y sus mayores exponentes consignados aquí tiene en general la impronta de un “pesimismo intenso” siguiendo a Pellettieri (2006) (salvo *Remanente de invierno*), propia de la vida contemporánea en donde el individuo, los grupos humanos y la comunicación se han disuelto. El monólogo se halla presente, así como la puesta como simulacro, la falta de certezas, el fragmento y la contradicción. En este sentido, estas poéticas pueden ser leídas también desde la estética posdramática, tal como otras del teatro de intertexto posmoderno.

Yéndonos hacia el plano político-social, durante la época en que emergen estas corrientes tenemos varios elementos que van marcando una crisis que se vincula con el malestar producto del neoliberalismo y que, también, remite al recuerdo del pasado cercano y al cuestionamiento del terrorismo de Estado. De manera similar a lo que ocurre en Chile, son años en que se tensionan, por una parte, el olvido propiciado por instancias como las *leyes de impunidad* y la desinformación generalizada y, por otra, el imperativo de la memoria, empujado por organizaciones como Madres de Plaza de Mayo, Abuelas y, posteriormente, HIJOS (agrupación creada en 1995 que reúne a hijos de desaparecidos, Hijos por la Igualdad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio).

En relación con este ámbito, el teatro que aparece en los noventa no desarrolla de manera abundante ni directa las secuelas de la dictadura ni produce un teatro abiertamente político. Ello porque “Estos autores buscaban explícitamente distanciarse de aquellos pertenecientes a la generación que impulsó y llevó a cabo Teatro Abierto, a quienes veían como ‘excesivamente políticos’” (De la Puente, 2019, p. 61), pues, recordemos, estas tendencias emergentes surgen como líneas críticas del realismo reflexivo y sus operaciones. Sin embargo, como también acota De la Puente, hubo varias manifestaciones que sí desarrollaron estos temas, aunque de manera más soslayada y fragmentaria. Como bien señala Trastoy (2010a), los y las teatristas de este momento solo *parecen* restarse de lo político, pues lo tratan por medio de nuevas formas. Estos modos cuentan con un carácter experimental y se extienden particularmente en el circuito *off*. El (en principio) escaso abordaje del terrorismo de Estado y sus consecuencias puede explicarse, al menos en parte, por la señalada tensión entre el olvido y el recuerdo, que en este contexto histórico se halla presente y que tiene, por un lado, la idea del *Nunca más* y, por otro, la conminación a la “reconciliación” y la impunidad. Asimismo,

también puede explicarse por la falta de una distancia histórica para comprender y procesar los hechos, como anota Cecilia Peluffo, actriz de la obra *Señora, esposa, niña y joven desde lejos* (1998) de Marcelo Bertuccio: “En esa época, las consecuencias de la dictadura militar estaban mucho menos presentes en las artes en general [...]. Como si se hubiese necesitado un tiempo para digerir lo acontecido y devolverlo en distintos lenguajes” (cit. por De la Puente, p. 62).

3.2.2. El teatro a partir de los años 2000

Hacia los años 2000, un aspecto que interviene en el teatro —situación que también se presenta en la escena chilena— es que los nuevos creadores y creadoras nacieron alrededor de la época dictatorial y son la generación siguiente a quienes “protagonizaron” el periodo autoritario; algunos son hijos de militantes de los años sesenta y setenta. Como esbozamos en el Capítulo 1 cuando revisamos los antecedentes sobre la memoria intergeneracional y la posmemoria, estas nuevas generaciones observan ese pasado traumático familiar que también es personal y propio y, en varias oportunidades, se erigen desde un punto de vista crítico sobre la experiencia de sus antecesores. La condición de ser hijos de militantes y/o de desaparecidos, la infancia en la dictadura o el exilio, son aspectos que abordan algunas de las producciones de este teatro. Por ejemplo, en *La Chira (el lugar donde conocí el miedo)* (2004), de Ana Longoni y dirigida por Ana Alvarado, tenemos una obra que toma aspectos autobiográficos y elabora varios textos en donde se muestra la perspectiva de una niña sobre el exilio que ella y su familia deben vivir; se perfila una mirada parcial atravesada por el miedo, “el temor que siente un chico frente a lo que ocurre a su alrededor y que no puede entender” (Longoni en Lotersztain, 2004). Otra obra es *áRBOLES [sic]* (2006), de Ana Longoni y María Morales Miy, que también cuenta con huellas autobiográficas (esta vez de Morales Miy) y compone fragmentos sobre la orfandad de una mujer que se muestra tanto como la protagonista, como su madre y una criatura. A través del monólogo y el soliloquio, la obra “reenvía elíptica y oscuramente al horror de la política de desaparición durante la última dictadura militar” (De la Puente, p. 144). Como parte de este mismo eje temático consideramos, por cierto, a *Mi vida después* de Lola Arias (y *El año en que nací*), en donde los performers declaran “ser hijos de” y se ocupan de la memoria colectiva de sus generaciones, atravesadas por distintas secuelas que dejó la dictadura.

Estas camadas de nuevos y nuevas creadoras, que de manera más o menos soslayada o alegórica indagan en la experiencia dictatorial, tienen ciertas estrategias recurrentes que han sido identificadas por algunos críticos. Así, por ejemplo, Luis Emilio Abraham (2017) identifica el humor y un tono poco solemne que inclusive desacraliza elementos clave de la

historia traumática, como las víctimas militantes o los victimarios. Otro rasgo es la incertidumbre respecto del presente y la falta de utopías, lo que se corresponde con una actitud generalizada de la época que coincide con la situación del campo teatral chileno. También, además del punto de vista de los hijos y de la mirada infantil, podemos anotar la búsqueda en torno a la representación del desaparecido, la traición en el contexto de la militancia y la indagación de historias íntimas que se proyectan a lo macro (De la Puente, 2019), como el caso de Arias.

Hemos revisado algunos lineamientos del teatro que emerge en la posdictadura, el que es parte de un nuevo subsistema teatral y que se prolonga hacia el presente. Algunos de sus creadores y creadoras realizan trabajos que tematizan las secuelas del terrorismo de Estado de manera más alusiva o indirecta. Sin embargo y finalmente, cabe agregar que en otra vereda — no necesariamente opuesta— se encuentra también un ciclo teatral que congrega obras bajo una impronta marcadamente política. Este es Teatroxlaidentidad, que se realiza anualmente desde el año 2000. Este es auspiciado por la agrupación Abuelas de Plaza de Mayo y sus objetivos se articulan con los de la agrupación. En este sentido, las piezas forman parte de un programa que busca concientizar sobre la necesidad de restituir las identidades a los niños y bebés apropiados durante el terrorismo de Estado, aunque las obras se abren también a otras temáticas considerando la identidad como núcleo. Este teatro más explícito en sus propósitos y formas cuenta con rasgos residuales del teatro político de los setenta y de Teatro Abierto (Trastoy, 2010b, pp. 4-5).

CAPÍTULO 4. *Mi vida después* y *El año en que nací*: obras hermanas

Las genealogías y filiaciones son aspectos que atraviesan las obras *Mi vida después* y *El año en que nací* de Lola Arias (1976). En ambas piezas, un grupo de jóvenes de Argentina y Chile, respectivamente, evoca la época en que ellos y ellas nacieron —los periodos dictatoriales— e intenta reconstruir las vivencias de sus padres de ese tiempo. Tanto la generación de los padres como la de los hijos se encuentran así cruzadas por las dictaduras y las transiciones democráticas. Se trata de obras que aúnan los relatos de personas reales, los hijos, performers que siguiendo la clave del biodrama suben al escenario a reconstruir sus propios recuerdos y las memorias de sus progenitores. Los dos textos de Arias siguen como premisa implícita algunas preguntas que pueden sintetizarse así: *¿Cuál era el contexto político-social del país cuando nací? ¿Quiénes eran mis padres cuando nací? ¿Cómo son las versiones que cuentan lo que pasó y que yo desconozco, porque era muy pequeño como para recordar?*⁵² En las historias que se despliegan, circulan las relaciones entre padres, madres, hijos e hijas, algunas muy complejas; la vida en los años setenta y ochenta y las infancias de una generación; las posturas políticas de los padres con respecto al acontecer y a los golpes de Estado; la vida de quienes se tuvieron que exiliar, perdieron a uno de sus padres o fueron indiferentes a la política, etc.; los recuerdos fragmentarios o situaciones imaginadas de parte de los hijos e hijas; el presente de estos últimos, etc.

Como se mencionó, *Mi vida después* fue estrenada en 2009, en el Teatro Sarmiento de la Ciudad de Buenos Aires. Si bien la obra se creó dentro del Ciclo Biodrama de Vivi Tellas, se presentó después de que este hubiera concluido, cuando Tellas había dejado de ser la directora del teatro. Para crearla, Lola Arias convocó a actores y actrices argentinas para realizar una obra teniendo en cuenta las historias de vidas de sus padres. Trabajó junto con los performers para que cada uno emprendiera un proceso de investigación familiar, que removiera recuerdos, experiencias y documentos para ir construyendo la puesta en escena. *Mi vida después* también tuvo funciones en 2010 y 2011 en el teatro La Carpintería de Buenos Aires, en la sala de experimentación del Teatro Argentino de La Plata y en el Centro Cultural San Martín de Buenos Aires en 2012. Asimismo, realizó presentaciones en el extranjero en varias ocasiones, una de ellas en Santiago de Chile en 2011 en el Festival Internacional Santiago a

⁵² La presentación de *Mi vida después* en la web de Lola Arias (que correspondería a la del programa de mano) muestra estas interrogantes: “¿Quiénes eran mis padres cuando yo nací? ¿Cómo era la Argentina cuando yo no sabía hablar? ¿Cuántas versiones existen sobre lo que pasó cuando yo aún no existía o era tan chico que ni recuerdo?”. Por otra parte, las interrogantes de *El año en que nací* son: “¿Quiénes eran mis padres cuando yo nací? ¿Cómo era Chile en esa época? ¿Cuántas versiones existen sobre lo que pasó cuando yo era tan chico que no tengo recuerdos?”. Estas se encuentran en <http://lolaarias.com/proyectos/>.

Mil. Es en el marco de esta versión del festival que la autora realizó un taller siguiendo la consigna de *Mi vida después*, donde esta vez convocó a personas chilenas que hubieran nacido durante la dictadura. Aunque la instancia había sido concebida como un espacio de trabajo y sin público, eventualmente, se decidió construir un montaje con los materiales hallados, lo que llevó a la puesta de *El año en que nací* en 2012, también en Santiago a Mil. Desde entonces, esta pieza ha tenido presentaciones en Chile en varias ocasiones y en festivales en distintos países. Asimismo, el año de su estreno se presentó en el Teatro Sarmiento de Buenos Aires y en 2017 tuvo un ciclo de funciones en el Teatro Nacional Chileno en Santiago (institución que pertenece a la Universidad de Chile). Por lo tanto, los lazos familiares permean las dos obras no solo en cuanto a sus aspectos temáticos: también se hallan emparentadas dramáticamente. Como obras hermanas, ambas parten desde un mismo concepto y derivan en los pormenores de cada grupo de hijos y los sucesos históricos de cada nación.

Los dos textos dramáticos fueron publicados en el libro *Mi vida después y otros textos* (2016), junto a *Melancolía y manifestaciones*, de la misma autora (estrenada en 2012). Mientras en las obras de nuestro corpus Arias se dedicó a explorar las vidas de terceros, en *Melancolía y manifestaciones* tenemos una obra personal, en donde la directora realiza el ejercicio de preguntarse por la historia de su madre centrada en la depresión que la ha aquejado durante años. En este libro (como publicación completa), Arias vincula esa historia personal de depresión de la madre y sus consecuencias en su vida como hija en sintonía con las otras historias de quienes pertenecen a su generación. Así, la dramaturga compone una especie de tríptico que va desde el yo más personal al más generacional (Pinta, 2015, p. 84), que se conecta particularmente con sus coterráneos, pero también con los hijos e hijas del otro lado de la Cordillera.

Centrémonos en las “obras hermanas”, o más bien mellizas, que nos atañen. Cabe describir en un primer nivel que, así como estas comparten los mismos motivos documentales y formato, cuentan con una estructura muy similar. Se debe hacer la salvedad de que no siguen una organización tradicional dramática, sino que se trata de relatos de tipo coral (Jeftanovic, 2016): en vez de una historia regida por un conflicto con un principio, medio y fin, tenemos distintas voces que dan sus testimonios. Los performers se plantan en el escenario y se dirigen al público a quien van contando sus relatos. Por lo tanto, desde un inicio se suspende la convención de la cuarta pared y el espectador se encuentra frente a un teatro en donde los intérpretes continuamente se dirigen a él, de manera frontal y al modo de una charla informal, sin que ello signifique interpelaciones de parte de los primeros o que el público tenga que interactuar con ellos. Así, el espectador está en primer lugar ante un espectáculo no ilusionista

que se devela como presentación antes que como representación, y cuyas operaciones lo sitúan en el ámbito de las estéticas posdramáticas, según las hemos caracterizado en el Capítulo 2.

Si bien cada espectáculo inicia de una manera ligeramente distinta, en términos de estructura general al comienzo de ambos tenemos a los actores presentándose ante el público. Para ello, dicen el año de su nacimiento, información sobre sus padres y un hecho histórico o una situación reconocible históricamente: “1974. Muere Perón y nazco yo, después de un parto de catorce horas. [...] Mi abuelo era guardaespaldas de Perón y mi padre policía de inteligencia”; “1976. Se declara el golpe militar y un mes después nazco yo. Soy un bebé muy rebelde. Mi mamá me pone de nombre Carla por Carlos, mi papá, que era sargento del Ejército Revolucionario del Pueblo” (*Mi vida después*, p. 23); “1971. Allende nacionaliza el cobre y nazco yo. Soy hijo de Pepe Gómez López, director del diario *Puro Chile*, el diario de la Unidad Popular”; “1977. Pinochet da el discurso de Chacarillas diciendo que se quedará diez años más en el poder y nazco yo. Mis padres son estudiantes y para ellos hablar de política es de mal gusto” (*El año en que nací*, p. 73). Como es posible advertir, los ejemplos anteriores van más allá de ser una presentación personal, pues las primeras palabras sobre sí mismos son desde un *yo* que se erige y se define por las circunstancias de su nacimiento en directa conexión con la realidad política y la vida de los padres. Se presenta así una yuxtaposición clave entre elementos de varios niveles: por un lado, se reúne lo personal y lo familiar, y se encuentran dos generaciones; por otro, se intersecta lo particular con lo histórico-social. Este *yo situado* y su núcleo familiar ingresan a la escena y son parte del acontecer.

Desde el inicio, los performers se van alternando para relatar sus historias. Asimismo, junto con dirigirse al público, los intérpretes conversan entre sí, se plantean preguntas, se responden, cuentan anécdotas y comentan lo hecho por sus progenitores. Entre estos puntos principales, utilizan varios recursos escénicos: muestran sus documentos y objetos personales de la más diversa índole (ropa, cartas, fotografías, grabaciones en audio, juguetes, etc.), también los manipulan e intervienen; mediante una cámara amplifican algunos documentos y los proyectan; también captan videos de algunas situaciones y los proyectan instantáneamente (por ejemplo, el rostro de un performer mientras relata algo, de manera que el público pueda ver el detalle del rostro y tener otro ángulo de observación); en algunos momentos tocan música, particularmente al final de cada obra. Asimismo, imaginan situaciones del pasado de sus progenitores y las recrean montando microescenas o bien juegan a recrearlas, por ejemplo, como si se tratara de una película. Todo ello ocurre en un espacio desprovisto de escenografía en tanto decorado realista, en donde se han dispuesto sillas, una mesa de trabajo, una cámara, un micrófono, luces, una pantalla para proyecciones e instrumentos musicales; solo en *El año*

en que nació hay en el fondo del escenario una hilera de casilleros.⁵³ Los elementos, así, son presentados como utilería que se muestra como tal en escena, inclusive son manipulados por los mismos actores y a vista del espectador según las necesidades del montaje. Estos elementos y acciones contribuyen a crear, de este modo, la “sensación de una bodega” (De la Parra, 2012), de estar ante un taller y en una situación en la que no hay ficción, sino la presentación de lo real.

En *Mi vida después* tenemos seis performers que provienen de lugares sociopolíticos diversos. Así, Mariano Speratti es hijo de un militante de la Juventud Peronista que era periodista y desapareció; Vanina Falco es hija de un policía de inteligencia; Blas Arrese Igor es hijo de un ex-cura que tuvo seis hijos; Carla Crespo es hija de un militante del ERP que murió en Monte Chingolo; Liza Casullo es hija de una pareja de intelectuales y militantes de Montoneros que tuvieron que exiliarse en México; Pablo Lugones es hijo de una pareja no interesada en la política empleada de un banco. De manera similar, aunque mostrando un espectro político aún más amplio, en *El año en que nació* los orígenes de cada uno de los once performers representan caras muy distintas de la sociedad chilena: Alejandro Gómez es hijo del director del diario *Puro Chile*, periódico representativo de la Unidad Popular; Alexandra Benado es hija de una militante del MIR que fue asesinada en el falso enfrentamiento de la operación Fuenteovejuna; Pablo Díaz es hijo de un militante de Patria y Libertad, un movimiento paramilitar de la ultraderecha chilena; Jorge Rivero es hijo de un pinochetista fanático que estuvo cesante durante gran parte de la dictadura; Soledad Gaspar es hija de militantes del MAPU que se exiliaron en México; Nicole Senerman es hija de una pareja indiferente a la política que se fue a Estados Unidos a “ganar plata” durante el régimen; Fernanda González es hija de un militante del Frente Patriótico Manuel Rodríguez; Ítalo Gallardo es hijo de un marino que recibió su instrucción durante el régimen; Ana Laura Racz es hija de una militante del MIR que se exilió en Estados Unidos; Viviana Hernández es hija de un carabinero condenado a prisión por asesinar a dos militantes del MAPU; Leopoldo Courbis es hijo de un integrante de la policía civil (PDI) que desde la institucionalidad resguardó al gobierno de Allende y después al régimen. La obra, así, muestra sujetos muy distintos, pertenecientes, algunos (o más bien sus padres), a extremos ideológicos del Chile de los setenta y los ochenta. De los once performers, solo algunos son actores, a diferencia de la obra argentina cuyo elenco está compuesto por actores profesionales.

⁵³ Véase la fotografía 1 del Anexo 1.

Para crear las obras, Arias entrevistó a las actrices y actores y fue incluyendo el material biográfico proporcionado por ellos. A partir de la investigación que cada uno hizo dispusieron información y ciertos objetos personales significativos para contar sus historias. Ambas piezas fueron cambiando según los aportes de los ensayos e implicó para la autora realizar propuestas, guiar y llegar a consensos, tanto respecto del material que se incluiría como de lo que se diría. En este sentido, la obra tiene una autoría nutrida del aporte colectivo de cada grupo.

4.1. Perspectivas y memorias de los hijos

Como ya hemos señalado reiteradamente, los protagonistas son jóvenes nacidos durante las dictaduras, quienes justamente abordan los alcances de estos periodos en sus vidas y las de sus familias. Siguiendo lo que observamos en el Capítulo 1 (1.3) al revisar las ideas sobre la posmemoria que discuten Sarlo (2005), Ciancio (2015) y Vaisman (2018), los performers pertenecen a estas generaciones de “los hijos” o “hijos de la dictadura”. La “generación de los hijos” es un rótulo que hemos optado por usar con un sentido práctico y abierto, y contempla a los nacidos dentro de un gran rango de años que abarca los periodos autoritarios y que incluso los excede. Se trata de personas herederas de una memoria familiar y social atravesada por la experiencia de la dictadura, y solo algunas cuentan con recuerdos del periodo. De este gran grupo de “hijos”, algunos tienen una historia personal directamente afectada por la violencia política y otros no o en menor medida. Se enteraron de lo ocurrido a través de los relatos de personas cercanas (padres, abuelos, tíos, etc.) y/o a través de discursos de alcance más público. Algunos son hijos de represores y otros de militantes de organizaciones políticas de oposición, quienes fueron desaparecidos, asesinados, torturados o exiliados. En algunos casos conservan recuerdos, pues en la época eran niños, y fueron testigos o víctimas directas de situaciones límite, como un allanamiento, incursiones de agentes del Estado armados en sus barrios o el secuestro de sus padres. Otros, más alejados de la acción directa del terrorismo de Estado, no se vieron estrechamente afectados y/o habían nacido hacía muy poco, pero sus vidas sí se vieron condicionadas por las acciones de los regímenes. De este modo, en nuestro caso “los hijos” son un grupo heterogéneo, cuyos integrantes fundamentalmente construyen narrativas personales condicionadas por el pasado histórico y traumático en conexión con las experiencias de sus padres, y, en algunos casos, de ellos mismos de pequeños.

Las dos obras de Arias se encuentran en sintonía con un conjunto mayor de producciones artístico-culturales de autores que podemos identificar como parte de estas generaciones. En la escritura narrativa, la crítica ha usado con frecuencia el término “literatura

de los hijos”, pero ciertamente también nos encontramos ante obras visuales, filmicas y teatrales, las que aparecen después del año 2000 y se extienden a lo largo del nuevo milenio. Son creaciones que abordan experiencias afectadas por el terrorismo de Estado de manera más o menos directa. Sus puntos de vista se vinculan con la revisión del pasado traumático y las infancias de sus sujetos de enunciación y/o personajes, con la observación de la historia familiar y sus vínculos problemáticos, en donde se permea el acontecer social y político; por ello, muchas tienen una inflexión autobiográfica. Se trata de una producción vasta, en donde podemos contar (entre muchos otros ejemplos) novelas como *Formas de volver a casa* (2011) de Alejandro Zambra, *Space Invaders* (2013) de Nona Fernández o *Un comunista en calzoncillos* (2013) de Claudia Piñero.

Dentro de este gran grupo de obras, también tenemos aquellas que asumen la perspectiva generacional y, sobre todo, de hijos de militantes de organizaciones que fueron víctimas de la violencia política, pero que no necesariamente se centran en la denuncia —aunque implícitamente esta sí esté— ni desarrollan una mirada del todo épica sobre el pasado de los padres. Como ha señalado la crítica en varias oportunidades, son producciones desde la óptica y sensibilidad de los hijos, que experimentan con las posibilidades de reconstruir los recorridos biográficos de sus padres, muchas veces cuestionando las decisiones de sus progenitores y abriendo nuevas perspectivas. Algunos ejemplos son la novela *La casa de los conejos* (2008) de Laura Alcoba, el libro de cuentos *76* (2008) de Félix Bruzzone, el libro *Diario de una princesa montonera – 110% verdad* (2012) de Mariana Eva Perez, que recopila relatos y entradas de un blog de la autora, la obra ya mencionada *La Chira (el lugar donde conocí el miedo)* (2004) de Ana Longoni, el ensayo fotográfico de Lucila Quieto *Arqueología de la ausencia* (2000-2001) o algunas piezas del Nuevo Cine Argentino, como el paradigmático documental *Los rubios* (2003) de Albertina Carri.

Cabe agregar que algunas de las producciones antes mencionadas se inscriben, a su vez, dentro de una nueva forma de escribir lo documental. Nos referimos a piezas que rescatan aspectos documentales desde la clave contemporánea; esto es, recordemos, desde un interés por centrarse en sujetos particulares y no necesariamente en un hecho de gran connotación histórico-pública —aunque ello perfectamente pueda permear al “objeto” en el que se centra, ser el contexto que lo determina—, en aspectos biográficos y autobiográficos, y en donde, en ocasiones, se revisan, indagan o cuestionan las posibilidades del mismo dispositivo documental. Los hijos e hijas de este modo desarrollan narrativas desde sí distanciándose de la experiencia de sus progenitores y pensando el modo de articular sus mismos relatos.

El trabajo de Arias, entonces, se conecta con este ímpetu de revisar críticamente el pasado y, sobre todo, el pasado familiar. Se sitúa dentro del contexto político de remover la memoria, pero opta por hacerlo desde un punto de vista particular (o varios, ya que tenemos muchos protagonistas) que, tal como lo hacen otras obras de su generación, toma distancia de perspectivas hasta ese momento más extendidas sobre las dictaduras. Con esto último, nos referimos al testimonio que busca visibilizar el horror, que observa melancólicamente lo perdido y/o que se erige con gran fuerza como manifiesto político de una ideología.⁵⁴ En buena parte, es la visión de quienes participaron de manera activa en el acontecer de los años setenta. En este sentido, la misma autora explica que cuando decidió hacer *Mi vida después* quería desligarse de la idea generalizada sobre el abordaje de la dictadura, que quería evitar un montaje “melancólico, oscuro y panfletario”:

Mis amigos artistas me decían que no me metiera con eso. “Hacé una obra de otra cosa, ¿otra vez los desaparecidos?” Y yo: “No, no es una obra de los desaparecidos, es una obra sobre mi generación, sobre los que nacimos entre el 76 y el 83. Sobre nuestra juventud y la de nuestros padres, como espejos entre dos generaciones”. Como ya sabemos lo que es, todo el mundo dice: “Es una obra sobre los desaparecidos, ya está, no la quiero ver, ya la vi, ya sé lo que es”. Para mí era muy importante separarla de eso. Es una obra sobre mi generación, sobre lo que yo sé sobre este tema. (en Longoni y Verzera, 2012, pp. 10-11).

De este modo, el trabajo de la directora se funda en el desarrollo de su mirada como parte de una generación, que asume el legado de aquellos que fueron jóvenes y adultos en los setenta, pero se apropia de la memoria, para hablar desde sí y sobre sí. En este sentido y como podremos advertir durante el siguiente análisis, en las piezas de Arias hay con claridad un asumirse como “hijos de” y una voluntad de tomar las memorias de los padres y reconstruirlas, pero, también, un gesto de narrar desde la propia perspectiva, de mostrarse como protagonistas y no anular sus propias voces al portar la etiqueta del ser hijos.

En relación con lo anterior, las dos obras de Arias contaron con una recepción positiva de parte de la crítica cercana a sus estrenos, lo que creemos que en parte se explica precisamente

⁵⁴ Dos textos sobre el teatro argentino del siglo XXI (y también de fines del siglo XX, en uno de ellos) que estudian la representación de figuras relacionadas con la dictadura, la perspectiva de los hijos y formas de representar el tema que distan de las maneras habituales/más extendidas hasta el momento, son los libros *Narrar el horror desde el teatro. Las obras sobre el terrorismo de Estado en Argentina en el período 1995-2015* (2019) de Maximiliano de la Puente, publicado por Eudeba, y *Fantasma en escena. Teatro y desaparición* (2022) de Mariana Eva Pérez, publicado por Paidós.

porque tocaron el tema de la dictadura de manera distinta a lo que se estaba haciendo, al partir del punto de vista de estas generaciones más jóvenes. Estas últimas, junto con desmarcarse del relato de la generación anterior, en palabras de Arias “empiezan a hablar de la dictadura, corriéndose del discurso oficial de derechos humanos” (en Torres, 2011, p. 18), que sobre todo luego del retorno democrático se enfoca en la búsqueda necesaria de verdad, justicia y reparación, también en la derrota, pero a su vez cristaliza un relato épico que los hijos vienen a relativizar, como iremos viendo.

Asimismo, parte de la crítica coincidió en que las puestas en escena eran emotivas; desde nuestro punto de vista y como señalamos anteriormente con respecto a *El año en que nací*, son obras que logran una conexión emocional con el público. Al respecto, se señaló que *Mi vida después* era un espectáculo conmovedor (Consentino, 2009) y que contaba con una “fuerza emotiva” (Zayat, 2009). Siguiendo la misma línea, de *El año en que nací* se dijo que era “identificatoria, catártica, sanadora” (Santi, s/f), “una experiencia estremecedora”, con la que “no hay forma de evitar sentirse identificado” (De la Parra, 2012). La emoción y la “conexión” en este sentido, se relacionan con lo último que señala De la Parra, es decir, con que el espectador pudiera sentirse identificado al reconocer una generación en escena a la que pertenece (como “hijo” o “hija”) o con la que pudiera sentirse cercano (como padre o madre, por ejemplo, o simplemente como un sujeto inmerso en el contexto histórico). Cada performer, asimismo, mostraba su historia personal, lo que podía también llevar al espectador a pensar en la propia experiencia, la situación propia o de sus familiares durante la dictadura. El trabajo de la autora se proyecta en el espectador, para reconocerse junto a las personas en escena y/o bien, para diferir de algunos de sus relatos o puntos de vista.

4.2. Historias y álbumes personales en escena: operaciones de la re/presentación

4.2.1. Realidad, ficción y biodrama en el teatro de Lola Arias

Como dijimos, Arias construyó ambos montajes siguiendo la veta del nuevo teatro documental y la propuesta del biodrama desarrollada por Vivi Tellas. En este sentido, tanto el marco del ciclo curado por Tellas en el Teatro Sarmiento como su particular concepción del cruce entre lo documental y lo biográfico en el teatro, así como de las posibilidades de trabajo con intérpretes no profesionales en escena, guiaron la labor de la autora e influyeron en el teatro argentino actual, al dar espacio a trabajos que experimentaran con los lenguajes y se abrieran a formas teatrales no tradicionales. En ese sentido, Arias ha señalado:

En relación con el biodrama, creo que el ciclo de Vivi Tellas fue muy importante porque abrió una perspectiva de investigación, sobre todo pensando que en un teatro como el estatal no existía ningún tipo de ciclo experimental cuya idea fuera trabajar sobre un concepto, y no decir “vamos a hacer Molière o Discépolo” y llamar a un director para hacerlo. [...] Dentro del teatro estatal fue una especie de grieta milagrosa, donde empezaron a aparecer nuevos procedimientos, nuevas formas de relato. Y la idea de incluir la vida como motor, como matriz de teatralidad, hizo aparecer no sólo nuevos relatos, sino nuevas formas de contar. [...] Empezar a pensar no sólo los temas, sino también los procedimientos de la puesta en escena. (Longoni y Verzero, 2012, p.11).

De este modo, la invitación biodramática de experimentar con las formas de traer a escena la vida de personas reales y mostrarla como tal constituyó para la autora un modo de buscar nuevas operaciones, que en su caso partieron desde el trabajo autobiográfico y constructivo con los mismos performers. Esto obedece a un interés por explorar el teatro y la misma vida cotidiana como “matriz de teatralidad”, tomando sus palabras. Con esto, Arias le dio un impulso a una forma de ver las artes escénicas que ella ya venía cultivando desde antes, con una inclinación hacia la performance que continuó avanzando en la ruta de alejarse del teatro convencional.

Cabe reponer que el camino realizado por Arias como directora y dramaturga comienza con obras como *La escuálida familia* (2001) y *Poses para dormir* (2003) (entre otras), ambas piezas que proponen personajes y universos ficcionales. Más adelante, en la trilogía de performances de 2007 la autora empieza a transitar hacia lo documental, según ella comenta (Arias, 2018). Este ciclo se inaugura con *Sueño con revólver*, que lleva a escena el encuentro amoroso entre un hombre y una joven, en medio de una ciudad (Buenos Aires) de la que se resaltan cortes de luz, como los de la época del montaje, la escasez de agua, la violencia y la soledad. En las performances que siguen, Arias trabaja con la inclusión de lo real y/o la biografía de los actores. En *El amor es un francotirador*, escrita por ella y dirigida junto con Alejo Moguillansky, se propone una obra en la que varios personajes relatan experiencias sobre sus fallidas vidas amorosas y finalmente esperan suicidarse jugando a la ruleta rusa, acción que por lo demás es dirigida por una niña. Aquí la autora decide que cada intérprete incorpore algunos elementos de su vida en sus relatos (Arias, 2018). *Striptease*, por su parte, trata de una relación que acaba y tiene en escena a una mujer y un hombre dialogando por teléfono y a una bebé real (de aproximadamente un año, hija de la misma actriz), cuyas impredecibles acciones

van modificando los diálogos y lo que sucede en escena.⁵⁵ También, tenemos las experiencias mencionadas anteriormente junto con el director Stefan Kaegi, *Chacara paraíso* (2007) y *Airport kids* (2008): recordemos, la primera fue una instalación que mezclaba elementos ficticios y documentales de las vidas de policías y expolicías de la ciudad de Sao Paulo, y la segunda, una obra en torno a las vivencias de niños y niñas que viajan constantemente debido a los empleos de sus padres (gerentes de multinacionales), interpretada por los mismos niños.

En la mayoría de los casos anteriores, que son representativos de la poética que Arias ha ido desarrollando, es posible observar el trabajo con la vida de personas reales, en propuestas en las que en más de algún momento se confunden realidad y ficción al traer al escenario a un performer que muestra su propia vida, que *se presenta*. Además, las obras de la trilogía tuvieron como materia prima la propia experiencia de Arias, como ella ha señalado (sobre todo para *Sueño con revólver*) (Pinta, 2008), y también las vivencias y la presentación de los actores en algunos instantes. Este trabajo con la vida de los actores bien puede no plantearse explícitamente en la escena, sin embargo, para la artista es un elemento que puede percibirse en la medida en que aporta otras cualidades a la actuación:

Quando elegí a los actores para trabajar, quise también trabajar sobre ellos, incorporar elementos de su biografía. Vos decís que no todos pueden saberlo, yo creo que el espectador lo percibe, que sucede algo extraño cuando un actor está trabajando con la ficción y lo real, cuando se mueve en ese límite [...] cada vez me interesa más la experiencia del actor, no porque siempre vaya a trabajar con su vida propia, sino por incluir determinados elementos que lo coloquen en un lugar de mayor vulnerabilidad, de menos distancia, de más presencia, de más exposición de sí mismo. (Pinta, 2008, p. 5).

La exposición del mismo performer parte entonces desde una búsqueda en torno al trabajo actoral, de situarlo en un escenario sin la mediación de la interpretación tradicional, de incomodarlo inclusive al explorar ese límite. La irrupción de lo real a través del performer se ve radicalizada con la inclusión del bebé en *Striptease*, quien por cierto no *actúa* interpretando a un personaje y cuya espontaneidad producirá cambios a lo largo del espectáculo. En este sentido, el transcurrir de la obra es incierto y la ficción deja de estar guiada por un texto previo que efectivamente existe, es más, deja de ser ficción. La obra no puede ser controlada del todo

⁵⁵ La trilogía fue montada en Chile en una versión local. *Sueño con revólver* fue presentada en 2007 y dirigida por Néstor Cantillana; *Striptease*, en 2009 y dirigida por Paula Bravo; *El amor es un francotirador*, en 2011 y dirigida por Néstor Cantillana.

y depende por completo de lo azaroso de las acciones del bebé, con lo cual se acentúa la presentación de los personajes y de la obra en sí. Este procedimiento, que involucra el azar y lo reflexivo a partir de un sujeto/elemento que ponga en riesgo la representación, implica poner el énfasis en el carácter procesual de la pieza, como una experiencia que no es una “obra cerrada”.

Dentro de este breve recorrido de la labor de Lola Arias, cabe agregar que sus trabajos obedecen a una voluntad multidisciplinaria: hemos de tener en consideración que además de performer es escritora, directora de cine y música, ha hecho instalaciones y ha realizado propuestas curatoriales, como las del Festival Ciudades Paralelas (2010-2011, junto a Kaegi) y el ciclo de conferencias performáticas en *Mis documentos* (2012, 2013, 2014, 2015, 2017). Esta amplitud disciplinar se percibe en sus obras, que en la búsqueda que emprenden se interesan por lo que haya más allá de la ficción, y también abren las fronteras tradicionales del teatro (la permeabilidad entre disciplinas).

Las producciones anteriores de Arias nos permiten rastrear un rasgo recurrente en su quehacer, que tiene un desarrollo en las dos obras de nuestros corpus a partir de su vinculación con la propuesta biodramática. Dicho rasgo es la exploración de la relación entre ficción y realidad, que suele develarse ambigua y se encuentra presente en más de una operación. Así, en el desarrollo de estas obras es posible advertir el juego con esta tensión de manera constante que, no olvidemos, a su vez dialoga con la pregunta sobre cómo hablar del pasado desde la posdictadura. De este modo, en algunos momentos se hace hincapié en lo real, en otros en lo ficticio y, en otros, ambos se confunden. Sin olvidar ese antecedente como gran trasfondo, pasemos a observar entonces las características y operaciones significativas de ambas piezas.

4.2.2. Relatos y ficciones de la memoria

Desde un principio, Arias propone una articulación de relatos que se saben contruidos desde el fragmento. Los performers recurren a sus memorias y a la información familiar recopilada, que son, necesariamente, retazos del pasado. La distancia con los hechos, el que los performers conserven apenas recuerdos o bien que no los tengan (y estos les hayan sido transmitidos) hacen imposible confeccionar un relato “completo” que pueda dar fe de lo ocurrido. En consecuencia, los performers asumen en varias oportunidades que no están seguros de cómo pasaron algunos sucesos, y señalan inclusive cuando se refieren a hechos que son imaginarios. Las ideas que manejan sobre parte de la vida de sus padres dependen de sus

recuerdos, pero también de los relatos de terceras personas y de sus mismas fabulaciones. Ello da cuenta de la dificultad para armar una versión de lo acontecido.

Un caso ejemplar es el de Carla Crespo en *Mi vida después*, quien señala que le contaron distintas versiones de la muerte de su padre. Carla dice que son tantas las versiones que para ella “es como si hubiera muerto varias veces o no hubiera muerto nunca” (Arias, 2016, p. 43). Cuando niña, su madre le dijo que el padre había fallecido en un accidente automovilístico y, años después, supo que había muerto en el enfrentamiento de Monte Chingolo. De ello, le narraron dos versiones, en donde la correcta es que el padre fue tomado prisionero, fusilado y mutilado, y sus restos arrojados en una fosa común en el cementerio de Avellaneda, de acuerdo con un análisis de ADN que la hija se hizo y lo confirmó. Esta última información (la confirmación de la localización de los restos mediante el ADN) era aún desconocida al momento del estreno de la obra, y se incorporó posteriormente durante el desarrollo de las funciones en la medida en que el proceso de identificación de los restos del padre fue avanzando. Estas versiones son sindicadas en el texto como muerte número 1, 2 y 3, y son narradas por Carla mientras sus compañeros actúan algunas acciones con elementos básicos (como cuando arman un auto con sillas, apuntan con armas imaginarias y caen al suelo). Además de esa dificultad para rastrear lo efectivamente ocurrido que experimenta la hija y su deseo de hallar la verdad, aquí la obra pone a la vista distintas alternativas, cada una válida en algún momento de la vida de Carla e inclusive de su madre, quien ocultó y atenuó la información. En este sentido, si bien se desprende la importancia de conocer la verdad, Arias se interesa por acentuar la relevancia de cada “hecho”, aun cuando fuera una invención con contenido mitigado para ser dirigido a una niña. Las versiones apócrifas son igual de relevantes, pues son (o fueron) relevantes para la narradora; además, integran el relato aun declarando su dudosa veracidad, es más, la fabulación explícita es parte de esa narrativa. El relato del pasado se construye de ficciones, fragmentos y trozos de lo histórico, de información diversa y divergente que acoge lo dudoso del hecho y en donde cobra relevancia la potencia de la imaginación.

El ejemplo anterior, tal como otros instantes en donde los performers señalan imaginar algunos episodios pretéritos, muestra el modo en que Arias concibe la construcción del pasado en sus obras. Al respecto, la autora comenta:

Para mí era muy importante pensar el pasado como suma de ficciones más que de hechos. Si el pasado es esa suma de ficciones que todo el tiempo cambia de forma,

porque cada día que pasa el pasado es otro, ¿cómo se cuenta el pasado diciendo “esto es el pasado”? (Longoni y Verzero, 2012, p. 7)

El pasado es mutable tal como lo son los recuerdos en la mente y lo es el mismo tiempo, que suma y cambia experiencias a medida que transcurre. Además, el pasado se construye a partir de diversos recuerdos que se canalizan en relatos y son filtrados por el tamiz de la ficción. Las piezas teatrales, de este modo, asumen y transmiten que las memorias que están configurando dependen de subjetividades e invenciones, que son las que finalmente articulan el pasado familiar de cada persona y el generacional de los grupos en escena. Lo anterior, por lo demás, no le resta un valor factual a lo acontecido, en otras palabras, no va en detrimento de la importancia histórica y real de lo narrado, sino que se muestra como una forma válida de construcción de la memoria y la historia. Asimismo, entender el pasado como un cúmulo de ficciones va de la mano con comprender la escritura de la historia como una tarea situada y subjetiva, recordando a De Certeau (1993), que en nuestro caso pone el acento en el relato personal.

4.2.3. Los documentos

En la línea documental sobre la que ambas obras trabajan, la inclusión de documentos se vuelve un objeto central y, con ella, la serie de procedimientos que se despliegan dan cuenta de la renovación operada en el género durante las últimas décadas (según pudimos constatar en el Capítulo 2). Aquí, los performers se apoyan en los documentos para narrar, figurar a sus padres y situar contextualmente al espectador. Se enseñan registros audiovisuales, grabaciones, cartas, diarios, ropa, documentos de identidad, legajos de procesos judiciales, mapas y fotografías. Todos estos elementos resultan indicios, huellas del pasado que se evoca, se constituyen como documentos —ese “real por antonomasia” según señala Insunza (2007)—.

Según comenta Jacques Le Goff (1991), desde una perspectiva historiográfica positivista el documento es lo que hace posible el relato histórico y en él estaría contenida la verdad, es una prueba de lo que se afirma como pasado. Posee una supuesta objetividad, se asimila al texto y es lo que permite dar curso a un relato histórico “veraz”, que es significativo para la ciencia histórica y la sociedad; tiene un alcance público. Como vimos anteriormente (Capítulo 1), aquella perspectiva fue impugnada desde la Escuela de los Annales en los años treinta y el giro historiográfico de los setenta, lo que, entre otras cosas, amplía la noción de documento y les da lugar a otros objetos —más allá del texto—, igualmente relevantes para la

memoria social y su construcción. Es en este sentido que podemos considerar los documentos que incluye Arias en su obra. Estos son de índole diversa, se encuentran lejos de un afán probatorio y solo algunos corresponden a documentos de carácter histórico y público que apunten a una trascendencia social —como aquellos llevados a escena por el teatro documental europeo de los sesenta—. Uno de los pocos objetos de índole histórico-social que presenta la obra argentina es, por ejemplo, un fragmento de *La marcha peronista*; en la obra chilena, este tipo de elemento es más recurrente, como el audio del relato de Radio Cooperativa del bombardeo a La Moneda, la lectura de decretos promulgados a inicios de la dictadura, portadas de periódicos de los años setenta, una lista de exiliados autorizados a retornar al país, una foto de una papeleta del referéndum de 1980, etc. A lo largo de las obras, estos documentos que tienen una relevancia más generalizada se yuxtaponen a otros que tienen un carácter personal, que son la mayoría. Lo real está presente en las obras desde lo social-público (y es un saber conocido por los espectadores, al menos los locales), pero se acentúa particularmente desde el registro de lo personal-familiar. Son artículos personales, representativos de lo micro, que antes de la puesta en escena tenían sentido casi únicamente en la estrecha dimensión de lo privado. Sin embargo, los materiales y vidas puntuales en conexión con las demás historias forman una especie de relato colectivo, todo se complementa y se aúna una narración sobre la memoria social. Así, por ejemplo, en *El año en que nací*, después de que se oye el relato del bombardeo de La Moneda, cada performer cuenta lo que estaba haciendo su padre o su madre el día del golpe; en *Mi vida después*, una línea de tiempo dibujada en piso grafica el año de nacimiento de cada performer y da pie a la secuencia de presentación de los actores que describimos al comienzo, en la que historia personal e historia social se enlazan.

Gran parte de los documentos corresponden a fotografías familiares, las que se proyectan desde una mesa hacia una pantalla. Algunas son fotografías de documentos de identidad, otras capturan momentos importantes o felices y cotidianos (salidas, vacaciones, concursos, cumpleaños, eventos sociales). Las fotos contribuyen a armar los relatos personales y en complemento con las palabras explican el contexto histórico en que fueron tomadas y su significación para los hijos e hijas. Estos recuerdos, por cierto, se imbrican con momentos amargos. En *El año en que nací*, por ejemplo, Alexandra muestra un recorte de un diario en donde se exhibe el cuerpo desnudo de su madre en la calle, asesinada en el falso enfrentamiento de Fuenteovejuna. En esa oportunidad, tres militantes del MIR (entre ellos la madre de la performer, Lucía Vergara) fueron acribillados en una casa de seguridad en la que llevaban meses resguardándose, pero la versión oficial fue que se trató de un tiroteo iniciado por los militantes y en igualdad de condiciones, lo que más tarde fue desmentido. Se trata de una

fotografía que recorrió todo el país en la época y que muestra el cuerpo femenino desnudo como un botín. Luego, Alexandra retrocede en la vida de su madre y muestra una fotografía de cuando esta era estudiante secundaria, donde aparece junto a la expresidenta Michelle Bachelet y otras compañeras adolescentes. Cuando otro actor señala a una de las muchachas en la foto, Alexandra aclara con un dejo de burla: “No, Ítalo, mi mamá está mucho más a la izquierda de Michelle Bachelet”. Luego, muestra fotos del casamiento de sus padres y de ella cuando niña, para relatar que su abuela se hizo cargo de ella y su hermano cuando sus padres se fueron a Cuba a recibir instrucción militar. De esta manera, lo personal transita en el camino de lo público, cada fragmento forma parte de un conjunto para inmiscuirse en la Historia e ir construyéndola desde la particular perspectiva de cada sujeto.

En otros casos, la fotografía sirve de base para la expresión de las diferencias ideológicas de los hijos respecto de alguno de sus progenitores. Es el caso de Leopoldo en la misma obra, cuyo padre pertenecía a la fuerza policial. Leopoldo muestra una foto en la que aparecen, entre otras personas, Salvador Allende, Fidel Castro y su padre, que fue designado como guardaespaldas de Castro en su visita a Chile durante el gobierno de la Unidad Popular. Como contracara, después muestra una foto posterior al golpe, donde se ve a su padre junto a varios hombres, uno de ellos un reconocido general designado para perseguir marxistas dentro de la institución. Leopoldo acota: “Yo no sé qué hizo mi padre en esa época porque él no quiere hablar de eso. Solo sé que fue elegido por tener bien puestos los pantalones y ser derechista” (Arias, p. 98). Luego, cuenta que su madre, como esposa de uniformado, fue designada presidenta de mesa en el plebiscito de 1980, en donde se aprobó la continuidad de Pinochet en el poder y una nueva Constitución. Se trató de una elección fraudulenta y, con ironía, el performer señala: “Mi mami dijo que contó ‘súper bien’ los votos” (p. 99). De manera similar, en la obra argentina, cuando Vanina empieza a contar que su padre era policía de inteligencia, ella muestra una foto en la que aparecen ella pequeña, su madre y su hermano cuando era bebé. Vanina comenta, con suspicacia y ya dejando entrever una distancia hacia su padre: “1978. Yo a los tres años mirando cómo mi madre baña a mi hermano. En la foto se puede ver que yo estoy feliz pero confundida. No entiendo bien de dónde vino mi hermano porque no recuerdo haber visto a mi madre embarazada” (Arias, p. 25). Más adelante, Vanina dice que pensaba que su padre vendía fármacos, pero que a los veintiocho años se enteró de que era oficial de inteligencia y se había apropiado de su hermano. Esa revelación hizo que no quisiera ver más a su padre, quien tuvo que ir a juicio y fue condenado a prisión (más adelante volveremos sobre este punto).

Durante el transcurso de las obras, los performers manipulan los objetos y en particular las fotografías: dibujan sobre ellas, las rayan, subrayan pasajes de cartas.⁵⁶ Lo anterior resulta llamativo, pues se trata de objetos con gran significación personal que son parte del archivo privado de cada uno; algunos inclusive son los últimos vestigios de padres desaparecidos, pero aun así son intervenidos.⁵⁷ En el tratamiento de estos archivos no hay solemnidad ni resguardo, como sí ocurriría con cualquier otro archivo, ya sea personal o de una institución. Es el caso del mismo momento en que Vanina muestra las fotos de su padre y tíos y relata que son policías, y Blas dibuja sobre las imágenes bigotes “de policía” con ironía y humor, hasta que este último corta la foto, con lo que ilustra la clara escisión familiar que se siembra en la época y que se manifiesta en el futuro. De manera parecida, en *El año en que nació Leopoldo* realiza algunos dibujos muy simples (lo que al principio resulta gracioso, pues ha contado que dibuja retratos hablados en la PDI, por lo que es un buen ilustrador), raya algunas fotos para explicar su mundo familiar y comenta con un tono lúdico e irónico:

Mi padre es policía. Mi madre mujer de policía y mujer gomero.⁵⁸ Mi hermana mayor trabaja en la policía, se casó con un carabinero y se convirtió en mujer gomero. Mi hermana del medio siempre quiso ser carabinero y terminó casándose con un carabinero y se convirtió también en mujer gomero. [...] Aquí está mi madre junto a las esposas de policías que se reunían con Lucía de Pinochet a tomar el té debajo de un gomero mientras mis hermanas y yo marchábamos sin cesar. (Arias, 2016, pp. 98-99).

Algunas intervenciones, como la anterior, llegan a ser atrevidas (por lo que dicen y/o por lo que hacen sobre el documento) y acentúan la falta de formalidad. A estos artículos, en principio de gran valor personal, no se les tiene consideración. Los objetos son intervenidos, descompuestos, parodiados, son convertidos en objetos recreativos. Pareciera que no hay atención a estos como recuerdos con contenido emocional siendo que en muchos casos evocan el pasado traumático. Con ello, los performers establecen un grado de distancia y extrañeza

⁵⁶ Véase la fotografía 2 del Anexo 1.

⁵⁷ Las intervenciones son simuladas en varios casos, pues en realidad se raya sobre una hoja transparente y debajo de ella está la fotografía o se trata de copias.

⁵⁸ La expresión “mujer gomero” alude a una mujer “decorativa” como la planta de interior y sin opinión, ocupada de su apariencia. En el contexto del fragmento, la mujer es decorativa y es la que acompaña, “la esposa de”, y su significado —interpretamos— se abre o encamina hacia el ser la esposa ornamental de un miembro de la policía o las Fuerzas Armadas. Siguiendo el sentido propuesto en el fragmento, más adelante Lucía Hiriart sería la “mujer gomero” por excelencia. Su figura como esposa del dictador fue muy importante, además de que encabezó una institución (CEMA Chile) que guiaba a las mujeres en el cultivo de labores “femeninas” (volveremos sobre CEMA Chile en el Capítulo 5).

sobre sus padres como si logran mirarlos desde afuera y, gracias a ello, pudieran ironizar, mostrar suspicacia, ser irreverentes, así como cuestionar la solemnidad para mirar el pasado. De este modo, los performers tienen asimismo un gesto de objetar el discurso de los padres y asumir que ellos también tienen una versión que contar como sujetos de otra generación.

La manipulación de los objetos y la falta de deferencia hacia ellos nos indica que el documento no es aquí estimado como un artículo impoluto, parte de un discurso serio, imponente, docto, testigo cabal de la historia. Como señala Andrea Jeftanovic para el montaje chileno (lo que es válido para el argentino), a la pieza de museo “se le pierde el respeto”, ya no es algo estático dispuesto para la contemplación y se suprime cualquier óptica censora para usar los documentos en un código irreverente, con lo cual son cuestionados (2016, p. 185). Si el documento es un artículo que debe conservarse sin alteraciones y que en un contexto institucional es exhibido con sumo cuidado, aquí deliberadamente se modifica. Mientras en otro contexto el documento era una fuente de información objetiva que se mantenía indemne, pues era la materia de la historia, aquí se pone en entredicho, se recalca la subjetividad que comporta y con la que se lo mira; se varía, se parodia, se juega con él. La “fuente” es observada y relativizada, no obstante, no deja de ser un insumo válido en ambas obras para que los performers articulen las vidas de sus padres y sus relatos, pues lo que hacen es establecer distancia respecto del pasado de la generación anterior y plantear sus propios puntos de vista.

4.2.4. Los performers

Pasemos a explorar el papel de los performers. Como sabemos, la estructura de ambas piezas está guiada por el testimonio de estos, quienes hablan sobre sí mismos y sobre sus padres, madres e infancias; sobre el paso de sus vidas y sobre lo que pueden esperar del futuro. Al hablar de ellos y ellas como “performers”, que es como prefiere hacerlo la autora (Brownell, 2009, p. 3), se asume que tenemos presentación de los actores, únicamente performance, que es lo que sucede en gran parte de ambas piezas. Junto con comentar sus vidas y las ajenas, también tocan música y bailan como acciones que se ejecutan sin tener como fin el representar otra cosa. Sin embargo, pese a esta impronta performativa que queda clara en el programa de mano, que se refuerza en los objetos y que se hace reconocible para el espectador, inevitablemente entramos en esa zona nebulosa en la que se amalgaman realidad y artificio.

Si bien los performers dan cuenta de hechos vividos por ellos y sus progenitores, tales parlamentos y sucesos han sido organizados a través de la dramaturgia, en donde se han seleccionado diálogos y elementos estables, por lo que opera un grado de artificialidad.

Resultan así pertinentes las palabras de una de las actrices de *El año en que nací*, Nicole Senerman, entrevistada por la Revista Hiedra: “también podemos entrar en la eterna discusión de si al estar arriba del escenario estás actuando o no. Pero en el fondo no hay un personaje, son roles. Claramente uno exagera ciertas cosas, o sea, hay una dramaturgia detrás” (2015). Son este tipo de decisiones dramáticas y de dirección las que articulan las obras y fijan ciertos aspectos, permitiendo la “repetición” (pues se trata de obras que han tenido varias funciones) y la “guía” para quienes adquieren una manera de *estar* frente al público. Son, por supuesto, ellos y ellas mismas en el escenario y no la interpretación de un personaje, pero han construido junto con la directora el texto y el montaje, lo han armado, desarmado y ensayado; han tomado decisiones sobre cómo presentarse y representar. En este sentido, si bien los performers se autoexponen, hay algo que se dispone, que se exagera y los lleva a cumplir un rol (como dice Senerman): los actores realizan una *reconstrucción* de sí mismos, una *versión* de sí mismos modelada por el trabajo de la obra. Son ellos, pero a su vez hay un grado de ficción en ellos, son una *versión* que emerge en esta situación escénica.

La exploración del testimonio desde el yo, por lo tanto, lleva a la *construcción* de estas *versiones* de los performers. Lo que en un primer momento se plantea como un testimonio colinda con el artificio, lo que se torna inevitable al ser una construcción deliberada. La *versión* de este yo establece un tono particular para hablar sobre los progenitores que se extiende a toda la obra, que tiene directa relación con el grado de distancia para manipular los objetos. Los performers toman una actitud algo alejada, tranquila, a veces con un poco de gracia, como si se tratara de una exposición de hechos con los que no están conectados emocionalmente, pese a que evidentemente se trata de experiencias personales y en ocasiones de situaciones complejas y dolorosas, como el mismo relato de Alexandra de la muerte de su madre o de Carla de la de su padre, la narración de Soledad sobre el exilio de sus progenitores a México, la mención del secuestro del padre de Mariano por agentes del Estado, etc.

Esta distancia, mediatizada a través de un tono neutro, de la ironía, del humor, es la forma explorada para poder hablar de aspectos dolorosos sin suscitar emociones intensas en los performers que los quebraran emocionalmente, pese a que ya en sí el proceso de ensayo e investigación exigió emocionalmente a los actores y actrices (Longoni y Verzero, 2012). Además, se trata de relatos potentes emotivamente que se repiten en cada función: relatar lo doloroso una y otra vez, lo que indudablemente conlleva un costo psíquico para los protagonistas. En este sentido, si bien las obras exploran historias densas (y otras no tanto, pero no por eso menos significativas para sus protagonistas), evitan indagar en el dolor personal desde la actitud anímica del performer, pues no era el objetivo hacer emerger su sufrimiento.

Tampoco lo era, como ha acotado la autora, crear un espectáculo oscuro, patético y convencionalizado sobre la temática (Longoni y Verzero, p. 13) que se centrara en el dolor y la derrota. Aunque las experiencias traumáticas estén presentes de manera ineludible, no son el núcleo de las obras, pues el centro son las experiencias y memorias en plural.

Un procedimiento llamativo del trabajo de Arias es la recreación que los hijos hacen de distintas escenas de las vidas de sus padres. Esto se da a través de la representación, “cuando se encarnan los *personajes* de la historia del otro”, y el *remake*, “cuando los hijos toman el lugar de los padres, *rehaciendo* sus circunstancias en primera persona” (Brownell, 2009, p. 5). Vemos ambas modalidades a lo largo de las piezas, a veces en conjunto, aunque la segunda manera es la que resulta más llamativa.

El término *remake* puede leerse en el programa de mano de *Mi vida después* y en los títulos de escenas de esta obra (Arias, 2016, p. 39) y *El año en que nació* (p. 74). Funciona como clave de las piezas, en tanto los hijos e hijas se ponen en el lugar de sus padres y madres para reconstruir las historias de estos, a veces con la colaboración de sus compañeros al representar a otros personajes. En el programa se señala: “Cada actor hace una *remake* de escenas del pasado para entender algo del futuro. Como dobles de riesgo de sus padres, los hijos se ponen su ropa y tratan de representar su historia familiar”⁵⁹. La figura del doble de riesgo se recalca también a lo largo de *Mi vida después* (Carla enuncia “Si la vida de mi padre fuera una película, yo quisiera ser su doble de riesgo”), como si los hijos pudieran hacer las escenas difíciles de las vidas de sus padres, para lo cual recurren a sus ropas y/o toman su lugar dentro de algún hito que recreen. A diferencia de una escena metateatral tradicional, cuando los performers asumen el lugar de sus padres o madres no realizan el esfuerzo por *actuar de ellos*: más bien los sustituyen corporalmente y acompañan sus acciones relatando lo que ocurre. Se trata de *ocupar su lugar* y desde allí explorar esas vidas, para lo cual mantienen la actitud distanciada.

En ambas puestas está presente como tópico la premisa de ser el doble de los padres a través de la ropa, en una relación entre vestimenta, juego, infancia y memoria. De hecho, Arias reflexiona que *Mi vida después* “parte de esa voluntad infantil de representar a los progenitores” (2016, p. 9) que reside en el juego de niños de usar la ropa de los padres e incluso fingir ser ellos, lo que es extrapolable a la obra hermana. *Mi vida después* lo plantea desde su inicio. Cuando comienza la obra, luego de que caen Liza y un montón de ropa desde el techo, ella saca un jean y comenta que cuando niña jugaba a ponerse la ropa de su madre. A eso añade: “Veinte años después, encuentro un pantalón Lee de los setenta de mi madre que es

⁵⁹ Ver en la sección de la web de Arias destinada a la obra: <https://lolaarias.com/es/my-life-after/>.

exactamente de mi medida. Me pongo el pantalón y empiezo a caminar hacia el pasado” (p. 21).⁶⁰ Esta escena instala la idea de la hija que asume el lugar de la madre, pero sin nunca proponerse ser ella ni menos interpretarla, solo indagar desde ese lugar la experiencia de situarse allí para observar cómo fue o habrá sido. Asimismo, se muestra algo que se reitera en ambas obras: el parecido entre padres e hijos. La similitud física y etaria es algo a lo que se alude, como en este momento en que Liza señala que su talle coincide con el de su madre cuando era joven. Información como esta, además de acentuar un carácter poético o trágico, sugiere la superposición entre padres e hijos y sus memorias en un *espacio*: dos generaciones se encuentran, coexisten en el discurso que los hijos arman, casi como si se tratara de uno/a solo/a. Los hijos se plantan en un *lugar* que identifican con sus padres, en donde parecen invocarlos, como si al jugar que son ellos, al usar su ropa, al ponerse en sus zapatos, los hijos abrieran una puerta para inmiscuirse en sus asuntos y pasado, para indagar en profundidad en esa memoria.

A lo anterior podemos agregar que, dado que la posibilidad de traspasar ese umbral está guiada por esa “voluntad infantil”, la búsqueda de la memoria será, justamente, lúdica: la imaginación de la infancia se vuelve una clave creativa y simbólica, pues, como hemos anotado, la memoria y la historia para Arias admiten la ficción o, para continuar con la referencia a la infancia, la fabulación explícita, el relato que se debe a la imaginación. La infancia, por consiguiente, es más que el pasado de los performers y un lugar de enunciación evocado a momentos: es un motivo que impregna la factura de estas piezas.

Mi vida después cuenta con otros momentos de *remake* en los que, si bien la alusión a la infancia no es tan patente como en esa primera escena, sí es clara la superposición entre generaciones. Uno de ellos es cuando la misma Liza, cuya madre (Ana Amado) era presentadora de noticias a la luz pública y militante de Montoneros de forma secreta, muestra una foto de su madre en la mesa del noticiero junto a su coanimador (César Mascetti) y luego es vestida con ropa de conductora de televisión, se sienta y comienza a leer noticias de la época como si fuese su madre. Al hacerlo mantiene frente a su rostro el papel que lee y sobre él se proyecta una fotografía de su madre. Con ello, parecieran volverse una sola, Liza toma su lugar y abre ese espacio en donde las dos coinciden y en donde su madre pareciera tomar la palabra (aunque claramente se trate de la voz de la hija). Algo similar ocurre cuando Pablo se pone un traje de oficina como el que usaba su padre, empleado de banco, y describe algunas acciones cotidianas que este realizaba. Cuenta que en 1976 el jefe, un militar, le exigió que se afeitara

⁶⁰ Véase la fotografía 3 del Anexo 1.

la barba; luego dice que su padre se miró frente al espejo y se afeitó. Mientras Pablo simula esta acción mirando al público, se proyecta la imagen de su padre en su camisa.⁶¹ Otro momento significativo se presenta cuando el mismo Pablo, quien previamente ha mostrado su extenso árbol genealógico que se remonta a siglos y a personalidades históricas reconocidas de la familia Lugones, comenta las diferencias entre su abuelo, su padre y él, y luego señala que lo que los une es el gusto por bailar malambo. Acto seguido, se pone unas botas (que eran de su abuelo y su padre) y, antes de bailar sobre un cúmulo de ropa, dice: “Cuando me pongo sus botas para bailar es como si el tiempo no hubiera pasado y mi abuelo, mi padre y yo nos encontráramos en el mismo cuerpo” (Arias, p. 48). Es un momento que bien sintetiza e ilustra cómo el padre (o la madre) parece emerger en el lugar del hijo (o hija), al mismo tiempo en que este último se sitúa en el lugar del primero. En otros momentos, el *encuentro* de ambas generaciones se acentúa en el uso de la ropa y no a través de la proyección de la imagen, como cuando Mariano se pone el mameluco de su padre y cuenta y recrea lo que este hacía: pilotear autos de carrera y volar en la Juventud Peronista; Blas usa una sotana similar a la que usaba su padre y relata su vida en el seminario,⁶² en medio de un ambiente de prohibición de hablar de política; también, por cierto, en otros momentos en que se recrean momentos de las vidas de los progenitores.

Mi vida después enfatiza más el *remake* que la obra chilena, al plantearlo en su programa de mano y desde la escena inicial en que Liza “camina” hacia el pasado al ponerse el jeans, junto con las escenas de proyección de las imágenes que hemos descrito; este último recurso no se aprecia en *El año en que nací*. No obstante, la noción de *remake* sí está presente, tanto cuando los performers sustituyen a sus padres en algunas escenas como cuando se visten con ropas similares a las que estos usaban en los años setenta y ochenta. Un momento significativo es cuando Fernanda relata varios hitos de su familia, que tienen como núcleo la militancia de su padre en el FPMR. En esa escena, Fernanda canta el himno de la organización y es vestida con una jardinera que su madre usaba mientras estaba embarazada de su hermano; cuenta que en un allanamiento su madre fue secuestrada, golpeada y sufrió un aborto espontáneo. Luego, la visten con la camisa que ocupaba su tío (hermano de su padre) el día en que lo secuestraron, quien todavía sigue desaparecido. Después de relatar el momento en que su tío fue raptado, Fernanda se pone un uniforme de Chilectra (antigua compañía de electricidad del Estado, hoy privada), similar al que ocupaba su padre cuando trabajaba en esa empresa, y cuenta que en la época en que su padre militaba en el FPMR, la organización realizó

⁶¹ Véase la fotografía 4 del Anexo 1.

⁶² Véase la fotografía 5 del Anexo 1.

varias acciones de resistencia a la dictadura, desde el fallido atentado a Pinochet en 1986 hasta los continuos cortes de luz arrojando cadenas al tendido eléctrico; cabe agregar que los apagones como acciones de sabotaje eran una constante durante los años ochenta en Chile, parte del día a día. Finalmente, ella tira una cadena y se produce un apagón en el escenario. En esta escena es la ropa la que le permite a Fernanda recorrer parte de su genealogía, revestida de momentos dolorosos personales que se imbrican con la cotidianeidad nacional; de hecho, después pasamos a una escena en la que cada performer relata un hecho anecdótico familiar relacionado con lo habitual de los apagones.

En algunas escenas de *remake* no necesariamente se recurre a la vestimenta, pero sí se llega a abordar una experiencia límite, que luego se distiende al incorporar otro procedimiento o pasar a otro cuadro. Es el caso del relato de Alexandra de la muerte de su madre. Mientras la hija la sustituye en la escena, otros performers realizan el papel de otros personajes, según lo que la misma Alexandra vaya narrando. Así, cuando cuenta que el cuerpo de su madre fue desnudado y abandonado en la calle, sus compañeros le sacan la remera y le toman fotos, hasta que Alexandra se levanta del suelo.⁶³ La escena se desarma y Alejandro toca la guitarra. Análogamente, también en *Mi vida después*, luego de una escena compleja emocionalmente, se pasa a un momento en que se toca música. Esto ocurre luego de que Carla lee la carta que su padre le escribió a su madre antes de morir en Monte Chingolo. Entre otros aspectos, él se refiere a la hija que ambos esperan. Al terminar, Carla comenta: “Mi papá se murió cuatro meses antes de que naciera yo. Tenía veintiséis años. Cuando yo cumplí veintisiete pensé: ahora soy más vieja que mi padre” (Arias, p. 60). Seguida a esa constatación desgarradora, Carla toca un solo de batería. Al respecto, Arias señala: “Me interesaba trabajar un sonido bastante garagero, rock and roll, guitarras eléctricas, baterías, para salir de la idea de la melancolía, de una música triste, con música más bien agresiva, de descarga. [...] la música era ese lugar de explosión emocional” (Longoni y Verzero, p. 15). Luego agrega: “No queríamos que ella [Carla] se quebrara, y la música es ruidosa, y quiere hacerte saltar las orejas, pero también es la expresión de esa ira, de ese odio” (p. 15). La música con estos recursos del rock viene a comunicar la emoción que la performer siente y que evita transmitir verbalmente para no quebrarse en llanto. La fuerza que requiere su ejecución en la batería y el efecto del sonido estridente expresan el dolor, que emana sin necesidad de recurrir a una forma lacrimógena. De manera similar lo hace Alejandro en *El año en que nací* al tocar la guitarra, que exterioriza las emociones intensas que lo ocurrido pueda suscitar en Alexandra. Si bien el tono de los

⁶³ Véase la fotografía 6 del Anexo 1.

performers ha sido tranquilo y hasta ameno durante esas intervenciones, la música viene a manifestar los estados de ánimo, viene a liberar lo que el repaso de estas experiencias les suscite. La música de este modo tiene un rol claro en los montajes y funciona en complemento interdependiente con los demás lenguajes en la escena.

En las escenas en que los performers representan experiencias pasadas, dentro y fuera del ámbito del *remake*, tenemos algunas construidas con una impronta sencilla. Ya lo esbozábamos: son cuadros donde, a medida que se relata o se dan instrucciones, se realizan acciones simples, como correr o simular que se está disparando. El resultado es tosco y evoca en ocasiones un juego infantil, no hay pretensión de construir verosimilitud a la manera del teatro realista y se pasa rápidamente de una acción a otra. Así, por ejemplo, en *Mi vida después* Carla narra la participación de su padre en el Ejército Revolucionario del Pueblo, para lo cual, comenta, tuvo una fuerte formación política intelectual y física. Allí, ella y sus compañeros emulan algunas jornadas de formación: leen frases de textos que se estudiaban en la organización y luego Carla da órdenes con un megáfono para que los demás realicen diversos ejercicios (flexiones, abdominales, sentadillas, etc.). En *El año en que nací*, tenemos, además de la ya comentada muerte de la madre de Alexandra, momentos como cuando Ítalo emula a su padre haciendo guardia mientras era conscripto en la Armada o cuando varios performers se ubican sobre un mapamundi dibujado en el piso y saltan infantilmente por el mapa para enseñar el exilio de sus padres.

En escenas como estas, se advierte la factura simple y hasta rudimentaria, que puede ser exagerada (como en la escena de la formación guerrillera) o cercana a lo burdo (aunque deliberado), rápida, sintética y, siempre, distendida. Es una confección que a ratos pareciera un juego, como si los performers no se tomaran en serio lo que hacen y, por lo mismo, el resultado en ocasiones es humorístico: ellos y ellas corren, saltan, parecen jugar a la guerrilla, se matan entre sí, apuntan con armas de fuego imaginarias, se tiran objetos burlándose y censurándose a la vez. Nuevamente, la infancia permea la factura de estas operaciones, y lo hace en vínculo con una pregunta implícita que plantean las obras sobre cómo representar los eventos de la memoria personal e histórica. En relación con la escena de *Mi vida después*, Lola Arias comenta lo siguiente, que nos parece extrapolable a otras escenas:

En vez de decir “Vamos a reconstruirlo de verdad como fue”, decir, no, ¿cómo lo imaginamos nosotros? Como una especie de cámara rápida [...], como niños, con los procedimientos muy simplificados, como de un teatro retardado, *Down*. Vamos a hacer los malos, vienen, tiran tiros, se cae, se muere. Era como reducirlo a una

forma de teatro muy primitiva, muy infantil, muy idiota en un sentido para decir que, en realidad, no hay forma de reconstruir esto, no tengo esas herramientas. Solamente, es lo que me imagino, es algo así. (Longoni y Verzero, 2012, p. 14).

Se asume la idea de la dificultad e inclusive imposibilidad de representar los eventos pasados. Resulta difícil porque el pasado como tal no puede restituirse a cabalidad (solo podemos acceder a su reconstrucción que, como sabemos, involucra la ficción, lo subjetivo, un lugar de enunciación) y, también, porque ello comporta experiencias traumáticas. Las obras plantean la imposibilidad de representar aquello, y ante esa contrariedad la alternativa (y respuesta) que proponen es recurrir a la imaginación, a través de la manera arcaica y libre que permite la infancia como tópico y, sin ir más lejos, el teatro.

Un último punto en relación con lo lúdico es la alusión al mundo militar en *El año en que nací*. El espectáculo comienza con los performers sentados en fila con un cartel en la espalda que indica el año en que cada uno nació. Luego, mientras Alejandro toca la guitarra y Leopoldo grita instrucciones en un megáfono como en un entrenamiento militar, los demás corren afanosamente en círculo, para después ordenarse en fila según el año de nacimiento y presentarse. Más adelante, cuando Leopoldo cuenta su historia, comenta que su familia vivía en Arica. Esta última es una ciudad nortina ubicada en la frontera con Perú, con un gran contingente y zonas de trabajo militar, y en donde se fomentaba un férreo nacionalismo. El performer, así, relata que durante su infancia en esa ciudad él y sus hermanas se dedicaron a marchar sin parar: los desfiles de escolares y de Fuerzas Armadas eran muy corrientes en la época y aún más frecuentes en las zonas limítrofes. A diferencia de la obra argentina, nos parece que *El año en que nací* recalca el influjo del mundo castrense durante la dictadura, quizá más significativo para los performers porque tuvo más años para desarrollarse en Chile. Particularmente la acción de correr como en un entrenamiento sigue el afán lúdico-infantil que hemos anotado, esta vez revestido de ironía para mostrar la actitud del régimen y su presencia en el imaginario de esta generación.

4.2.5. La performatividad: transformaciones en el teatro y la vida

Hemos visto que las puestas en escena operan en el límite entre realidad y ficción, el cual es dúctil, y que, por lo mismo, pueden adquirir distintos grados de performatividad, según el énfasis en la presencia, en lo reflexivo. Al respecto, una faceta interesante es que ambas obras ejercieron cambios tangibles sobre la realidad sin proponérselo. El primer caso es *Mi*

vida después. En el estreno, cuando Vanina leía fragmentos de los legajos del juicio que su hermano Juan inició contra su padre por haberse apropiado de él, relataba que quería declarar, pero que la ley impedía que ella lo hiciera, porque no se admitía que una hija que no era la querellante declarara contra su padre. Sin embargo, dos años después, la performer agregaba nueva información en su relato: finalmente se admitió que ella declarara, bajo la idea de que Vanina ya contaba su testimonio en la obra teatral. Tiempo después, en 2012, el padre fue condenado a prisión. El segundo hecho ocurre en *El año en que nací*. Cuando se hizo un ensayo público de la puesta en 2011, Viviana contaba que no conocía a su padre y que solo tenía una foto con su apellido y la inicial de su nombre, y solicitaba al público que si alguien podía la ayudara a encontrar a su progenitor. Un año más tarde, su relato cambiaba, pues una persona había localizado al hombre de la foto. Cuando Viviana ya pensaba demandar a ese sujeto, su madre le señaló que la identificación de la persona había sido errónea, y le reveló el verdadero nombre. Finalmente, luego de investigar en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Viviana se enteró de que su padre había sido carabinero, que había asesinado a dos militantes del MAPU y que estaría preso hasta 2019. En ambos casos, se produce una dinámica similar: las obras realizan una acción que cambia un estado de las cosas en la realidad, ejecutan un acto performativo que provoca un giro en la vida de los performers y su alrededor. En *Mi vida después*, se produce un cambio en relación con la ley, y en *El año en que nací* la hija puede desenmarañar su origen. Las puestas en escena o los artefactos (por extensión, la ficción, con todos los resguardos que ella conlleva en una pieza performática) inciden de este modo sobre la realidad.

Junto con los efectos de los espectáculos en la realidad, tenemos los mismos cambios que se han ido incorporando a las obras debido al transcurso de las vidas de los performers. Así, solo por nombrar algunos, en la obra argentina Carla y Pablo se enamoraron y tuvieron un hijo; también, el hijo de Mariano, Moreno, comenzó participando en el espectáculo cuando era pequeño y a medida que fue creciendo fue teniendo más diálogos. *El año en que nací*, por su parte, se ha presentado con diez actores en vez de once y ha sido adaptada en esas ocasiones; en presentaciones de 2012 Ana comentaba que tenía una hija pequeña, y en un montaje posterior cuenta que nuevamente está embarazada; el padre de Jorge murió algunos años después de estrenado el montaje, lo que él dice en el escenario en 2017; asimismo, hay un instante en que suben los hijos pequeños de Soledad (Mía y Noah), quienes también han crecido con el paso del tiempo. Lola Arias comenta que el teatro “permite trabajar con el cambio, con la transformación de la vida de las personas [...]. Así como los públicos son distintos, y el contexto se va modificando, la obra no quiere quedarse fija” (Longoni y Verzero, 2012, p. 5).

En este sentido, las puestas se plantean como algo móvil, abierto, que, dado que se trata de un teatro de lo real sobre vidas reales, va cambiando tal como lo hacen las vidas de los involucrados.

El azar es otro procedimiento en las obras, que se vincula con la idea de cambio que estas incorporan. El azar, una constante en los biodramas (Cornago, 2005 p. 13), es una inquietud que Arias ha tocado en varias de sus propuestas. Recordemos que en *Striptease* teníamos a la bebé y en *El amor es un francotirador* los personajes jugaban a la ruleta rusa (de eso dependía qué personaje moría al final), ambos elementos que encarnan lo fortuito. En los montajes del corpus, el azar viene a figurar las transformaciones de la vida, que es imprevisible, y la apertura de las obras a los cambios. Este elemento está mediatizado por la participación de los niños y por la presencia de la mascota del padre de Blas en *Mi vida después*, una tortuga (que asistió a muchas funciones y fue reemplazada por otras tortugas cuando las puestas en escena fueron en otras ciudades o países). De manera similar a la bebé de *Striptease*, los niños y la tortuga constituyen algo más bien incontrolable dentro de un montaje, en el sentido de que podrían no seguir lo que se les pide hacer, y por ello representan el azar. Lo fortuito de la vida, asimismo, se presenta cuando estos partícipes colaboran en juegos aleatorios: en la primera obra, los performers preguntan si habrá una revolución en Argentina y es la tortuga la que entrega la respuesta según si camina hacia un sí o un no escritos en el suelo; en la segunda, los hijos de Soledad tiran una moneda al aire para responder quién ganará las próximas elecciones, si la izquierda o la derecha. La resolución en ambas piezas dependerá de la casualidad y tiene al menos dos posibilidades en cada montaje.

Estas dos operaciones recalcan la variabilidad de la vida misma. El azar, además de venir a recordar lo *real* en las piezas, tal como el documento, repone lo imprevisto de la vida, que es tan dinámica y cambiante como lo son estas obras, que se han transformado a la par que las experiencias de sus protagonistas. Todo ello refuerza la concepción del montaje en su carácter eventual, recordando esta condición de la puesta en escena según la noción de lo posdramático (Lehmann, 2013). Actualmente, existe consenso en comprender la puesta en escena como un *evento* o *acontecimiento*, que implica un momento en común entre los participantes (espectadores y creadores), que sucede en el instante en que ocurre y se acaba a su vez, es decir, en su condición efímera (Lehmann, 2013; Fischer-Lichte y Roselt, 2008). Por lo mismo, el espectáculo teatral es fugaz, transitorio, y cambia en cada una de sus representaciones, tal como lo hacen los montajes del corpus al tratarse de espectáculos teatrales y al reforzarlo con la inclusión del azar y los cambios que vivan los performers en la realidad. La puesta es un acontecimiento único e irrepetible, en contraposición a la *obra* como objeto

acabado (Fischer-Lichte y Roselt, 2008, pp. 115-116). Esta condición procesual del teatro se acentúa así en estas obras de Arias.

4.2.6. Un escenario de encuentros y perspectivas confrontadas

Una operación propia de *El año en que nací* es que los performers se proponen ordenarse en una fila de acuerdo con distintos criterios, lo que va desencadenando una serie de comentarios entre ellos. Ítalo les indica que se ordenen según la ideología de la madre, de manera que se ubiquen más hacia la izquierda o la derecha del escenario. Después, repiten la operación según la ideología del padre. Lo mismo sucede con el nivel socioeconómico de cada progenitor y con el color de piel de cada actor y actriz. En todos los casos, se trata de un ejercicio revestido de humor que sigue el tono de toda la puesta en escena y que ironiza el clasismo, el racismo y la división política de la sociedad chilena, en donde todos esos criterios son considerados para “clasificar” y juzgar a las personas: quién es más pobre, quién tiene la piel más clara u oscura, quién es más de izquierda o de derecha. A partir del ejercicio, se infiere una mirada crítica sobre estas separaciones o sobre lo maniqueas que algunas pueden resultar; a su vez, a medida que los performers intervienen se producen discusiones, en donde entregan sus opiniones sobre la condición propia y la de los demás. Por ejemplo, en una oportunidad surge la pregunta de si es más de izquierda una mujer exiliada, una que resistió la represión en la vida poblacional o la militante de una agrupación armada. No obstante, la obra no necesariamente entrega respuestas sobre un punto como este último, pues en algunos casos se trata de discusiones aún abiertas en parte de la sociedad chilena —o se trata de un sinsentido—, más bien las expone a través de los comentarios de los performers.

Discusiones como la anterior y otras sobre las acciones de los padres y madres surgieron a partir de los ejercicios en los ensayos y fueron incorporadas en la obra. Ciertamente, en principio la premisa de ordenarse según los tres criterios juega con el absurdo y lo trae a escena, no obstante, en ese ejercicio se dejan entrever tensiones de la sociedad y posibles tensiones entre los performers. Es posible, en este punto, observar una de las diferencias más importantes entre las obras. Siguiendo las palabras de Arias en su prólogo, mientras que en *Mi vida después* es posible advertir que los performers tienen un punto de vista más consensuado sobre la dictadura, que es crítico de esta, en *El año en que nací* se repone parte de la confrontación ideológica de la sociedad chilena. Al decir de Arias, “Los hijos no se ponen de acuerdo” (2016, p. 14). En la segunda obra, se observa en parte el conflicto, el disenso que encarnan los actores

y actrices, que tiene lugar en el escenario. Para Arias se trata de “la imposibilidad de armar un relato único” (p. 14) que porte una mirada con la cual todos coincidan.

Esta diferencia entre las obras de Lola Arias se puede deber, por cierto, a que se trata de una segunda obra (más experiencia con la consigna, nuevos ejercicios y reflexiones, etc.) y a los mismos performers con los que trabajó la autora. En la obra argentina, si bien Vanina proviene de una familia apropiadora, ella está en absoluto desacuerdo con lo ocurrido; todos los hijos e hijas se sitúan desde una perspectiva crítica sobre el régimen. En la obra chilena, los partícipes son casi el doble (lo que entrega muchas más posibilidades) por lo que tienen orígenes más variados (tenemos desde el hijo de uno de los ideólogos de la ultraderecha paramilitar hasta hijos de militantes de organizaciones armadas de izquierda); y, si bien muchos son irónicos en varias oportunidades, no todos manifiestan su opinión sobre los avatares políticos del país, inclusive no todos parecen tener una postura definida.

No obstante, nos parece que la diferencia entre ambas obras puede atribuirse también a las características de cada sociedad de cara al modo en que se gestaron los procesos de transición. Recordemos que la transición “por colapso” argentina implicó nuevas políticas que generaron una ruptura respecto del régimen dictatorial y, por ende, un relativo consenso respecto a la necesidad de escindirse de él. Pese a los retrocesos y tensiones en la materia que se suscitaron (las *leyes de impunidad*, por ejemplo, o el discurso negacionista), fue un momento en que salieron a la luz pública los crímenes de lesa humanidad y, más tarde, se enjuició a los responsables; hubo políticas que apuntaron a la reparación que fueron legitimadas por el discurso oficial. Alrededor del año del estreno, en 2009, se encontraban en curso algunos juicios contra represores. Arias señala que el marco del juicio contra Alfredo Astiz (militar represor condenado por crímenes de lesa humanidad), si bien fue un escenario en donde reaparecieron “un montón de discursos súper fascistas”, se trató de un contexto que permitió la revisión de lo ocurrido por parte de la población y que permitió la existencia de una obra como esta (Torres, 2011, p. 19); fue un momento histórico en que buena parte de la sociedad coincidió en la necesidad de examinar críticamente las acciones pasadas. Se desprende, así, de parte de los hijos e hijas un rechazo generalizado al régimen, sus prácticas y consecuencias; estos apuntan a un discurso que va en la misma dirección.

Por otra parte, en Chile, como vimos, la transición “pactada” fue un momento de tensiones entre un afán desideologizante y un tibio intento de reparación. El olvido como parte de la reconciliación buscó sobreponerse a la memoria; se volvió complejo decir, reconocer lo ocurrido, nombrarlo, revisar el pasado. La impunidad y el negacionismo en tensión abierta con las reivindicaciones de derechos humanos, que se mantiene vigente, pueden explicar el disenso

que se observa en *El año en que nací*, en donde se observan facciones distintas de la sociedad chilena. No hay en la obra un discurso aunado, se muestra que no es posible una única perspectiva y se observa “al mismo tiempo, la posibilidad de convivir en ese desacuerdo” (Arias, 2016, p. 14). El punto de vista de la generación de *El año en que nací* es uno que reúne varias perspectivas confrontadas, las que, sin embargo, cohabitan en un mismo espacio.

Esta presencia de distintas posturas coexistiendo en una aparente armonía pudiera hacer parecer que no hay una toma de posición clara desde el sujeto de enunciación sobre el pasado y el presente. Como si al mostrar la diversidad de posiciones, estas se validaran de la misma manera, en una convivencia que, al ser posible, parece estar en conformidad. No obstante, hay una búsqueda deliberada de la autora de llevar a sujetos que representen distintos sectores de la sociedad (en ambas obras, si bien es más notorio en la segunda) y ofrecerles el espacio para darles curso a sus relatos. Esto bajo la premisa, señala Arias, de entender el escenario como un ring, como un lugar de cierta neutralidad (Longoni y Verzero, 2012, p.7); *neutral* en el sentido de que en ese espacio sea posible reunir ese disenso. En otra entrevista, la autora agrega:

Había prejuicio de personas que antes de ver la obra me decían “vos estás igualando, estás diciendo que es lo mismo ser hija de un desaparecido que ser hija de un represor”. Y no estoy igualando, estoy poniendo las historias en un mismo lugar. (Torres, 2011, pp. 18-19).

Estos puntos nos parecen esclarecedores, pues, finalmente, el lugar de enunciación que asumen las obras (y el particular *El año en que nací*) es precisamente el de varias perspectivas, las miradas plurales de los hijos e hijas; la perspectiva múltiple de esta generación.

4.2.7. Pasado, presente y futuro en la historia social y personal

Hacia el final de ambas obras, se presenta un momento en que los performers realizan un recuento del paso de los años en las posdictaduras.⁶⁴ Cada uno enuncia un año, un evento histórico-político del país y un suceso personal asociado, replicando la presentación de los protagonistas al comienzo de las piezas. En la obra argentina la escena se titula “*Fast forward/ autobiografía*” en un adelanto hacia el futuro, y luego de que gritan por megáfono y se tiran sobre un cúmulo de ropa, los performers dicen, por ejemplo: “1982. Guerra de Malvinas. La maestra nos hace escribirles cartitas a los soldados”, “1997. Un peso, un dólar. Viajo tres meses

⁶⁴ Los textos publicados en 2016 son versiones de las obras de 2014. Se considera hasta ese año en la obra argentina y hasta 2011 en la chilena.

de mochilera a Europa”, “2007. Primera presidente mujer electa. Mi hermano asume como diputado” (Arias, 2016, p. 63), y así hasta llegar a 2014. La obra chilena, por su parte, titula esta escena como “El juego de la democracia”, con lo que se explicita más el carácter histórico de los eventos que se mencionarán en comparación con *Mi vida después*, cuyo título enfatiza en lo personal. Durante la escena se proyectan en una pantalla distintas fotos que muestran conocidos sucesos ocurridos entre el año 89 hasta el presente y, mientras por delante se ve la sombra de Soledad que monta una bicicleta estacionaria, los performers dicen, por ejemplo: “Es 1989 y luego de diecisiete años de dictadura gana Aylwin, yo voto y me acuesto con una chica por primera vez”, “2000. Pinochet sale de Londres en silla de ruedas y llega a Chile caminando. Yo voto por primera vez y salgo del closet”, “2006. Gana Bachelet, muere Pinochet. Yo me compro una casa y quedo endeudado por veinte años” (p. 130). A través de estas efemérides, es posible hacer un recorrido muy rápido de las transiciones hasta la actualidad, funcionan como hitos dentro de una línea temporal y son también un balance social, político y social de Argentina y Chile.

Las escenas anteriores conectan las rememoraciones que los hijos e hijas han abordado a lo largo de las obras con el presente. El pasado y el hoy se funden en estos enunciados, en un constante ir y venir entre el tiempo. La historia y las genealogías se cruzan, y del presente de los hijos pasamos al presente de los progenitores. Mientras en *Mi vida después* se aborda la situación actual de los padres (nos referimos a *ellos*, a los hombres) a través de algunas menciones (como el presidio del padre de Vanina o la publicación póstuma de un libro escrito por el padre de Liza), en *El año en que nací* se incluye una escena en que los performers se refieren al presente de sus madres y padres, todos ellos en función del acontecer político y tocados (más o menos) por la dictadura.

Al pasado y el presente, sumamos el futuro. Todas las temporalidades son parte de las obras, que finalmente funden lo ocurrido con la actualidad y el porvenir posible. El enlace con el futuro comienza por este avance rápido de los años de la posdictadura y llega hasta una escena en que los performers especulan sobre lo que vendrá. En la obra argentina, el futuro imaginado es la muerte de cada uno (con día específico y causa de muerte) y lo que ocurrirá en el país (presencia de robots, las llanuras inundadas, la devastación por el monocultivo, etc.). Finalmente, en la obra chilena, el futuro se aborda de modo más general. Luego de que los niños tiran la moneda, Nicole interrumpe el resultado y vaticina que vendrá un gran terremoto que hará que el edificio en el que se está presentando la obra se derrumbe sobre los asistentes.

En este instante, cabe agregar que Nicole realiza un comentario sobre este edificio donde se encuentra la sala de teatro. En el texto publicado, se trata del actual GAM, Centro

Cultural Gabriela Mistral: antes de ser este centro, en su lugar se hallaba un emblemático edificio construido por Allende⁶⁵ como un ícono del Gobierno de la Unidad Popular, después fue ocupado por Pinochet como sede de la Junta (y rebautizado como Edificio Diego Portales), más tarde se quemó, hasta que fue redificado durante el primer gobierno de Michelle Bachelet como el mayor centro cultural nacional, en donde, acota la performer, hay (había) una tienda Puma. Todo el trayecto de vida del recinto que ella menciona es una ilustración del devenir nacional desde los años setenta hasta nuestros días, desde el proyecto de la Unidad Popular hasta el actual sistema de libre mercado que permite —interpretando las palabras de la performer— que haya una tienda de ropa en un lugar que se supone dedicado a la cultura, tienda, agregamos, de una marca masiva que representa al capitalismo global que ha penetrado en todo espacio, lo que es posible gracias al neoliberalismo sembrado en la dictadura y consolidado en la posdictadura.⁶⁶ Junto con señalar con ironía las transformaciones políticas y lo que, entendemos, son las endebles condiciones del mundo cultural en el sistema político-económico de hoy, esta mención sitúa a performers y espectadores en un tiempo y espacio *real*. Es una nueva referencia (o recordatorio) a la realidad siguiendo la impronta biodramática-documental, que trae a los partícipes a ese lugar compartido, en un aquí y ahora que por lo demás nos recuerda nuevamente que se trata de un acontecimiento singular e irrepetible.

Volvamos al término de los montajes y a la idea de futuro. Al cierre de ambas puestas, los performers tocan música estridente. En *El año en que nací*, entre el ruido de los amplificadores, los performers se van retirando del escenario. En *Mi vida después*, solo queda Moreno en el escenario hasta que se va. Todo parece desarticularse y caer, pero los niños y niñas han sido parte de las obras como señal del futuro. Con la inclusión de estos últimos, los performers dejan de ser solamente hijos y pasan ya a ser padres y madres. Una nueva generación entra en la escena, representando el presente y particularmente lo que vendrá. Moreno, Mía y Noah introducen la dimensión futura y la posibilidad de otras nuevas memorias, ellos contarán historias como estas mediatizadas por sus perspectivas.

Las memorias se conforman de un recorrido por el tiempo, en donde pasado, presente y futuro se conectan a través de las genealogías. Pero podemos agregar, a modo de digresión,

⁶⁵ Conocido como UNCTAD, sede de la III Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo en el Tercer Mundo, realizada en 1972. Luego de la conferencia, pasó a convertirse en el Centro Cultural Metropolitano Gabriela Mistral.

⁶⁶ Una de las versiones del montaje a las que asistimos se realizó en 2017 en la Sala Antonio Varas del Teatro Nacional Chileno. En esa oportunidad, la performer se refería a la sala de este teatro y las dificultades con que este funciona (el espacio se le arrienda al banco estatal). Como institución el Teatro Nacional Chileno existe desde 1941 (fue fundado con el nombre de Teatro Experimental) siendo parte de la Universidad de Chile y tiene una larga tradición en la historia del teatro chileno.

que las figuras de lo familiar en virtud del tiempo no quedan allí. Las obras y su filiación completan también este ciclo desde su título. Si *Mi vida después* nos encauza a un futuro (un futuro por lo demás indeterminado, pues no queda claro con respecto a qué se presenta ese *después*), *El año en que nací* nos remite al pasado. A su vez, ambas contienen un presente, más o menos ambiguo, en lo que están enunciado. Los títulos son complementarios y en conjunto tocan un ciclo temporal.

4.2.8. Las memorias del presente

Resulta significativo el trabajo con el pasado, el presente y el futuro en los montajes, al fin y al cabo, como parte del tránsito que realiza la memoria, o más bien las memorias. Los performers se ubican en el presente de las posdictaduras (que ya sabemos es mutable e inclusive cambia el contenido de las obras y de la realidad) para convocar a sus padres y madres y reconstruir sus vidas, en un constante diálogo con las propias. Miran y recrean el pasado de esos otros tan cercanos, se ponen en sus lugares, investigan, sienten, fabulan, y desde allí observan el hoy y piensan el mañana.

Finalmente, el presente es parte del ejercicio de hacer memoria y las obras lo refuerzan como tal al mostrar su dimensión performativa, como cuando los performers tocan música o cuando se remiten al aquí y ahora, por ejemplo, los parlamentos en que aluden a sus presentes o cuando Nicole menciona el espacio en donde se hallan representando la obra; también, la misma premisa del biodrama y su concreción en estos montajes, el traer a escena a personas reales a contar sus historias. Estos gestos no solo son una disposición material de las puestas para traer lo real a la escena, para decir *estamos aquí y ahora haciendo y contemplando una obra*; las obras, sus elementos, en definitiva, los procedimientos realizados por Arias sitúan históricamente al espectador, llevan a que este reconozca un espacio compartido, un tiempo, una época, un espacio social y político en donde también se está construyendo memoria.

La revisión de estas biografías y las respuestas emotivas que generan en el espectador (a pesar de la distancia impuesta desde los performers) hacen que este piense en la propia experiencia e historia familiar. Estas microhistorias que se proyectan a la historia colectiva se expanden al espectador y apelan a que este piense en su historia y la de sus padres (si es el caso), junto con su participación en la vivencia posdictatorial. Lo que queda es pensar el lugar de la propia memoria en el presente, cómo interviene en relación con el relato múltiple de esta generación.

CAPÍTULO 5. *La amante fascista*: ambigüedades de la memoria negada

La amante fascista fue escrita por el dramaturgo y videasta Alejandro Moreno (1975), dirigida por Víctor Carrasco (1964) y tuvo como actriz principal a Paulina Urrutia (1969). El texto ganó la XIV Muestra Nacional de Dramaturgia, instancia de reconocimiento de la escritura dramática chilena organizada por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Es en ese marco que es puesta en escena por primera vez, en septiembre de 2010. Es una pieza que explora la representación de la memoria desde el punto de vista de una mujer fanática del régimen militar y de su dictador, pero que a su vez es víctima de la tortura y las prácticas sádicas de un grupo de militares, aunque ella no se dé cuenta o no lo quiera reconocer. En diciembre de ese mismo año, la pieza tuvo una temporada en el Teatro de la Palabra en Santiago de Chile; en 2011, se presentó en el Festival Santiago a Mil y en el VIII Festival Internacional de Buenos Aires; en 2013 tuvo una nueva temporada en el Teatro Mori Bellavista, en Santiago. A lo largo de los años y hasta la actualidad, ha tenido varias presentaciones en eventos y ciclos breves dentro y fuera de Chile. En el año 2022, fue llevada al radioteatro por sus mismos creadores y elenco, en coproducción con la Fundación Teatro a Mil.

La amante fascista se sumerge entonces en la perspectiva de una mujer que idolatra a un dictador (que no es Augusto Pinochet, pero remite a él) a la vez que ha sido víctima del régimen, y aborda elípticamente el horror (la violencia político-sexual) para, al final de la obra, negarlo continuamente, en un gesto paradójico en que la negación compulsiva deja en evidencia la verdad de ese horror. Es una pieza que toca la memoria a través de un personaje que intenta desmentir la necesidad de construirla, y lo hace a través del discurso verborreico de su protagonista, una mujer inmersa en el mundo castrense cuya palabra —burlesca y punzante— da cuenta de un espacio de arribismo, soledad y violencia. Es una obra fundamentalmente impulsada por la voz del personaje, y en ella destaca también la construcción no tradicional que tiende hacia lo narrativo, el fragmento, lo metateatral, la dualidad como símbolo que se reitera y el humor.

La ficción se sitúa en algún momento de la dictadura y tiene como espacio físico un pueblo perdido en una provincia del norte de Chile; concretamente, el espacio se inspira en Copiapó (ciudad de donde proviene el dramaturgo) y sus alrededores, pero podría ser perfectamente cualquier lugar de la zona nortina desértica del país. Gran parte de la obra es el monólogo de su protagonista, una mujer de poco más de treinta años, Iris Rojas, quien como dijimos adora al régimen militar y sobre todo a su dictador, llamado señor Espina. Ella es esposa de un capitán del ejército que se halla de viaje en Panamá en instrucción militar y

también es amante del dictador. Tiene un hijo que aparece como personaje silente, vestido de militar, que presuntamente es homosexual (lo que sería una gran decepción para su entorno ultraconservador) y que podría ser hijo de su amante. El argumento de la obra se centra en una noche en que Iris está desvelada y muy preocupada porque al día siguiente vendrá el señor Espina a la provincia en visita oficial. Ella tiene que estar en la tarima de actos para recibirlo y asegurarse de que la recepción resulte de su gusto; sin embargo, durante esa noche ella se da cuenta de que su uniforme —ella utiliza un uniforme para ese tipo de acontecimiento— está mojado y no se alcanzará a secar, por lo que probablemente no pueda asistir al acto o, de hacerlo con la ropa mojada, se expone a ser mal mirada, lo que desencadena el delirio y el fluir de su conciencia en la noche en vela. Durante el transcurso de la pieza, tenemos la voz predominante de Iris, que se presenta junto a otras voces femeninas, y una de estas interactúa con ella. La procedencia de estas segundas voces se confunde a veces, ya que parecen ser de otros personajes y, a su vez, parecen provenir de la misma psiquis de Iris. En la puesta en escena, estas voces son interpretadas por la misma actriz (en el mismo momento de la representación o a través de grabaciones). Por lo tanto, se configura una polifonía que apunta a una sola mujer aparentemente monolítica que, no obstante, se fragmenta y que a la vez representa, creemos, a una colectividad de mujeres.

Entre su desvarío, Iris comenta su posición como esposa de uniformado, destinada a vivir donde y como ordene el Ejército, y muestra cómo ella cree que tiene una alta posición social cuando en realidad no es así, pues también habla de las carencias que vive en una ciudad apartada como aquella en la que se encuentra. Ella participa en CEMA Chile,⁶⁷ criticada institución de la dictadura chilena dedicada al asistencialismo, conducida por esposas de uniformados y dirigida especialmente a las mujeres; bajo ese alero coordina un centro de madres. Es deslenguada, desprecia a los pobres, odia el comunismo, se mofa cruelmente de los detenidos desaparecidos y sobre todo goza con la posibilidad de codearse con el poder. Puede decirse que Iris es la mujer prototípica de la derecha chilena de los años setenta, ochenta y noventa “de clase media alta baja media alta” (Moreno, 2011, p. 58), como ella se

⁶⁷ CEMA Chile fue una institución privada de tipo asistencial creada en 1954. Como se mencionó en el capítulo anterior, durante la dictadura fue encabezada por Lucía Hiriart, esposa de Augusto Pinochet y, por lo tanto, una mujer paradigmática dentro del imaginario dictatorial. CEMA Chile tenía como misión “ayudar” a las mujeres pobres básicamente brindando capacitaciones para trabajos “femeninos”, domésticos y manuales a través de los centros de madres y realizando tareas de caridad; también pretendía guiarlas moral e ideológicamente. Se desplegaba como una red de monitoras o voluntarias que generalmente eran esposas de militares, quienes estaban a cargo de grupos de mujeres. Estas últimas en muchos centros confeccionaban artesanías y manualidades que eran vendidas por la institución para engrosar sus arcas, sin darles una retribución económica. También disponían de centros para atender y enseñar a los hijos de las mujeres trabajadoras. CEMA Chile era considerado el brazo femenino del Ejército a través de la disciplina que impartía.

autodenomina. No es un personaje cómico, pero a ratos es caricaturesca y sus dichos pueden resultar hilarantes; sin embargo, la situación dramática en la que esta inserta es finalmente cruda, terrible. Ella hace eco de parte del imaginario de la época, en donde el provincianismo del universo cívico-militar cobra gran relevancia y, entre otras cosas, da cuenta de un interés por arrimarse al poder, el cual es concebido a un nivel cercano a lo erótico. Alejandro Moreno explica en ese sentido el origen de la obra:

El personaje de *La amante fascista* es un personaje que de alguna manera localicé porque en el fondo en Copiapó, acá donde vivo o más bien donde viví, donde me crie [...] empecé a pispar este fanatismo que existía, esta relación entre poder y dictadura, pero un poder más cívico, que tiene que ver con todo lo más patético de la región, cómo llegó la dictadura a la región en su aspecto evidentemente monstruoso y cruel, pero existía toda como una fantasía en relación con el poder, a Pinochet, y por eso lo ocupó como metáfora del señor Espina. [...] entonces evidentemente las mujeres cumplían un rol [...]. Porque todas las mujeres que estaban a favor de Pinochet de alguna manera tenían una relación entre erotismo y poder. Entonces por eso me planteé la idea del arribismo de una mujer que es la esposa de un capitán del Ejército, que está destinada a ser trasladada de un lado a otro como un mueble en Chile, que al mismo tiempo señala que tuvo una relación y se cree la única amante de Pinochet, o la única amante del dictador. (Entrevista a Moreno, 2022, en Anexo 1)

Durante la pieza, Iris cuenta que cada vez que el señor Espina viene de visita, juega junto con él y otros militares al juego de “La Oficina”. Hacia el final, esto se muestra a través de una escena metateatral, en donde parodian un sketch humorístico de televisión del mismo nombre (“La Oficina”) que se daba dentro del programa *Jappening con ja*, que fue muy popular durante los años ochenta y noventa. No obstante, y como veremos más adelante, lo que ellos realizan es una versión que en principio emula al programa, pero que en realidad es un juego retorcido que encubre la violencia de la que es objeto la protagonista.

Sintéticamente, la historia y la estructura de la puesta en escena de Víctor Carrasco se presentan de la siguiente manera. Al principio tenemos una escena introductoria (“El puesto altiplánico”) sobre la que nos extenderemos más adelante; por ahora señalaremos que la actriz aparece como una mujer-cabra sobre una tarima muy elevada, con el torso desnudo y con las piernas caracterizadas como si fuesen de una cabra, pronunciando un monólogo en tercera

persona sobre las duras condiciones de vida que lleva la protagonista en el pueblo, en la planicie cordillerana. Luego de la atmósfera semionímica que instala este cuadro, pasamos al grueso de la obra en que Iris se halla en su casa y no puede dormir, por lo que habla sola en voz alta (a un interlocutor imaginario, al público, a ella misma), a veces también interactúa con otra voz o habla por teléfono con Ricardo, su marido. Más adelante, tenemos la escena metateatral de “La Oficina” y, al término, Iris pronuncia un monólogo final.

La puesta en escena es minimalista. El diseño escénico del montaje (a cargo de Fernando Milagros) contempla un fondo gris y paredes laterales del mismo color que demarcan el espacio. En ese fondo, se encuentra un telón en el que a momentos se proyectan imágenes de paisajes nortinos o videos. Durante gran parte de la puesta la escenografía ambienta la casa de la protagonista, aunque mínimamente: solo basta un lavarropas —sobre el que ella se queja porque no centrifuga— y algunas estructuras cúbicas de color gris que funcionan como una cama muy simple, una mesita con un teléfono o un púlpito sobre el que ella se pone a discursar en un momento. Son todos elementos funcionales, no un decorado, que permiten situar al personaje al interior de su hogar (una casa de propiedad del Ejército) y en la zona geográfica referida, y que configuran una atmósfera más realista en comparación con la escena anterior.⁶⁸ De esta manera, Iris inicia su monólogo situada claramente en su casa. Ya no es la mujer-cabra en un espacio-tiempo indeterminado, sino que ahora es una mujer en enagua que habla en voz alta mientras se pasea por su hogar. No obstante, su preocupación la desvela y la hace desvariar, y por ese espacio que parecía realista comienzan a colarse ribetes oníricos, evidencias de su yo fragmentado, como cuando habla con otra voz o cuando parece dar un discurso, hasta que finalmente juega a La Oficina.

La pieza, entonces, se sitúa desde la mirada de este personaje para abordar la memoria desde la contracara de quien comulga con la dictadura, pero se ve involucrado en ese horror. Y lo hace desde una puesta en escena en donde sobresale el lenguaje verbal: como ya hemos introducido, *La amante fascista* es una obra sustentada en la voz y en un lenguaje denso. Cabe agregar que el texto escrito por Alejandro Moreno fue tomado para la creación del montaje y en ese contexto él lo fue reescribiendo, considerando los intercambios con los demás teatristas. Según acota Paulina Urrutia (Fundación Teatro a Mil, 2020), en varias ocasiones recibieron nuevas versiones según lo conversado en los ensayos, hasta llegar a una versión para la puesta. El texto resultó ser más breve que la versión dramaturgica publicada después por Sangría

⁶⁸ Véase la fotografía 1 del Anexo 2.

Editora en 2011; la decisión de trabajar con un texto más breve, que omita algunos detalles, se debió a la necesidad de disminuir el tiempo de la representación.

Si bien nuestra investigación se centra en la puesta en escena, nos parece importante asumir y anotar que en el siguiente análisis hacemos hincapié en el texto debido a la centralidad que tiene la palabra en la obra. Para dar cuenta del lenguaje verbal en la puesta, tomaremos como referencia el texto publicado, pero señalaremos si nos referimos especialmente a algún detalle omitido en el montaje.

En las siguientes líneas, nos dedicaremos a examinar los aspectos de *La amante fascista* que consideramos más relevantes en función del enfoque propuesto. Primero, atenderemos a algunos antecedentes de la obra reparando en el humor y el punto de vista que propone, teniendo en cuenta su importancia y el momento histórico en que esta emerge. Luego, hemos escogido cuatro ejes que involucran elementos temáticos y los recursos materiales más representativos de la pieza en función del abordaje de la memoria dictatorial.

5.1. La obra, el humor en su contexto y el punto de vista

Un aspecto que nos parece interesante considerar sobre el contexto de la puesta es su inmediata e inusitada repercusión, tanto respecto de la producción teatral como más ampliamente cultural en Chile. Uno de los periódicos con mayor tiraje en el país, *Las Últimas Noticias*, mostró en su portada una fotografía del montaje el día después del estreno; de allí lo “inusitado”, pues los espectáculos teatrales nunca generan dicho interés en la prensa y menos para que la noticia llegue a la tapa. A ello se suma que se trata de un diario centrado en el entretenimiento y la farándula con énfasis sensacionalista, y cuyas portadas son una gran fotografía que cubre dos tercios de toda la tapa acompañada por un titular de letras amarillas que busca impactar. El interés del periódico se debía esencialmente a la actriz Paulina Urrutia. En primer lugar, ella había sido hasta unos meses antes del estreno la ministra de Cultura del primer gobierno de Michelle Bachelet (2006-2010). Además, si bien Urrutia ha hecho una importante carrera en el teatro como actriz, docente y dirigente gremial (también en el cine), es reconocida comúnmente como actriz de televisión y, sobre todo, por haber interpretado a la religiosa sor Teresa de Los Andes, la primera mujer declarada beata en Chile, en una miniserie biográfica dirigida por Vicente Sabatini y emitida por el canal público, TVN (*Teresa de Los Andes*, 1989). La foto de la tapa de *Las Últimas Noticias* mostraba a la actriz vistiendo una enagua (gran parte de la obra llevaba ese vestuario), pero el titular se refería a la escena inicial, en donde aparecía con el torso desnudo. Este rezaba: “Atrevido regreso de Paulina Urrutia al

teatro”⁶⁹ y un título más pequeño explicaba y luego citaba a la actriz: “La ex ministra de Cultura sorprendió en topless a sala llena: ‘¿No di vergüenza?’” (*Las Últimas Noticias*, 24 de septiembre de 2010).⁷⁰ El periódico hizo gala de ese desnudo como algo polémico y atrevido ya que lo hacía la recientemente exministra. Además, si queremos ir más allá y como ha comentado Urrutia (Fundación Teatro a Mil, 2 de octubre de 2020), se trataba de “sor Teresita” en un destape, aunque fuera veinte años después. Entonces, la ex ministra de Bachelet y ex monja de la ficción, también activista por los derechos humanos, salía semidesnuda mostrando su “delicada piel” como se señalaba en la nota que hizo el diario (Núñez, 23 de septiembre de 2010, p 18), interpretando además a una mujer derechista que amaba al gobierno militar, que se reía de Víctor Jara y Violeta Parra y que embestía contra el marxismo. El periódico se centró en la farandulización del hecho y en lo “atrevido” del gesto, además del estreno en sí como evento social (y en menor grado artístico). Y, si bien lo “polémico” no trascendió ni se amplificó, el episodio nos permite esbozar el momento de producción de la obra, en que se prefería trivializar su contenido en vez de destacar o profundizar en su propuesta temática (solo al final de la nota interna el periódico incluía información marginal sobre la memoria dictatorial como tema del montaje). Una herida abierta que poco antes de la conmemoración de los 40 años del golpe de Estado aún estaba siendo invisibilizada.

En relación con la recepción de la puesta, pero esta vez poniendo foco en el público, podemos considerar un aspecto muy relevante: el humor. A medida que el insomnio y el delirio actúan, Iris da rienda suelta a su discurso y dice en algunos momentos una serie de ofensas en torno a los pobres, algunos referentes de izquierda y a crímenes de derechos humanos. Son frases ácidas propias de un humor negro, “corrosivo”, “sin tabúes” como señaló parte de la crítica periodística de Chile y Argentina en su momento (respectivamente, Piña, 21 de enero de 2011; Espinosa, 29 de septiembre de 2011). De este modo, la protagonista comenta que adora “las canciones de caballos”, refiriéndose a una conocida canción⁷¹ de un grupo folclórico emblemático durante la dictadura (Los Huasos Quincheros), y la usa como contrapunto para ironizar sobre la conocida canción de Víctor Jara, “Te recuerdo Amanda”, al señalar que Amanda solo se quejaba y que Manuel debió trabajar el doble en la fábrica (Moreno, 2011, p. 46). Más tolerable le parece Violeta Parra, “la cantante esa con pinta de empleada doméstica” (Moreno, 2011, p. 47). También se burla de los desaparecidos al decir que estos en realidad se

⁶⁹ El regreso de Urrutia al teatro fue meses antes, con su actuación en la reposición de *Historia de la sangre* de Teatro La Memoria en enero de 2010.

⁷⁰ Véase la tapa en el Anexo 2.

⁷¹ Se trata de “El corralero”, cuya letra cuenta el pesar de un peón de fundo a quien el patrón le encomendó sacrificar a un caballo corralero que se encuentra en malas condiciones.

aburrieron de sus esposas no depiladas y se escaparon con sus amantes (Moreno, 2011, p. 68) —enunciado común de la ultraderecha— o que “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” (p. 68). Frases como las anteriores son dichas con relativa seriedad por el personaje y son políticamente incorrectas; sin embargo, tienen un efecto humorístico en el público.

Así, dichos como los anteriores en boca del Iris resultaban cómicos, según constata la crítica y la prensa (Piña, 21 de enero de 2011; Espinosa, 29 de septiembre de 2011; Pacheco, 30 de septiembre de 2011; García, 2012; Ramírez, 29 de julio de 2014), sus mismos realizadores (Fundación Teatro a Mil, 2 de octubre de 2020) y nuestra experiencia espectral. Sin embargo y desde nuestro punto de vista, a sabiendas de que se trata de una mofa cruel, es algo que resulta incómodamente hilarante. No se trata de que el espectador se esté riendo livianamente ni que coincida con la opinión de Iris —suponemos—, sino que se ríe nerviosamente, ya que sabe la incorrección que hay al pronunciar esas ideas, sabe que están en un marco de irreverencia y que aunque pertenezcan a una ficción igualmente pueden resultar injuriosas o “desconcertantes”, como señaló una crítica argentina (Espinosa, 29 de septiembre de 2011).

Con respecto al humor, su autor comenta:

[...] el ‘éxito’ que ha tenido *La amante fascista* es porque lo que piensa la amante fascista está en el imaginario del espectador. O es algo que escuchó, cuando dice las frases tremendas que dice, la gente se ríe porque sabe que eso aún se piensa. [...] pero yo creo que el humor no está en Iris, porque ella lo dice en serio. El humor está en que la gente se da cuenta... (Entrevista a Moreno, 2022, en Anexo 1)

En este sentido, el espectador reconoce el lugar desde donde provienen esas ideas y las identifica como reales, como algo que podrían haber dicho otras personas, que circularon en la sociedad y todavía lo hacen. Ideas como esas siguen presentes y el espectador ha sido testigo de ellas, pues “lo que pasa es que el imaginario de Iris es una de las fracturas chilenas también” (Entrevista a Moreno, 2022, en Anexo 1). Decíamos que aquellas frases provocan una risa incómoda, y hasta culpable, porque, si bien no hay duda de que son parte de la ficción y del discurso fascista que la actriz está interpretando, además de que el espectador es consciente de la ironía, resultan políticamente incorrectas por la magnitud de su crueldad. Iris y sus dichos

son irreverentes para el público (pero no para ella misma), enmarcado en una época en la que puede objetar libremente estas ideas.

A partir de lo anterior, podemos observar cómo la presente es una obra que, si bien se propone con intención seria, cuenta con vetas humorísticas. Algunas de estas últimas ridiculizan elementos puntuales; otras, muy potentes, absorben y desperdigan un discurso fascista. Este humor incorrecto que desarrolla *La amante fascista* permite hacer tolerable su contenido más denso, aquel que de manera velada hacia el final se comunica como el juego sexual que en definitiva es la violencia hacia Iris, hacia las mujeres, la violencia político-sexual y la tortura; extensivamente, también al horror generalizado que la dictadura instaló. Al decir del dramaturgo: “hay un sentido del humor constante que en el fondo es la única forma de poder contar el horror” (Entrevista a Moreno, 2022, en Anexo 1). Así, la risa irónica o el ridículo de algunas situaciones permiten que la puesta se distienda, que se genere una distancia crítica y que el contenido deleznable pueda ser soportado por el ojo del espectador. A partir de aquí, el montaje deja entrever que lo nefasto es aludido indirectamente, sin explicitarlo aunque se haga notorio, y que la comicidad —inclusive la más cruel— es un recurso que no relativiza la magnitud de lo narrado.

La irreverencia del personaje de *La amante fascista* tiene una zona de contacto con las obras de Lola Arias que ya analizamos, en virtud del humor que estas manejan/incitan. Si en *Mi vida después* y *El año en que nací* los performers son irónicos respecto de sus padres y el dolor que ciertas situaciones les provocan, en *La amante fascista* se toma y desarrolla la burla cruel de la ultraderecha que el público puede leer irónicamente. Si bien en cada caso el humor proviene desde una perspectiva ideológica y estética diferente y tiene un tono distinto (la distensión, lo infantil; la seriedad que se vuelve mordacidad), en ambos casos son obras que llegan a lo políticamente incorrecto. De esta manera, como en las piezas de Lola Arias, en *La amante fascista* el universo de la dictadura y el horror es representado de un modo que a momentos se desvía del tratamiento más extendido de la representación de la memoria (que, como mencionamos, suele ser más solemne), alejándose de la seriedad *esperable* o acostumbrada, de la pérdida, la melancolía por el pasado doloroso.

Por lo tanto, el abordaje de la dictadura se propone desde una nueva mirada, la que creemos se corresponde con el lugar generacional de su dramaturgo. Así como Arias y los performers de sus montajes, Alejandro Moreno es parte del gran grupo de hijos de la dictadura. En este sentido, la propuesta del texto y de la puesta es la de quien vivió la dictadura siendo muy joven, desde el lugar intermedio de quien era pequeño, pero creció con todo el imaginario dictatorial gravitando en torno a él y pudiendo recordar parte de ese acontecer, y que pudo

verse o no estrechamente afectado por los acontecimientos de la época. Una mirada que se aleja de la generación mayor que, como vimos, recuerda la épica de la militancia o el sobrevivir; repara en aquello que se perdió; evita hablar del pasado o no lo asume o lo descrea; etc. Esta mirada se atreve a insertar el humor allí donde resulta muy difícil hablar.

Cabe agregar que esta nueva perspectiva que revisa la dictadura y sus resabios recurriendo al humor la observamos también en algunas obras chilenas que aparecen en la misma época, aunque con modalidades muy distintas, alrededor del año 2010. Por ejemplo, algunas piezas de la compañía La Resentida (*Tratando de hacer una obra que cambie el mundo*, 2010; *La imaginación del futuro*, 2013) que, con atrevimiento, sarcasmo e incomodando al público al interactuar con él, buscan ironizar sobre el Chile dictatorial y posdictatorial. Otro montaje también emblemático, *El taller* (2012), escrito por Nona Fernández y dirigido por Marcelo Leonart, resulta más cercano a la obra de Moreno. Es una pieza que en clave de comedia negra se inspira en el caso de Mariana Callejas, escritora chilena que en los años setenta dirigía un taller literario en su casa y que también era agente encubierta de la DINA junto con su esposo Michael Townley; este último estaba a cargo de un cuartel clandestino de la DINA que funcionaba en ese mismo inmueble, en donde se torturó y asesinó a opositores al régimen.⁷² La obra parodia esta historia y la trata desde la comedia, considerando que la situación que la inspira es tan disparatada que solo puede ser presentada desde ese registro — aspirantes a escritores tan preocupados por sí mismos y por el arte que no se percatan de que frente a ellos ocurren situaciones muy sospechosas— (Leonart, 2019). La proximidad que guarda con *La amante fascista* tiene que ver justamente con darle un cariz cómico a lo macabro de la dictadura, aunque ambas obras se valgan de códigos distintos, lo que viene a permitir soportar aquello tan terrible. De este modo, podemos ver que esta apertura a lo cómico de *La amante fascista* es una impronta también presente en otros creadores de este momento.

Dijimos que el montaje se estrena en un momento próximo a que se conmemoren los 40 años del golpe de Estado. Como fecha en que se cumple una nueva década, es un momento para recordar, para volver sobre la necesidad de justicia, para revisar críticamente el pasado y el presente. Se comienza a gestar un recambio generacional, y estas nuevas generaciones, teniendo ya cierta distancia con respecto al retorno democrático, miran con otros ojos lo

⁷²La casa de Callejas y Townley se ubicaba en Lo Curro, un lugar muy acomodado de Santiago, y allí funcionaba el cuartel Quetrupillán. Michael Townley era un ciudadano estadounidense agente de la DINA y de la CIA. Sus acciones más conocidas fueron los atentados con coches bomba perpetrados contra dos exministros de Salvador Allende, de los que fue su autor material. Uno fue el atentado de 1974 en donde murieron el General Carlos Prats y su esposa, Sofía Cuthbert, en Buenos Aires, y en donde también participó Mariana Callejas; el otro ocurrió en 1976 en Washington, donde murieron el excanciller de Allende Orlando Letelier y su secretaria, Ronni Moffit.

ocurrido, son críticas sobre nuevos aspectos y desarrollan sus propios registros. Ello conlleva nuevas ópticas. En este sentido, la obra propone un punto de vista novedoso para abordar la dictadura, que no solo involucra el humor que hemos referido. Dicho punto de vista tiene que ver con la indagación sobre espacios hasta el momento muy poco visitados por la producción teatral: las personas cercanas al régimen y a los victimarios, pero que no necesariamente actuaron de manera directa en pro de aquel. La presente no es una obra que centre su perspectiva en personajes que podamos considerar víctimas en el sentido “tradicional”, es decir, personajes que se vieron estrechamente afectados por la violencia del régimen, que lo denuncien y que renieguen de este; sino que tenemos a un personaje que es una admiradora frenética del poder y del gobierno autoritario, pero que es dañada por ese mismo mundo de manera brutal. La obra observa a una mujer que se halla en un espacio (vital, simbólico, ideológico) pero, no obstante, no pertenece a ningún lugar, pese a que ella aspire claramente a ser parte de uno y a veces crea que lo ha conseguido. En este aspecto, Alejandro Moreno construye un personaje que vive en una zona ambigua, que se acerca a la vereda del poder y los victimarios al mismo tiempo en que transita por la de quienes sufrieron lo más hostil.

Justamente, *ambigüedad* será lo que define al personaje de Iris Rojas y a la obra. Ese lugar “indeterminado” en el que se mueve la protagonista, como veremos en el siguiente apartado, tiene relación con el espacio geográfico-cultural que instala el montaje, el ambiente del mundo cívico-militar, el género y su propia psiquis. La ambigüedad, por otra parte, también permea sus procedimientos dramáticos, en la voz que puede ser una polifonía y no serlo, en la palabra copiosa y torcida, en la dualidad que se manifiesta en diversas formas, en el juego de dobles y dobleces, en la aparente normalidad de una oficina.

5.2. Procedimientos de representación de la experiencia dictatorial: de la palabra de una a la memoria social

5.2.1. Figuras de la mujer-cabra y del norte militar

El montaje de Víctor Carrasco comienza con la escena de “El puesto altioplánico”, que figura el espacio desértico de la planicie cordillerana del norte de Chile. Sobre una plataforma elevada y hacia un costado del escenario vemos al personaje de la mujer-cabra, que se encuentra agazapada y tapada con un aguayo, hasta que se descubre y vemos que es “medio animal, medio ella” (Moreno, 2011, p. 14): su pecho desnudo enfatiza una mitad mujer, mientras parte de sus

piernas están forradas con pieles que insinúan una mitad cabra.⁷³ El fondo es oscuro y solo ella está iluminada; a veces está agachada y a veces casi erguida con las piernas flectadas, en una posición inusual, no humana; cambia de postura lentamente sin moverse de su lugar. Es casi una instalación viva, una semiestatua que exhibe un cuerpo dicotómico en la altura cordillerana que metafóricamente sindica la plataforma, un cuerpo dual que se propone como alegoría del personaje de Iris y que viene a instalar una atmósfera, un espacio psíquico, físico y sociocultural.

Junto con este cuerpo en escena, se escucha un sonido ambiental permanente y la voz de la actriz. El primero es un sonido sintético, de una nota constante que se mezcla con el ruido del viento, lo que configura la inmensidad del espacio y, por lo tanto, la soledad del personaje en ese sitio. La actriz, por su parte, relata en tercera persona las condiciones en que vive la mujer-cabra. Es decir, habla como si se tratara de una voz en off, pero se refiere al personaje caracterizado por ella misma. Con esto, el espectador tiene un primer indicio del juego polifónico de la psiquis de Iris. Aquí la voz de la mujer parece hablar sobre sí misma, pero estableciendo distancia a través de la tercera persona. Dice en un principio:

En una inmensa planicie cordillerana, a una altura incomparable y sin tener conciencia de que pueda existir algún poder superior al que invocar en la desolada llanura, se encuentra ella sola, atendiendo un puesto de artesanías de una minoría étnica chilena ficticia. [...] Semianimal andino destinado a un simple y único sacrificio: ser chilena en la cordillera (Moreno, 2011, p. 13).

La voz da cuenta del lugar material en donde se emplaza el personaje (la altiplanicie nortina), que al mismo tiempo es un sitio que parece irreal. En ese lugar yermo y tan solitario que ni siquiera existe un dios, ella tiene el trabajo de vender artesanía y padecer el ser “chilena”, soportando el paraje y el aislamiento.

Este cuadro inicial configura entonces un espacio y al personaje animalesco, y va más allá de referirse únicamente a un lugar físico: “partimos de un mundo que arma un paisaje” señala su dramaturgo (Entrevista a Moreno, 2022, en Anexo 1), un paisaje natural armado por el cuerpo, el sonido y el contenido de lo relatado que da cuenta de un lugar concreto y también psíquico. Un panorama de cerros, greda, salares, flamencos, volcán y cielo según se va describiendo conforme avanza el discurso, que condiciona al personaje y que va construyendo el estado alterado de la conciencia que después veremos en Iris —en la Iris-mujer—. Este lugar

⁷³ Véase la fotografía 2 del Anexo 2.

hace delirar a la mujer-cabra por la falta de oxígeno y el clima, quien además se desorienta por el paso del tiempo que se muestra como una repetición desesperante sin fin: “El tiempo ahí es otro. En unos pocos minutos se suceden los amaneceres y atardeceres que la hostigan”, y el sol es una “miserable estrella que le seca la cara, los labios y le parte los pezones duros de greda. Y se acuerda de que es chilena y le baja la leche” (Moreno, 2011, p. 16), leche con la que “aprende a hacer queso y come” (Moreno, 2011, p. 18). La descripción junto con el cuerpo en escena construye una imagen con pinceladas grotescas, en donde la mujer-cabra pasa horas con el queso en la boca, sobreviviendo en un paraje hostil, pero hermoso y surreal. Esta figura en esa situación es, en definitiva, una imagen onírica que habla de un ser extraviado simbólicamente, y que instaura el delirio que después sufre Iris producto de su preocupación.

Señalamos que este cuerpo dicotómico funciona como alegoría del papel de la protagonista, integrando lo humano, específicamente lo femenino, y lo animal. A través de esta forma, el cuerpo híbrido recoge en el lado femenino la vida cotidiana de esta mujer (la esposa de un capitán destinada a la provincia, a atender un puesto de artesanías, a coordinar un centro de madres), su cara visible dentro de la sociedad, su vida funcional. Llama la atención que durante la escena no se hable de “mujer”, sino que de “chilena”: la segunda palabra enfatiza su nacionalidad, por lo que es un cuerpo circunscrito a un territorio, a un imaginario, a imposturas culturales y políticas. Por su lado, la parte caprina simboliza la cara oculta que es objeto de lo abyecto. Así, la voz pronunciada en tercera persona indica: “Se acuerda de una brutal golpiza que pudo haber soportado como cabra, pero no como chilena” (Moreno, 2011, p. 18). Es una vivencia ambigua, en que la parte animal *pudo* haber soportado el ser objeto de golpes, mientras la parte “chilena” no. “*Pudo*” y la construcción de la frase sugieren que la golpiza fue recibida por ambas partes, solo que la cara humana no es capaz de aguantarla, de asimilarla, presumiblemente no puede recordarla; solo una parte de ella puede vivir con esa información, aquella parte de sí misma que estaría acostumbrada al maltrato aunque no necesariamente lo comprenda, una bestia que, como toda bestia, *sí puede* ser apaleada. Es un cuerpo expuesto a lo que en el texto se señala como el “sacrificio” que hará el “turista chileno” (Moreno, 2011, p. 18), el visitante a la provincia, vale decir, aquel señor Espina que ejecuta la violencia. La mujer-cabra alegoriza la experiencia de la brutalidad, remite a un cuerpo dañado, en el que se yuxtaponen la conciencia de la violencia y su omisión. Animalidad y humanidad femenina en este cuerpo simbolizan lo padecido, una parte asimila lo vivido y la otra lo enmascara y evita verbalizarlo. Ella es lo que se muestra y se oculta, lo que se puede decir y lo que no porque es tan ininteligible como irrepresentable, lo que se sabe que ocurrió y lo que reposa silenciado en algún lugar de la memoria.

La dualidad presentada en este cuerpo condensa la situación que se desarrolla a lo largo de la obra con Iris. Asimismo, lo dual como idea es un recurso que se reitera en la puesta en ciertas situaciones. Así, vemos imágenes dobles de manera recursiva. Por ahora las nombraremos y más adelante volveremos sobre cada una: además del cuerpo dicotómico y de la voz de la mujer-cabra que, en tercera persona, se refiere a sí misma, tenemos después a Iris conversando con otra voz que se encuentra en su interior, un otro yo; luego, tenemos a Iris y a la mujer que ella interpreta en La Oficina, cuyo nombre es Cintia; finalmente, tenemos la escena metateatral como un doble distorsionado del programa de televisión y, a la vez, de las prácticas de violencia. El doble, por lo tanto, es el principio constructivo de la obra, símbolo de la mujer que ha sufrido el horror y de la memoria fracturada, también, de lo visible y lo oculto en donde lo uno se refleja en lo otro.

Además de la atmósfera onírica, esta escena habla de un espacio geográfico específico. Primero, como bien sabemos se trata del norte chileno, que viene a evocar la idea de la provincia vasta y apartada, olvidada por el centralismo nacional que solo tiene ojos para la gran urbe de la capital. Un lugar que para la amante fascista y el mundo militar de la obra no es otra cosa que un sitio en donde cumplir con las tareas del Ejército: ya sea resguardar fronteras, entrenar tropas en la pampa, perseguir opositores y hacerlos desaparecer en el desierto, “civilizar” a las mujeres pobres que acuden al centro de madres, sobrevivir allí arrimándose al poder, “hacer patria” en una localidad retirada. Un lugar que parece ser “tierra de nadie” (o así ha sido construido desde la óptica centralista) y cuya riqueza vernácula es omitida, despreciada.

Iris, como dijimos, vive en un espacio de arribismo, un centro social que solo busca estar más cerca de aquello que tiene importancia, que se relaciona con el centro hegemónico del país. En este sentido, la obra retrata un Chile revestido de valores asociables a la dictadura: el culto a lo castrense, la exaltación de la figura del huaso⁷⁴ (el gusto de la protagonista por “las canciones de caballos”), la celebración de los símbolos patrios, el odio al comunismo, entre otros. Esa visión de mundo también se encuentra permeada por ciertas convenciones: por ejemplo, acudir a celebraciones, jugar a los bingos en los centros de madres o cumplir con la heteronorma, cosa que el hijo de Iris no haría aunque ella se esfuerce en buscarle una pareja

⁷⁴ En la tradición chilena, el huaso es el hombre que se dedica a tareas de agricultura y/o ganadería en la zona central del país (esto es, aproximadamente, entre la Región de Valparaíso y la del Ñuble, aunque también se halla más al norte, en la Región de Coquimbo), y refiere fundamentalmente a los campesinos, pero también a los patrones. Muchos desarrollan y desarrollaban sus labores como inquilinos dentro de un fundo —hoy existen muchos más pequeños y medianos agricultores en relación con décadas atrás—. La imagen del huaso, que se fue gestando desde antes de la Independencia del país a partir de la colonización europea, se asocia asimismo con el jinete (un huaso *es* también el que monta a caballo), y se fue transformando en un símbolo de brío y masculinidad, y, desde allí, en un fuerte símbolo patrio, a tal punto de que la chilenidad y buena parte del folclor chileno se representa con la figura del huaso y sus tradiciones.

con una comadre. Una vida ajustada a las reglas sociales, en que se cumple con el papel asignado: para Iris, ser una buena esposa y madre, con una cotidianidad centrada en el cuidado del hogar y en sus labores en CEMA Chile, y que a su vez busca por sobre todo el ascenso social. Es, en palabras de su dramaturgo, “la prefabricación de la vida” (Entrevista a Moreno, 2022, en Anexo 1), una búsqueda por una vida aparente de “buenas costumbres” y de adecuación a la ideología del régimen, que no obstante tiene para Iris una faceta oculta que sale a la luz en su discurso del delirio. Allí la mujer confiesa su deseo por los guardias de la villa militar y sus estrategias para seducirlos, como descomponer un artefacto doméstico con la excusa de que alguien venga a arreglarlo o exponerse en un baile erótico a través de la ventana de su casa; acciones que ella realiza por aburrimiento, por la búsqueda de contacto sexual y, creemos, porque es su rol como mujer en ese espacio patriarcal. La misma infidelidad con el señor Espina es también parte de lo no visible.

Todo ello es una vida aparente, acartonada, que borra la identidad local siguiendo la hegemonía del centro. Al decir de Moreno, en la zona en esa época: “Todo era coordinado, eran puros eventos, tradiciones, ceremonias estúpidas, había una falta de folclore total” (Entrevista a Moreno, 2022, en Anexo 1). La vida cívico-militar de la provincia omite lo propio, es decir, lo auténtico, así como la cultura andina, lo originario y su síntesis con lo mestizo, y solo lo rescata como una mercancía. De allí que la mujer-cabra atiende ese puesto de artesanías de “una minoría étnica chilena ficticia” (Moreno, 2011, p. 18), que como ella señala es parte “del imaginario de comercio artesanal de un país sin costumbres” (Moreno, 2011, p. 14). Los cacharos de greda que ella vende son objetos que remiten a una idea vacía de lo originario, solo se han tomado restos y ha quedado una carátula que oculta su raíz o que está desprovista de ella. Así, se establece una crítica a esa vida “prefabricada” del provincianismo cívico-militar de la dictadura, que nos parece perfectamente extensible a un espacio céntrico como la capital, al fin y al cabo, a la identidad “chilena” que se cree homogénea y es homogeneizante. La pretendida identidad nacional del Chile republicano, por lo tanto, es una identidad artificial, que busca ser “algo más” y que en ese camino desecha lo propio, lo indígena y cada expresión que marque las particularidades. En este sentido, podemos notar la ironía detrás del gesto de chauvinismo que hay cada vez que la actriz pronuncia la palabra “chilena/o”, en donde exagera el sonido *ch* pronunciándolo como *sh*, marca que además juega con dejar en evidencia un origen de clase baja, estrato social que la protagonista tanto odia.

El norte de *La amante fascista* es, ciertamente, un norte militar. Moreno evoca ese espacio de la zona nortina y fronteriza con una alta población de efectivos del Ejército y en donde los barrios militares están claramente identificados. Un lugar y época condicionada por

ese imaginario y los ritos asociados, fundamentalmente los desfiles de Fuerzas Armadas y civiles que se repetían cada domingo. También, las visitas oficiales de altas autoridades — desfile mediante—, como la llegada del mismísimo señor Espina en la obra; inspecciones a los regimientos, a los poblados o visitas como las de la comitiva de la Caravana de la Muerte.⁷⁵ La obra rearma este mundo como parte fundamental de la vida de Iris, sin embargo, todo este “esplendor” y rigurosidad se encuentra permeado por la desolación, que es reforzada a nivel de montaje por el trabajo audiovisual. Además de imágenes del despoblado, del desierto florido y de montañas, este muestra imágenes de militares, la bandera nacional y el paisaje árido de una localidad, en donde unos perros callejeros comen de un animal muerto. De esta manera, a la vida militar en la provincia se le suma la pobreza, el abandono hacia parte del mundo civil.

Cabe agregar que la zona nortina es un espacio que el dramaturgo ha ido desarrollando a lo largo de su producción. Al respecto, destaca *Norte*, estrenada en 2008 y dirigida por Víctor Carrasco, en donde un grupo de hombres se encuentra recluido en una casa de acogida ante el odio de la comunidad que los apedrea desde afuera; el encierro, sus posibles patologías y perversiones son algo que los marca, en medio de una zona desamparada. De igual modo destaca una de sus primeras obras, *Todos saben quién fue* (estrenada en 2001 bajo la dirección de Ramón Griffero), pieza que también explora la vida militar y se sitúa en Copiapó. Esta recrea el caso de Gloria Stockle, ocurrido durante la dictadura en 1984. Se trató del crimen de una joven que asistió a una fiesta en un casino de oficiales en un regimiento de la ciudad, y luego fue violada y asesinada por un grupo de militares. El caso fue públicamente denunciado como uno de los crímenes contra los derechos humanos de la dictadura⁷⁶ y fue reconocido por el abuso de poder de los uniformados durante el proceso judicial, ya que usaron su influencia para evitar ser procesados y, aunque fueron declarados culpables, vieron sus condenas notablemente reducidas. La obra de Moreno se centra en estos y otros antecedentes, para abordar la figura de Gloria Stockle y la impunidad de los militares durante la dictadura y después de ella (pues el proceso se extendió por 27 años gracias a todas las trabas que estos pusieron), así como la impotencia de los cercanos a la joven por saber las identidades de los culpables y no obtener justicia. Nos parece relevante mencionar esta obra en relación con *La amante fascista* porque es una especie de antesala: Cristian Opazo anota que, en *Todos saben quién fue*, “el erotismo se revela letal” (2010, p. 340) —la fiesta que termina en violación— y el cuerpo se expone en sus laceraciones, situación que vemos se repite (de manera diferente) en *La amante fascista*,

⁷⁵ La Caravana de la Muerte fue un operativo del Ejército que en 1973 tuvo una fase en que recorrió las principales ciudades nortinas. Su misión fue, en definitiva, asesinar y hacer desaparecer a personas detenidas luego del golpe.

⁷⁶ El Museo de la Memoria y los Derechos Humanos lo reconoce en sus archivos como un acto de violencia de parte de agentes del Estado. Cfr. <https://interactivos.museodelamemoria.cl/victimas/?p=723>

en donde el juego oculta la violencia sexual. En ambas obras, el mundo militar dictatorial es el ejecutor de la violencia hacia la figura femenina en un casino de oficiales, como una práctica que puede ser habitual y, por lo mismo, impune. Cabe agregar como dato que las dos obras fueron protagonizadas por la misma actriz.

Ambas piezas examinan ese universo en donde el autoritarismo en una ciudad nortina da rienda suelta a la brutalidad de los agentes del Estado, quienes se aprovechan de su posición de poder. Son, no obstante, textos muy distintos en su formato y en su punto de vista (el primero es una obra tradicional y una especie de crónica de los acontecimientos en torno al crimen; ya veremos cómo el segundo no). Mientras *Todos saben quién fue* dispone los hechos y personajes para que el lector/espectador conozca la vida de Gloria, el dolor de su familia y el desconcierto de la comunidad, *La amante fascista* se instala en el mismo interior de Iris y desde allí desarrolla una perspectiva.

Precisamente, es la mirada de su protagonista, inmersa en este norte cordillerano en combinación con lo castrense, lo que constituye la perspectiva que propone la obra y que nos parece algo novedoso de ella. *La amante fascista* repara en ese mundo que hemos descrito, mira hacia el espacio militar provinciano y pone el foco en un intersticio: una mujer cercana a la facción uniformada que tiene el poder. Apunta de esa manera a personas que avalaron el gobierno de facto sin estar dentro de él pero que se mantuvieron en su periferia desde lo civil. La pieza construye una historia en torno a esa hebra poco tocada (una mujer apegada al cerco castrense), pues por lo general al hablar de los ejecutores de la dictadura la atención recae en quienes se vieron visiblemente implicados, los represores que pertenecieron a las Fuerzas Armadas.

Por cierto, el resquicio que explora la obra que aquí nos ocupa es una porción de lo femenino en ese mundo, lo que indudablemente constituye un aspecto casi invisible dentro de él. Si históricamente la mujer ha sido minimizada, ello se mantiene en el universo militar de la dictadura. El montaje mira aquello disminuido, cuyo papel fue relegado a las reuniones en centros de madres, a ser la esposa de un oficial o “mujer-gomero”, recordando las palabras de uno de los performers de *El año en que nací* que bien ilustran el rol decorativo de Iris. Función claramente delimitada y aparentemente inocua, pero finalmente parte del engranaje del poder de la dictadura y, yendo más allá o más acá, de la construcción de la mujer en la sociedad patriarcal. Es un personaje cercado por las tareas asignadas a su rol: una colaboradora, una esposa, una madre, la amante (en el sentido de que es la mujer con la cual un hombre casado es infiel), la devota del Comandante en Jefe, también un objeto que es parte del inventario del Departamento de Abastecimiento del Ejército, como se señala en una oportunidad (Moreno,

2011, p. 30). Es una mujer construida en pliegues, en los que concentra lo que se espera de ella tanto en lo público como en lo privado: cumplir con su tarea en el orden social, que aquí viene a ser lo mismo que el orden cívico-militar. De este modo, la presente es una obra sobre una mujer sujeta por ese mundo y por la misma construcción patriarcal de lo femenino. Al respecto, son esclarecedoras las palabras de Diamela Eltit en un escrito sobre el texto:

En otro registro, más simbólico y más ficcional, se puede pensar que la obra ocurre y transcurre en ese peligroso borde que lleva a preguntarse si acaso el género femenino mismo (su estructura y el orden ambiguo de sus flujos) no está también militarizado, quiero decir, controlado y autocontrolado por diversas capas jerárquicas internas que lo ordenan y lo movilizan en una dirección lineal porque sus jerarquías se ejercen en su propio interior. (Eltit, 2022, pp. 105-106)

La amante fascista da cuenta de todo ese entramado de prácticas y tensiones que construyen a un sujeto femenino en la sociedad. Como sabemos, es un espacio que relega a la mujer (y a otros sujetos) a un plano inferior y de sujeción. El entramado patriarcal modela a la mujer según un armado jerárquico que establece deberes, conductas, inclusive deseos. Armado guiado por toda una estructura en la que se ubica lo femenino, al que tan bien se aviene el universo militar-dictatorial.

En ese espacio, agrega Eltit, Iris busca sobrevivir a través del ascenso por las capas jerárquicas de la orgánica patriarcal (2022). Esa movilidad ascendente es lo que la impulsa: ella busca “ser más” y por eso debe jugar su papel, que es el que le correspondería dentro de esos códigos que tan bien han edificado una estructura de sujeción y funcionamiento. Iris es entonces un sujeto disminuido, que encauza su energía vital a ese “ser más”, de allí el arribismo que la caracteriza. Ella pugna por una mejor posición, busca sobresalir entre las otras esposas, busca un mayor estatus, una vida lujosa, espera destacar ante los ojos de su amante, desea ante todo al dictador por el poder que este detenta. Como señalaba el dramaturgo en una cita precedente, Iris representa la “fantasía en relación con el poder” (Entrevista a Moreno, 2022, en Anexo 1), y el señor Espina es lo más cerca que ella podrá estar de ese poder. Ello porque “la dictadura desde Copiapó era un espacio de escalafones, y siempre existía un escalafón. Porque después de Pinochet y después del señor Espina estaba otro, y después estaba Dios...” (Entrevista a Moreno, 2022, en Anexo 1), un lugar (recordando a Eltit) armado por jerarquías, dispuestas en distintos niveles por los que va transitando el sujeto femenino. La porción del mapa dictatorial que subraya la obra es la de esta mujer que aspira a rozar el poder, no

detentarlo, sino ser parte de su órbita, situarse en un escalafón superior porque le suscita una pulsión erótica y porque es, finalmente, una necesidad creada, una impostura. El poder genera una locura en este espacio, pues cada visita del dictador es un acontecimiento social en general y también un acontecimiento sexual para la protagonista; bien lo ilustra Iris cuando se refiere a la llegada del señor Espina al decir gozosamente: “además de liberar a este país del comunismo liberó a mi cuerpo, y yo pude flamear como lo van a hacer todas esas banderas perfectamente cosidas mañana, en el desfile” (Moreno, 2011, p. 25).

El deseo de Iris con respecto al poder como concepto se ve reforzado por la imagen del dictador como una abstracción. Moreno elige convertir al dictador en una idea y rotularlo como “señor Espina” en vez de identificarlo sencillamente como Pinochet, a pesar de que aluda claramente a este. “Es un genérico del poder” (Entrevista a Moreno, 2022, en Anexo 1), que concentra una serie de atributos desde los ojos de Iris en virtud de la posición que él ocupa. De hecho, es tan abstracto que el señor Espina ni siquiera aparece en la obra como personaje, pero basta con que sea mencionado para evocar todo lo que representa. Su única aparición ni siquiera es tal, ya que sucede cuando Iris juega a *La Oficina*. En esa escena metateatral, ella lee e interpreta un guion dramático especial; en el texto publicado esta es la única escena escrita en diálogo de manera tradicional y se indica (este detalle no se incluye en el montaje) que ha sido escrito por el mismo dictador para realizar el juego. Con el guion en la mano, Iris lee los parlamentos de los personajes, mientras un actor caracterizado como militar lee las acotaciones del texto dramático. Estos personajes mencionan a su jefe, también llamado señor Espina, sin embargo, este solo es nombrado, es decir, nunca es personificado. Es un ser incorpóreo, ubicuo, casi divino, tal como lo es el supremo General. Este dictador genérico amplía la noción del autoritarismo en la obra: es aquí una idea antes que la persona concreta —ya sea de Espina o de Pinochet—, una fuerza omnipresente que se expande en la psiquis de la protagonista y del país.

La despersonalización del dictador permite restarle seriedad a la figura conocida públicamente que es la de Pinochet. De este modo, aunque el señor Espina no aparezca ni tampoco lo hagan su imagen o algún parlamento, la clave paródica en que está escrita la escena metateatral en que tanto se lo invoca configura un micromundo ridículo, que es donde se supone que *juega* el señor Espina.

5.2.2. La palabra en *La amante fascista*: exceso, distorsión y posdramaticidad

Como ya hemos mencionado, *La amante fascista* es una pieza no tradicional en donde algunas estructuras son descompuestas, en diálogo con las estéticas posdramáticas (Lehmann 2013). Se trata de una obra no realista y con una impronta onírica que torna ambigua la escena. Como dijimos, es una puesta escenográficamente despojada, que cuenta con elementos puntuales para solo evocar un espacio físico (la casa de Iris), no representarlo, y de ese modo hacer hincapié en un espacio psíquico (Iris misma) y sociocultural (el norte militar) a partir del cuerpo alegórico del puesto altiplánico. En la misma línea se encuentra el trabajo audiovisual que integra la pieza, que va caracterizando ese lugar psíquico, físico y social en el que se desenvuelve la amante y que, en otro momento, refuerza la fragmentación de Iris. En la obra lo que predomina es la voz de la protagonista y su desdoblamiento en otras voces. Por ello, el texto dramático tiene un lugar central, pero ya no como estructura aristotélica rectora, sino como una textualidad densa y discontinua (sin la *fábula* estructurada nítidamente según un principio, medio y fin), dispuesta a través de la voz y de una búsqueda por las posibilidades poéticas del lenguaje. Como buena parte de la obra de Alejandro Moreno, *La amante fascista* desarrolla una textualidad alejada del teatro *dramático*.

La tarea dramática de Alejandro Moreno comienza en 1998 junto con la compañía Teatro El Hijo, con la que montó *Cueca* y después otras obras. El autor comenta (Entrevista a Moreno, 2022, en Anexo 1) que entre sus experiencias formativas para la escritura dramática se encuentran sus estudios universitarios en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, donde se tituló como actor, y un taller que impartió Rodrigo García, dramaturgo y director argentino que ha realizado su carrera en España, la que se ha caracterizado por su estilo provocador, el foco en el actor y la actriz, el interés por el cruce interdisciplinar entre el teatro, las artes plásticas y la música, y la búsqueda de una comunicación lo más directa posible (Cornago, 2008).⁷⁷ Todo ello influyó en el trabajo de Moreno además de otras instancias y referentes relacionados con la escritura literaria, como la escritora Diamela Eltit, una residencia artística que hizo en el Royal Court Theatre de Londres y un posgrado en escritura creativa realizado en New York University. A través de la producción del dramaturgo, podemos apreciar el desarrollo de una escritura que va desde un teatro más *dramático* (con unidades y personajes claros, diálogos, espacio-tiempo definidos, acotaciones, etc.) y realista (o muy cercano al realismo), como en *Todos saben quién fue* y *La mujer gallina* (2003), hacia uno más abierto, con atmósferas y espacios más indeterminados, y más denso y experimental en cuanto

⁷⁷ Rodrigo García impartió en Chile un taller en 1996 y otro en 1998, e influyó en varios dramaturgos y dramaturgas emergentes alrededor del año 2000, como Ana Harcha, Francisca Bernardi y Lucía de la Maza, además de Alejandro Moreno.

a su materialidad. Podemos considerar en este camino la obra *Norte* (2008) que sitúa personajes y diálogos claros, pero ya prescindir de estructuras macro e indaga en un trabajo con una palabra más poética que deja fluir el habla enrevesada de algunos personajes. Su escritura también se ha concentrado en el personaje, el monólogo y la voz. Es el caso de la misma obra que nos convoca o, por ejemplo, *Gastos de representación* (2014) que es posterior, en donde solo tenemos voces (sin personajes sindicados) que dialogan entre sí.

Procedamos a observar las características más relevantes de la textualidad de la pieza de nuestro corpus. La escritura de *La amante fascista* ha sido reconocida como una dramaturgia “absolutamente literaria” (Eltit, 2011, p. 108), lo que queda de manifiesto primeramente con su disposición textual que alterna entre el monólogo y la polifonía, lo que la acerca a la narrativa. También Coca Duarte destaca lo literario del texto y plantea que el autor construye un “texto teatral narrativo” (2014, p. 128). Así, la pieza escrita deja de lado la forma tradicional dialógica (con personajes claramente sindicados que van intercambiando enunciados) en gran parte de la obra y se sostiene en el puro discurso: la voz de la mujer-cabra en tercera persona, la voz de Iris y la voz de otros aparentes personajes irrumpen en el texto y en la puesta en escena, sin la identificación del nombre del personaje ni la presencia de acotaciones. El monólogo y las voces fluyen, y el único momento que codifica un teatro tradicional, como dijimos, es la escena de La Oficina. Así, el texto dramático de Alejandro Moreno transita desde la dramaturgia hacia la narrativa, es un texto híbrido que se desplaza entre ambos géneros, que se confunde entre ambos, si bien el autor prefiere hablar de un texto dramático propiamente tal en tanto lo que se hace es “hacer hablar a los personajes” (Entrevista a Moreno, 2022, en Anexo 1); se relaciona en este sentido con el teatro rapsódico que analiza Sarrazac (2009), en donde el drama deja de ser una forma rígida y los géneros y elementos de diversa índole se desbordan en el texto, se imbrican una intención narrativa y una dialógica.

Asimismo, la densificación del texto se presenta a través una exploración sobre las formas y el mismo lenguaje, una búsqueda que va recargando la escritura y la construcción de la obra. Tomando las palabras de Cristian Opazo sobre algunas piezas anteriores del dramaturgo, Moreno dialoga así con los textos de Severo Sarduy sobre el barroco, quien ve este estilo en su ambigüedad, en la proposición de relaciones inéditas en donde se hiperboliza o distorsiona un elemento por sobre otro, o conviven la desnudez y el ornamento intrincado (Opazo, 2010, p. 340). Se despliegan entonces en *La amante fascista* imágenes cargadas de sentido, frases enrevesadas, repeticiones de vocablos y locuciones. Al respecto, vale recordar al mismo ser de la mujer-cabra que es un artefacto alegórico y cuya dualidad se vuelve el recurso constructivo: lo dual se presenta en varias oportunidades como juegos especulares y es

también el esquema simbólico que da cuenta de la ambigüedad que instala la pieza entre lo visible y lo oculto (el horror). La onírica mujer-cabra es también una imagen con tintes grotescos, como cuando ella deja reposar por horas en su boca el queso que ha hecho con su propia leche, mientras ofrece artesanías y sufre por el clima; en el texto publicado se añade también que ella sostiene un león de peluche con lengua humana. Todo ello es una construcción que aglutina elementos y los distorsiona, que además de oponerse a una lógica racional resulta en una imagen recargada, que evidencia un cuerpo casi *monstruoso* (aquí monstruoso como desfigurado al ser híbrido, no horrendo), que es un cuerpo dañado. Como paréntesis, cabe agregar que lo grotesco y lo animal es algo que podemos rastrear en otras obras del dramaturgo, como en *La mujer gallina*, en donde la escritura de un cuadro que podría ser criollo (ya que se emplaza en la ruralidad) se vuelve un retablo grotesco, anota Opazo (2010, p. 340), con la hija deficiente mental que ha sido criada en un gallinero y se vuelve un ser atrofiado más cercano a las aves que a un humano.

A nivel lingüístico, en el texto tenemos oraciones que se atiborran de elementos (adjetivos, sustantivos, complementos del nombre, formas verbales), lo que deja como resultado frases léxicas y semánticamente retorcidas, recargadas. Así, al iniciar la obra en la escena del puesto altioplánico, en el texto publicado (no en el montaje) la voz en off —en el texto no se indica la procedencia de esta voz en tercera persona— comienza cada párrafo de su monólogo con un vocativo, como si estuviera pronunciando un discurso público en un acto —evocando la esperada recepción del señor Espina—, el cual va siendo continuamente reformulado. Aquí algunos ejemplos: “Autoridades y señoras de los distinguidos”, “Autoridad de las señoras distinguidas”, “Señoras de los señores de las autoridades” (Moreno, 2011, p. 13), “Distinguidísima autoridad y sus distinguidísimos señores autoridades” (Moreno, 2011, p. 15), “Autoridades de la distinguida autoridad y señoras” (Moreno, 2011, p. 16), etc. En una escena posterior (“Autoridades”), en donde Iris parece dar un discurso donde fantasea con las actividades por la llegada del señor Espina y habla sobre sus cualidades, también se incluye una versión del vocativo (que sí se presenta en el montaje). He aquí una muestra: “Señores y Señoras de la autoridad de la autoridad de las autoridades de la autoridad y su señora” (Moreno, 2011, p. 45), llevando a su epítome la forma escritural. Moreno dobla y desdobra elementos léxicos, juega con el lenguaje, moldea la materia verbal conforme a su sonoridad y sentido, así construye repeticiones desfiguradas cargadas de significado. En los ejemplos anteriores, la pomposidad alcanzada al retorcer el saludo formal mira con ironía a todo ese entramado jerárquico cívico-militar y sus ritos, para dejar en evidencia su absurdo, su artificiosidad. También, transmite el deleite de la amante fascista por todos esos códigos, al mismo tiempo en

que expresa un desborde en su discurso: esas palabras se agolpan por la misma violencia que reside en esas autoridades y que acecha a Iris durante su espera. Más adelante, profundizaremos sobre otra escena, la escena final titulada “La amante fascista”, en donde también se advierten estructuras de este tipo.

El trabajo anterior de cohesionar vocablos, de retorcerlos y ensamblarlos para crear formas irregulares, sigue la misma línea de la imagen animalesca de la mujer-cabra, cuyo cuerpo híbrido contiene y expresa el dolor. Es una experimentación con el lenguaje que deforma elementos, que los reúsa, aglomera y combina con otros. Es una escritura recursiva que nuevamente obedece al principio constructivo de la obra: una dualidad irregular.

5.2.3. La voz y la psiquis fragmentada: *ella, yo y la otra*

Como ya hemos mencionado, la voz monológica de Iris es lo que predomina en el montaje, y a ella se suman otras voces que hablan en tercera persona (como en la escena del puesto altiplánico) o que interactúan con ella. Tanto la voz protagónica como las otras son voces que discurren, que se dejan llevar pero manteniendo coherencia, a diferencia de formas como la corriente de la conciencia o la escritura automática. Particularmente en Iris, lo que la define es su verborrea, que es copiosa a medida que fantasea con el señor Espina, que habla sobre sí misma o que despotrica contra los opositores al régimen. Alejandro Moreno señala que la escritura dramaturgica “tiene que ver con encontrar una escritura que sea hacer hablar personajes” y que su intención principal era volver parlante a esta mujer (Entrevista a Moreno, 2022, en Anexo 1). En este sentido la escritura de la obra consistió en lograr que la protagonista apareciera a través de su discurso. De allí que la voz se manifieste casi autónomamente y que cope el montaje (y el texto), “porque la amante fascista es como un disco rayado” (Entrevista a Moreno, 2022, en Anexo 1) que habla y habla compulsivamente.

El despliegue de las voces se presenta a partir de distintas personas gramaticales que, finalmente, apuntan al mismo personaje de Iris. Su aparición, creemos, va en una gradación desde una mirada externa, que es la que propone la voz narrativa en tercera persona singular, hacia la mirada interna del “yo” monologal. La disposición de estas voces, sus cambios e intercambios implican que estas avancen discontinuamente, lo que trae la idea de *rapsodia* de Sarrazac, en donde se ensamblan materiales y emergen en nuestro caso voces, que finalmente son esa voz dudosa, intermitente, que difiere del personaje tradicional, que no se contiene en el cuerpo de un sujeto cual si fuera una entidad funcional y estática.

Con respecto a la disposición de la voz, nos referiremos a los momentos de la obra que nos parecen más representativos. Para ello, antes vale brevemente recordar que el montaje parte con la voz narrativa de la mujer-cabra, que cuenta en tercera persona las condiciones en que ella vive. En esta escena solo tenemos su voz, que va llenando al espacio junto al cuerpo dual. Es una voz omnisciente, que si bien maneja el sentir de la mujer-cabra guarda distancia respecto de ella.

Inmediatamente a continuación, tenemos la escena titulada en el texto como “Todo limpio y absolutamente pintado”. Es la escena donde Iris cuenta que espera la llegada del dictador y que no puede dormir porque su uniforme está mojado. Ella se levanta de la cama en enaguas y con una redecilla en el pelo, como si se hubiera ido a dormir, pero también como si se estuviera preparando para comenzar el día, un lugar intermedio que marca el desvelo y delirio del resto de la puesta. Aquí se superponen dos voces: la de una voz en off que comenta en tercera persona la vida de Iris y lo que esta siente y piensa en relación con la próxima visita, y la misma voz de Iris en primera persona. No se trata de un diálogo, sino de dos voces que se van alternando sin comunicarse entre sí. En el texto, estas se diferencian por que la voz en off se dispone en redonda y tiene una impronta más narrativa, mientras que la de Iris aparece en cursiva y se centra en expresar su “yo” y en imaginar el encuentro con su amante. En el siguiente fragmento del inicio, podemos notar esa diferencia (al final oímos una voz quejosa en Iris):

sus ojos desacatan la militar orden del sueño e indisciplinados la bombardean toda esta noche previa, cuando su vida también militar desfila frente a su cuerpo insomne y ella de sí misma queda tan lejos que no va a atribuirse los discursos. [...] Entonces se queda en guardia, esperando su propio relevo, cuando suene la diana que con el estertor macabro de la corneta hará que todos se despierten, eufóricos tiritones, obedientes. Estos días antes de la llegada del Sr. Espina a la provincia han sido terribles

ha sido mucho muchísimo... (Moreno, 2011, p. 19).

En el montaje, dado que las dos voces son interpretadas en el momento por la misma actriz (ninguna ha sido grabada en este caso), a ratos ambas se confunden. El tono de Paulina Urrutia sutilmente las diferencia, ya que la voz en tercera persona es más severa y firme al narrar, tiene un tono seguro y un discurrir frenético, mientras que la de Iris es más afectada y muestra más emociones, como preocupación cuando se da cuenta del uniforme húmedo o

enardecimiento cuando exclama que el dictador salvó al país “*del marxismo-leninismo y de tanta miseria: caca estaríamos comiendo, literalmente caca*” (Moreno, 2011, p. 20). Pese a estas distinciones, son dos voces que a veces parecen ser solo una. Nótese que además el tránsito entre una voz y otra carece de punto y una mayúscula que inicie la segunda intervención, se propone como un continuo tanto en este fragmento como durante toda la escena. Tenemos entonces una operación rapsódica que presenta dos voces que se alternan sin comunicarse, sin que una de ellas (Iris) tenga consciencia de la otra. En este trabajo polifónico ambas voces se combinan a momentos, parecen ser parte de un mismo discurso. Pasamos así de la voz en tercera persona del ser híbrido del puesto altiplánico, que “mira” al personaje desde afuera y también lo “observa” desde su interior, a otra voz en tercera persona (cual si fuera en off, que puede ser o no la de la primera escena) que esta vez se alterna con una voz en primera persona, con la que a veces se embrolla y parece fundirse y, en definitiva, son emitidas por la misma mujer.

Luego, se presenta la escena “Vista en off”, en la que Iris interactúa con una voz en off (grabada por la actriz) que se manifiesta como interna en ella. Es la voz de una mujer que integra un grupo de encapuchados armados que protesta contra el régimen, los que se encuentran dentro de los ojos de Iris. Cada vez que ella cierra los ojos, ve más nítidamente a la turba. En este momento, ya el insomnio hace desvariar a la protagonista e imagina la situación como real. Los encapuchados recorren todo el espacio ocular, describiendo cada recoveco fisiológico, y causan disturbios allí como si fuera el espacio público, mientras se preparan para atacar una plaza y enfrentarse a la policía. Así, la voz en off dice, siempre con el tono provocador de quien maneja la situación: “*venimos encapuchados desde la periferia de tu nervio óptico y, aprovechándonos de tu pestañear, avanzamos por las calles de la ciudad que ahora está de tus ojos para adentro*” (Moreno, 2011, p. 31), más adelante agrega “*Este es un boicot de tus propios ojos contra el Gobierno Militar*” (Moreno, 2011, p. 33). Por cierto, la protagonista se horroriza ante esta “masa de pobres” (Moreno, 2011, p. 32), de “resentidos de mierda” (la voz de Iris continúa en redonda) (Moreno, 2011, p. 36), que provoca desmanes al interior de su vista y daña sus ojos: no puede creer que estas personas se hallen dentro de sus ojos y que nada los pueda controlar. Más adelante, la mujer encapuchada dice: “*Soplas al espejo donde difusa ves tu cara, escúpete los ojos a ver si todo esto se apaga, entonces murmuras*”, e inmediatamente Iris se sorprende al exclamar de manera involuntaria “Y va a caer” (Moreno, 2011, p. 38). Esto último lo dice cantando, adoptando el tono del grito de protesta —ya tradicional— que popularmente se hacía en las manifestaciones contra Pinochet.

Algo dentro de ella está en contra del régimen político que tanto ama. Los intercambios continúan:

te paralizas y te das cuenta de que es tu voz la que dijo eso. Di otra cosita

[...] Apúrense que vienen los pacos.

*J í _ " C v g t t c f c . " t g e q p q e g u " s w g " u k i w g u " i t k v
pasamontañas. Y, dejándome de camuflar en la trinchera de tu entrecejo, me
asomo a tu lacrimal derecho para verte y te digo: eres tú*

¿Soy yo?

Sí: tú. Y esos que vienen son los pacos.

[...] No la toque, no la toque que soy yo. (Moreno, 2011, pp. 38-39)

Durante esta escena, en el telón se proyecta un video que muestra un paisaje campestre donde camina una persona encapuchada. En la misma imagen, se va multiplicando muchas veces la figura encapuchada, pero desde diferentes distancias. Cuando Iris se percata de que la voz en off es ella misma (“*Aterrada, reconoces que sigues gritando entre la multitud*”), las personas con capucha se sacan el pasamontañas y muestran el rostro de Iris: todas son Iris. Esa voz disidente se muestra en su interior, se asoma desde esos mismos ojos en los que ella se autorreconoce. Esa mujer opositora reside en ella, y se replica en una multitud interna y en ella misma. Aunque la protagonista no lo quiera y lo odie, emerge en ella la oposición a la dictadura. El descontento social también habita en Iris o bien la ha permeado y se refleja en ella, y su delirio lo ha sacado a la luz.⁷⁸ Al reconocido grito de protesta que Iris pronuncia, se suma el que comience a preocuparse por lo que le suceda a su otro “yo” —sus otros “yo”—, ya que los carabineros han agarrado a la manifestante, la han golpeado y hecho sangrar. Empieza así a notar ese padecimiento.

Las voces, de este modo, ya no solo se superponen, sino que se comunican para sostener un diálogo. Tenemos a la manifestante que se dirige a Iris y, al mismo tiempo, narra algunas acciones en tercera persona (“*te paralizas y te das cuenta*”, “*Aterrada reconoces*”, “*me saco el pasamontañas*”, etc.): pasa entre esa tercera persona a interactuar directamente. También, tenemos al “yo” de Iris. Las voces coinciden, Iris se percata de que *la otra* proviene de sí misma y que conoce muy de cerca la violencia dictatorial. La protagonista, por lo tanto, aparece fragmentada en dos voces, la de su “yo” amante y la de *la otra*.

⁷⁸ Véase la fotografía 3 del Anexo 2.

En la mayoría de las escenas posteriores, tenemos la voz monologal de Iris. A lo largo de la obra, la protagonista habla sola constantemente, pero lo hace como si tuviera un oyente imaginario indeterminado. En ocasiones, *habla con alguien*, sin embargo, ese alguien puede ser su esposo al teléfono (que no vemos en escena ni escuchamos su voz) o, como apuntamos, ese alguien es una variante de ella misma (“Vista en off”). Su habla entonces se desborda, y su soledad lleva a que ella piense que alguien le pone atención. Al decir del dramaturgo: “Ella monologa, pero sabe que alguien la está escuchando [...]. Porque está tan sola que cree que la escuchan. [...] Y la oyente es ella misma. Habla para poder escucharse ella misma, para volverse presente, para volverse verdad” (Entrevista a Moreno, 2022, en Anexo 1). Luego, Moreno agrega: “El fenómeno de la presencia es algo interesante en la relación de la escritura del texto para que sea dramático, porque ella habla con la intención de escucharse para poder ella existir en la liberación de lo mismo que dice” (Entrevista a Moreno, 2022, en Anexo 1). Este personaje se debe a su discurso, y sus palabras son lo único que tiene dentro de la violencia. La palabra es importante porque es lo que le permite creer en la realidad que construye verbalmente, la de una mujer amante del dictador que no ha sufrido la violencia del régimen.

Las distintas voces que recorren *La amante fascista*, incluida la voz monologal preponderante de Iris, son entonces fragmentos del mismo personaje. Aristas de un “yo” que adquieren distintos puntos de vista y tonos. Recordando a Sarrazac, pueden ser tonos más épicos-narrativos, como las voces en tercera persona, tonos íntimos como los del monólogo, tonos casi dialógicos, en los intercambios entre Iris y *la otra* encapuchada. Es un “yo” desdoblado en una polifonía discontinua, que ya al final de la obra invoca a una colectividad de mujeres padecientes de la violencia-política sexual. La voz en *La amante fascista* va a remitir, sutilmente, a una multitud, que Iris va refiriendo en su discurso en la medida en que niega esa violencia —a la vez en que la hace visible—, como veremos a continuación.

5.2.4. “La Oficina”

Hacia el final de la obra llegamos a “La Oficina”, en donde Iris juega con el dictador y otros militares a representar su propia versión del sketch humorístico que pertenecía al programa *Japening con ja*. En el programa de TV, se mostraban situaciones de una oficina prototípica y las relaciones entre sus trabajadores, los que funcionaban como personajes tipo: el jefe déspota de mando medio que galanteaba a una secretaria; la secretaria linda, coqueta y tonta; la secretaria fea, eficiente y servicial; el trabajador haragán y simpático que siempre llegaba tarde; el empleado modelo y adulador del jefe. La Oficina que interpretan Iris y los

militares, por su parte, es una parodia grotesca del programa de TV, en donde los rasgos y las voces de los personajes aparecen exagerados.

El nombre de la escena, del mismo juego y del sketch parodiado remiten al país como oficina: espacio laboral burocrático y ultrajerárquico, una estructura de relaciones humanas estratificadas tal como la sociedad, así como un sitio símbolo de la productividad y la economía pujante. La escena (y la obra) de este modo es una “metáfora de Chile, de un Chile neoliberal en ciernes” (Entrevista a Moreno, 2022, en Anexo 1), que es el que viene a fundar el régimen cívico-militar. Este, entre muchos otros aspectos, se asocia con el desarrollo económico desde el auge del sector privado y la reducción de la intervención estatal (la industria nacional fue casi erradicada durante el régimen), la alta productividad a toda costa (o aparente en el programa de TV); las formas burocráticas, en donde se focaliza en el cumplir un horario y el asistir al trabajo hasta el sinsentido; también, el ambiente laboral y los vínculos entre los trabajadores y sus jefaturas.

El programa de TV es parte del imaginario de la población chilena, ya que fue muy popular durante y después de la dictadura. Por ello, sus personajes son reconocibles para gran parte del público. Dada la celebridad del programa en un momento en que la oferta televisiva era acotada (y sujeta de censura y autocensura), para muchas personas es un recuerdo de la televisión del momento que simboliza una época y, por extensión, los años de la dictadura. En este sentido, Alejandro Moreno comenta que “La televisión mostraba este programa de humor mientras se sucedían actos de absoluta inhumanidad” (Entrevista a Moreno, 2022, en Anexo 1), de manera que *Jappening con ja* representa un elemento que distraía a la población y, por consiguiente, tapaba las imposiciones del régimen. A la risa del programa (“Ríe cuando todos estén tristes, ríe solamente por reír”, decía la canción de su cortina) se oponía el horror, realidad mitigada o silenciada por el entretenimiento.

En esta escena metateatral, como comentamos, tenemos a Iris con el guion en mano (que habría sido escrito por el dictador) representando las voces de los personajes de esta versión de La Oficina. La acompaña un actor vestido de militar leyendo las acotaciones del texto dramático enmarcado. Ambos representan una situación nimia en que vemos las relaciones entre los personajes antes descritos pero con un trato un poco más agresivo que en la versión original (Jefecito Ito Ito Ito abusa de su poder despreciando a una secretaria y admirando a la otra, y el haragán llega atrasado y borracho), mientras los personajes esperan la llegada de una mujer que reemplazará a una de las secretarias por un tiempo: se trata de Cintia Ortega, que es el personaje que Iris acostumbra representar cuando realizan este juego (que no es parte del sketch original). Cintia es una aspirante a reemplazante que va a ser entrevistada

por el jefe, llamado señor Espina en la metaficción y que siempre es interpretado por el dictador del mismo nombre, a quien no llegamos a ver porque se supone que está en su despacho. Cintia busca esa vacante en la oficina y poder hablar con el jefe, como reflejo de la misma búsqueda de Iris de subir en la estructura jerárquica social-militar: ambas esperan una posición social superior en la interacción con quien concentra el poder. Sin embargo, Cintia se atrasa en llegar y el jefe supremo manda a decir que no la va a recibir debido a esa falta. Cintia pide ser entrevistada y señala que está dispuesta “a cualquier cosa”.

Luego, la mujer justifica su atraso y suplica llorando ver al señor Espina: ella llegó tarde porque se quedó dormida. En este instante, Cintia e Iris se superponen, ambas mujeres se revelan como una sola, pues en realidad es Iris quien se atrasó: saliéndose de la metaficción, ella señala que se dio cuenta de que su uniforme estaba mojado y se quedó dormida, por lo que no alcanzó a llegar al acto oficial y eso la acongoja enormemente. Con la revelación del atraso, podemos advertir que Iris y Cintia se proyectan en la otra, son una versión similar de la otra. Inmediatamente, se produce un apagón y un falso final en donde el público aplaude. Cuando se encienden las luces, los personajes (no los actores) (Iris, su hijo vestido de militar y el militar que lee las acotaciones) saludan al público. Le entregan a Iris un ramo de flores, un pasaje de avión a Miami y un abrigo de piel que ella procede a ponerse.

A continuación (escena “La amante fascista”), Iris saluda y agradece al público. Con el maquillaje corrido y aún ataviada con su abrigo de piel, Iris comienza a hablar y presenta su monólogo final, en donde desmiente un conjunto de sucesos horrorosos que habrían ocurrido en las sesiones del juego de La Oficina. En el siguiente fragmento, podemos ver que ella señala que se trataba de un mero juego y niega compulsivamente las torturas de las que habría sido objeto. En esta escena del montaje, la actriz adopta al principio un tono menos exaltado en relación con el resto de la obra: sutilmente el personaje comienza a mostrarse más frágil, si bien sus palabras luego niegan con vehemencia que haya sido agredida por los militares:

Era un juego. Más que un juego en realidad [...] Era jugar a que jugábamos [...] Porque era un juego que consistía precisamente en jugar. [...] Todo el mundo ha jugado a la secretaria alguna vez. [...] fue hacer cosas de oficina. Escribir a máquina, mandar cartas, sacar cuentas con la calculadora, cosas así. [...]

Nunca me han tocado los oídos, salvo para ver cómo me quedaban los aros que continuamente me regalaba el Sr. Espina. Pero nadie me gritó tanto como para provocarme una lesión auditiva permanente. [...] Eso no era parte del juego, así que es imposible que eso sucediera. [...]

A mí nunca me amarraron las muñecas con los tobillos para dejarme totalmente encogida, colgando de un mueble. A mí solo pulsera de otro, pulsera de oro, pulsera de otro y otra pulsera de oro. [...] Jamás permanecí con la vista vendada, ni mucho menos encapuchada [...].

No se me aplicó corriente eléctrica. Nunca desperté tirada sobre paja. Nunca tuve náuseas, jamás me ha salido sangre por la boca. [...] Nunca me he desmayado dos veces [...].

No he recibido ninguna agresión verbal con contenido sexual, tampoco amenazas de violación a mi propia persona o a algún familiar mío. [...] No me han hecho quemaduras profundas en el ano, que en mi vida solo he ocupado para ir al baño, como todo el mundo.

[...] No voy a seguir diciendo lo bien que me trataron, les dije que jugaba un juego que consistía precisamente en jugar que estábamos jugando un juego que se trataba de estar jugando, jugando, sólo jugando: un juego. Un juego para jugar, como todos los juegos. (Moreno, 2011, pp. 99-103)

Durante toda esta escena Iris se dedica a desmentir esas prácticas de violencia (y otras) que se corresponden con las padecidas por muchas mujeres secuestradas durante la dictadura. Para ello, señala el buen trato que supuestamente recibía de los militares. Hay varios aspectos que nos interesa abordar a partir de la cita anterior y su escena, así como de “La Oficina”.

Del fragmento, advertimos en primer lugar la palabra *juego* y el trabajo recursivo con ella, disposición verbal que anotábamos como parte de la impronta autoral que marca la desfiguración de varios elementos del texto. Nuevamente, nos encontramos con una reiteración que deforma la materialidad, resultando en cadenas semánticas atiborradas con el concepto *jugar*. Iris repite incansablemente que lo que sucedía en esos encuentros era solo un juego, intentando convencer (a su oyente imaginario, a sí misma, a sus *otras*; a su público imaginario y al real al que está saludando) de que lo que ocurría era efectivamente un juego inocente en el que representaban el programa de TV. Esta misma repetición confunde el sentido de la palabra y de las oraciones atiborradas con sus derivados, y queda en evidencia que tras ese juego había algo más.

El juego es algo que corresponde al terreno de lo imaginario. En él se fingen acciones conforme a ciertas reglas conocidas por sus usuarios. Es un *hacer como si*, dentro del cual ocurre una realidad ficticia, y lo que ocurra dentro de ella no tiene consecuencias reales porque justamente se trata de un juego, no son acciones con efectos sobre la realidad; detrás del

fingimiento y aquello que se imagina, tenemos el mundo real. Iris cree que efectivamente realiza un juego, que como tal es inocente y no tiene efectos performativos: nada de lo que ocurrió ahí es real y, por lo demás, se trataba del inocente juego de jugar a la secretaria. Sin embargo, su insistencia enrevesada hace que el significado de *jugar* como fingimiento/representación se diluya, y al desvanecerse lo que queda es la realidad. Así, este juego no es más que un eufemismo que enmascara las vejaciones y torturas perpetradas por los militares y que Iris ha sufrido. Sin embargo, ella no cree en esa versión deleznable, no la quiere creer, porque en lo que sí cree es en el juego: “imposible que eso sucediera”.

La violencia es parte de la vida de Iris y la ha procesado como “juego:” el juego de interpretar el programa favorito del señor Espina. Es a través de ese “juego” que ella *puede* convivir con la violencia, pues el juego la oculta, la enmascara. “La Oficina” encubre lo real y, al jugar, Iris se encuentra en un espacio en donde nada tendría consecuencias. En principio, nadie debiese salir lastimado de un juego, sin embargo, la práctica de los militares enmascara un ejercicio cuya crueldad rebasa los límites de la representación del juego y deja sus residuos en el discurso. El artificio metateatral deja a la vista elementos que el espectador/lector reconoce como parte de la violencia velada (las relaciones violentas, en particular la actitud del jefe; toda la posterior descripción de daño físico, psicológico y sexual que niega la protagonista). Pese a ello, el personaje continúa negando, pues la lógica del juego es lo que le permite sobrevivir. En un juego común y corriente, las acciones no son reales, por lo tanto, no duelen.⁷⁹ Es más, aquí esas acciones “no reales” ni siquiera serían violentas, pues la escena del juego no muestra la inhumanidad, solo lo que Iris ve, cree y tolera. La amante fascista, de este modo, declara no haber sufrido dolor, no haber sido torturada ni violada, pues lo que ocurre dentro del juego no la puede lastimar. Es ese autoconvencimiento el que permite que Iris pueda seguir viva; gracias al juego es que ella *puede* soportar la violencia, tal como ocurre en su versión como mujer-cabra, cuya parte “chilena” puede sobrevivir gracias a que es su parte animal la que queda expuesta a la brutalidad.

La escena metateatral da cuenta, entonces, de la parcialidad de la mirada de Iris, su no asimilación de los hechos, el ocultamiento/silenciamiento de las experiencias abyectas. En este

⁷⁹ Adaptamos la idea del juego como forma para sobrevivir a circunstancias límite a partir del ensayo de Andrea Jeftanovic titulado “Juego y crueldad como estrategia de supervivencia en *Gemelos de La Troppa*”, que revisa la obra teatral de la compañía chilena La Troppa, transposición de la novela *El gran cuaderno* de Agota Kristof. Allí la autora analiza cómo los personajes infantiles de *Gemelos* sobreviven a la Segunda Guerra Mundial en Hungría al convertir en juego las difíciles circunstancias que les ha tocado vivir: ellos se autoconvencen de que todo se trata de un reto lúdico. La violencia y la dificultad no les “duelen”, porque son un juego. En Jeftanovic, Andrea, en coautoría con María José Navia, María Belén Pérez y Lucía Sayagués, *Hablan los hijos. Discursos y estéticas de la perspectiva infantil en la literatura contemporánea*, 2011.

sentido, la escena metateatral es un reflejo distorsionado del *Japening con ja*, tanto porque lo recrea de manera grotesca, como porque, a fin de cuentas, es un mecanismo para ocultar el horror —tal como era considerado el programa por muchos—. En este juego especular, cabe agregar que “La Oficina” parodia al programa predilecto del señor Espina, y el juego resultante es una apología al gusto por el poder y las relaciones sociales modeladas por su abuso. De este modo, el juego, junto con ser un doble del sketch, es una maqueta en miniatura que replica esperpénticamente esa arquitectura social-patriarcal que vimos que tan bien sujeta a Iris, a otras, a otros, a todos y todas.

Volvamos ahora al fragmento de “La amante fascista” que revisamos hace un momento. Los hechos que Iris niega en esta escena (como los que citamos y otros igualmente o más atroces) aluden a testimonios extraídos del Informe Valech. La obra se vale de los mismos testimonios de mujeres víctimas del terrorismo de Estado para negarlos sin pudor en boca de Iris —en un gesto crítico e irónico—, como (no) parte de sus propias vivencias. El discurso de Iris es aquí un *antitestimonio*, que busca contradecir las experiencias de violencia político-sexual vividas por mujeres y, a fin de cuentas, contradice la memoria histórica. Sin embargo, mientras ella más niega los acontecimientos y las prácticas de tortura, estos más son ratificados. El acto compulsivo de negar vuelve absurda esa negación, y deja en evidencia tanto la verdad histórica como el descaro de la negación; así también, muestra la ceguera autoimpuesta de la protagonista como estrategia de supervivencia. Esta acción de contradecir la verdad —de mentir— pese a lo evidente y a la legitimación de los testimonios a través de los informes oficiales, se relaciona con la manera en que se ha actuado en Chile en materia de derechos humanos durante la posdictadura, ya que “Representa la forma en que la justicia chilena ha operado, que generalmente es la negación porque todavía existen personas desaparecidas” (Entrevista a Moreno, 2022, en Anexo 1). El antitestimonio de Iris interpreta el negacionismo que aún puede verse en la sociedad —y que en el último tiempo se ha extendido o bien se ha hecho más visible—, que descrea de aquello ya reconocido y/o se esmera en ocultarlo.

Cabe señalar que, en el montaje, cuando Iris pronuncia este discurso la actriz desciende del escenario hacia la platea, una decisión del director Víctor Carrasco que en palabras de Paulina Urrutia (Fundación Teatro a Mil, 2 de octubre de 2020) buscaba que el personaje se pusiera al mismo nivel que el espectador. Un gesto, creemos, para acercar a Iris y al público, para recordar el *convivio* y de ese modo recordar también la *presencia* de la actriz; un gesto para subrayar que lo que narra la ficción es algo *presente* en todos, es la experiencia real de una colectividad. *Poner al mismo nivel* es aquí recordar que el contenido de lo representado es real, que no es un producto solamente de la imaginación (ficticio e inmanente), sino una verdad

que compete a todos y todas. En otras palabras, estamos ante una ficción cuyo contenido da cuenta del pasado histórico y no puede soslayarse que esa realidad es parte de la historia y del presente del país, del espectador, de los teatristas, de la actriz.

Cuando la actriz desciende del escenario y verbaliza el discurso de la negación, se encuentra encarnando a Iris sin romper la cuarta pared. Sin embargo, a su vez, con el gesto de ponerse al mismo nivel del espectador se muestra fugazmente como ella misma, en tanto se vuelve *presente* la experiencia histórica de otras a través de ella. La fragilidad que señalábamos que se atisba en este momento es la fractura de Iris (el dolor y el miedo por no llegar al acto oficial; la violencia no asumida que se rebalsa en su mismo discurso) y la misma emoción de la actriz quien nos reitera —con su pura presencia y con el descenso del escenario— lo real de lo ocurrido. Al respecto, resulta pertinente cómo Paulina Urrutia concibe su trabajo como actriz en *La amante fascista*, lo que comenta en un ensayo de 2011. En resumidas palabras, Urrutia indica que el trabajo actoral consiste en buscar al personaje propuesto por el autor en el propio yo, en buscar su expresión en la propia persona, en vez de *representar* en un sentido tradicional en que la tarea es interpretar a otro. Ella lo señala de este modo:

Descubrir la verdad en la ficción, al ser humano tras la imagen y a convertirlo en nosotros, con nuestro cuerpo y con nuestra voz. [...] no es el yo en otro, sino ese discurso en mí. Es decir, transformar ese discurso supuestamente ajeno en un discurso propio no a través de otro, que sería el personaje, sino a través de nosotros mismos”. (Urrutia, 2011, p. 106)

La actuación en el teatro contemporáneo para Urrutia implica explorar esa experiencia en ella misma, así como la emoción que ello desata. De ese modo, se indaga en el mundo y la(s) subjetividad(es) propuestos por la dramaturgia y se comparte esa experiencia con el espectador. Este trabajo de explorar “ese discurso en mí” permite que la actriz halle a Iris (a sus *otras*) en sí misma, y nos conduce entonces a hallar a Iris en ella, a hallar los testimonios y la memoria social en ese momento justo en que se niega la memoria:

[...] como un animal desatado, descendí de la cómoda tribuna del escenario a la platea, al final de la obra para, al igual que ustedes los espectadores, ser capaz de decir la verdad a través de la gran mentira de la negación: aquí no ocurrió el horror, no fue sobre mí, ni sobre ustedes la vejación, no soy una actriz, no es un personaje, soy yo y en mí como en ustedes, todo esto ocurrió... Esto es actuar. (Urrutia, 2011, p. 111)

La actriz busca y encuentra la experiencia del horror en sí misma y, en ese encuentro y a través de la negación, transmite al espectador esa presencia. La memoria de lo ocurrido es algo que el espectador sabe, este conoce la verdad histórica y por lo tanto la vuelve presente. Sabe que lo negado realmente ocurrió, sabe que hay desaparecidos y que hay procesos pendientes que no pueden borrarse por el simple acto de contradecirlos. Observa los hechos en el antitestimonio, los ve en sí mismo, en la actriz, en Iris, los sabe presentes en esa colectividad que se asoma en Iris y en el montaje.

Finalmente y para concluir, la memoria dictatorial y del horror en *La amante fascista* se muestra como una entidad de compleja representación. La reconstrucción de esa experiencia individual y social se sustenta en la ambigüedad de lo que se sabe y lo que no, de lo que se muestra y se oculta, de lo que se dice y lo que no se puede nombrar. Binarismos que se materializan artísticamente en la figura del doble y en el juego especular (en donde alguien/algo tiene su reflejo, y viceversa). La dualidad se manifiesta en distintos niveles a partir del cuerpo semicaprino que delira en el norte cordillerano, volviéndose recursiva. En esa recursividad, los elementos se enredan, se deforman por el dolor, se disocian de manera que uno es el reflejo distorsionado y grotesco del otro. La palabra, de este modo, se atiborra y desfigura, del mismo modo que el cuerpo altioplánico. También lo hacen la voz y su protagonista, quien se desdobra en su *otra*, quien es hablada por *otra* o quizá por sí misma. Iris, además, vive en Cintia, su versión ficticia, su rol metateatral, su personaje en ese juego que también es una versión alternativa de ella. El juego, de igual manera, se mira en el espejo y ve al programa televisivo-fuente, y se constituye como una versión que recreará grotescamente las relaciones sociales en un país marcado por el autoritarismo; sobre todo, encubrirá los vejámenes sufridos por Iris. Como correlato, el antitestimonio es la forma que da cuenta del problema de abordar la memoria a partir del mismo principio dual que plantea *La amante fascista*: es un discurso que pretende negar, es decir, pretende invalidar la violencia, volverla inexistente; sin embargo, al hacerlo, la vuelve ostensible. Una parte niega a otra, pero al hacerlo la vuelve presente. La negación trae consigo el mismo nombre que se quiere evitar. Esa violencia emerge entonces en el mismo acto en que es desmentida —ocultada, disimulada, silenciada, no asimilada—. De este modo, la experiencia del horror dictatorial para la amante fascista solo puede ser representada a través de su negación, de su encubrimiento, también a través del humor. La violencia aparece en escena como verdad y muestra la fractura de Iris. Al final, lo que tenemos es a esta mujer que pasa del testimonio al monólogo creyendo que conversa con su marido al teléfono: Iris habla compulsivamente en su delirio y, conteniendo la rabia, le aconseja a Ricardo (quien sufre en Panamá por los mosquitos) “No te rasques, que te van a quedar marcas para

toda la vida” (Moreno, 2011, p. 104). Su voz frenética y el tono que cambia esquizofrénicamente parecen impulsadas por algo más, quizá las otras de ella, las otras a las que ella remite, la colectividad que se replica y que se hace presente en la platea. La amante fanática del dictador tiene un reverso doloroso, y en alguna parte de su ser sabe que para evitar esa carga no deben quedar huellas en la superficie; sin embargo, lo sabe.

CAPÍTULO 6. *Shakespeare falsificado*: Ensayo sobre la gobernabilidad y el trabajo teatral en la posdictadura

Desde su título, *Shakespeare falsificado* de Luis Barrales expresa un interés por hablar sobre el teatro. La mención del reconocido autor de la tradición occidental y su carácter “falsificado” apunta al arte teatral —y al teatro de Shakespeare en particular— como uno de los temas del montaje y al afán de reelaboración que lo guía. Esta obra reescribe *Macbeth* de William Shakespeare y juega constantemente con la idea de que la versión propia (y nueva) es verdadera frente al carácter “apócrifo” de la versión shakespeariana conocida. Es una pieza centrada en el teatro, en la rescritura de la ficción y también en la tematización del mismo proceso de construcción de la obra. De manera secundaria, reflexiona sobre el pasado reciente chileno y el presente posdictatorial; todo ello a través de la idea hipotética de hacer una revolución frente a un régimen autoritario.

La obra fue montada en 2011 por el grupo Central de Inteligencia Teatral (CIT) bajo la dirección y dramaturgia de Barrales. Se estrenó en Santiago de Chile, en el centro cultural Matucana 100, donde tuvo dos temporadas, y en 2013 tuvo dos presentaciones en Buenos Aires en el Patio de Actores. Ese mismo año fue galardonada en Argentina con el Premio Florencio Sánchez a la mejor obra extranjera. Pese a dicha distinción, la obra tuvo una circulación acotada (las presentaciones en Matucana 100) y es menos conocida en relación con otras de las producciones de Luis Barrales que destacaron por centrarse en mundos marginales, adolescentes olvidados, así como en la violencia y la precariedad en el Chile neoliberal. Este es el universo en el que más ha profundizado el dramaturgo y director y con el que más se le ha asociado (montajes como *Uñas sucias*, 2003; *Santiago Flayte*, 2004; *H.P. (Hans Pozo)*, 2007; *La Chancha*, 2008; *Niñas araña*, 2008; *La mala clase*, 2009).⁸⁰

Shakespeare falsificado se aleja de aquel foco temático y da un giro para mirar hacia otra veta del trabajo de Barrales —igualmente cruzada por un punto de vista crítico sobre el Chile actual—: fundamentalmente, una mirada más reflexiva sobre el teatro.⁸¹ Como decíamos

⁸⁰ Las obras mencionadas fueron escritas por Barrales, pero solo *Santiago Flayte* y *La Chancha* fueron dirigidas por él.

⁸¹ En esta línea podemos considerar *Xuárez* (2015) que sigue el trabajo de la directora Manuela Infante (quien dirigió este montaje) en torno a la representación en las artes y el teatro. Luis Barrales escribe *Xuárez* a partir de una investigación colaborativa emprendida junto con Manuela Infante y las actrices Claudia Celedón y Patricia Rivadeneira. Esta obra explora la figura de Inés de Suárez (mujer española que participó en la llamada Conquista de Chile con Pedro de Valdivia, militar español que lideró ese proceso desde 1540 y fundó varias ciudades, entre ellas la capital Santiago), su omisión en la historia y las preguntas sobre la representación de su figura en el imaginario chileno.

inicialmente, la presente es una obra intertextual, que construye un hipertexto⁸² a partir de un texto clásico que es su fuente (hipotexto). Aquí, además de poder advertir las relaciones intertextuales y la reelaboración de elementos, asistimos al proceso de hacer una obra. En este montaje, el intertexto con *Macbeth* es fundamental, por lo que es una pieza que requiere del conocimiento del texto fuente para su apreciación, situación que lleva a que se dirija a una audiencia específica, lo que podría explicar que haya pasado más desapercibida. En el texto, un grupo de teatristas monta su propia versión de *Macbeth*, en la cual rearmen el argumento de Shakespeare para imaginar una revolución que busca derrotar a un tirano y que, finalmente, resulta fallida. Esto, en medio de algunas referencias a la dictadura chilena y al presente. Es, así, un montaje en torno al ejercicio de relacionarse con la materia prima de su hipotexto y al mismo proceso de construcción de la obra, que reescribe un clásico desde una mirada política actual y local, que piensa sobre el pasado chileno, los alcances de imaginar una revolución y la manera de gobernar.

En este sentido y como se puede apreciar, entre las obras de nuestro corpus, *Shakespeare falsificado* es la que menos se centra en la memoria de la dictadura. Es el texto que menos ejerce explícitamente una retrospectiva histórica: los aspectos que aborda son los ya mencionados (el teatro, la rescritura, la revolución). Sin embargo, nos parece que el montaje propone otra forma de aproximarse a la memoria y a la historia, en tanto estas son una parte significativa de la situación que recrea la obra y de su contexto de producción. De este modo, el montaje se aproxima a estos problemas indirectamente, articulando igualmente referencias a la experiencia dictatorial y sus efectos. Por lo tanto, *Shakespeare falsificado* realiza el ejercicio de aludir al pasado y al presente, lo que permite extrapolar una mirada crítica de la historia y nuestra contemporaneidad; un presente erigido desde el trauma y vivido con incertidumbre respecto de la construcción del futuro. A partir de los elementos y problemas que desarrolla, el montaje nos ofrece adentrarnos en la memoria y la historia desde otra arista,

⁸² Entendemos la intertextualidad en un sentido amplio, como el diálogo que un texto establece con otro anterior al aludir a él directa o indirectamente. Julia Kristeva introduce el término en 1969, idea que Gérard Genette (1989) considera y reelabora como base de su paradigma, para luego acuñar el concepto de *transtextualidad* como marco dentro del cual identifica cinco categorías específicas. De entre dichas categorías, nos interesa rescatar la de *hipertextualidad*, comprendida como el autor como “toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario. [...] Para decirlo de otro modo, tomemos una noción general de texto en segundo grado [...] o texto derivado de otro texto preexistente” (p. 14). Genette identifica asimismo dos maneras en que se manifiesta la *hipertextualidad*, una en que un metatexto habla de un texto y otra en que el texto B alude a A, pero no habla de él ni lo cita directamente, operando una *transformación*. Si bien la noción de *hipertextualidad* resulta restringida para lo que observamos en *Shakespeare falsificado*, nos parece productiva en particular por los conceptos de *hipotexto* e *hipertexto*, que son herramientas útiles para referirnos al texto fuente y al texto que lo alude y reelabora, de las cuales nos valemos a lo largo del presente análisis.

lo que nos permite considerar una perspectiva distinta y un contraste con respecto a los tres montajes anteriormente explorados.

Para introducir *Shakespeare falsificado* es necesario referirnos brevemente a algunos antecedentes sobre *Macbeth*. Existen incertezas con respecto a la fecha de escritura de la obra y también de su estreno, las que además estarían separadas por algunos años. Siguiendo al traductor e investigador Rolando Costa Picazo (2010), el texto habría sido escrito en 1605-6, pero también se afirma como fecha de creación 1601-2; se suele indicar 1606 como año de estreno, aunque la primera representación documentada data de 1611 en el teatro The Globe. Además de la falta de consenso sobre los años, se ha planteado la separación controversial entre la escritura y su escenificación. En torno a esa distancia, se ha especulado que la pieza habría sido creada por Shakespeare para presentarla ante la reina Isabel I en 1603, quien no obstante muere antes, ese mismo año. Luis Barrales comenta en una entrevista (Matucana 100, 2011) que se dice que al asumir el rey Jaime I (también llamado Jacobo VI o I),⁸³ incómodo con elementos de la pieza original, la manda a censurar y le pide al dramaturgo que realice cambios, quien los ejecuta y estrena la obra más adelante para el nuevo rey. Esta segunda versión sería el *Macbeth* que conocemos todos. Efectivamente, siguiendo a Costa Picazo, existe consenso respecto de que Shakespeare creó la obra como una forma de rendir tributo al rey (2010, p. X).⁸⁴

La CIT y Barrales se valen de ese antecedente para fabular en torno a la pieza, y se preguntan por las razones de la posible incomodidad del monarca y qué habría sido lo que este exigió eliminar. El autor comenta que se dice que entre la reina Isabel I y su sucesor había diferencias ideológicas importantes. Los teatristas identifican así a cada rey con idearios divergentes desde una lectura actual: “Una que era la reina virgen, se especulaba que era lesbiana, tenía una posición que hoy podríamos entender como profeminista, y el otro tipo era un misógino declarado, ultraconservador, gay no declarado. Entonces eran como antítesis ideológicas” (Entrevista a Barrales, 2018, en Anexo 3). A partir de esa distancia, los teatristas conjeturan que lo que habría molestado al rey habrían sido elementos que él podría considerar subversivos. Lo que realizan en *Shakespeare falsificado*, entonces, es una ficción que busca restituir la información censurada de la primera ficción y que, para hacerlo, imagina aquellos

⁸³ Preferimos el nombre usado por Costa Picazo en su introducción a la edición que tradujo de *Macbeth*, publicada por Colihue en 2010.

⁸⁴ De acuerdo con Costa Picazo, esto se ve reforzado por el rol positivo del personaje Banquo, de quien se dice en la obra (que está ambientada siglos antes del presente de Shakespeare) que descenderá un linaje de reyes. Los Estuardo, que era la estirpe de Jaime I, creían descender de Banquo. No obstante, como aclaración, Banquo es un personaje legendario, no existen antecedentes históricos que confirmen su existencia. La tesis de la escritura para gratificar a Jaime I también se refuerza por el énfasis en las brujas y demonios, tema de gran interés del rey.

aspectos subversivos: una visión reivindicatoria de la mujer y de la clase popular. Así, el dramaturgo y la compañía idean dichos elementos, por cierto, alejándose bastante de la idea original de *Macbeth*. Además, actualizan ese contenido insurrecto en un argumento que, cuando la obra ya está en marcha, se distancia de la época isabelina y es revestido de un sentido político local, como ya veremos. El subtítulo de la pieza, “Reconstitución falsificada de un manuscrito censurado”, bien explica la tarea de reelaboración que desarrolla el montaje, el cual reconstruye el texto de Shakespeare planteando de antemano que se trata de una versión libre que no pretende hallar el posible sentido original (del contexto renacentista), sino uno propio.

La premisa de la obra no queda solo allí. En un juego entre realidad y ficción, la compañía afirma en su blog (en la reseña de la puesta) que ellos localizaron el manuscrito real de *La tragedia de Macbeth* incompleto y que se han propuesto la tarea de restituir esos vacíos, lo que arroja como resultado esta versión:

No explicaremos cómo ni en que [*sic*] circunstancias, mucho sudor y dólares nos ha costado, pero ese manuscrito ha llegado a nuestras manos. Algunas de sus partes las hemos recibido ilegibles por causa del deterioro del tiempo y otras decididamente se han perdido para siempre. Salvo esas dolidas partes ausentes que habremos de inventar y falsear, el resto es todo auténtica palabra del bardo inmortal. La verdadera tragedia del rey Macbeth. Se dan⁸⁵ entonces a la tarea de plagiar expuestamente al bate [*sic*], reinventado su verbo poético, pero ahora visitando Chile, generando un mito que diga desde un Shakespeare apócrifo y sudaca, mestizo y contestatario, que hable de Chile y su poética de tercer mundo manteniendo su pluma virtuosa e isabelina, superando las trampas del idioma y la traducción, construyendo un Shakespeare en español que se traduzca al inglés y que vuelva a ser, posible y tentativamente, retraducido al español y puesto en escena desde el habla chilena. (Central de Inteligencia Teatral, 8 de marzo de 2011)

Si bien lo anterior pertenece a lo extraescénico, pues aparece en la reseña y no en el montaje, es una referencia paratextual que introduce al espectador en la tarea de reelaboración del texto clásico, y que a través de una excusa claramente ficticia justifica la reescritura. Como puede verse en esta declaración, los teatristas proponen con comicidad realizar esta reescritura de *Macbeth* desde un Shakespeare local, en su versión “sudaca” y “contestataria”, solo agregando (irónicamente) algunos elementos pues “el resto es todo

⁸⁵ A partir de aquí, en este mismo párrafo, se produce un cambio en la persona gramatical.

auténtica palabra del bardo inmortal”. Sin embargo, lo que se mantiene del hipotexto es la base de su argumento y la forma de su lenguaje; la mayor parte proviene de la propia elaboración. A eso se suma el énfasis en que se trata de un texto creado en español chileno y, por tanto, que desarrolla cuestiones de interés local. Asimismo, aquí la compañía comunica al público lo central de la tarea que se han propuesto: reconstruir la pieza dado que esta cuenta con varios vacíos.

A modo de resumen argumental, en la obra de Barrales se conserva la raíz del conflicto: el golpe de Estado que comete Macbeth. Las acciones medulares de la obra son similares a las del hipotexto. Sin embargo, se altera la razón del asesinato del rey y se subvierte lo que moviliza el actuar de los personajes. El protagonista, en vez de actuar por el ansia por el poder que detona la revelación de las brujas, lo hace por una causa revolucionaria. Macbeth asesina al rey Duncan quien, en vez de ser el estimado gobernante del texto fuente, es un tirano. De este modo, el propósito del regicidio es liberar al pueblo de la opresión y ya no convertirse en rey por el puro afán de serlo. Lady Macbeth también incita el actuar de su esposo, pero motivada por la conciencia de clase y la solidaridad de género en lugar de por la ambición y el mal. En este universo, las brujas que confunden e instigan al protagonista son un grupo de sirvientas y campesinas que le piden actuar para que acabe con el autoritarismo. Lo que espera conseguir el pueblo llano (liderado por las mujeres) es construir una sociedad igualitaria, a nivel social y de género. *Shakespeare falsificado* se construye así teniendo como lineamiento dos temas importantes: la lucha de clases y la lucha de las mujeres, que están aunadas por una crisis en el poder.

En varios momentos de la obra tenemos escenas en donde la ficción del *Macbeth* alternativo se detiene, para que los actores comenten el rol de algunos personajes, la escena que harán a continuación y el curso que va teniendo la pieza según las decisiones que van tomando. Cabe agregar brevemente que, si bien el grupo de actores se plantea como la CIT, consideramos su participación como parte de una ficción mayor, en tanto hay una historia preestablecida. De esta manera, los teatristas son más bien “personajes actores” que *parecen ser* la misma CIT; así, los actores y actrices reales interpretan una versión de sí mismos, que sería la de cada uno de los integrantes de la compañía que intenta montar su versión de *Macbeth* (más adelante volveremos sobre esto). Así, los actores (o personajes actores) en algunos momentos interrumpen la historia revolucionaria de Macbeth y discuten lo que han construido. Finalmente, se dan cuenta de que la revolución falló: se producen tensiones entre los personajes y, siguiendo el esquema de *Macbeth*, el protagonista y su esposa mueren, de manera que al

final los nobles leales al antiguo rey quieren retomar el poder. Todo ello, en medio de algunas alusiones a la dictadura chilena y el presente democrático.

En virtud de lo anterior y como introdujimos, *Shakespeare falsificado* es una obra que mira a su hipotexto, a sí misma y, también, al proceso político chileno. En el siguiente análisis, nos detendremos en dichos aspectos, que nos parece son los más relevantes. Para ello, en el primer apartado comenzaremos por referirnos a la puesta en escena y sus elementos, en virtud de la reelaboración que realiza de *Macbeth*. Aquí, además de revisar el argumento y los lenguajes escénicos, atenderemos a la relación entre hipotexto e hipertexto, y a las mismas inquietudes temáticas que instala la obra de Barrales. Luego, en un segundo apartado, repararemos en el carácter autorreflexivo de la obra, es decir, en cómo esta aborda su propia construcción y cómo a partir de ello se desprenden reflexiones de parte de sus creadores en torno al pasado reciente chileno.

6.1. La reescritura de *Macbeth*

Comencemos por recordar que Luis Barrales es uno de los autores que emerge en los años 2000 y que hace eco del retorno al texto que experimenta el teatro chileno en las últimas décadas, en donde cobra relevancia un interés sobre la palabra escrita que dialoga constantemente con la escena. No se trata de alguien que escribe solitariamente, sino de un dramaturgo inmerso en el montaje y que lo dirige. En la obra que nos convoca, de hecho, en el proceso de creación del argumento intervino toda la compañía. Los integrantes de la CIT fueron discutiendo las acciones que realizarían los personajes a partir de la premisa ya comentada. Barrales fue escribiendo el texto según se iban tomando decisiones.

Con respecto a la labor dramática, tenemos un autor que explora las posibilidades de la escritura ensayado distintas formas. Estas pueden ir desde lo más tradicional (*Uñas sucias*), hasta la hibridación de materiales discursivos, de combinación de fragmentos, por ejemplo, en *H.P. (Hans Pozo)* que reconstruye el tratamiento que la prensa le dio al asesinato de un joven descuartizado en la periferia santiaguina (en donde tenemos monólogos, voces, diálogos, escritura en prosa o en décimas). También, nos encontramos con el desmontaje de estructuras y preguntas en torno a la representación, como en *Shakespeare falsificado* o *Xuárez*, tarea que ciertamente se enmarca en un teatro que se desprende de lo tradicional decimonónico naturalista y se acerca a nuevas estéticas.

Adentrándonos ya en *Shakespeare falsificado* y en relación con el trabajo con la palabra, advertimos en primer lugar que se rescata el lenguaje renacentista. La pieza desarrolla

una escritura en versos y con rima, un lenguaje que sobre todo a inicios de la obra es grandilocuente y sitúa al espectador en la época de Shakespeare (además del vestuario, sobre el que nos extenderemos después), y que en algunas ocasiones cita y reelabora pasajes de *Macbeth*. De esta manera, el público tiene indicios claros de que la obra ocurre en una época pasada y que rescata el estilo del hipotexto. Sin embargo, esta forma se combina a momentos con el habla coloquial chilena, lo que deriva en una expresión discursiva particular y que consideramos como parte de la impronta autoral del dramaturgo: nos referimos a la especial atención que este pone al habla popular, como ocurre en los textos que nombramos que anteceden a este montaje. Aquí Barrales trabaja con ese sustrato y lo entrelaza con el verso ampuloso. Como señalamos en una oportunidad anterior, esta mixtura entre rima, expresiones en desuso y chilenismos configura un lenguaje poético y humorístico (Cortez y Sapiaín, 2016). Es una reelaboración que crea a momentos intervenciones solemnes, seriedad que se quiebra (a veces graciosamente) al incorporar una expresión local coloquial. Esta versificación es, finalmente, un lenguaje de síntesis, que integra la forma poética estilizada y elementos contemporáneos. La palabra, de este modo, comunica al público que está ante una reescritura situada en el contexto de la historia de *Macbeth* pero aparentemente, ya que mira indiscutiblemente a la actualidad. Más adelante, cuando tenemos las escenas en que los actores dialogan, los versos son dejados de lado y pasamos a un habla cotidiana, por lo que la contemporaneidad se confirma.

El montaje inicia con un personaje que es el mismo Shakespeare (Cecilia Herrera) contando la censura de la que ha sido objeto. Esta escena funciona como un prólogo y explica al espectador el contexto ficticio en que se crea la obra, que se vale de la información que comentamos sobre la reelaboración de *Macbeth* que hizo William Shakespeare. Aquí, el personaje, nervioso, comenta que el rey le hizo cambiar el texto original, concretamente la naturaleza de los personajes. Lo central es que Banquo es realmente un villano y Macbeth, un héroe, y que por presión del rey fueron convertidos respectivamente en un personaje benigno y en un tirano. Sin embargo, el autor ha decidido conservar las páginas censuradas:

Y si esto que no miente es leído mientras viva
Tened por cierto que mi cuello han de cortad [sic].
Por eso os ruego a vos, ignoto lector, que bajo ningún pretexto
Reveléis al rey novicio este (b)rígido secreto
Y jamás estas fojas lea el coronado Jacobo VI
Pues por orden suya esto que lees debió ser quemado [...]

Juzga el rey que en mi “pieza escocesa” con injusta alevosía
 Se retrata bruto al Banquo de su real genealogía
 Y me obliga, el sonriente, con el miedo de la muerte
 A escribir heroico al paria y al cobarde hacerlo fuerte
 Y en mi oficio que es cinismo
 Me hago cínico a mí mismo
 Y escribo a su pedido un *Macbeth* nuevo, oscuro y falso
 Para así salvar mi cuello del furor de su cadalso [...]

Y hago del héroe un villano
 Y de libertario un vil tirano [...]

Unas dudas más que Hamlet me hartarán dentro del cráneo
 Si es que el Macbeth verdadero no es al mundo revelado
 confesando que el real... es en verdad falsificado (Barrales [2011], pp. 1-3)⁸⁶

Lo que se verá a continuación es la versión no oficial de *Macbeth*, salvada por el dramaturgo, que incorpora aquellos elementos delicados contrarios a la ideología y expectativas del rey.

La aparición del personaje conlleva también la instalación del ambiente escénico, diseño a cargo de Cristian Reyes, que se mantiene durante el montaje. Es una escena que casi carece de elementos escenográficos y deja a la vista el muro oscuro de la sala de teatro. No hay decorados ni mobiliario, únicamente a los costados del escenario tenemos unas sencillas bancas rojas que los personajes actores utilizan en los momentos en que detienen la ficción de *Macbeth*. La escena es en general despojada (de decorados, escenografías) porque si bien se narra una *historia*, cuando aparezcan los actores se comunica que el foco no está en la recreación de esa fábula, sino en el proceso teatral y ensayístico de hacerlo. En general, el ambiente visualmente es oscuro, en eso contribuye el color de las paredes y la iluminación que evita la claridad, pero que a momentos fija un foco sobre algún personaje. Destaca el piso, sobre el cual se ha dispuesto una especie de arena gruesa roja,⁸⁷ que genera un contraste con el fondo sombrío y el vestuario, de tonalidades oscuras y terrosas (grises, azules y marrones, aunque también tenemos rojo).⁸⁸

⁸⁶ El texto citado es el manuscrito inédito del autor. La fecha indicada entre corchetes corresponde al año de estreno de la obra. En las siguientes citas del texto omitiremos el año.

⁸⁷ En las presentaciones en el Patio de Actores no se ocupó este piso, que requería elementos de difícil traslado de acuerdo con el autor (Entrevista a Barrales, 2018, en Anexo 3).

⁸⁸ Véase las fotografías 1 y 2 del Anexo 3.

Desde nuestro punto de vista, todo ello apunta a una atmósfera lóbrega y tensa. En principio, esa tensión refuerza el nerviosismo del personaje que presenta el prólogo, quien confiesa estar haciendo lo contrario a la voluntad soberana y que, por lo mismo, teme por su vida. Sin embargo, nos parece que dicha atmósfera (a lo largo del montaje) en realidad recoge el ambiente y los símbolos que propone la obra de Shakespeare. Nos referimos a que *Macbeth* —la original conocida por todos— es la tragedia oscura por antonomasia: es un texto en que predomina la noche en asociación al mal, en donde tenemos brujas conjurando demonios, truenos y relámpagos, fantasmas, invocaciones a la noche, caballos que contradicen el orden natural devorándose entre sí. Tenemos además una pareja guiada por la ambición maligna. Es durante la noche y mientras Duncan duerme que este es asesinado por el protagonista, por lo que las acciones de este último se sitúan en esa oscuridad de la que no podrá salir. El mismo insomnio que aqueja al personaje y a Lady Macbeth hasta el delirio es un indicador de que la noche es un espacio simbólico permanente para ellos (y que no les permite tranquilidad). A la atmósfera lúgubre, sumamos la sangre, signo también presente en el texto de Shakespeare. Al inicio de este último se describe a Macbeth como un guerrero que ha ganado la batalla a punta de espada (ha partido cuerpos, su espada “humeaba con la sangrienta matanza”, dice un sargento) (Shakespeare, 2010, p. 6) y, conforme avanza la obra, tenemos las distintas muertes ejecutadas por él, material o intelectualmente, y que llevan con culpa a Lady Macbeth a lavarse incansablemente las manos; al final del texto, es nombrado como “carnicero” (Shakespeare, 2010, p. 109). La sangre, por lo tanto, caracteriza la brutalidad de Macbeth y su esposa como ejecutores del mal.

La penumbra nocturna y la sangre son signos potentes en el hipotexto, que *Shakespeare falsificado* acoge y reelabora en su diseño escénico, tanto en la oscuridad que predomina como en el color de la sangre al que creemos que remite el rojo del material del piso (“sangre” “regada” por el suelo y sobre la que siempre estarán caminando los personajes). Estos elementos dialogan con los símbolos que propone Shakespeare y son reconvertidos para instalar una atmósfera fatídica, misteriosa, también de lo sanguinario, pues pese a que en esta obra Macbeth es un héroe libertador que decide no matar a sus adversarios (salvo a Duncan), igualmente ocurre una matanza. Este ambiente nefasto, además, es reforzado por la música compuesta por Marcello Martínez, en la que abundan sonidos de violín que interpretan melodías melancólicas o de tensión.

En consonancia con la oscuridad propuesta por el texto fuente y reelaborada aquí, tenemos el vestuario diseñado por Loreto Monsalve, que constituye un lenguaje muy llamativo de la pieza. En toda puesta, el vestuario es una estrategia que sitúa a los personajes

contribuyendo a narrar sus historias, pero a la vez permite interpretar el paradigma central del montaje (Trastoy y Zayas de Lima, 2006, p. 89). En *Shakespeare falsificado*, la indumentaria tiene un valor predominante, y efectivamente además de ser una fuente de información sobre los personajes comunica que estos están siendo contruidos desde la actualidad, en atención a la revisión del texto de Shakespeare y a los problemas en los que se enfoca la obra que obedecen a inquietudes del hoy.

Como dijimos, las ropas confeccionadas siguen una paleta de colores compuesta por tonos oscuros, con algunos detalles para generar contraste, y están en sintonía con los colores propuestos por el diseño escénico para crear la atmósfera ya descrita. La vestimenta emula a aquella usada en la época renacentista (faldas con tumbos y mangas amplias, capas, tocados, tocas, gorgueras, chalecos, jubones, calzas, etc.) y permite caracterizar a los personajes según su estrato social. Mientras los representantes del pueblo usan vestuarios sencillos, en el caso de los nobles son ropas aparatosas que denotan lujo.⁸⁹ No obstante, este diseño no se propone como una reproducción de la ropa de la época, sino que asimila esa forma y la sintetiza con elementos que sitúan la pieza contemporáneamente. Es una estilización del vestuario epocal que involucra una actualización —tal como a su manera lo hace el lenguaje verbal—. Por ejemplo, un atuendo puede estar compuesto por un sencillo vestido actual (acompañado de otros elementos), se incorporan cuellos o gorgueras (como en el personaje de Shakespeare)⁹⁰ o se utilizan elementos de género sobre otras telas para crear diseños que parecen dibujos o que recuerdan parte de un figurín de moda (por ejemplo, un delantal que parece dibujado sobre un vestido, una capa corta rígida que parece haber sido hecha con los trazos de un boceto).⁹¹ Según comenta Barrales, trabajaron pretendiendo crear ilusiones en 2D pero la idea no prosperó (en particular con la utilería) (Entrevista a Barrales, 2018, en Anexo 3); sin embargo, algunos detalles que buscan parecer imágenes sí se mantuvieron y en el caso del vestuario le confieren una marca actual. Con respecto a la indumentaria, el director comenta que buscaban transmitir la idea del Renacimiento, pero justamente incorporando lo contemporáneo:

También estuvo esa idea en un minuto a priori, algo debe haber quedado de eso, de lograr construir (a partir de imágenes que vimos) toda esta crítica renacentista a partir de elementos muy contemporáneos. Había fotos que andaban dando vueltas

⁸⁹ Véase las fotografías 3 y 4 del Anexo 3. Pueden consultarse más registros fotográficos en la web <https://www.fototeatro.cl/obra/shakespeare-falsificado>, en donde se encuentra el archivo de fotos del montaje de autoría de Elio Frugone Piña.

⁹⁰ Véase la fotografía 5 del Anexo 3.

⁹¹ Puede verse este ejemplo en la fotografía 2 del Anexo 3, en el personaje de la sirvienta.

en internet, no me acuerdo puntualmente. Incluso elementos medio industriales, que configurados de tal modo daban esa ilusión renacentista. Mucha impresión me acuerdo [de] que había, y la Loreto que se mandó todo ese trabajo. (Entrevista a Barrales, 2018, en Anexo 3)⁹²

Siguiendo a Barrales, el vestuario apoya una mirada crítica con respecto al texto/época fuente, “crítica” en el sentido de que se establece una distancia. En vista de esto, nos parece que la estilización que el vestuario contempla acentúa a propósito su confección situada en el hoy, es decir, es un diseño que busca transmitir la idea de lo contemporáneo con algunos detalles y, sobre todo, que a momentos busca parecer artificial. Por lo tanto, la indumentaria es un elemento que distancia al espectador, le indica que no se encuentra ante una representación mimética, arqueológica, realista; montaje que más adelante esta impugna la misma ficción creada. El vestuario es aquí un signo que va más allá de situar al espectador ante la reescritura de un texto isabelino: contribuye a recalcar que la obra pone en cuestión la representación, revisa la propia obra que está siendo creada. El vestuario tiene un aura artificial porque *Shakespeare falsificado* es una obra que reflexiona sobre sí misma y el teatro. La indumentaria, de este modo, es un lenguaje que potencia la propuesta escénica, que más allá de ser coherente con ella refuerza el diálogo entre el hipertexto y el texto fuente y la revisión de la obra sobre sí.

Habiendo ya observado el lenguaje verbal y el diseño escénico y de vestuario, enfoquémonos en el entramado dramático de la obra. Luego de que el personaje Shakespeare comenta las condiciones de su texto, comienza la acción de los personajes y el conflicto. Como señalábamos anteriormente, a grandes rasgos, se conservan los puntos clave del texto fuente, pero se cambian las motivaciones de los personajes. En la pieza de Shakespeare, Macbeth es un barón sediento de poder que se atreve a matar a su rey, pariente y huésped (Costa Picazo, 2010, XIII). Con este acto, comete un agravio contra el orden “natural” y cultural, lo que lo convierte en un paria deleznable; es un acto que perturba los principios de la sociedad isabelina. En la obra de Barrales, Macbeth también va a perturbar el orden, pero esta vez desde una clave marxista: comienza una revolución. El protagonista es un héroe que asesina a un rey autoritario por petición del pueblo.

Las acciones que siguen son consecuencia de todo ese núcleo dramático trastocado con respecto al hipotexto. El director comenta que se dejaron llevar por un efecto dominó: “Movimos esa primera pieza y después empezamos a ver qué ocurre cuando se mueve esta, se

⁹² Véase la fotografía 6 del Anexo 3.

tiene que mover esta otra, como si fuese un organismo [...], y eso nos fue llevando a una cuestión en la que en un minuto como que perdimos el control. Y fue subversión tras subversión” (Entrevista a Barrales, 2018, en Anexo 3). A partir de la consigna inicial, los teatristas dejaron que las relaciones causales siguieran su curso lógico, lo que genera un caos y más tarde los lleva a cuestionar las decisiones tomadas (volveremos sobre este punto más adelante). Como dijimos, la trama que reelaboran atiende a los ejes de las diferencias entre clases y de la lucha de las mujeres, los que se encuentran entrecruzados y que pasamos a ver a continuación.

Después del comentario inicial del Shakespeare personaje, se arma una nueva escena. En un descampado y a punto de que inicie una tormenta, aparecen cuatro mujeres y un niño (María Paz Grandjean, Taira Court, María José Bello, Aliocha de la Sotta y Cecilia Herrera), otrora las tres brujas de Shakespeare, quienes conversan sobre la forma en que viven que solo les ha traído pobreza y pesar. Cuando llegan Macbeth (Óscar Hernández) y Banquo (Rodrigo Soto) luego de haber ganado una batalla, ellas instan al primero a matar a Duncan. Desean derrocarlo porque es un dictador que mantiene al pueblo en la pobreza, ha sostenido una guerra con otro país durante años y les ha arrebatado hijos y maridos enviándolos a luchar. Duncan, además, es un monarca autoritario y las mujeres describen la violencia que ha ejercido contra la población, ante la incredulidad de Macbeth que, como noble, no ha sufrido vejámenes. El reinado del primero es comparado con el periodo dictatorial chileno a partir de claras similitudes: tal como lo hizo Augusto Pinochet, Duncan lleva 17 años gobernando, y sus prácticas son homologadas a las del terrorismo de Estado. Las mujeres comentan: “Si alzas un grito te hace exiliar/ Si insistes terminas en el fondo del mar” (Barrales, pp. 6-7). Luego, en forma de coro agregan:

Secuestra periodistas,⁹³ degüella profesores⁹⁴

Y por la vagina te mete roedores

Te quiebra clavículas, te saca los dientes

⁹³ Entendemos que alude al secuestro y asesinato de José Carrasco, periodista y dirigente gremial militante del MIR que trabajó en varios medios de comunicación, algunos de ellos opositores al régimen. Luego del fallido atentado a Pinochet realizado por el FPMR (1986), agentes de la CNI secuestraron y acribillaron al periodista, cuyo cuerpo fue encontrado junto a los de Felipe Rivera y Gastón Vidarrazaga, militantes del PC y del MIR respectivamente. Suponemos que es una alusión al caso de Carrasco debido a que es bastante conocido.

⁹⁴ Entendemos que se refiere al denominado “Caso degollados”. En 1985 agentes del Estado secuestraron y degollaron a tres militantes del Partido Comunista: Santiago Nattino, José Manuel Parada y Manuel Guerrero. El primero fue secuestrado el 28 de marzo de ese año. Los últimos dos fueron secuestrados la mañana siguiente afuera del colegio en donde trabajaba Guerrero, quien era docente, y del que además Parada era apoderado. De allí la alusión a los profesores. Las tres víctimas fueron halladas el 30 de marzo en la comuna de Pudahuel, en Santiago.

¡y en las bolas a los hombres les pone corriente!
No somos sus súbditos si no sus esclavos [sic]
No es un rey justo sino un vil tirano (Barrales, p. 7)

Las mujeres también le hacen una revelación personal importante a Macbeth. Le cuentan que en realidad era hijo adoptivo de la pareja que le dio su nombre y que sus verdaderos padres fueron una mujer pobre y un noble anónimo que la violó. Con esta verdad, ellas esperan convencerlo de que se una a la lucha contra Duncan. Le prometen que más adelante le dirán quién fue su padre; este es un dato que ellas omiten porque así buscan presionarlo para que actúe y porque el verdadero padre era el rey anterior, el padre de Duncan, por lo que Macbeth podría reclamar el trono para sí o negarse a matar a su medio hermano. Las mujeres creen que Macbeth es la persona que podrá liberar al pueblo precisamente porque se encuentra entre los dos estamentos sociales y empatizará con la clase baja. Efectivamente, Macbeth se siente conmovido al saber que su verdadera madre era campesina y esa parte de sí lo lleva a sentir solidaridad con su “otra” clase. Sin embargo, a la vez siente malestar por la posibilidad de acabar con Duncan. En este momento, se presenta la primera intervención de los personajes actores, quienes suspenden la ficción que han estado mostrando y comentan que no es posible que el protagonista tenga miedo, pues lo que lo caracteriza es su fiereza. No obstante, apreciamos aquí un paralelismo con el texto fuente, ya que Macbeth, si bien se interesa de sobremanera en lo que profetizan las brujas, en principio tiene dudas y solo actúa cuando tiene el apoyo de Lady Macbeth.

Acto seguido, el protagonista llega a hablar con su esposa, aquí llamada Gladys. Cabe agregar que, si bien más adelante retomaremos esto, para el público chileno este nombre sumado al rol del personaje remite a Gladys Marín (1938-2005), una reconocida diputada y dirigente del Partido Comunista antes, durante y después de la dictadura. Barrales reconoce la alusión (Entrevista a Barrales, 2018, en Anexo 3) y configura a Gladys como una aliada de las demás mujeres y una de las autoras intelectuales del plan de acabar con la tiranía. Para disipar las dudas de Macbeth, ella le dice que escuche a los sirvientes, quienes confirman la violencia de Duncan y las ansias generalizadas por acabar con la opresión. Así, teniendo el apoyo del pueblo y su esposa, Macbeth accede.

En este punto, es clara la distinción que se propone entre la clase baja y los nobles. El primer grupo está compuesto mayoritariamente por mujeres y se asocia con lo positivo. Es esta clase la que espera gobernar y finalmente construir un país en igualdad de derechos. Los nobles, por otro lado, se presentan como sujetos en general negativos. De hecho, cuando Macbeth sabe

de su origen, afectado por la revelación de que es mitad noble y mitad campesino, comenta: “Lo que tengo de noble es solo vileza” (Barrales, p. 9).

Dentro de los personajes de la clase alta, tenemos a los príncipes Malcolm y Donalbain⁹⁵ (Benjamín Westfall y Juan Pablo Miranda), quienes se muestran como dos hermanos enfrentados que nunca se han llevado bien entre sí. Son hijos de madres distintas: uno de la reina y otro de una prisionera “bastarda exótica” (Barrales, p. 12) de la cual Donalbain heredó la piel morena que lo distingue de su hermano. El odio entre ellos se presenta por este componente racial y por la diferencia de clase (Donalbain también comenta la altivez desagradable de su hermano, heredada de su madre). A pesar de ello, los une el odio hacia Duncan, dado que el rey siempre los ha maltratado. Es este motivo por el que Macbeth se apiada de ellos y decide expulsarlos del país en vez de ejecutarlos.

En la obra de Shakespeare, tenemos varios personajes nobles (Macduff, Lennox, Ross, Menteith, Angus, entre otros), algunos de los cuales retornan del exilio para salvar a Escocia de la tiranía de Macbeth y restituir el orden para entronar a un nuevo monarca. Por lo tanto, todos ellos son asociados al bien. En la obra de Barrales, por el contrario, los actores comentan con ironía que estos eran “unas santas palomas” (Barrales, p. 13) y deciden reunirlos en un solo personaje: Macduff, “ahora el depositario de todos los vicios nobles y ninguna de las virtudes súbditas” (Barrales, p. 14). Macduff los representa a todos ellos, en atención a que es un personaje que realiza acciones medulares. Dado que Macduff comulga con la tiranía de Duncan, es repudiado y expulsado por sus propios sirvientes. Cuando los criados le comunican que todos sus bienes ya no le pertenecen y que debe irse, Macduff, por cierto, reclama y pregunta de quién serán ahora sus posesiones, ante lo cual un sirviente señala “No lo tengo muy claro, pero lo llamamos comunidad” (Barrales, p. 23). El diálogo continúa, dando muestra (graciosamente) del choque ideológico entre el noble y el pueblo de inspiración marxista. Por su parte, el hijo de los Macduff también acciona en la obra. En el texto de Shakespeare, se trataba de un niño que en un momento reflexionaba sobre la justicia y luego era asesinado por los secuaces de Macbeth, al igual que la madre. En la presente obra, tanto él como su madre conservan la vida, y el primero se muestra también como el niño reflexivo del texto fuente y decide quedarse en Escocia, ser parte del nuevo sistema de vida y vivir con los sirvientes, ahora los amos y señores de la antigua propiedad de los Macduff. Finalmente, tanto Macduff como su esposa son exiliados, aunque vuelven al país al final de la obra. Los actores deciden que Macduff sea interpretado por el mismo actor que personifica a Banquo (Rodrigo Soto). Esto

⁹⁵ En el manuscrito del autor, los nombres aparecen sindicados como Malcom y Donalbaim. Es posible que se trate de una castellanización, sin embargo, hemos preferido conservar los nombres originales del texto fuente.

considerando que, si Macduff representa aquí a toda la nobleza y por extensión al mal, este debe ser personificado por el mal mismo, que es Banquo en esta versión.

Banquo, entonces, se aleja aquí de la carga positiva que tenía en la obra original. Allí este personaje tenía un lugar especial y estaba asociado a la vida (algunos parlamentos lo vinculan con la naturaleza y la vegetación) porque de él descenderían los antepasados de Jaime I; en el texto de Barrales, es el sujeto más ruin. Este ayuda al protagonista a llevar a cabo la revolución; sin embargo, cuando los plebeyos manifiestan que desean acabar con los títulos nobiliarios y los bienes privados, Banquo comienza a manipular a Macbeth para detener plan, pues no quiere renunciar a sus privilegios. Inclusive, es comparado por los teatristas con Yago de *Otelo*, y en función de eso es que logra sembrar la cizaña y hacer que Macbeth crea que las mujeres solo lo han utilizado. Este último se siente engañado por estas y por su esposa, continuando con la alusión intertextual a *Otelo*. Ese sentimiento es reforzado por el hecho de que las campesinas hayan evitado revelar el nombre de su verdadero padre. Banquo le dice además que todos comentan la crisis nerviosa que tuvo al ver a los fantasmas en la cena (en este caso, Macbeth ve a sus dos madres) y que las mujeres y su esposa han estado conspirando en contra de todos. Así, ante la inseguridad de Macbeth, la manipulación de Banquo y el machismo reinante en todas esas elucubraciones, se activa la ira de Macbeth y su pedido de venganza a Banquo.

A partir de lo anterior, se advierte que la pugna entre el pueblo y la nobleza es ciertamente una lucha por el poder en la que se cuelean las prácticas del autoritarismo dictatorial, con las que se quiere acabar. El régimen tiránico a su vez da cuenta de una crisis en la organización del poder, que concentrado en una elite (y en una persona) ha llevado a una desigualdad abismal y a la violencia desde el Estado. Duncan representaba una tiranía, la cual es derrocada gracias a la organización popular. Sin embargo, la revolución tiene puntos débiles y la misma centralización del poder en Macbeth lleva a que esta se malogre. La revolución también decae porque los plebeyos delegaron el poder en Macbeth sin involucrarlo realmente en sus planes. A ello se añade la inseguridad del protagonista, el machismo y el papel que juega Banquo. Ciertamente, el declive de un proceso revolucionario tiene más aristas de análisis, sin embargo, lo que nos interesa destacar es que el poder, en uno u otro caso, se ha concentrado en un grupúsculo y ha detonado en crisis, hasta la ocurrencia de lo trágico.

Con respecto a la lucha de las mujeres, en la obra tenemos una tensión entre las relaciones sexo-genéricas, que son parte de la revisión que se plantea en torno a las relaciones entre nobles y plebeyos y la crisis del poder. En otra oportunidad nos hemos enfocado en este

punto (Cortez y Sapiaín, 2016); en esta ocasión nos referiremos a los aspectos llamativos (algunos de los cuales antes no habíamos abordado) en función de nuestro tema.

En el hipotexto, los personajes principales femeninos tienen roles fundamentales. Por un lado, son personajes que movilizan las acciones y, por otro, (o por lo mismo) concentran gran parte de la maldad, una de las fuerzas en pugna en la obra. Las brujas y Lady Macbeth son mujeres cercanas a los poderes oscuros y contribuyen a la consumación de la tragedia. Mientras las brujas preparan pociones frente a un caldero y se expresan ambiguamente, Lady Macbeth invoca a los espíritus nocturnos para que le den la fuerza necesaria para atreverse a hacer el Mal y despojarse de todo rastro del Bien. El valor negativo de las brujas está en su gusto por lo demoníaco y por la perturbación del orden (que derivará en la desgracia de Escocia y en la tragedia) y el de Lady Macbeth, en su codicia. Lo femenino (salvo en el caso de Lady Macduff) es un revés que involucra lo vil, lo inexplicable, lo desconocido, la noche. *Shakespeare falsificado*, por su parte, también les otorga protagonismo a las mujeres, pero esta vez en relación con un trabajo social y político, antes que la ambición y el mal. Gladys y las campesinas y sirvientas cuentan con facultades importantes, pues inciden en el proceso revolucionario como ideólogas y ejecutoras del proyecto.

Con respecto a las mujeres del pueblo llano, estas tienen un papel activo en el derrocamiento de la tiranía. Aquí Barrales y la CIT trasladan las características de la figura de la bruja hacia la de las mujeres que accionan desde el mundo popular, que comprenden las opresiones de las que son objeto y que actúan conforme a la reivindicación del género femenino. Así, cuando al comienzo de la obra conversan sobre la precariedad en la que viven y su deseo de acabar con la guerra, una de ellas (Mujer 1) comenta que la vida es un infierno por el hecho de ser mujeres y que no debiesen tener más hijos. Luego, el personaje añade: “Aunque estemos obligadas por una histórica ley / No prestaré mi útero a los horrores del rey” (Barrales, p.5), versos que juegan con una consigna de los movimientos feministas. En una relectura de la imagen de la bruja, las siervas son mujeres que, después de tantos años de opresión, buscan ser autónomas, contradicen la norma de la visión esencialista de la mujer que la define como tal en tanto madre, representan mentes sagaces que planifican estrategias y, por lo mismo, son sujetos periféricos. Son individuos con intereses políticos capaces de movilizar a otros. Asimismo, portan conocimientos especiales (así como los saberes secretos de las brujas): en este caso la información sobre el origen de Macbeth, que es lo que les permite tener influencia sobre él.

Como anotamos en otra oportunidad (Cortez y Sapiaín, 2016), durante la dictadura chilena las organizaciones populares de nivel barrial fueron cruciales para sortear las

dificultades impuestas por el régimen. Ante la cesantía y la pobreza, se organizaron ollas comunes en las poblaciones para cocinar alimentos en conjunto y repartirlos, en gran parte a partir del liderazgo de grupos de pobladoras. La olla común se levantó como un símbolo de resistencia poblacional. Precisamente, la obra toma esta orgánica popular y espontánea de las mujeres de la historia reciente de Chile y la localiza en el grupo femenino, cuyas integrantes deciden accionar para sobrellevar la tiranía y luchar contra ella. En un momento inclusive, cuando Banquo intenta poner a Macbeth en contra de las mujeres, el primero comenta que estas hacían ollas comunes, con lo que evoca la resistencia liderada por ellas en las poblaciones:

MACBETH: ¿Entonces estaba ella [Lady Macbeth] enterada de sus decisiones?

BANQUO: Para el mundo hacían ollas comunes y cantaban canciones

Pero en secreto invocaron conjuros y cocinaron traiciones (Barrales, p. 37)

En estos versos, apreciamos cómo la asociatividad política del género femenino es vista como algo pernicioso y es vinculada con la brujería del hipotexto. Esta es una relación intertextual que, además de homenajear el texto fuente, actualiza la condición de parias de las brujas en el rol político de las pobladoras, que será tan peligroso para sujetos como Banquo y, por lo mismo, visto con desprecio. El poder de lo oculto es aquí transmutado en la acción política. De allí el interés que posteriormente tiene este personaje por eliminarlas.

Por su parte, Lady Macbeth también cuenta con un rol central. Conforme a la lectura que propone la CIT desde una perspectiva de género, el personaje cuenta con un nombre de pila, Gladys, lo que ciertamente apunta a reafirmar una identidad y a trascender el papel de cónyuge del protagonista —si bien en el texto de Shakespeare Lady Macbeth es un personaje desarrollado en profundidad—. Además de que, como dijimos, el nombre remite a Gladys Marín, Barrales señala que *Gladys* se debe a un juego con la palabra *lady* pero pluralizada y pronunciada a la criolla, (*ladys*), y anteponiéndole la *g* de la raíz *gine* (Entrevista a Barrales, 2018, en Anexo 3). Esto y en particular el vínculo con Marín permite configurar al personaje y sus acciones desde un afán ideológico-político, en vez de la pretensión por el puro poder. Gladys le dice en un momento a Macbeth que es, en efecto, ambiciosa, pero que su anhelo es “Compartir días y noches con quien libere esta nación” (Barrales, p. 15). Gladys desea el fin de la dictadura y es caracterizada como una mujer muy inteligente, quien más tarde se haría cargo del gobierno debido a sus capacidades. Cabe agregar que, como en el texto fuente, ella y su esposo son una pareja afiatada y Macbeth la admira, sin embargo, más adelante Banquo logra que el protagonista dude de ella.

La actualización de los roles femeninos que propone la obra, así como distintas tensiones en torno al sistema sexo-genérico, provienen de las discusiones desarrolladas por los teatristas mientras construían el montaje, algunas de las cuales fueron incorporadas en las escenas en que interviene el grupo de actores. Barrales comenta que en ese proceso emergieron una óptica marxista y también una perspectiva feminista, con lo que retomaron de manera implícita una pregunta recurrente sobre el origen de las desigualdades sociales, es decir, sobre “qué se produjo primero: la división social del trabajo o la división sexual del trabajo” (Entrevista a Barrales, 2018, en Anexo 3). La voz de las actrices llevó a instalar problemas desde el feminismo (Entrevista a Barrales, 2018, en Anexo 3) y, como se puede apreciar, es un acercamiento que tiene fuerza y se halla imbricado con la lucha de clases. En este sentido, en *Shakespeare falsificado* la reflexión sobre el Chile actual y un proceso de cambio considera como punto medular el conflicto de género, detectado como asunto fundamental en la desigualdad. Nos parece que el que esta inquietud se presente en esta obra del 2011 habla de un interés instalado en la población (desde hace décadas), síntoma de algo que poco tiempo después cobraría más fuerza y se manifestaría como una nueva ola feminista en Chile (2018 y comienzos de 2020) y en Latinoamérica.

Volviendo a la obra y como mencionamos, Banquo ve con temor los avances logrados por el pueblo y pone a Macbeth en contra de las mujeres, quien se siente traicionado. Este cae en la locura al ver los espectros de sus madres y el sentirse *huacho* lo vuelve inseguro, tal como comentan los actores en un momento. Macbeth es comparado así por los teatristas con un niño, en vista de su vulnerabilidad y credulidad. Por ello, deciden convertirlo en uno durante la escena en que le cree a Banquo. Para evidenciar el cambio, el personaje es interpretado por Cecilia Herrera a quien le entregan la capa de Macbeth, símbolo del personaje y del poder. Así, Macbeth se vuelve inestable y ordena a Banquo que se vengue de las mujeres, sin especificar cómo. Lo que hace Banquo es una matanza de mujeres. Barrales señala sobre esta escena: “Nosotros intentamos jugar a representarla y era imposible, no se puede” (Entrevista a Barrales, 2018, en Anexo 3). En vista de ello, resolvieron que la música comunicara el dolor de ese momento.

Gladys, al ver lo ocurrido, se corta las venas de las muñecas y pronuncia un discurso en que expresa su culpa, pues la revolución derivó en el asesinato de las mujeres. Observamos en este momento un detalle del vestuario. El vestido de Gladys es de tonos rojos, en una alusión a la sangre con que tradicionalmente se asocia a Lady Macbeth, en particular en la escena del texto de Shakespeare en que delira al sentirse manchada con sangre, que aquí es parafraseado

y reelaborado.⁹⁶ En este momento del discurso de Gladys, se le añade a su indumentaria una gorguera de color rojo que parece restringir el movimiento de su cabeza y cuello, antes expuesto en un escote abierto; el personaje se exhibe limitado, acorralado, por la gorguera. La vestimenta y el accesorio expresan así a un personaje *atrapado* por la sangre y las muertes por las que se siente responsable. La mancha roja de Lady Macbeth como su culpa en el texto fuente se muestra en la reescritura a través del vestuario y el discurso.

Desconociendo su ímpetu de venganza, Macbeth le reprocha a Banquo la masacre. Sin embargo, cuando el protagonista escucha un grito de Gladys, prefiere irse, no sin antes advertirle que volverá para matarlo. Luego, al ver a su esposa en agonía, Macbeth se convierte en una versión más joven (el actor Benjamín Westfall interpreta este momento, para lo cual se pone la capa de Macbeth) para recordar el amor de ambos cuando se conocieron. Aquí el protagonista declara que se hubiese enamorado de Gladys sin importar el sexo de cada uno (un amor gay o lésbico) y que si fuera necesario mataría a todos los hombres. Luego, se transforma en mujer. Esta vez, la capa pasa a una actriz (Aliocha de la Sotta) y Macbeth busca frenéticamente a Banquo para cobrar la venganza. Esta consistiría en matar a Banquo, pero también Macbeth desliza que estaría dispuesto a exterminar a los hombres del mundo. Sin embargo, Banquo ha huido para buscar a los nobles exiliados. En este punto, se produce una conversación entre los personajes actores, quienes están sindicados esta vez con su nombre o apellido (que son los de sus mismas personas reales) en el manuscrito del autor:

SOTO: ¿Todo se reduce a lucha de sexos?

ALIOCHA: ¿No es cierto acaso?

SOTO: ¿Es una historia sobre la Revolución? ¿O sobre géneros?

ALIOCHA: Sobre ambos

SOTO: Tú eres responsable de lo que hizo Banquo

ALIOCHA: A Banquo lo movías tú...

SOTO: No. Tú. Si hiciste lo que hiciste no puedes esperar que no se haga lo que se hizo... (Barrales, p. 44)

En el diálogo, podemos ver precisamente cómo la cuestión de género se entrelaza con la misma revolución. Hasta el momento, las acciones han derivado en un desencuentro letal

⁹⁶ Aquí un fragmento del discurso de Gladys: “Todo puede verse desde esta altura / Y lo que veo es horror y lo que miro es locura / Cruzan los campos un río de sangre / Hecho de niñas, esposas y madres / [...]Sangre que no es menstruada / Es sangre desperdiciada [...] / ¡Fuera, mácula maldita que mancháis mi conciencia! / Aunque larga vida te queda pues eres mancha de inocencia / Y cuando te vayas de mis ojos te volverás melancolía / Porque aunque fue obra de mi esposo en verdad es culpa mía / Si me sacase los ojos no vería tu color” (Barrales, p. 39).

entre hombres y mujeres. No obstante, esta inquietud no se vuelve a tocar hasta más adelante, ya que los actores continúan con las acciones de la obra para ir acercándose al final en donde los nobles retornan con la ayuda de los ingleses. La revolución ha fallado, pues los enemigos hieren gravemente a Macbeth. Con la muerte del protagonista surge la pregunta sobre qué harán los nobles, lo que deriva en nuevos intercambios entre los actores. Observemos, en el siguiente apartado, la naturaleza de esas intervenciones, cómo estas cierran las inquietudes propuestas y de qué manera la pieza dialoga con el presente posdictatorial.

6.2. La mirada de la obra sobre sí y sobre la posdictadura

A partir de lo que hemos expuesto, es posible apreciar en *Shakespeare falsificado* una obra centrada en el teatro, en donde hallamos distintos niveles narrativos. Así, tenemos el prólogo de Shakespeare en donde explica el contexto en que se crearía este *Macbeth* “verdadero”. Luego, tenemos la obra en sí, con la revolución que lidera Macbeth, que podemos localizar como obra que se enmarca dentro de lo que anuncia Shakespeare. Poco después de que comienza esta pieza, tenemos la primera intervención de los personajes actores y actrices de la compañía, con lo cual se revela al público que en realidad *Shakespeare falsificado* es una obra sobre un grupo de actores que está montando su versión de *Macbeth*. Por lo tanto, tendríamos tres niveles de ficción: un nivel macro (la compañía en ejercicio), un segundo nivel (prólogo de Shakespeare personaje) que engloba a un tercero, y este último, que es el *Macbeth* alternativo. Esta distinción es más bien metodológica, pues lo que nos interesa es que tenemos una obra (*Macbeth* alternativo) dentro de otra (*Shakespeare falsificado*).

En vista de ello y recordando lo que vimos en el Capítulo 2, observamos la metateatralidad en el montaje. Con esto, nos referimos a que la pieza muestra dentro de sí otra pieza, además de que se expone a sí misma como teatro, como una obra sobre una obra que se está haciendo. Barrales interrumpe la ficción para mostrarnos a un grupo de actores que se encuentra montando su *Macbeth*. Como propuesta, *Shakespeare falsificado* recurre a una materia de larga data en el teatro occidental: el teatro en el teatro, que es una constante en el mismo teatro de Shakespeare trabajada de maneras distintas. En nuestro caso, no se trata del procedimiento quizá más conocido, que es el que se presenta en *Hamlet* (en un momento de *Hamlet* se monta un espectáculo teatral que es observado por los personajes), sino que la obra asimila el teatro como tema y tiene como mecanismo justamente el proponer una obra que se interrumpe y se revela como pieza dentro de un plano representacional mayor, en una suerte de puesta en abismo. El autor comenta que es un mecanismo ya visto en el teatro (es decir,

forma parte del canon), pero asociado a una representación no convencional (Entrevista a Barrales, 2018, en Anexo 3) que, ciertamente, ligamos al teatro posdramático. Así y dentro de este marco, el montaje desarrolla esta operación para hablar de una serie de inquietudes actuales, que van desde las posibilidades de construir una sociedad igualitaria hasta el mismo rol de quienes construyen una obra teatral en nuestros tiempos.

Las escenas en donde intervienen los personajes actores o interesenas, como las llama Carolina Brncić (2018), interrumpen el curso de los hechos del *Macbeth* “verdadero”, de manera tal que los y las teatristas *dejan de actuar* y comentan el montaje. De acuerdo con Barrales, estas funcionaban como “*intermezzos* para destensar la tensión idealmente provocada, acumulada” (Entrevista a Barrales, 2018, en Anexo 3). Algunas escenas, efectivamente, construían situaciones que alcanzaban un punto dramático cúlmine que luego podía aplacarse gracias a las intervenciones de los actores. Es, por ejemplo, el momento en que las sirvientas comentan el parentesco de Macbeth con Duncan y, por lo mismo, que el protagonista ha asesinado a su medio hermano (cosa de la que él nunca se entera) o la misma muerte de Macbeth.

Sin embargo, además de ayudar a modelar la intensidad dramática, las interesenas son el entramado en que se sostiene la obra. Son el plano representacional mayor que muestra el ejercicio que están realizando los personajes actores de querer montar su *Macbeth*. Estas escenas funcionan como el principal procedimiento autorreflexivo, en donde se piensa sobre la misma obra creada y la manera en que se han abordado ciertas temáticas. De este modo, es un recurso que evidencia el carácter ficcional de la obra representada, la que es puesta en cuestión por los mismos personajes actores a medida que van dialogando y discutiendo. En este sentido, las interesenas establecen distancia respecto de la historia contada. En un gesto brechtiano, la obra lleva al espectador a salir de la ficción de *Macbeth* y observar que esta es un constructo. Es una distancia que busca ser crítica (reforzada por el vestuario que, como comentamos, acentúa su artificialidad), tal como los mismos personajes actores lo son respecto de la obra, al explicitar sus inquietudes sobre el trabajo que están haciendo y sobre los asuntos que han abordado en torno a la construcción de una mejor sociedad.

En las interesenas, entonces, tenemos a los y las personajes teatristas mostrándose propiamente como actores. Estos se sientan en las bancas de los costados mientras se cambian de vestuario, lo que genera la impresión de estar observándolos en un ensayo, en un camarín, en definitiva, de encontrarnos ante la obra en proceso. Recordemos también que estas bancas son casi el único elemento escenográfico, un indicador de que el plano principal es la situación de los actores al estar realizando la obra. De igual manera se explica la ausencia de decorados

para ambientar el *Macbeth* alternativo—salvo el piso de arena roja antes descrito, un elemento simbólico—: la historia *está* en un *vacío*, su espacio es un vacío pues es ficción, y a su vez este se encuentra instalado dentro del espacio teatral. La historia, entonces, será creada esencialmente a través de la actuación, la palabra y el vestuario.

Nos parece importante recalcar que el grupo de actores es una versión de la CIT real. Ya vimos que incluso en el texto dramático los nombres de los personajes de las interesescenas corresponden a los de los actores y actrices de la compañía. Los teatristas siguen siendo parte de una ficción, actúan como trabajadores del teatro, como sí mismos (aunque no se profundiza en ellos ni sus historias personales), con lo cual se produce hasta cierto punto la emergencia de la dimensión reflexiva de la representación. Tampoco los actores quiebran el pacto ficcional, pues no le hablan al público, como sí lo hacen los performers de las obras de Lola Airas. Al decir del autor, “Acá había cuarta pared igual, aunque los actores la rompieran, era la misma lógica de *Seis personajes en busca de un autor*. Se cae la representación, pero se inaugura otra representación porque está el velo” (entrevista a Barrales, 2018, en Anexo 3).

Teniendo estos elementos, acerquémonos al final de la obra y a las últimas discusiones que sostienen los teatristas. Luego de que estos se pregunten por el enfrentamiento entre hombres y mujeres y si todo se reduce a una lucha entre sexos, la escena que arman es el retorno de los nobles, entre los que se encuentran Malcolm, Donalbain y los Macduff. Cuando Macbeth es herido y está a punto de morir, reaparece el hijo de los Macduff. El protagonista lo aconseja y le dice que viva libremente y que nunca se postre ante un rey. Asimismo, añade una reflexión sobre el proceso frustrado: “Que revolución era revuelta, confundió nuestro instinto / Y no conseguimos nada que en verdad fuese distinto” (Barrales, p. 46). Con estas palabras, Macbeth vuelve a un asunto central: la crisis del poder y la inutilidad de la revolución en la medida en que esta no trajo cambios positivos.

Muerto el protagonista, los actores observan cómo la pieza se les ha ido de las manos. Una de las actrices señala que no tiene sentido continuar con la obra:

CECI: Mataron a Macbeth. Ya no tiene sentido

JP: ¿Qué no? ¿No que lo importante eran los campesinos...?

CECI: ¡Se terminó la obra!

JP: ¡Deja que siga! (Barrales, p. 46)

Efectivamente, lo que sigue es el cierre de los asuntos que trascienden a la figura de Macbeth: el conflicto de género, la lucha de los plebeyos y la crisis de gobernabilidad. En este

marco, los actores se vuelcan a mostrar qué ocurre con los nobles. Así, se centran en el personaje de Lady Macduff. Esta, por su parte, quiere aprovechar el vacío de poder en el que ha caído el país, y se muestra como una mujer ambiciosa y pérfida, al revés de su carácter en el texto fuente. En este momento, insta a su esposo a ser el nuevo monarca: le dice que opere a través de la traición eliminando a los príncipes y que ella lo ayudará. En un claro símil de la Lady Macbeth de Shakespeare, cita las palabras que aquella pronuncia cuando convence a Macbeth de matar al rey (y reelabora el contenido refiriéndose a los príncipes): “Parécete a la cándida flor, / pero sé la serpiente / que hay debajo. / De los príncipes hay que ocuparse; / y en mis manos deja el gran asunto para esta noche / que a nuestros días y noches ha de dar / absoluto poderío y majestad” (Barrales, p. 47).⁹⁷

Macduff es ahora personificado por Óscar Hernández, quien lleva un cartel colgado del cuello que indica “Soy Macduff” para distinguirlo de su anterior rol protagónico. Este es un detalle que sigue la línea del distanciamiento propuesto y además aprovecha la equivalencia entre Macbeth y Macduff. En el hipotexto, el paralelismo entre los personajes se encuentra en que Macduff es quien derrota a Macbeth (son dos fuerzas antagónicas),⁹⁸ mientras que en la reescritura reside en que además de que son dos fuerzas encontradas se hallan en una posición similar. Macbeth ejecutó un golpe de Estado para acaparar el poder (y así liberar al pueblo); Macduff, por motivos distintos y si acepta la propuesta de su esposa, buscaría también acaparar el poder. Sin embargo, Macduff rechaza la idea, y superponiéndose a él también la rechaza el personaje actor que lo interpreta: “MACDUFF: Me atrevo a todo lo que sea digno de un hombre. / Quien a más se atreva, no lo es. / Ya fui Macbeth / No tengo intenciones de serlo otra vez” (Barrales, p. 47).

A pesar de la negativa, con la respuesta y la misma proposición de Lady Macduff volvemos a la idea de que el poder corrompe, y que dicha corrupción y su concentración en una persona es una situación cíclica: para Macduff/Óscar Hernández personaje, tomar el poder ahora sería hacer lo mismo que hizo Macbeth. La historia podría replicarse infinitamente. Macbeth mató al rey para liberar al pueblo de una dictadura, pero esa revolución falló y derivó en una crisis y una masacre. Ahora y teniendo el eco de la intriga de Lady Macbeth, un nuevo gobierno constituido gracias a la deslealtad y la infamia podría instalarse, y podría ser tan déspota como el de Duncan, en una vuelta al punto de inicio. En el texto de Shakespeare, el

⁹⁷ Las palabras de Lady Macbeth en la traducción de Costa Picazo son: “Sé como la flor inocente, / pero con la serpiente oculta. Ocupémonos / del que viene; y dejarás / bajo mi dirección la gran empresa de esta noche, / que nos dará para todo el tiempo del futuro / el poder y el dominio soberanos” (Shakespeare, 2010, p. 21).

⁹⁸ Recordemos que en el texto fuente las brujas profetizan “no dañará a Macbeth nadie que de mujer haya nacido” (Shakespeare, 2010, p. 73). El barón erróneamente se cree invencible, sin embargo, esas palabras aluden a Macduff, “arrancado del útero de su madre / Antes de cumplir con su tiempo” (p. 106).

desenlace trae consigo un retorno al punto de partida que implica la restauración del orden y el triunfo del Bien (un monarca legítimo ascendería, Malcolm), una resolución dramática que restaura el equilibrio de la situación inicial de la obra; en el texto de Barrales, como negativo del hipotexto, esa vuelta al punto de partida conllevaría un nuevo gobierno que podría ser tan tiránico como el anterior a la revolución. Descabezar a un gobierno autoritario acarrea el peligro de traer a un remplazo equivalente, con todo lo trágico que ello involucra en el medio (como el gobierno de Macbeth). Esta cuestión del carácter cíclico del ejercicio tiránico del poder (y también de la monarquía, un rey sucederá a otro) es un tópico presente en el teatro de Shakespeare. La obra de Barrales y la CIT, por lo tanto, dialogan con el amplio universo shakespeariano y actualizan el problema de gobernabilidad que plantea *Macbeth*. De este modo, el autoritarismo (y su crisis) es frenado por una revolución que trae consigo la posibilidad de otra crisis (sus ejecutores fallan en el intento, caen en prácticas cuestionables) y, más tarde, tenemos el comienzo de un nuevo orden que puede tener bastante en común con el que fue derrocado.

Acto seguido de la negativa de Macduff/Óscar Hernández personaje, los nobles se percatan de que el país casi quedó desierto. Los plebeyos lograron huir o murieron en las batallas o en la masacre de mujeres. De este modo, los nobles notan que se han quedado sin mano de obra, sin personas que se hagan cargo de los trabajos domésticos o de atender a la clase alta. Por lo tanto, prefieren irse del país. En este momento, el hijo de los Macduff y una criada sostienen una última conversación, que viene a darle un cierre al problema en torno al género y el poder. Ante la ambición de su madre y reflexionando sobre cómo el poder es un “veneno” que lo corrompe todo, el hijo se pregunta si es que existe algún antídoto. La criada comenta que el poder “Pierde toda ponzoña si lo habita una mujer”, ante lo cual el hijo duda: hemos visto cómo la propuesta de Lady Macduff es una búsqueda por imponer un régimen mediante la traición que no ofrece una alternativa de cambio. Luego, el hijo concluye: “No es la cuestión nacer hombre o mujer / sino que pensarse así mismo en relación al poder [*sic*]/ y toda revuelta será fuego de artificio que en la noche se pierda / si no se libera el seso de esas ideas de mierda” (Barrales, p. 50). La actitud ante el poder, entonces, es lo que marcaría un cambio, y no si se es hombre o mujer. La cuestión de género (la igualdad buscada en un principio), nos parece, queda subsumida a la circulación del poder. La “lucha de sexos” como concepto planteado algunas escenas atrás se relativiza, pues el foco finalmente no es un enfrentamiento (cuyo resultado ha sido la muerte), sino el problema de cómo gobernar y administrar el poder. No obstante, los teatristas tampoco concluyen una “fórmula” concreta sobre cómo hacerlo, pues la revolución que devino en revuelta no demostró ser efectiva, no

obstante, lo que puede concluirse es que el ejercicio del poder requiere de una autocrítica que evite caer en totalitarismos.

Luego del comentario que realiza el hijo (“y toda revuelta será fuego de artificio que en la noche se pierda / si no se libera el seso de esas ideas de mierda”), la obra enmarcada se interrumpe nuevamente. Los personajes actores intervienen y uno concluye que esas “ideas de mierda” son, finalmente “revoluciones puramente teatrales” (Barrales, p. 50). Estas se arruinan, se desperdician y, podemos agregar, no son reales, pues no van más allá de ser buenas intenciones y quedan en el plano ficcional. Asimismo, fracasan al descuidar algunos flancos, pues en esta revolución existe la posibilidad de que los nobles vuelvan. Ya sean nobles o “cuicos”, dice el actor, estos siempre serán privilegiados, llevarán la delantera y no perderán la oportunidad de volver, por lo que no deben ser subestimados. Luego, el grupo acota:

SOTO: Ya ni en el teatro se puede soñar. Ya ni en el teatro funcionan las Revoluciones [*sic*]

SOTO: ¿Por qué no dejaste que Macbeth accionara? Que razonara, que analizara la situación, que no actuase obligado, sino por convicción.

ALIOCHA. Porque siendo noble él mismo, hubiese ordenado solo reformismo [...]

TAIRA: Le dimos motivos a Macbeth para que ansiara la libertad, aunque en vez de motivos fueron engaños en verdad. Le mentimos, lo manipulamos, lo hicimos ser bastardo y un huacho adoptado. Lo dejamos preso y sin libertad de acción, imponiéndole deseos pero no motivación. Lo negamos de un principio. Ni una fe. Ni siquiera le opusimos a la nobleza. Fueron los propios pobres los que no lo dejaron hacer. O una idea por sobre los pobres. Una idea que ya en 1500 resultaba añeja. Querer todo de golpe, sin sentido del real, pensando por los pobres sin ser pobre en verdad. Un pobre de libro, como el MIR revolucionario, urgiendo la lucha de clases, creyéndose proletarios y a Allende hinchando las bolas [...]. De los nobles hubiese esperado Macbeth todo el rencor, no que el mismo pobre hubiese sido el traidor,⁹⁹ ahí del fracaso tenemos [*sic*] la razón y chupemos la que cuelga con la Revolución. Prometiste darles voz a los sirvientes, las mujeres y los pobres y terminó en otra tragedia donde los héroes son los nobles.

JP: ¿Y cómo son los pobres?

⁹⁹ Interpretamos que con “traición” se refiere a la manipulación de las mujeres al ocultarle información a Macbeth; Banquo sería el verdadero “traidor”.

SILENCIO

TAIRA: No sé. Pregúntale a un pobre. (Barrales, p. 51)

Los teatristas no pudieron llevar a cabo una revolución exitosa dentro de la obra, finalmente, por distintitos motivos. Entre ellos, la manera en que trataron a Macbeth, la participación de los pobres y los ricos, y podemos añadir el conflicto de género, absorbido por la cuestión del poder. La autocrítica de los teatristas también considera, no sin un dejo de ironía, el paternalismo de hablar por un subalterno, en este caso los pobres, sujeto social de quien se confiesan alejados. Aquí también podemos ver las referencias críticas al proyecto del MIR de los años setenta, en una analogía con el propio proyecto teatral. Por otro lado, tampoco quisieron probar con una vía no violenta que involucrara realmente a Macbeth, ya que “hubiese sido solo reformismo”. La empresa de los actores se convirtió en esa “revolución puramente teatral”, una revolución ingenua desde su punto de vista, y se malogró. En sus declaraciones es posible advertir su molestia por las condiciones que llevaron a dicho resultado.

El análisis anterior sobre el curso fallido que tomaron los hechos para, finalmente, estar expuestos a volver al punto de partida, nos recuerda con claridad al proceso político chileno de la posdictadura. Al respecto, nos parece pertinente lo que plantea Federico Zurita en una crítica del montaje (2011), quien observa en la búsqueda de los actores por acabar con el autoritarismo y construir una nueva sociedad, una analogía con el papel que jugó la Concertación de Partidos por la Democracia a partir de los años noventa. Macbeth acaba con la tiranía de Duncan-Pinochet, sin embargo, luego tenemos una seguidilla de distintos Macbeth que no logran llevar a cabo una diferencia sustantiva y que, en la ficción, fracasan dejando el camino abierto para un nuevo gobierno totalitario. Siguiendo este argumento, la transformación de Macbeth en mujer puede ser leída como una alusión al primer gobierno de Michelle Bachelet (Zurita, 2011). Así, podemos leer la utopía fallida que lidera Macbeth como la promesa incumplida de la transición que, si bien terminó con la dictadura, mantuvo su legado político en la estructura del Estado. El curso lógico de la revolución de Macbeth es una caída y la incapacidad para realizar mayores cambios, al igual que los gobiernos de la posdictadura. De este modo lo aclara Barrales:

Y el símil que nosotros estábamos pensando era la transición a la democracia [...]. La acción recaía siempre en, era guiada por los nobles, y los plebeyos estaban ahí para la parte cómica... que era repetir [...] Se pasó de la oligarquía fascista a una oligarquía socialdemócrata con buenas intenciones en un principio, pero que fue

repetiendo y administrando un modelo... (Entrevista a Barrales, 2018, en Anexo 3).

La crítica de la CIT y Barrales apunta a esa elite política a la que se le delegó el poder y que no cumplió con las expectativas de la izquierda, que esperaba dismantelar todo rastro de la dictadura en vez de asentar el modelo económico que fue su herencia. Consideremos, además, que *Shakespeare falsificado* es una obra que se estrena a inicios de la segunda década del 2000 (año 2011), momento en que podemos anotar dos grandes hitos. Uno, como mencionamos (Capítulo 2), es el Bicentenario, instancia que trae consigo un afán revisionista y que mira la historia lejana y/o reciente. El segundo hito —y el que nos parece más considerable en este contexto—, es el primer gobierno de Sebastián Piñera, que se encuentra en pleno ejercicio (2010-2014). La llegada de Piñera a la presidencia marca la alternancia en el poder por primera vez después de veinte años de gobiernos de la Concertación. Desde el año 90, tenemos a una coalición de centro-izquierda en el poder, el cual pasa en ese momento (2010) a la derecha. Siguiendo la analogía que propone la obra, el ciclo trágico del retorno a un gobierno afín al derrocado se convierte en una realidad.

Añadimos, además, que el arribo de Piñera a la presidencia es también la finalización del mandato de la primera presidenta en la historia de Chile. Vale recordar lo que exponía una de las sirvientas de la obra: el poder “Pierde toda ponzoña si lo habita una mujer”. Así, a la decepción por volver al punto de inicio podríamos sumarle el (eventualmente) haber esperado que la posición de una mujer como autoridad máxima significara una diferencia profunda para el destino del país, más si se trataba de una figura con una trayectoria política y familiar ligada a la izquierda. Las posibles esperanzas asociadas a su gobierno terminan de malograrse con la línea política del nuevo mando.

Shakespeare falsificado, de este modo, asume un punto de vista muy crítico respecto del pasado cercano. Observa con suspicacia los pasos dados desde el término de la dictadura hasta su presente y es también autocrítica al revisar, a veces con ironía, las acciones desarrolladas dentro de la ficción y los mismos errores y prejuicios de los personajes teatristas —y, por qué no, de los mismos teatristas—. En las dos décadas desde el retorno democrático la CIT advierte una voluntad de mantener el statu quo y no un cambio radical. Los teatristas, así, expresan su frustración con respecto al modelo, así como su molestia y su rabia que apunta a una clase política, a una serie de gobiernos e, implícitamente, al propio accionar.

Para los actores y actrices, el proceso de construcción de la obra implicó tanto recrear una utopía fallida (con su correlación con el pasado chileno) como también experimentar ese

fracaso. Como dijimos, uno de los personajes actores comenta “Ya ni en el teatro se puede soñar. Ya ni en el teatro funcionan las revoluciones” (Barrales, p. 51), lo que habla de una frustración que va más allá del acontecer político del país: apunta al curso que tomó la misma ficción enmarcada. El malestar, así, también se relaciona con que los teatristas no hayan podido encauzar sus ideas a través de la ficción. Tanto la obra como la materialización de ciertos ideales se vieron truncados.

No obstante, pese a que el proyecto no ha sido exitoso, los actores y actrices insisten. Al final, rápidamente arman una escena para intentarlo esta vez desde la intertextualidad con *Hamlet*. Los actores despejan el escenario, uno de ellos se dispone a actuar y parafrasea el monólogo final de la obra referida:

¡Hacer o no hacer: He ahí la respuesta! [*sic*] ¿Qué vale más para el espíritu: sufrir los golpes del orden mundial o tomar la espada y enfrentar un piélagos de multinacionales? [...] Morir, destruir, porque solo destruyendo se hará libre el hombre [...]. Hacer cataplúm hasta la belleza porque es belleza photoshop. ¡Porque he ahí el problema! Destruir. El resto es teatro. (Barrales, p. 52)

Se trata de un monólogo que va más allá de una sensación de absoluto fracaso. Ni la revolución fallida ni la posdictadura y su derrota invalidan a los integrantes de la CIT. Estos deciden continuar, no sin el dejo de rabia que los ha movilizado. Al final, queda la idea de si será preferible “destruir”, suponemos, el sistema, el mundo o tal vez la misma obra. Al margen de lo que pueda o no hacerse, lo que queda es el teatro (“El resto es teatro”), que podemos entender como la vida (en el sentido barroco, en la analogía de la vida como teatro), como la relación entre el teatro y la política (la política como espectáculo) o también como el mismo ejercicio de hacer teatro. Ello, nos parece, admite una interpretación abierta.

El trabajo de los personajes teatristas (y los teatristas), finalmente, plantea una inquietud que no se resuelve del todo. La obra expresa que la Utopía —con mayúscula inicial— no ha sido posible, ni siquiera en el espacio ficcional. En este sentido, la pieza se reserva la entrega de un “mensaje”, una gran idea, un “gran relato”; el curso de los hechos demostró su caída. La propuesta es más bien una pregunta abierta crítica del pasado y el presente histórico inmediato, más el ímpetu de sus autores por continuar intentando forjar una mejor sociedad. La CIT plantea la incertidumbre del futuro, sin embargo, ello no los decepciona hasta la resignación. De la obra se desprende que no hay una respuesta absoluta, pero aun así los teatristas tienen un

escenario dispuesto para construir otras opciones. No olvidemos que estamos ante una obra que se muestra en proceso.

Para cerrar, Luis Barrales y la CIT reescriben una obra clásica que, por lo demás, es uno de los textos canónicos del teatro occidental. Los artistas recurren a una de las obras cumbre de Shakespeare, y la desmontan para rearticularla cual si fuera una película negativa. A partir de allí, ponen en escena un texto sobre la recreación de una revolución fallida que además de ser una alegoría de la dictadura y la posdictadura, plantea inquietudes actuales de los mismos teatristas: la crisis del poder, la desigualdad social, la lucha contra el patriarcado. *Shakespeare falsificado* cuestiona la obra reconstruida y, al hacerlo, los personajes actores cuestionan el mismo trabajo que desarrollan en ese momento. La mirada autorreflexiva de la pieza revisa lo creado (los errores de la revolución, de los personajes del *Macbeth* alternativo, de los personajes actores) y, a su vez, plantea una reflexión sobre el acontecer político reciente y, de manera implícita, plantea la visión crítica de sus creadores sobre su labor como teatristas. Juegan con el autor más paradigmático del teatro; su ejercicio recurre a esa tradición para situarse como partícipes de la historia abierta en tanto actores sociales desde el teatro, dispuestos a continuar intentando un accionar político. Antes que frustración, la derrota revolucionaria deriva en rabia, y es la emoción lo que guía el proceso que seguiría sobre el escenario.

CONCLUSIONES

Durante el curso de esta investigación hemos abordado la representación de la experiencia dictatorial en el teatro chileno y argentino contemporáneo, preocupación que ha estado presente en la producción teatral de ambos países en las últimas décadas y que revisamos en cuatro obras que emergen alrededor del año 2010. Nuestro interés por el tema surgió al advertir producciones teatrales que miraban hacia el pasado traumático y que nos parecía que, al hacerlo, proponían nuevos modos de aproximarse a esa vivencia cercana: recurrían a formas muy distintas entre sí, pero que, sin embargo, coincidían en que se alejaban de la tradición del drama moderno y se aproximaban a formas posdramáticas, y en que sugerían algún grado de cuestionamiento sobre cómo encarar el pasado dictatorial. Desde allí, nos preguntamos por cómo este teatro aborda la historia y la memoria dictatorial en el presente; cómo estas obras nombran y rearticulan lo ocurrido, considerando la dificultad de representar esa experiencia compleja.

De acuerdo con nuestra hipótesis general, propusimos que las obras del corpus indagan sobre modalidades de representación teatral que se compenetran con reflexiones sobre el pasado y la memoria reciente. Al hacerlo, estos montajes problematizan la memoria de la posdictadura y su construcción, inquietud que se despliega no solo en términos temáticos, sino que también estéticos y políticos. Así, durante el curso de la investigación pudimos confirmar nuestros supuestos, pues observamos que *Mi vida después* y *El año en que nací*, de Lola Arias, *La amante fascista*, de Alejandro Moreno con dirección de Víctor Carrasco, y *Shakespeare falsificado*, de Luis Barrales, son piezas que proponen puntos de vista sobre la experiencia de la dictadura y su recuerdo (individual y colectivo) desde la actualidad, a la vez que exploran una forma particular de representar ese punto de vista y/o ese tiempo pretérito. La premisa inicial de esta investigación, además, contemplaba como hipótesis secundaria que los montajes en cuestión desarrollaban ciertos mecanismos en torno a la representación del pasado, constituidos en operaciones autorreflexivas y fuertemente metateatrales, y que ello se vinculaba con el afán de los teatristas por preguntarse por su rol en el campo artístico. Efectivamente, cada obra, desde su propio lugar, explora una forma de adentrarse en el problema, en la cual se advierte una conciencia sobre el estar haciendo teatro en conexión con el estar abordando ese pasado traumático: las piezas desarrollan ciertos recursos que dan cuenta, a su vez, de lo problemático que es rearticular esa experiencia.

Nuestra tarea investigativa involucró cuatro objetivos, los que recordamos a continuación, para constatar por ahora su desarrollo de manera muy panorámica y más adelante observar su concreción obra por obra. Primeramente, buscamos identificar, describir y analizar los procedimientos materiales más representativos del corpus para abordar la historia y la memoria. Efectivamente, pudimos examinar dichos procedimientos, habiéndonos enfocado en el vínculo con el biodrama en *Mi vida después* y *El año en que nací*, además de varios recursos específicos; el uso de la voz, la imbricación de una intención narrativa con una dialógica, el fragmento y la escena metateatral en *La amante fascista*; y, en *Shakespeare falsificado*, el montaje de una obra que reescribe *Macbeth* como alegoría de la posdictadura, para lo cual se vale de una obra que contiene a otra y en donde se interrumpe la representación con el fin de reflexionar sobre la pieza.

En segundo lugar, nos propusimos evidenciar que estos procedimientos materiales se oponen a una idea de representación teatral tradicional realista-naturalista y se acercan a formas posdramáticas, entendiendo por estas a aquellas manifestaciones que desmontan elementos del teatro dramático, por ejemplo, a través de la ruptura de la estructura tradicional de la fábula, la irrupción de lo real, la inclusión del performer y su yo, la relativización del conflicto central como eje de la obra, la yuxtaposición de signos escénicos, la pérdida de la centralidad del texto o, por el contrario, su revitalización, pero ya no siguiendo las convenciones del texto dramático tradicional, el acento en la *presencia* y en el carácter evanescente del espectáculo, entre muchos otros.

Como tercer objetivo, buscamos dar cuenta de las ideas en torno a la memoria posdictatorial, y, efectivamente, pudimos mostrar que cada montaje plantea un punto de vista en torno a la memoria y una reflexión material sobre su construcción y/o una postura crítica sobre la posdictadura. En muy resumidas cuentas, en las obras de Lola Arias se plantea una memoria de *los hijos* que siempre se mueve entre contrapuntos: es personal y colectiva, es singular y familiar, representa acuerdos y también profundas discrepancias. Algo fundamental en Arias es que la memoria se vale de la ficción para ser elaborada, por lo que la ficción-fabulación-imaginación-representación (todo este amplio campo semántico) en diálogo con lo *real* —siguiendo con los contrapuntos— será el centro de la indagación artístico-teatral de las puestas en escena. En el trabajo de Alejandro Moreno y de Víctor Carrasco, la memoria se plantea desde la contradicción: una perspectiva femenina y periférica da cuenta de la complejidad de la memoria, la que es hablada y desmentida al mismo tiempo. En la producción de Luis Barrales, la memoria será abordada considerando años más recientes, al examinar la

posdictadura y el curso político chileno desde un montaje sobre la reconstrucción de una obra y, a la par, de un país.

Por último, nuestro cuarto objetivo buscó indagar las inquietudes que evidenciaba el corpus sobre el rol de los creadores. Ciertamente, pudimos ser testigos de que en todos los casos se plantea al teatro como un espacio donde hacer un discurso crítico-político sobre el ayer y el hoy, y a los teatristas como agentes involucrados en la memoria y la historia, a la vez que el mismo público. En las “obras hermanas” de Arias, los performers asumen el rol político de construir la memoria y también la historia desde el yo, así como desde el recuerdo de la generación de sus progenitores. Junto con ello, los performers conducen al espectador a sentirse parte de una generación, una comunidad y/o un país, por lo tanto, como sujeto histórico de la memoria social en construcción. En *La amante fascista*, los creadores (puntualmente a través de la figura de la actriz en escena) dejan entrever que su rol es mostrar y recordar que la experiencia dictatorial reposa en ellos/ellas e indudablemente en el público; que la violencia existió y sigue existiendo en cada burla y omisión; que dicha violencia no acaba en tanto no sea reconocida, tratada y sancionada. Por último, *Shakespeare falsificado* deja entrever que el teatro es una práctica artística y política, que llama a mirar la historia y a buscar un cambio en los cimientos de la sociedad y el Estado que vaya más allá de *blanquear* y olvidar el pasado. El rol de los integrantes de la CIT es también el de ser autocríticos en la búsqueda del porvenir.

Desde una mirada global, las puestas en escena estudiadas abordan, entonces, el pasado dictatorial y presentan formatos que, si bien difieren entre sí, tienen en común el acudir a nuevas estéticas y ser un modo de pensar cómo tratar esa experiencia. En este sentido, las obras comportan propuestas estético-políticas que impugnan el drama tradicional, y esto lo hacen al dejar al descubierto el artificio teatral y/o al valerse de recursos que se distancian de las estructuras convencionales, con lo cual ponen en cuestión la representación. Esta última, por ende, se muestra en crisis; de allí que los montajes del corpus se erijan desde el fragmento, la *presentación* de los actores, el testimonio y los documentos desde un *yo real*, la voz y la polifonía que circula en la escena, la ruptura de la ficción para dar paso al desmontaje de una obra dentro de otra. La representación se problematiza, justamente, porque las obras acogen la memoria y la dificultad de representarla, o bien (para ser más precisos con *Shakespeare falsificado*) la necesidad de revisar la posdictadura.

Las obras, entonces, exploran formas para acercarse a ese pasado y, al hacerlo, dan cuenta de lo problemático de esa acción. Las cuatro piezas del corpus operan a través de la discontinuidad, la que se expresa por medio de los distintos mecanismos señalados en el párrafo precedente. Esta ruptura de una narrativa expresa, finalmente, que el relato del ayer (personal

y colectivo) no puede ser lineal, no puede gozar de la *calma* ni la *contención* de la estructura canónica de la fábula (con principio, medio, fin, personajes, espacio y tiempo delimitados), no puede disponerse en una historia que siga una lógica causal. Estas experiencias tampoco pueden conformar un relato diáfano, carente de fisuras ni que pretenda comprender la *totalidad* de lo ocurrido. Por ello, las producciones de Lola Arias presentan relatos alternados y asumen que toda laguna de la memoria no puede ser restaurada. La pieza de Moreno y Carrasco muestra una psiquis desperdigada en voces, una subjetividad y una materialidad que se expresa torcida y deformada como síntoma de un horror que no puede asumirse pero se asoma. El espectáculo de Barrales, por último, presenta una metaficción que se interrumpe continuamente para revisar su factura, para auscultar las ideas que la han hecho posible y reflexionar críticamente sobre el pretérito inmediato.

Pasemos a ver el desglose de los puntos que nos propusimos estudiar en cada obra. En *Mi vida después* y *El año en que nací* de Lola Arias tenemos dos piezas que atienden a la matriz creativa del biodrama. Los performers se instalan en el escenario para contar las experiencias de vida de sus padres y madres durante las dictaduras, así como los propios recuerdos después de esa época. Las obras son relatos escénicos sobre el pasado (y el presente) y tienen como principio fundamental la tensión entre realidad y ficción, en tanto en escena tenemos a los mismos protagonistas *reales* de sus propias historias. Las piezas se valen de distintas operaciones y recursos, entre los que encontramos la narración al público sin mediar la cuarta pared en lugar de la representación tradicional de una historia, el uso de documentos de diversa índole, el *remake*, la representación de situaciones ocurridas décadas atrás modeladas por la imaginación, la inclusión del azar, la música en vivo, la proyección de imágenes y videos.

Tanto en *Mi vida después* como en *El año en que nací* se desarrolla una propuesta estética y discursiva que responde a una nueva forma de teatro documental, que emerge alrededor del nuevo milenio en Argentina y Chile. El formato de las obras, ligado al biodrama —en línea con la consigna general del ciclo del que surgió la primera obra y algunas de las características del teatro biográfico-documental desarrollado por Vivi Tellas—, se distancia del teatro tradicional y asume con claridad rasgos de nuevas formas teatrales, en particular con la inclusión de lo *real* y con el permanente juego entre lo real y lo ficticio. Con este formato tenemos otros modos de contar la experiencia de las dictaduras, que ya no será el testimonio solemne (cuyo fin inmediato era la denuncia) o la alegoría hermética, sino el mecanismo que la autora requiere para dar cuenta de la vivencia de una generación de jóvenes —o dos, una de cada país—. Esta forma, a su vez, lleva a que aparezcan nuevos relatos, en donde hallamos sectores sociales e ideológicos muy diversos de cada nación. Estos nuevos relatos incluyen las

vivencias de personas que no se vieron directamente afectadas por la violencia, ya sea porque los progenitores no fueron víctimas, porque se mostraron indiferentes, porque accionaron a favor de las dictaduras o porque simpatizaron con estas últimas —pero pudieron recibir igualmente un impacto negativo—.

En ambas puestas en escena, los performers se erigen como *hijos e hijas* reconstruyendo la historia familiar desde el presente. Dado que estos se determinan por la filiación y el ejercicio retrospectivo, la infancia se vuelve un principio creativo en las dos piezas. Así, entre los mecanismos que desarrollan las obras, advertimos a la infancia como lugar donde se nutren y modelan modos de experimentar el mundo: los performers se guían por sus recuerdos borrosos de cuando eran niños y niñas o por los recuerdos que les fueron contados; recrean momentos vividos por sus padres décadas atrás asumiendo que mucho de ese contenido es parte de su imaginación; realizan a veces movimientos toscos, simples, rudimentarios, como si jugaran; generan un clima distendido; juegan a vestirse con las ropas de sus padres creando un espacio virtual y efímero de encuentro con ellos en el *remake*; se valen del azar para fantasear con el futuro. El espíritu lúdico impregna los montajes y es la manera que los performers encuentran para aproximarse también a la memoria.

En *La amante fascista*, por su lado, tenemos una creación en torno a una mujer que idolatra la dictadura chilena y al dictador en ejercicio, cuya psiquis se desdobra en distintas facetas para abordar el horror elípticamente (la tortura, la violencia político-sexual). La obra expresa cómo el personaje ha sido víctima directa del régimen, pero no lo ha querido asumir. La pieza figura no solo la dificultad de hablar sobre lo ocurrido, sino también la negación de esa verdad, situación que se concentra en su protagonista, pero que a fin de cuentas remite a una colectividad de mujeres y al país. Esta mujer fascista se deja llevar por su verborrea, la cual se manifiesta a través de la voz monologal de un “yo” que se desdobra en otras voces, las que inclusive en ocasiones se confunden entre sí. La palabra (el texto) es uno de los lenguajes más llamativos de la puesta, dado que la voz es el canal central de la expresión de la subjetividad de la protagonista. La textualidad, asimismo, se muestra alejada de la idea convencional del drama: es un texto *rapsódico* en el que se confunden la intención dialógica y la narrativa, como manifestación del delirio y del fluir de la conciencia del personaje. La palabra es densa y explora poéticamente el lenguaje: concibe imágenes complejas y una escritura recargada, torcida e irregular, que figura en distintos niveles la mecánica de nombrar y negar el horror. La metateatralidad de la escena de “La Oficina” también es una operación representativa del montaje, que juega con la parodia a un programa de TV y el concepto de *juego* siguiendo la dinámica de mostrar/ocultar. Esta última se debe a la dualidad como

principio creativo, que se expresa en el cuerpo alegórico de la mujer-cabra. Dicha imagen condensa la poética de la pieza, que se manifiesta como el doble, como una mitad humana (lo racional, lo visible, lo tolerable) y otra mitad animalesca (la brutalidad, lo invisible, lo ininteligible), como un uno y su reflejo distorsionado, como una materialidad que se deforma y que sobresale debido a su exceso: ese exceso se debe a lo terrible y cubre la violencia que igualmente reconocemos en *La amante fascista*.

En cuanto al último de los casos estudiados, en *Shakespeare falsificado* nos encontramos con una ficción que se interrumpe a través de continuas interescenas, para mostrar una puesta que trata sobre un grupo de teatristas que monta su propia versión de *Macbeth*. La pieza opera a través de un gesto metateatral, en donde una obra marco aloja a otra obra; esta última es una adaptación de un texto clásico, una reescritura que se actualiza en la medida en que aborda inquietudes políticas de sus creadores sobre el Chile actual. La operación de *Shakespeare falsificado* es el montar una obra sobre la construcción de otra pieza, la cual no llega a buen término, en otras palabras, los actores (personajes actores) no logran lo que se habían propuesto.

La pieza enmarcada es una versión alternativa de *Macbeth* que se fabula como la verdadera, previa a la posible censura del texto conocido. La nueva versión invierte los valores del escrito de Shakespeare, y arroja un “negativo” del hipotexto que levanta al protagonista como un héroe que encabeza una revolución para derrocar al rey Duncan, tirano análogo a Augusto Pinochet. La premisa de la obra —convertir en revolución el golpe de Estado que ejecuta un noble embelesado por el poder— subvierte los motivos del texto fuente desde la clave de la crisis de gobernabilidad en conjunto con la lucha de clases y el conflicto de género, para conducir la trama hacia un final trágico: el fracaso de la revolución. Por lo mismo, también fracasa lo que la compañía en escena se había propuesto. Los teatristas discuten sobre el texto que están escenificando, a partir de lo cual se desprende un paralelismo con el proceso político de la transición chilena y la postura disconforme de los creadores respecto de aquel. La obra enmarcada, por ende, se muestra como un constructo, como una ficción dentro de otra obra. No obstante, ello no solo queda en evidencia gracias a las interescenas, sino que es reforzado por el vestuario y el lenguaje verbal. Estos, así como la misma historia representada, proponen una síntesis que integra referentes del texto fuente junto con elementos actuales, con lo cual se recalca la artificialidad del montaje, este se subraya como ilusión y establece una distancia crítica respecto del espectador. De este modo, la ficción enmarcada y las mismas interescenas se establecen como mecanismos autorreflexivos, que muestran la pieza como objeto creado y proponen una reflexión sobre las problemáticas que desean llevar a escena los teatristas: la

desigualdad, el género, la configuración de otra sociedad. Esta reflexión en torno a lo que realizan los actores y actrices es, finalmente, una reflexión sobre el curso de la democracia en la posdictadura.

Respecto del punto de vista que asumen las obras para abordar la memoria, todas ellas coinciden en plantear una mirada crítica sobre el acontecer durante las dictaduras (la violencia estatal, las políticas impuestas, la sujeción a la población) y, de modo más o menos directo, la reconstrucción de las democracias posdictatoriales. Son discursos que cuestionan las versiones oficiales de la historia, es decir, implícitamente critican el discurso de la reconciliación, en particular en Chile (que sorteó la necesidad de revisión crítica de la Ley y de las demandas de organizaciones sobre Verdad y Justicia), el relato solemne y épico de la oposición al autoritarismo y/o discursos extendidos en torno a los derechos humanos. No obstante, si bien las creaciones del corpus cuestionan los discursos oficiales, difieren en el énfasis: mientras Arias y Moreno y Carrasco observan los periodos autoritarios, Barrales centra su crítica en la posdictadura. Esta distinción nos permitió constatar diferentes aproximaciones al devenir político de ambos países y de la misma memoria social. Y, si bien cada obra se adentra desde un lugar propio al problema (la de Barrales desde un lugar más lejano, pero no por ellos menos interesante), todas ellas expresan la necesidad de rescatar la experiencia, de hacer memoria.

Dentro del corpus, las piezas de Lola Arias son las que se enmarcan de manera más concreta en la reflexión sobre la generación de los “hijos” y la posmemoria. En estas piezas, podemos observar a dos grupos de “hijos” con experiencias y grados de afectación muy distintos respecto del pasado, quienes desarrollan relatos diversos sobre esas vivencias que, en definitiva, apuntan a articular una memoria plural. Las obras plantean la imposibilidad de recomponer cabalmente los hechos, y en su lugar proponen su evocación parcial y mediada deliberadamente por la ficción. Precisamente, la ficción es lo que permite aunar el relato, poner en relación sus elementos y, sobre todo, que sus protagonistas puedan darle sentido a lo vivido por ellos y por otros. En este sentido, *El año en que nací* y *Mi vida después* plantean la ficción/imaginación no solo como una forma de aproximarse al pasado, sino como una manera válida de reconstrucción de la experiencia tanto personal como colectiva, es decir, como una forma legítima para escribir la historia y la memoria social.

Lo expuesto en el párrafo anterior supone otra idea que nos interesa explicitar: ambas obras conjugan constantemente lo personal y la experiencia de una colectividad. Cada relato explora la vida de un performer, quien comparte la escena con otros y cuya vivencia finalmente forma parte de un todo generacional. Son *memorias* que construyen *la* memoria. Lo personal se proyecta a lo social. La memoria, no obstante, no es una entidad monolítica, porque alberga

narrativas heterogéneas que a veces se enfrentan entre sí. La *memoria* dialoga con esas *memorias*, se irá desdoblado entre el relato colectivo y el individual, entre los mismos relatos contrapuestos, especialmente en *El año en que nací* en donde se advierte un disenso político entre los performers (y/o las historias de sus progenitores). La *memoria*, por lo tanto, oscila entre *la memoria* y *las memorias*.

La yuxtaposición entre dos dimensiones, sin embargo, no solo se presenta respecto de lo personal-colectivo, sino que también en otros aspectos: lo particular y familiar, el encuentro entre hijos y padres. A esto, podemos sumar que cada obra por sí sola congrega el punto de vista de una generación de jóvenes para articular parte de la memoria de un país. Son dos relatos generacionales paralelos, que guardan similitudes y diferencias; no obstante, leídas como obras hermanas, ambas piezas dialogan y contribuyen a conformar la memoria social de las dictaduras del Cono Sur.

En *La amante fascista*, el punto de inicio para abordar la memoria es un personaje que ficciona una perspectiva particular: la de una mujer que venera al dictador y al régimen, pero que a su vez es víctima de él. A través de Iris, el montaje se aproxima, en primer lugar, a configurar la memoria de un territorio específico, que es el norte de Chile. Este es un espacio que concentró un contingente militar importante y que evoca un imaginario que asociamos a la dictadura, en donde los ritos y valores del mundo castrense opacan lo originario, además de resaltar el arribismo social que identifica a Iris. El norte es también un espacio que lleva a recordar el destino de los cuerpos de muchos detenidos desaparecidos a lo largo del desierto. En segundo lugar, a través del personaje de Iris la obra sitúa su mirada en un sujeto periférico, en tanto ella es una mujer (ya de por sí un sujeto menospreciado históricamente) que, así como muchas otras, es parte del gran aparato dictatorial desplegado en la provincia como esposa de un uniformado. Es un personaje casi invisible que pulula al margen de la institución de la dictadura por antonomasia (el Ejército), que vive en un sitio olvidado, pero que ama a ese régimen que al fin y al cabo la utiliza y desprecia.

La protagonista de *La amante fascista* tiene, por lo tanto, una posición contradictoria, la cual precisamente nos habla de un sujeto que no asume lo que está a su alrededor. Se trata de una mirada sesgada y que es incapaz de reconocer la violencia en ella y en las otras víctimas, una óptica que no ve ese horror, pero que en algún lugar de sí misma es consciente de él, que niega la violencia y, a través de esa misma censura, la nombra. La obra se organiza en base a esa dualidad, la cual se expresa simbólicamente a través del cuerpo híbrido de la mujer-cabra y, desde allí, se manifiesta en distintos niveles a lo largo de su arquitectura (entre otros, “yo” Iris/voz de la manifestante; Iris/Cintia; juego de La Oficina/programa de TV; juego de La

Oficina/escenario de violencia político-sexual; Iris/mujeres víctimas de la violencia estatal). El dispositivo dual de la pieza contempla una parte “regular” y otra que es su reflejo distorsionado, una parte deforme o irregular que es una manifestación de todo aquello que no puede ser contenido, silenciado, omitido, en otras palabras, el dolor que se expresa en esa materialidad retorcida. La obra, entonces, se adentra en la memoria a través de esa dualidad y contradicción, que no es otra cosa que la manera en que la sociedad chilena ha encarado la construcción de la memoria en la posdictadura: a través de la tensión entre negar y nombrar. Iris desmiente con ahínco la tortura y la violencia político-sexual, sin embargo, en la medida en que las niega, estas son confirmadas. Son confirmadas como vejámenes contra ella y se proyectan como hechos sufridos por todas aquellas mujeres que padecieron la violencia en centros clandestinos. El negacionismo de Iris habla del mismo negacionismo que aún existe en el país. También, expresa la complejidad de la memoria, que recuerda y olvida, que expresa y que calla, que comprende y no asimila, que muestra y oculta; esta tensión también se debe a la dificultad de resistir lo abyecto. La memoria en *La amante fascista* es así una entidad de compleja representación y solo puede manifestarse al ser negada.

En *Shakespeare falsificado*, la mirada se extiende a la memoria más cercana de la posdictadura chilena. Hacemos la salvedad de que, si bien la memoria dictatorial queda en un plano menor, inevitablemente esta se evoca al hablar sobre los veinte años posteriores al término del régimen. La transición es un periodo que no solo dialoga con el pasado dictatorial, sino que debe sus cimientos a los diecisiete años del gobierno de facto, al cual se alude en el transcurso de la pieza de manera clara. Justamente, la reflexión de *Shakespeare falsificado* cuestiona esa presencia anclada en todo orden, así como la incapacidad (y/o desinterés) de los gobiernos posdictatoriales para generar un cambio en las bases políticas del Estado. La revisión del pasado por parte de los teatristas repara en el carácter cíclico del ejercicio del poder autoritario, que tiene su paralelismo en el mismo acontecer chileno: si bien la tiranía cayó en la pieza enmarcada y cesó en Chile, más adelante asoma un gobierno vástago de aquella. La derrota de Macbeth alternativo y del pueblo es también la derrota de los teatristas, quienes experimentan un profundo desencanto tanto por la imposibilidad de lograr una ficción con un final satisfactorio (que hiciera sostenible un cambio político radical), como por el camino de la misma sociedad chilena.

Sin embargo, a pesar del proyecto fallido al que doblemente se refiere, *Shakespeare falsificado* establece la validez (y necesidad) de un discurso alternativo a la historia oficial que, por un lado, reivindica algunos puntos del pasado que suelen soslayarse, como el mundo popular y el rol de las mujeres en la organización política de base, y pone sobre la mesa

inquietudes sociales actuales. Este Macbeth no oficial, pero *ficticiamente verdadero*, muestra un planteamiento alternativo y muy crítico respecto de la manera de hacer política durante los últimos años. Es, asimismo, una reflexión sobre el poder y su ejercicio, en tanto el término de un régimen dictatorial acarrea el peligro de un reemplazo equivalente. No obstante, pese a la derrota, no hay resignación en los teatristas, quienes, si bien se percatan del proyecto fallido y de la utopía frustrada, asumen una rabiosa esperanza. El futuro es indeterminado, pero ante esa incertidumbre los actores y actrices continúan haciendo teatro.

Hemos dicho que las cuatro obras de nuestro corpus coinciden en plantear un punto de vista suspicaz respecto del pasado y las posdictaduras; una perspectiva que asociamos con el ser parte de una nueva generación, que impugna los relatos elaborados y acaso cristalizados en torno a las dictaduras. En relación con esto, el tono que adoptan las obras resulta un punto fundamental que busca distanciarse de la solemnidad en torno a los regímenes y, si bien hay claras diferencias entre los montajes, todos ellos coinciden en que objetan los discursos anteriores que se corresponden con una generación mayor, que giraban en torno a la pérdida y la derrota, la épica o el logro de haber terminado con la dictadura. En *Mi vida después* y *El año en que nació*, los performers recurren a un tono expositivo y también humorístico, que les permite distanciarse de los hechos más duros del pasado y mira con irreverencia los discursos oficiales o más extendidos sobre las experiencias de los regímenes. Los performers pueden reírse de aquello que provoca tristeza y rabia, pueden observar con ironía las vidas de sus padres y madres. Estos desarrollan un estilo distendido, que les permite afirmarse como protagonistas, imponer sus propias narrativas dejando de lado las de sus progenitores. *La amante fascista*, por su lado, también recurre al humor, pero suscita una risa cruel y culposa a partir de los dichos políticamente incorrectos de Iris. Si en algunos momentos de las creaciones de Arias los hijos podían reírse de su propio horror (el secuestro de sus padres, la desaparición, la orfandad), Moreno y Carrasco recuperan la burla más sórdida del fascismo en boca de su protagonista. La risa en el caso de Iris es un recordatorio para el espectador, quien ríe con culpa a sabiendas del humor negro que se propone, quien puede ver en ese personaje una forma deleznable de referirse a la experiencia dictatorial reconocible y aún vigente. Sin embargo, el revés del humor que genera Iris es la abyección de cuerpo dolido. La irreverencia de Iris y la mofa en torno al horror claramente resultan incómodas respecto de las reivindicaciones de derechos humanos; no obstante, expresan una postura que aún podemos reconocer en la sociedad chilena. Por otro lado, tenemos a *Shakespeare falsificado* que, si bien presenta algunos instantes cómicos, se erige desde un tono más serio y explícitamente crítico, que tiene su raíz en las discusiones que sostienen los teatristas respecto del texto que están montando, pero que también apunta a su

visión sobre los veinte años posteriores al término de la dictadura. Los actores y actrices, en su mayoría también parte de la generación de los hijos —así como el autor—, manifiestan su disconformidad y molestia, las que subyacen detrás de la frustración por que la revolución fallara. Su malestar, asimismo, es sobre el modo de hacer política de sus padres —nos referimos a *la generación de los padres y madres*—, quienes fueron los protagonistas y artífices de la transición.

A partir de lo expuesto hasta aquí es claro que el corpus estudiado se expresa como un teatro interesado en el devenir político. Este se plantea como arte de incidencia política —sin tratarse por ello de un teatro eminentemente político—, que comunica una postura crítica y se manifiesta como parte del entramado social, lo cual notamos al reparar en el rol que se propone sobre los creadores y/o en su relación con el espectador. De este modo, en *Mi vida después* y *El año en que nací*, los performers construyen una narrativa que se conecta con el espectador, quien se ve invitado a considerar su historia/vida dentro del relato, que es la memoria de una generación. Inclusive, a pesar de que el espectador se aleje etariamente de los performers, este puede situarse históricamente en ese relato, bien como ciudadano de un país con su carga histórica, bien como alguien que percibió discursos en torno a la dictadura o bien como miembro de una familia. El público, además, comparte el presente con las y los actores sobre el escenario, y por extensión con una comunidad: lo refuerzan el azar, la llegada de los niños y niñas, los cambios que han experimentado las obras en sus sucesivas puestas, la mención en *El año en que nací* del edificio en donde ocurre en espectáculo, la presencia de los performers. Los montajes de Arias remarcan el lugar del público en una comunidad. En *La amante fascista*, se asume una fuerte mirada crítico-política del pasado y la sociedad actual. El descenso del personaje del escenario en el falso final confunde deliberadamente ficción y realidad por un instante, pues el público cree que la función terminó: ya no ve a Iris, sino que a la actriz, con lo cual se acentúa la presencia de esta última. La distancia entre obra (personaje) y público se suspende, y se subraya el convivio. Todos los presentes conocen los hechos, saben que la negación del antitestimonio es absurda, saben que esa verdad está en ellos porque es parte de la memoria compartida. Los creadores le recuerdan así al espectador que esa experiencia atroz también se halla en él/ella. En *Shakespeare falsificado*, resulta más notorio el rol político que asumen los creadores. Ello dado que la misma propuesta gira en torno al quehacer de un grupo de actores, quienes cuestionan sus propias ideas políticas en torno al poder, la lucha de clases, el conflicto de género y el modo de construir un país igualitario. Pese a que los actores no logran su cometido, la puesta plantea la práctica teatral como una tarea política, que busca

reflexionar sobre la historia reciente y el modo de hacer sociedad, y también sobre la necesidad de continuar en esa tarea a pesar de la incertidumbre del futuro.

Las conclusiones derivadas aquí nos hacen volver sobre nuestra hipótesis secundaria, y nos permiten afirmar que los montajes desarrollan un componente autorreflexivo y metateatral a través de las diferentes operaciones analizadas. Todo ello, en definitiva, implica que las obras reflexionan sobre algunos de sus recursos y, a partir de allí, sobre el trabajo teatral. Esto se traduce no en la autoobservación, sino en la intención de los teatristas por cuestionarse los alcances de hacer teatro y su propio rol como creadores. Volver la mirada hacia la(s) obra(s) y sus mecanismos en relación con la memoria social es una forma de hacer consciente la labor artística y de asumir un posicionamiento político. Los teatristas se muestran como sujetos políticos que plantean inquietudes sobre la memoria y el teatro, las cuales buscan proponer modos de encarar la complejidad de este tema, así como el aporte que en tanto artistas pueden hacer.

Las obras estudiadas remiten al tiempo pretérito, pero se saben situadas en el hoy y nos hablan de nuestro presente. Como decíamos anteriormente, los montajes nacen alrededor del año 2010, lo que implica una distancia importante respecto del fin de las dictaduras: veintiséis años en el caso de la puesta argentina y diecinueve y veintiuno en el de las piezas chilenas. Además de ser la distancia de una generación, es un momento en el que cada nación puede observarse a sí misma: la revisión de las políticas que buscaron dar respuesta a las demandas de derechos humanos en Argentina y también en Chile, las distintas crisis, la atención al neoliberalismo, los cambios de gobierno y la alternancia en el poder, entre muchos otros, nos hablan de un contexto que es deudor de ese pasado y que exige no olvidar, tal como lo hacen los montajes estudiados.

A lo largo de este trabajo, vimos cómo las obras indagan en las memorias de las posdictaduras, y cómo la disposición de sus materiales expresa tanto una forma como una perspectiva para abordar el pasado. Los lineamientos que desarrollamos nos permitieron reparar en las singularidades, continuidades y diferencias de cada pieza, así como establecer un diálogo entre creaciones de ambos lados de la Cordillera. Esperamos que esta aproximación a las piezas y al problema que nos convocó puedan ser un aporte para futuros estudios, sobre todo considerando que la memoria y su permanente ejercicio son parte importante de la historia del teatro chileno y argentino, y que en los últimos años ha continuado manifestándose a través de nuevas creaciones escénicas y artísticas.

Para finalizar queremos señalar que al cierre de este trabajo de tesis contemplamos nuestro corpus y recordamos que lo que nos llamó la atención hace algunos años (al delimitar

nuestro tema) fueron los distintos lenguajes y formas que estas puestas empleaban, los que, intuíamos, se oponían al teatro tradicional, miraban al mismo teatro, a la vez que hablaban de manera inédita sobre el pasado histórico. Cada pieza, además, tocó nuestra sensibilidad y curiosidad de manera especial: la de Moreno y Carrasco, desde la risa impúdica, la contorsión de la palabra y el retrato de un tipo humano y un imaginario que nos pareció muy reconocible, que posteriormente se nos mostró como un intrincado artefacto que reflejaba nuevos pares de dobles cada vez que volvíamos a él; la de Barrales, a través de la mostración de la factura teatral y la comunicación de una frustración que en principio interpretamos como un profundo nihilismo, y que, tiempo después, comprendimos como rabia y acción; las de Arias, esto es *El año en que nací* y más tarde *Mi vida después* (según el orden en que conocimos las obras), a partir de la vida misma y el espíritu lúdico que invitaba a pensar en nuestra propia historia personal y colectiva. Todo ello nos conducía a mirar la idea de representación y teatro, que, ya habiéndola analizado junto con otras nociones teóricas y en relación con el corpus, se nos muestra en continua reflexión según las necesidades del decir (y no decir) y de volver sobre la memoria. Así y para concluir, creemos que esta necesidad de recuperar la memoria que expresaba nuestro corpus hace más de diez años ciertamente sigue vigente. El año pasado (2023) se conmemoraron 47 años del Golpe de Estado en Argentina y 50 años en Chile — emblemático número—, una distancia que, nos parece, nos llama a continuar revisando deudas pendientes y a no olvidar la importancia de esa(s) experiencia(s) en nosotros y nosotras. Sobre todo en el contexto actual, que ha visto vueltas políticas inesperadas, algunos retrocesos (nos referimos en particular al contexto chileno, cuyo proceso constitucional en principio buscaba escindirse de la estructura de la dictadura, pero ha seguido un derrotero sinuoso), debates en torno a cuestiones que se suponían resueltas (e intransables), crisis económicas y momentos convulsos. Estas obras del teatro chileno y argentino nos hablan, en definitiva, de la necesidad de mirar atrás y mirar el ahora, y nos recuerdan que no solo participamos de la experiencia escénica, sino también de una comunidad y su memoria social.

BIBLIOGRAFÍA

- Abraham, L. E. (2017). Dramaturgia de las generaciones de posdictadura (hasta 2015): novedades en la memoria social. *Boletín GEC* (21), 45-72. Recuperado de <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/boletingec/article/view/1136>
- Agamben, G. (2000). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Valencia: Pre-Textos.
- Arias, L. (2016). *Mi vida después y otros textos*. Buenos Aires: Reservoir Books.
- (2018). Lo real en escena [Conversación con Cristian Alarcón]. Recuperado de <https://complejoteatral.gob.ar/nota/lo-real-en-escena>
- Aristóteles. (2003). *Poética*. Buenos Aires: Losada.
- Baeza, F. (2010). La producción de la historia *en escena*. Un estudio comparativo entre *Mi vida después* de Lola Arias y *El pasado es un animal grotesco* de Mariano Pensotti. *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral* (11). Recuperado de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/9274>
- Barrales, L. [2011]. *Shakespeare falsificado*. Manuscrito inédito.
- Barría, M. (2008). Reconocer un blanco en el dolor. Autorías dramáticas de los últimos años de la nueva democracia - complejos temáticos, escrituras y búsquedas estéticas. *Theater der Zeit, Chile Vom Rand ins Zentrum* [edición especial, Goethe-Institut Chile], 4-10.
- (2009). Aproximaciones para el estudio de una generación de dramaturgos chilenos: Estrategias alegóricas en la obra de Juan Claudio Burgos. *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral* (10). Recuperado de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/9312>
- Basile, T. (2000). Aproximaciones a la posdictadura en el Cono Sur. *Dispositio* (51), 115-133. Recuperado de https://www.jstor.org/stable/41491585?read-now=1&seq=2#page_scan_tab_contents
- Blejmar, J. (2010). Reescrituras del yo: Apuntes sobre *Mi vida después* de Lola Arias. *Revista Afuera. Estudios de Crítica Cultural* (9). Recuperado de <https://livrepository.liverpool.ac.uk/3000471/>
- Blejmar, J., Mandolessi, S. y M. E. Perez. (2018). Introducción. *El pasado inasequible: desaparecidos, hijos y combatientes en el arte y la literatura del nuevo milenio*. Buenos Aires: Eudeba.

- Brncić, C. (2018). Metadrama: Reescrituras y falsificaciones en Shakespeare, Barrales y Radrigán. *Alpha* (47), 75-89.
- Brownell, P. (2009). El teatro antes del futuro: Sobre *Mi vida después* de Lola Arias. *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral* (10). Recuperado de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/9333>
- (abril, 2013). *Teatro documental y utopía realista: formulaciones canónicas y proyecciones actuales* [Ponencia]. III Congreso Internacional Cuestiones Críticas (UNR). Rosario, Argentina. Recuperado de [https://www.cetycli.org/publicaciones/actas-congreso-cuestiones-criticas?filter\[categoria\]=17](https://www.cetycli.org/publicaciones/actas-congreso-cuestiones-criticas?filter[categoria]=17)
- (2019). *Lo real como utopía en el teatro argentino contemporáneo* (tesis de doctorado). Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.
- Brownell, P. y Hernández, P. (2017). Introducción. Biodrama | Proyecto Archivos: experiencias y proyecciones en la escena teatral. En V. Tellas, P. Brownell y P. Hernández compiladores y coordinadoras, *Biodrama | Proyecto Archivos: seis documentales escénicos* (pp. 7-36). Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Carvajal, F. y van Diest, C. (2009). *Nomadismos y ensamblajes: Compañías teatrales en Chile 1990-2008*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Central de Inteligencia Teatral (8 de abril de 2011). Shakespeare falsificado. Blog Central de Inteligencia Teatral. Recuperado de <http://teatrocit.blogspot.com>.
- Chartier, R. (1996). Poderes y límites de la representación. Marin, el discurso y la imagen. En *Escribir las prácticas* (pp. 73-99). Buenos Aires: Manantial.
- Ciancio, B. (2015). ¿Cómo (no) hacer cosas con imágenes? Sobre el concepto de posmemoria. *Constelaciones: Reviste de Teoría Crítica* (7), 503-515.
- Consentino, O. (18 de abril de 2009). Dos generaciones frente a un espejo. *Revista Noticias*, p. 14.
- Contreras, M. J. (2009). Estéticas de la presencia: otros aires en el teatro chileno de principios del siglo XXI. *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral* (10). Recuperado de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/9318>
- Cornago, O. (2005). Biodrama: Sobre el teatro de la vida y la vida del teatro. *Latin American Theatre Review*, 39 (1), 5-28.

- (2008). En retrospectiva. Rodrigo García, palabra y cuerpo. *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* (322), pp. 86-91
- Cortez, C. y Sapiaín, I. (2016). La tragedia del teatro y de la historia no oficial en *Shakespeare falsificado* de Luis Barrales. *Apuntes de Teatro* (141), 90-102.
- De Certeau, M. (1993). *La escritura de la historia* (2ª ed.). México Universidad Iberoamericana.
- De la Parra, M. A. (20 de enero de 2012) Una experiencia estremecedora. *Diario La Segunda*. <http://www.lasegunda.com/Noticias/CulturaEspectaculos/2012/01/714842/Columna-de-Marco-Antonio-de-la-Parra-Una-experiencia-ESTREMECEDORA>
- De la Puente, M. (2019). *Nombrar el horror desde el teatro: Las obras sobre el terrorismo de Estado en Argentina en el periodo 1995-2015*. Buenos Aires: Eudeba.
- De Marinis, M. (1997). *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires: Galerna.
- (2005). *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*. Buenos Aires: Galerna.
- De Vicente, C. (2016). El teatro en la realidad: Once notas sobre el teatro documento. *Revista ArtEscena* (2), 34-45.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo*. Barcelona: Paidós.
- Duarte, C. (2011). Estrategias de escenificación y memoria de obra: Una propuesta para el análisis del proceso de creación teatral. *Cátedra de Artes* (9), 58-76.
- (2014) Lo dramático en el texto teatral narrativo: *La amante fascista* de Alejandro Moreno. *Anales de Literatura Chilena* (22) (diciembre), 127-144.
- Dubatti, J. (2010). El teatro argentino de la postdictadura (1983-2005): el canon de la multiplicidad. *Revista Arrabal*, (7-8), 17-26.
- (2015) El teatro 1983-2013: Postdictadura (después de la dictadura, consecuencias de la dictadura). *ILCEA* (22). Recuperado de <http://journals.openedition.org/ilcea/3156>
- Eltit, D. (2011). El ojo actúa empecinado en la letra. Epílogo. En A. Moreno, *La amante fascista* (pp.107-109). Santiago de Chile: Sangría.
- (2022). Intervenida por la ferocidad de sus propios hilos. En A. Moreno, *La amante fascista* (pp. 105-111). Santiago de Chile: Overol.

- Escobar, B. (2009). La escena en riesgo: espacios, políticas e institución (1990-2008). *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral* (10). Recuperado de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/9313>
- Espinosa, P. (29 de septiembre de 2011). Paulina Urrutia y un humor sin tabúes. *Ámbito*. <https://www.ambito.com/edicion-impresa/paulina-urrutia-y-un-humor-tabues-n3704222>
- Féral, J. (2003 [1998]). La teatralidad. En *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: Nueva Generación y Facultad de Filosofía y Letras. pp 89-108.
- Fischer-Lichte, E. y Roselt, J. (2008). La atracción del instante. Puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de los estudios teatrales. *Apuntes de Teatro* (130), 115-125.
- Fundación Teatro a Mil. (2 de octubre de 2020). La amante fascista – 10 años [Archivo de video, conversatorio con los creadores de *La amante fascista*]. Recuperado de https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=621499262064222
- García, L. I. (2011). *Políticas de la memoria y de la imagen. Ensayos sobre una actualidad político-cultural*. Santiago de Chile: Magíster en Teoría e Historia del Arte - Universidad de Chile.
- García, P. (2012). Notas para una amante fascista. Recuperado de <http://sobrelibros.cl/la-amante-fascista-de-alejandro-moreno-jashes/>
- Gatti, G. (2006). Las narrativas del detenido-desaparecido (o de los problemas de la representación ante las catástrofes sociales). *CONfines* (4) (agosto-diciembre), 27-38.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Grass, M. (2017). Conmemoración y memoria: teatro chileno entre el Bicentenario de la Independencia (2010) y los 40 años del Golpe de Estado (2013). *Revista Afuera. Estudios de Crítica Cultural* (17/18), (s/n). Recuperado de www.revistaafuera.com
- Grüner, E. (2008). La invisibilidad estratégica, o la redención política de los vivos. Violencia política y representación estética en el siglo de las desapariciones. En A. Longoni y G. Bruzzone (comps.), *El Siluetazo* (285-308). Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Hernández, P. (2011). Biografías escénicas: Mi vida después de Lola Aricas. *Latin American Theatre Review* (45), 115-128.

- . (2019). El nuevo teatro documental del siglo XXI: fundamentos teóricos de Latinoamérica. En J. Dubatti (ed.), *Poéticas de liminalidad en el teatro II* (153-164). Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.
- Hirsch, M. (2008). The generation of postmemory. *Poetics Today* (1), 103-128. Recuperado de <https://read.dukeupress.edu/poetics-today/article/29/1/103/20954/The-Generation-of-Postmemory>.
- Hurtado, M. (2003). Paradojas del teatro chileno en dictadura y en la transición democrática. *Primer acto* (299), 54-71.
- . (2008). Entre cotidianeidad y mito. Mujeres en el teatro chileno. *Theater der Zeit, Chile Vom Rand ins Zentrum* [edición especial, Goethe-Institut Chile], 49-56.
- . (2009). *Antología. Dramaturgia chilena del 2000: nuevas escrituras*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- . (2010a). 1990-2010: de autorías escénico-dramáticas y textualidades en la indagación de lo real desde la subjetividad [Prólogo del tomo]. En M. de la L. Hurtado y M. Barría (eds. y comps.), *Antología: un siglo de dramaturgia chilena 1910-2010, Tomo IV* (17-37). Santiago de Chile: Comisión Bicentenario Chile.
- . (2010b). Claves de esta antología [Prólogo general]. En M. de la L. Hurtado y M. Barría (eds. y comps.), *Antología: un siglo de dramaturgia chilena 1910-2010, Tomo IV* (11-16). Santiago de Chile: Comisión Bicentenario Chile.
- Hurtado, M. y Barría, M. (2010). *Antología: Un siglo de Dramaturgia Chilena (1910-2010)*. Tomo IV (1990-2009). Santiago de Chile: Comisión Bicentenario.
- Huyssen, A. (2001). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ibacache, J. (2008). Figuras sin nombre. Hitos de las últimas cinco temporadas - fragmentos de memoria del teatro chileno. *Theater der Zeit, Chile Vom Rand ins Zentrum* [edición especial, Goethe-Institut Chile], 11-17.
- Insunza, I. (11 de julio de 2017). ¿Qué decimos cuando decimos Teatro Documental? *Revista Hiedra*. Recuperado de <http://revistahiedra.cl/opinion/decimos-cuando-decimos-teatro-documental/>
- Insunza, I. y Pérez, S. (Presentadores) (24 de agosto de 2018). Teatro Documental, biográfico, una conversación con La Laura Palmer (nº 21) [Episodio de podcast de audio]. En

- Hiedra FM*. Revista Hiedra, <https://revistahiedra.cl/hiedrafm/hiedra-fm-e21-teatro-documental-biografico-una-conversacion-con-la-laura-palmer/>
- Jeftanovic, A. (2012). Teatro político, dramaturgia e informe sobre derechos humanos: *Cuerpo de Teatro La Provincia* (Chile) y *SIN TÍTULO-técnica mixta*, de Yuyachkani (Perú). *Revista Apuntes de Teatro* (136), 41-53.
- (2016). Archivo, infancia y memorias corales en *Kínder* de Francisca Bernardi y Ana Harcha y *El año en que nací* de Lola Arias. *Revista Nuestra América* (10), 179-191.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- Keim, C. (2009). Historia chica. Problemas elementales en una fiesta de cumpleaños. *telondefondo*. *Revista de Teoría y Crítica Teatral* (10). Recuperado de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/9323>
- Lagos, S. (2008). De los márgenes de la dictadura al centro de la nueva democracia. *Theater der Zeit, Chile Vom Rand ins Zentrum* [edición especial, Goethe-Institut Chile], 43-48.
- Las Últimas Noticias*. (24 de septiembre de 2010). Tapa.
- Le Goff., J. (1991). Documento/Monumento. En *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Lehmann, H. (2013). *Teatro posdramático*. México: Paso de Gato – CENDEAC.
- Leonart, M. (2019). El poto y la jeringa. Historias delirantes para salvar a alguien [Prólogo]. En N. Fernández, *El taller* (pp. 7-12). Santiago de Chile: Oxímoron.
- Lihn, E. (1989). *Diario de muerte*. Santiago de Chile: Universitaria.
- Longoni, A. y Bruzzone, G. (2008). *El Siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Longoni, A. y Verzero, L. (2012). Mi vida después: Itinerario de un teatro vivo. Entrevista con Lola Arias. *Conjunto* (162), pp. 4-15.
- Mandolessi, S. (2018). El tiempo de los espectros. En J. Blejmar, S. Mandolessi y M. E. Perez (comp.), *El pasado inasequible: desaparecidos, hijos y combatientes en el arte y la literatura del nuevo milenio* (pp. 49-69). Buenos Aires: Eudeba.
- Mauas, D. (2018). *Más allá de la representación: Fragmentos de una memoria visual (1976-1982)* (tesis de maestría). Universidad Nacional de Tres de Febrero, Sáenz Peña, Provincia de Buenos Aires, Argentina.

- Mauro, K. (2010). Problemas y limitaciones de la Acción Actoral entendida como representación. *Revista Afuera, Estudios de Crítica Cultural* (IX). www.revistaafuera.com
- Mazzei, D. (2011). Reflexiones sobre la transición democrática argentina. *PolHis* (7), 8-15.
- Mogliani, L. (2001). Campo teatral y serie social. En O. Pellettieri (dir.) *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: el teatro actual (1976-1998)* (Volumen V). pp. 81-93. Buenos Aires: Galerna.
- Morena Costa, J. y Rojo, S. (2016). Visibilidad de la violencia en el teatro actual latinoamericano: *El año en que nació*, de Lola Arias, *La mujer puerca y Mau Mau, o la tercera parte de la noche*, de Santiago Loza. *Caracol* (12), 100-123. Recuperado de: <http://www.periodicos.usp.br/caracol/article/view/121415>
- Moreno, A. (2011). *La amante fascista*. Santiago de Chile: Sangría.
- Moulian, T. (2002) [1997]. *Chile actual. Anatomía de un mito*. 3ª edición. Santiago de Chile: Lom.
- Núñez, J. (24 de septiembre de 2010). El atrevido regreso en topless de Paulina Urrutia al teatro: '¿No di vergüenza?'. *Las Últimas Noticias*, p. 18.
- Olivari, A. (2014). *Juego dramático y estrategias metadramáticas: la reflexividad en Beben de Guillermo Calderón*. (Tesis para optar al Grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas con Mención en Literatura). Universidad de Chile, Santiago de Chile. Recuperado de <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/137743>
- Opazo, C. (2010). *Norte de Alejandro Moreno: Las perversiones del criollismo*. En M. de la L. Hurtado y M. Barría (eds. y comps.) *Antología: un siglo de dramaturgia chilena 1910-2010*, tomo IV (pp. 339-340). Santiago de Chile: Comisión Bicentenario Chile.
- (2011). *Pedagogías letales*. Santiago de Chile: Cuarto propio.
- Oyarzún, C. y Opazo, C. (2008). Viajando y buscando eternamente. La nueva dirección en la escena chilena y sus modelos - las huellas de los grandes directores y grupos de la década de los 80 y 90. *Theater der Zeit, Chile Vom Rand ins Zentrum* [edición especial, Goethe-Institut Chile], 18-24.
- Pacheco, C. (30 de septiembre de 2011). La amante fascista. *La Nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/1410370-la-amante-fascistaune-flte-enchantee>

- Paladini, L. (2011). *Teatro y memoria. Los desafíos de la dramaturgia chilena (1973-2006)* (tesis de doctorado). Venecia, Università Ca' Foscari, Italia. Recuperado de <http://dspace.unive.it/handle/10579/1041>
- Pauls, A. (2017). *Secuestrar la realidad. Una entrevista con Vivi Tellas por Alan Pauls*. En V. Tellas, P. Brownell y P. Hernández compiladores y coordinadoras, *Biodrama | Proyecto Archivos: seis documentales escénicos* (pp. 273-280). Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Pavis, P. (2011). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós.
- Pellettieri, O. (2000). El teatro argentino del año 2000 y el teatro del futuro. *Latin American Theatre Review*, Vol. 34 (1), 5-25.
- (2003). Introducción. Para una historia del teatro argentino en Buenos Aires. En O. Pellettieri (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: La segunda modernidad* (Volumen IV), pp. 13-38. Buenos Aires: Galerna.
- (2006). Las nuevas formas en el teatro argentino del 2000. *Assaig de teatre: Revista de l'associació d'investigació i experimentació teatral* (56), pp 227-242
- Pereira, A (2009). Retornos (sobre teatro y hegemonía en Chile después de 2001). *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral* (10). Recuperado de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/9322>
- Pinta, M. F. (2008). Escenas de un discurso amoroso I. Entrevista a Lola Arias. *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral* (7). Recuperado de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/9443>
- (2013). *Teatro expandido en el Di Tella: La escena experimental argentina en los años sesenta*. Buenos Aires: Biblos.
- (2015), Puesta en escena, puesta en serie. Prácticas artísticas y curatoriales en el teatro argentino contemporáneo. *Investigación Teatral*, 4 (7-8), 76-96. Recuperado de: <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/1783>
- Piña, J. A. (21 de enero de 2011). La amante fascista. *La Tercera*, p. 73.
- Ramírez, J. C. (29 de julio de 2012). Paulina Urrutia: “Es aterrador cómo el clasismo está dentro de nosotros”. *Mira en La Segunda*, pp. 26-27.

- Richard, N. (2001a). Introducción. En N. Richard y A. Morales (eds.), *Pensar en/la postdictadura* (pp. 9-20). Santiago: Cuarto Propio.
- (2001b). *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*. Santiago de Chile: Cuarto propio.
- Rodríguez, M. (2002). La puesta en escena emergente y su futuro. *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* (16), pp. 167-188.
- Rojas, S. (2010). El dolor en escena: la imagen imposible. *Revista Teatro/CELCIT* (37-38), 326-337.
- Salazar, G. y Pinto, J. (2002). *Historia contemporánea de Chile. La economía: mercados, empresarios y trabajadores* (Vol. 3). Santiago de Chile: Lom.
- Santi, M. (s/f). "El año en que Nací": Una obra sanadora. *Santi.cl*. Recuperado de <http://www.santi.cl/index.php/criticas-de-teatro/193-el-ano-en-que-naci-una-obra-sanadora>
- Sarlo, B. (1987). Política, ideología y figuración literaria. En D. Balderston et al., *Ficción y política La narrativa argentina durante el proceso militar* (pp. 30-59). Buenos Aires: Alianza.
- (2005). *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Sarrazac, J. P. (2009). *G n " f t c o c " g p " f g x g p k t 0 " México y el Paso c " c " N ø* de Gato.
- Shakespeare, W. (2010). *Macbeth*. Trad. y notas de Rolando Costa Picazo. Buenos Aires: Colihue.
- ¿Teatro documental, teatro biodramático? [Entrevista a Nicole Senerman e Ítalo Gallardo] (18 de noviembre de 2015). *Revista Hiedra*. Recuperado de <http://revistahiedra.cl/entrevistas/teatro-documental-teatro-biodramatico/>
- Torres, V. (6 de enero de 2011). La obra que reúne a hijos de víctimas y victimarios de la dictadura argentina. *The Clinic*.
- Tossi, M. (2015). Docudrama y autoficción en el teatro argentino de la posdictadura. *Pasavento*, III (1), 91-108.

- Trastoy, B. (2001). La transición. Novedades institucionales y estéticas. En O. Pellettieri (dir.) *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: El teatro actual (1976-1998)* (Volumen V), pp. 298-291. Buenos Aires: Galerna.
- (2010a). Cuerpo y autorreferencialidad: reformulaciones políticas en el teatro argentino actual. En O. Cornago Bernal (Coord.) *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización: la creación escénica en Iberoamérica* (pp. 101-116). Cuenca: Universidad Castilla - La Mancha.
- (2010b). Un siglo (más) de teatro político en Buenos Aires. *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral* (11). Recuperado de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/9268/8036>
- (2018). *La escena posdramática: ensayos sobre la autorreferencialidad*. Buenos Aires: Libretto.
- Trastoy, B. y Zayas de Lima, P. (2014) [2006]. *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Urrutia, P. (2011). *La amante fascista: El desafío de actuar sin representar. Apuntes de Teatro* (133), 103-112.
- Vaisman, N. (2018). Posmemoria y memoria desaparecida en dos obras de la posdictadura argentina. En J. Blejmar, S. Mandolessi y M. E. Perez (comp.). *El pasado inasequible: desaparecidos, hijos y combatientes en el arte y la literatura del nuevo milenio*. Buenos Aires: Eudeba.
- Vezzetti, H. (2009). *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Weiss, P. (2017). Notas sobre el Teatro-Documento. *Conjunto* (185), 2-7.
- Zayat, G. (5 de junio de 2009). Tanto por venir. *Revista Llegás*.

ANEXOS

ANEXO 1

Material referido a *Mi vida después* y *El año en que nací*

Fotografías de los montajes



Fotografía 1: *El año en que nací*. Los once performers en escena (de izquierda a derecha, Fernanda, Ana Laura, Alexandra, Alejandro, Soledad, Nicole, Viviana, Leopoldo, Jorge, Ítalo y Pablo) y parte de la utilería ocupada. Captura de pantalla de video promocional de la obra, en www.lolaarias.com. Año 2012.



Fotografía 2: *El año en que nació*. Leopoldo sentado dibuja y escribe sobre una foto de su padre. A la izquierda, se ve parte de la pantalla en la que se proyecta el primer plano de su mano realizando algunos trazos (a un costado de su padre “dibujó” un afiche que dice “Pin8” por Pinochet). Detrás de él, Nicole. Fotografía de Nathan Keay, en <https://mcachicago.org>. Año 2014, Museum of Contemporary Art Chicago.



Fotografía 3: *Mi vida después*. Liza muestra un pantalón similar al de su madre entre medio de la ropa. Fotografía de Nada Zgank, en [web.facebook.com/bunkerljubljana](https://www.facebook.com/bunkerljubljana) (Fanpage de Bunker, centro cultural). Año 2014, en Festival Milada Levi, Eslovenia.



Fotografía 4: *Mi vida después*. La imagen del padre se proyecta en el abdomen de Pablo. Fotografía de Nada Zgank, en web.facebook.com/bunkerljubljana (Fanpage de Bunker, centro cultural). Año 2014, en Festival Milada Levi, Eslovenia.



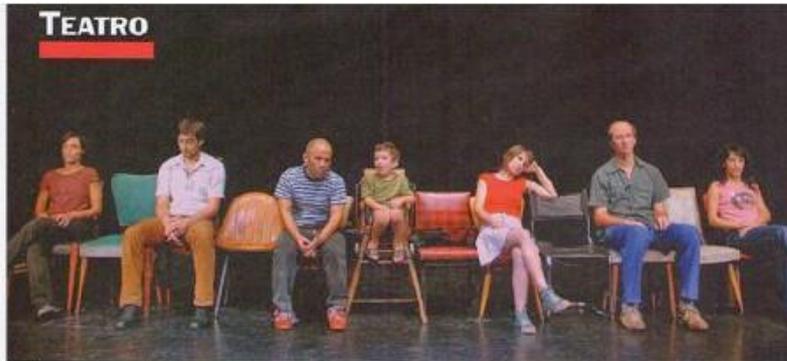
Fotografía 5: *Mi vida después*. De izquierda a derecha, Pablo, Vanina, Carla, Blas, Liza y Mariano, cada uno usando la ropa de su padre o madre o bien una similar a la que estos tenían. Fotografía de Rômulo Juracy, en <http://www.questaodecritica.com.br>. Año 2010.



Fotografía 6: *El año en que nació*. En el suelo Alexandra, en el lugar de su madre. De izquierda a derecha, Jorge, Nicole (quien toma fotos del cuerpo “muerto”), Ana, Pablo, Leopoldo y Alejandro. Fotografía de Consuelo Mujica Martorell, en www.fototeatro.cl. Año 2012.

Críticas en medios de comunicación

- Olga Consentino. Dos generaciones frente a un espejo. *Revista Noticias*, p. 14, 18 de abril de 2009.



CONMOVEDOR. El ejercicio de la memoria, en la piel de seis jóvenes nacidos en los '70 y '80.

Dos generaciones frente al espejo

"Mi vida después". Texto y dirección: Lola Arias. Con Carla Crespo, Liza Casullo, Blas Arrese Igor, Vanina Falco, Mariano Speratti y otros. Teatro Sarmiento. Av Sarmiento 2715 (Plaza Italia).

★★★★★ Entre padres e hijos, como entre ciclos históricos sucesivos, hay una trama de rupturas y continuidades que la dramaturga y directora Lola Arias tradujo al lenguaje del teatro con personalidad y fuerza poética. Su obra "Mi vida después", convierte en materia escénica el intento de seis jóvenes nacidos en los años '70 y principios de los '80, en busca de explicarse la juventud de sus padres. Los caminos transitados en esa

búsqueda forman parte del espectáculo tanto como los hallazgos. Y la vida real respira y perturba en el tiempo presente de la ficción.

Interpretes de sí mismos, cada uno de los actores expone los resultados inevitablemente azarosos de ese rastreo a través de sus memorias de infancia y de relatos, fotos, cartas y otros objetos de probable valor testimonial. Carla Crespo es hija de un militante del ERP, muerto en el enfrentamiento

de Monte Chingolo en 1975, meses antes de que ella naciera. Blas Arrese es hijo de un cura que dejó los hábitos para casarse. Vanina Falco decidió no seguir viendo a su padre policía cuando supo que había sido el apropiador de su hermano (el hijo de militantes asesinados, Juan Cabandié). El padre de Liza, el intelectual Nicolás Casullo, murió de cáncer mientras ella ensayaba esta obra en la que evoca su propio nacimiento en el exilio mexicano. A Mariano Speratti le gusta jugar con su hijo Moreno y escuchar la voz grabada de su padre, desaparecido en 1976. Pablo Lugones tiene varios próceres en sus ancestros, pero comparte con

OBRAS MÁS VISTAS

- 1** EL FANTASMA DE LA ÓPERA
CARLOS FITORI Y ELEONOR ÓPERA
- 2** MÁS RESPETO QUE SOY TU MADRE
A GASALIA Y ELEONOR METROPOLITAN
- 3** PIERRO FEO
L. ESQUERRE Y ELEONOR GRAN REX
- 4** EVA
N. GICVARA Y ELEONOR LOLA MEMBRIVIS
- 5** VECERISIMA
CARMEN BARBERI Y ELEONOR LIZCO

(Del 15 al 22 de marzo, fuente AODE)

su padre y con su abuelo la habilidad para bailar malambo. Y aunque se trata de seis personas/personajes, con sus peculiaridades y su individualidad, consiguen recrear el paisaje social y psicológico de una época cuyas marcas están todavía nitidas.

La dirección maneja con soltura todos los procedimientos escénicos a los que recurre. Se trate de una lluvia de ropa usada que cae desde las alturas, de las imágenes emitidas e intervinidas desde un proyector manejado a la vista del público, de los desplazamientos acrobáticos o coreográficos de los actores, de la imprevisible espontaneidad de un niño de cuatro años en escena, de la interpretación de un malambo o un tema musical, o de los textos dichos por los actores de cara a la platea, todo lo que ocurre es de una pertinencia y necesidad inobjectables. Lejos de la autocompasión, la nostalgia, la recriminación o el homenaje, la obra expone huellas materiales y subjetividades. Y plantea interrogantes, a los que a veces sólo responde el humor o el absurdo. El discurso escénico desobedece convenciones estéticas, lógicas o psicológicas previsibles, pero no se conforma con la experimentación arbitraria. Lola Arias utiliza, sin provocación ni exhibicionismo, un talento y una inspiración singulares. ●

Retrato sepia cobra vida

Por el placer de volver a verla, de Michael Tremblay. Con Virginia Lago y Manuel Callau. Adaptación y dirección: Manuel González Gil. Multiteatro. Corrientes 1233.

★★★★ Una nueva, encantadora y nada convencional mirada sobre la relación madre e hijo, encarnada con humor, sensibilidad y una necesaria dosis de locura por Virginia Lago y Manuel Callau, que encontraron la cuerda exacta para deleitar y conmover.

Escritor y director de teatro en la ficción, Miguel (Callau) va revelando cuánto de su talen-

to e inspiración hunde sus raíces en la memoria de su propia infancia y adolescencia. El tiempo en que la amorosa, arbitraria y siempre invasiva Naná (Lago), su madre, era todavía la principal y cotidiana protagonista de la vida de quien hoy, evocándola frente al público, construye su obra teatral. El marco de una escenografía onírica, la música, la iluminación y el vestuario acompañan y hacen guiños



ENTRAÑABLES. Callau y Lago, madre e hijo.

complices a diálogos y réplicas dirigidos a transitar, con naturalidad, por la risa, la reflexión y el puro encantamiento de esta sencilla pero conmovedora comedia dramática. ●

◀ Gabriel Zayat, Tanto por venir. *Revista Llegás*, 5 de junio de 2009.



tanto por venir

MI VIDA DESPUÉS, DE LOLA ARIAS, PONE EN ESCENA A JOVENES NACIDOS EN LA DÉCADA DEL SETENTA CUYAS VIDAS FUERON ATRAVESADAS POR LOS HECHOS POLÍTICOS DE LA DÉCADA. EN ESE COLLAGE DOCUMENTAL APARECE UNA GENERACION TOMANDO LA VOZ.

Lola Arias volvió a escena con *Mi vida después*, última expresión de la serie Biodrama del Teatro Sarmiento, y primer eslabón de algo por venir. Porque mientras que en la obra la década del setenta es recuperada sin el sesgo nostálgico de un período trágico pero heroico y sin la solemnidad que la temática suele demandar, estrecha lazos con un tiempo futuro. En donde una nueva generación de hijos, nacidos en la década del 70 y principios de los 80, tras recomponer y representar sus historias fragmentadas por el tiempo y la violencia, intentan comprender algo de su porvenir. Un cruce temporal planeado en escena y transitado por los límites que definen a la ficción como distinta de lo real.

Arias despliega sobre el escenario un mecanismo generador de teatralidad que se manifiesta en un sinfín de ideas, siempre al servicio de los actores-personajes y sus historias: momentos coreográficos de precisión, ropa usada cayendo desde la oscuridad, extáticas secuencias musicales (y bellísimas canciones), películas familiares en súper 8 y películas filmadas y transmitidas en simultáneo. Esta mixtura discontinua de recursos se convierte en el sostenido ideal y vertiginoso sobre el cual se apoyan los relatos, que contienen en sí mismos una fuerza emotiva irrefutable. Pero más allá de eso, *Mi vida después* es la obra en la que Mariano y Moreno Speratti, Blas Arrese Igo, Liza Casullo, Carla Crespo, Vanina Falco y Pablo Lugones, mientras dialogan con temas tan sensibles como la militancia de los

70, la apropiación de bebés, la obediencia debida cotidiana, la guerrilla y el exilio, devienen en personajes irremplazables. Donde sus propias historias son recuperadas y actualizadas en vivo por el ineludible presente de la representación teatral. Sin esos actores no hay obra, porque son su causa y su razón. Noche tras noche, reconstruyen su propia vida haciendo ficción de sí mismos. Carla Crespo reflexiona: "Como actriz, siento que *Mi vida después* me propone un trabajo diferente a la "composición de un personaje", pero que no me evita los breves que toda situación escénica implica. Lo personal, una vez que es discutido en términos escénicos, editado, y repetido tantas veces, se vuelve material y pasa a tener sus reglas de representación, alejadas de la catarsis pura o del relato espontáneo. Eso sí... es la primera vez que tengo que tratar de contener algo de la emoción que se filtra al leer determinados textos, en vez de tratar de convocarla".

Del propio entramado del que se compone la obra, hecho de historias personales contadas con todo el valor y la potencia emocional de lo real junto con los múltiples recursos escénicos desplegados en escena que tensan la red hacia la ficción representacional, nace un sentido casi involuntario. Que emociona por ser responsabilidad de todos y de ninguno en particular. Y capaz porque la obra muta en una especie de organismo vivo tomando decisiones autónomas sin pedir permiso a sus protagonistas y por lo tanto pro-

voca consecuencias inesperadas: una generación se constituye sobre el escenario. Con sus límites, sus diferencias, y sus particularidades de época. No hay grandes relatos. Cada uno y todos están hechos de recortes, restos de la memoria, retazos de lo real. Una generación que encontró la manera de suturar la distancia que los separa de aquellos actos heroicos o funestos de una época en la que sus padres fueron protagonistas. Ese relato polifónico, de historias personales actualizadas en texto dramático, culmina en una única voz, la voz de una generación. El grito catártico de Vanina Falco, síntesis final de lo plural, desgarró de una generación fragmentada, que se mira a sí misma. Reconociéndose.

GABRIEL ZAYAT



MI VIDA DESPUÉS

Teatro Sarmiento
Sarmiento 2714
Jueves a domingos a las 21. \$20 y \$25

DRAMATURGIA: Lola Arias

ACTUAN: Blas Arrese Igo, Liza Casullo, Carla Crespo, Vanina Falco, Pablo Lugones, Mariano Speratti, Moreno Speratti, María Dúnha

MUSICA: Ulises Corbi

COREOGRAFIA: Luciana Accia

DIRECCION: Lola Arias

◁ Marietta Santi, “El año en que Nací”: Una obra sanadora. En Santi.cl, sin fecha.

“El año en que Nací”: Una obra sanadora

No es posible evitar la emoción. Juntar dos temas tan potentes como la historia reciente de Chile y los padres, es una combinación que golpea fuerte. Porque en escena hay once personas, actores y no, nacidas entre 1971 y 1989, que al hablar de su historia político-familiar no hacen otra cosa que hablar de nosotros, de los chilenos, que vivimos lo que ellos y que no, pero que llevamos lo que dicen en los huesos, en la sangre. La memoria es frágil, claro. Pero ni los huesos ni la sangre lo son, están ahí y nos hacen ser quienes somos.

En términos teatrales, la pieza puede llamarse docu-teatro, teatro-registro o bio-drama. En escena se nota la investigación personal e histórica, la rigurosidad con que el elenco se acercó tanto a la historia de vida de su familia como a la de Chile. La organización del material escénico, que es el mundo privado de cada uno, se realiza lúdicamente, conjugando diapositivas con proyecciones, mostrando fotos, rayándolas encima. De pronto hay música, que toca Alejandro Gómez, uno de los intérpretes, con guitarra eléctrica, pero es tratada como uno más de los otros elementos. Los recursos son simples y no ensucian la escena. La entrega es brechtiana, desapasionada, sin interpretación ni intervenciones que subrayen una cosa u otra. Esto es, esto somos. Descarnado y valiente.

Sorprende la intuición, y visión, de la directora, Lola Arias, dramaturga y música argentina, para elegir a cada uno de los integrantes. Jorge Rivero, el mayor, actor y director teatral, es un gran aporte con sus comentarios ácidos sobre su padre pinochetista; y Leo, de familia de tradición uniformada y él mismo dibujante de la PDI, se convierte en una presencia encantadora, inclusive cuando dice cosas como que su padre toma ravotril y ve televisión todo el día. Junto a ellos están Alexandra Benado, ex seleccionada de fútbol, hija de miristas, exiliada en más de un país, quien perdió a su madre en la llamada operación Fuenteovejuna; Viviana Hernández, quien durante el proceso de la obra supo que su padre es un carabinero preso por ejecutar a dos personas; Ana Laura Racz, actriz, hija de madre mirista que no conoció a su padre hasta adulta; Fernanda González, la más niña (nació en 1989), hija de dos integrantes del Frente Patriótico Manuel Rodríguez; Soledad Gaspar, hija de exiliados en México; Alejandro Gómez, hijo del director del diario Puro Chile. Y Pablo Díaz, el conocido actor, hijo de uno de los fundadores de Patria y Libertad; Ítalo Gallardo, hijo de un marino; y Nicole Senerman, diseñadora y parte de Teatro de Chile, quien se reconoce hija de padres cuicos,

agringada y judía. Todos se instalan desde la verdad en el escenario, con un cuerpo no intervenido, con el cuerpo propio.

Hay humor, por supuesto. Y de la risa surgen algunas características propias de nuestra idiosincrasia, como el clasismo (“veamos quién es más pobre”) o el racismo (“veamos quien es más moreno”). Se repasan momentos tan fuertes como el golpe de estado, las desapariciones, las masacres, y también otros de la cultura pop, como la venida del Papa o el triunfo de Cecilia Bolocco como Miss Universo.

No sólo se habla de los padres, ellos están en escena. Hay fotos antiguas, sus historias, sus cartas de amor, su manera de hablar de amor. En las relaciones de los intérpretes con sus padres reconocemos dolor, amor, silencio, cosas omitidas, cosas truncas, críticas. Vemos como algunos se parecen físicamente a sus progenitores, reconocemos una nariz, una forma de cara, unos ojos. Al nombrar su historia, al hacerse cargo de ella, al contarla, los actores realizan un importante ejercicio de ancestrología: le dan a sus padres un lugar, los aceptan, los asumen.

Al final aparecen los dos hijos pequeños de una de las intérpretes. Y la metáfora es bella: la vida continúa, seguimos creando, pero no hay que olvidar lo que hubo antes. El pasado está con nosotros, lo cargamos, no podemos deshacernos de él ni obviarlo.

“El año en que nací” es una obra necesaria, identificatoria, catártica y sanadora, que se extiende por dos horas que pasan volando. Se agradece la valentía de los once actores, no es fácil desnudarse en escena de este modo; a Lola Arias por su sabia dirección, y también a Paula Bravo, actriz chilena, por la asistencia artística y de investigación.

- ◀ Marco Antonio de La Parra. Una experiencia estremecedora *La Segunda*, 20 de enero de 2012.

la Segunda online

miércoles, 06 de diciembre de 2023

INICIO

Compartir |

ESPECTÁCULOS

Columna de Marco Antonio de la Parra: Una experiencia ESTREMECEDORA

La memoria no perdona y si a algo se parece no es al viento, sino a un cuchillo... Es lo que deja en evidencia "El año en que nací", el montaje chileno-argentino de Lola Arias.

POR: LA SEGUNDA / MARCO ANTONIO DE LA PARRA

viernes, 20 de enero de 2012

No hay manera de salir impávido de EL AÑO EN QUE NACI. No hay forma de evitar sentirse identificado, reconocer hijos, amigos, padres. No hay escape posible al trabajo que Lola Arias realizó con actores chilenos a través de sus verdaderas historias en relación con esos años que vivimos en peligro, la dictadura, el régimen militar, como quieran llamarle, haciéndonos sentir que pasamos ese tiempo en un cotidiano contacto con la muerte, en medio de los recuerdos de la cultura pop como Cecilia Bolocco, la visita del Papa a Chile o Don Francisco.

La escena elige el caos, la sensación de una bodega, el rock omnipresente que irá creciendo hasta ocupar totalmente el espacio visual y sonoro. Se proyectarán fotografías, se confesarán secretos de familia, cada uno de los actores relatará la historia de sus padres, dónde estaban, a qué clase social pertenecían, de qué color era su piel, a qué lado del espectro político se ubicaron. Saltarán por el mundo entre exilios o viajes, serán hijos de pinochetistas o militantes frentistas, de policías o terroristas, desde un miembro de Patria y Libertad hasta la hija de una madre que colaboró con la ETA, con las muertes, fugas, depresiones, fanatismos y desilusiones de esas familias que vivieron esos años en que fueron niños y no pudieron elegir otro destino que el que sus padres elegían.

La experiencia es demoledora, estremece, sacude. Consigue con gran esfuerzo colocarse a toda la distancia posible de una mirada única, y aunque falte tal vez, para algunos, cierto sector en el relato, la obra nos toca en el alma a todos los chilenos demostrando que si a algo se parece la memoria no es al viento, sino a un cuchillo. Cada una de las historias removerá recuerdos, impedirá cualquier distanciamiento, conduciendo sabiamente al público a través de las casi dos horas de espectáculo en que no hay minuto de sosiego y donde el humor es una visita muy agradable y bien medida, y la ternura un regalo que limpia el pecho.

Se merece EL AÑO EN QUE NACI una larga temporada. Instala una mirada que debería replicarse para refrescar recuerdos, historia presente, abrir debate, sembrar preguntas. Una generación interroga la historia de su país que queda como una herida abierta esperando ser sanada por la belleza, por el arte, por la palabra.

EL AÑO EN QUE NACI salta por encima de todas las anteojeras y hace preguntarse si hubiéramos sido nosotros capaces de componer un espectáculo así de abierto o solo Lola Arias, con su estilo fresco y particular, tan porteño, nos permite acercarnos muy cerca de lo que nos suena tan reciente que nos duele y se nos torna huidizo, esquivo, hasta confuso.

A EL AÑO EN QUE NACI le auguro un largo y polémico éxito. Recomendable para todas las generaciones, las que vivimos esos años, las que vivieron nuestros hijos, las que recién están tomando conciencia que la historia es más que aprenderse fechas como loro.

Algunos "personajes"

Entre los 11 actores —casi ninguno profesional y/o conocido— está Pablo Díaz del Río, llamado así por su padrino, Pablo Rodríguez. Díaz se acaba de recuperar tras 3 años de luchar contra un cáncer. También está Viviana, quien en el proceso descubrió que su padre es un carabiniero preso por matar a dos Mapu. Viviana no se habla ahora con su madre, enfermera del Hospital Militar en esos años, a causa de este montaje. O la chica que —como varios del grupo— vivió parte de su infancia en Cuba junto a otros hijos de miristas que ingresaban clandestinamente a Chile para la Operación Retorno. O el hermano del senador José Antonio Gómez, cuyo padre era el periodista José Gómez López, director de "El Clarín" chileno (el del "enano maldito"); o el hijo de marino que ahora es gerente de LAN en Caracas y es chavista... O el dibujante de la PDI...

Entrevista

- ◀ Entrevista a Lola Arias por Verónica Torres. La obra que reúne a hijos de víctimas y victimarios de la dictadura argentina. *The Clinic*, n 377, 6 de enero de 2011.

CALDODECULTIVO 1014388



Lola Arias (33), directora teatral argentina, presenta "Mi vida después" en Stgo a Mil:

LA OBRA QUE REÚNE A HIJOS DE VÍCTIMAS Y VICTIMARIOS DE LA DICTADURA ARGENTINA

Algunos definen su teatro como "documental" porque incorpora elementos y personajes reales. Ella, en cambio, prefiere hablar solo de teatro. En "Mi vida después" que presentará en Stgo a Mil, seis argentinos reconstruyen la juventud de sus padres en los '70. Se trata de actores que en la realidad son hijos de guerrilleros, de desaparecidos e incluso de represores. Vanina Falco -una de las actrices- es la hermana de Juan Cabandí, conocido en Argentina por ser uno de los niños robados en la dictadura de Videla que recuperó su identidad hace poco gracias a las campañas de las Abuelas de la Plaza de Mayo. La obra de Lola Arias -escritora, directora teatral y música- se aleja de todo panfleto político y hace, a través de la ironía de una generación, aparecer al pasado de una forma distinta. También hará una lectura dramatizada con testimonios similares de chilenos.

POR VERÓNICA TORRES • FOTO: GENTILEZA STGO A MIL

SARÍA LISTED QUE... Si le roban a sus políticos le arrojaron a 100 años de perdón.

6 enero 2011

TECLON 11
Nº 377

¿Por qué te embarcas en esta obra?

Yo tengo una foto muy buena donde salgo disfrazada de mi madre.

Ahí aparece con sus anteojos leyendo el diario y siempre que miro esa foto me parece que estoy actuando de mi madre o actuando mi propio futuro. Por eso, siempre tuve la fantasía de hacer una obra en que los hijos reconstruyeran la vida de sus padres; por eso especie de voluntad infantil de disfrazarnos de ellos. Me interesaba la continuidad y discontinuidad que hay entre padres e hijos. Es decir, de qué manera uno representa al padre en la vida, hay cosas que se cargan para siempre y otras de las cuales uno se distancia.

¿Y cuándo aparece la dictadura argentina?

Cuando decidí que esta obra quería hacerla con actores de mi generación pensé "qué define a mi generación" y me di cuenta que era la dictadura militar. Yo nací en 1976, justo para el golpe. Pero no quería hacer una obra sobre la dictadura sino sobre la reconstrucción del pasado a través de los hijos.

¿Le parece que estamos sobrepoblabados de esos relatos?

Cuando yo le conté a mis amigos artistas la obra que quería hacer todos me decían "ah, qué pluma, para qué", pero para mí era claro que no era una obra sobre los '70s. Era una obra sobre mi generación y nuestra relación con ese pasado, pero desde un punto de vista muy contemporáneo. Porque la generación de los 70 yo hablo de la dictadura argentina y ahora es otra la generación la que habla del tema. Hay un escritor argentino que me encanta, Félix Brussone, que escribió un libro llamado "76", son varias historias de hijos de desaparecidos, pero que no tienen nada que ver con el cliché dramático. Todas las historias tienen mucho humor y los personajes son gente que vive con sus abuelos y hablan con tortugas porque la tía dice que las tortugas se comunican con los muertos. Son historias muy raras, poco solemnes y parafanáticas. En ese sentido, hoy en Argentina hay artistas que empiezan a hablar de la dictadura de otra manera, contraponiendo del discurso oficial de derechos humanos.

Artistas que imaginan se preguntan cómo seguir recordando, cómo trasladar la memoria a este presente.

En todas estas ficciones sobre el pasado lo que aparece de mi generación es el relato o los recuerdos que nosotros tenemos, que no es la verdad. A mí no me interesaba decir en la obra "hey actores que van a decir la verdad de lo que pasó", ellos van a decir las historias que los contaron y lo más lindo de la obra es que uno ve el pasado como esa suma de ficciones que construyen un relato. El

pasado no es la verdad fija que hay que mantener, el pasado son todos esos recuerdos borrosos, esos fragmentos que no tienen sentido, y eso era lo que yo quería representar.

¿Hay algún momento de la obra que grafi-

que llamas a la gente y le preguntas: "¿qué hicieron tus padres en los 70? Vení, traé tus cartas, tus fotos, todo lo que tengas de tus padres". Al principio la gente me decía "vos estás loca, qué querés, yo soy actor, no puedo hablar

hacer la más valiente.

Totamente, porque hay mucha gente que no lo va entender o la va a juzgar. ¿Cómo lograste que participara?

Una amiga me contó sobre ella y la llamé y nos fuimos a tomar un café. Ahí



“Los chistes de humor más negro se los escuché a los hijos de los desaparecidos”.

que eso?

Si, cuando una de las actrices, que es la hija de un guerrillero, comienza a contar todas las versiones que le contaron de la muerte de su padre. Primero dice que su mamá le contó que su papá había muerto en un accidente de auto; luego que en una discusión familiar se enteró por su abuela que su papá va a un combate en Monte Chingolo, entra a un cuartel para sacar armas y le disparan; después le dicen que su padre no muere en el combate sino que a los heridos de Monte Chingolo los llevan a una piedad y los fusilan; y al final le cuentan que a su padre le cortaron las manos antes de tirarlo a una fosa común. Es un momento donde uno dice ¡uf!, porque el chequeo de auto, las manos cortadas, todos esos relatos son el pasado. Y la actriz dice "tengo tantas versiones de cómo murió mi padre que es como si hubiera muerto mil veces o como si no hubiera muerto nunca".

LA HIJA DEL REPRESOR

¿Cómo fue el casting para encontrar a los actores?

Empecé a entrevistar a mucha gente. Es muy raro un casting así porque te sentís como un agente de la CIA. Por

de mi vida personal".

¿Y cómo apareció Vanina Fako?

Yo quería que estuvieran todos los sectores representados y esa es una de las cosas que a la gente le pone más los pelos de punta. Porque si es una obra con los hijos de las víctimas todos dicen "qué lindo" y bonamos por los héroes y está todo en calma. Pero para mí era muy importante que estuviera la hija de un represor. Eso era algo que yo sabía que quería, pero era muy difícil de encontrar.

Sóper difícil.

Nadie quiere ponerse en un escenario y decir "mi padre era torturador, mató gente", pero a través de algunos contactos me llegó la historia de Vanina cuando en ese momento su hermano, Juan Cabandú, no era tan conocido.

¿Ella había hablado, públicamente, sobre su padre?

Ella lo hablaba con su grupo, pero no era conocida públicamente por contar su historia. El conocido era su hermano, pero ella es la hija biológica de ese apropiador de bebés. Tiene la sangre y esa es una de las cosas más fuertes de su vida: darse cuenta que su padre es un monstruo y que toda su vida vivió una ficción. Y que ella haya podido pararse en el escenario a decir eso, para mí la

me creó su historia y luego aceptó trabajar conmigo. Ella desde el inicio estaba muy consciente que quería hacerlo porque necesitaba ser la protagonista de esta historia. Siempre parecía que era al hermano a quien le había pasado todo, que era el chico que había sufrido. Todo el mundo lo consolaba a él, pero fue ella la que quedó en el medio cuando su familia se abió en dos.

Y el hermano encontró una nueva familia.

Claro, en cambio ella perdió todo. Porque cuando se enteró del humor ella también dice "no quiero saber más nada de mi padre", pero se queda sola. Entonces, creo que la obra es el lugar donde ella recupera su protagonismo al decir "bueno, pero che, mírenme a mí también, yo también sufrí esta locura, también fui la hija de este loco que era violento conmigo, para mí también es horrible darme cuenta que mi hermano no es mi hermano y que mi padre es un hijo de puta".

¿Cómo fue para la hija del guerrillero encontrarse con Vanina?

Uno de los hijos de desaparecidos, cuando yo le digo "va a haber una hija de un policía de inteligencia", me dice "no quiero estar en el mismo escenario con ella". Entonces, yo le digo "ella no es su padre, uno no es lo que es su sangre, son lo que te hicieron" y fue interesante cuando se conocieron, porque él se da cuenta quién es Vanina y me reconoce que es absurdo lo que él planeó inicialmente.

¿Fue el único que reaccionó así?

No, había prejuicio de otras personas que antes de ver la obra me decían "vos estás igualando, estás diciendo que es

PARA OTRA VEZ SERÁ

lo mismo ser hija de un desaparecido que ser hija de un represor. Y no estoy igualando, estoy poniendo las historias en el mismo lugar, pero eso no quiere decir que estoy diciendo "ah, mire, hay dos demonios".

El caso de Vanina Igual es excepcional porque ella cuestiona a su padre, pero la mayoría de los hijos o nietos de los represores tienen el mismo discurso que ellos. Vanina, en cambio, declaró en abril pasado contra su padre en el juicio por el robo de su hermano. Y es la primera hija de represores que hace eso, es histórica.

—Sí, pero yo creo que habría sido igual de interesante si Vanina hubiera tenido el mismo discurso del padre.

¿Por qué?

Porque ahí vos como espectador tenés que hacer la operación de distanciar te. Porque decís "mi padre estuvo bien cuando reprimió" es un discurso que existe. Pero una persona así no hace una obra de teatro. Yo tenía otra historia que también me gustaba mucho, que era la hija de un aviador que en la dictadura había tirado gente al mar. O sea, claramente, todos sus compañeros aviadores estaban presos y él estaba escondido en algún lugar del sur de Argentina. Entonces, ella me dice "no puedo pararme en

de mi generación y que no fuera así como "ahora tenemos una música folclórica y dramática de los '70 y sacamos los ponchos", y eso porque en mi generación esa no es la manera en que hablamos de lo que pasó. De hecho, los chistes de humor más negro se los escuché a los hijos de los desaparecidos.

Cuéntame uno.

Uno de ellos decía: "mami y mi papá van a ver la obra desde el cielo de la ESMA" que es la Escuela Mecánica de la Armada, uno de los centros clandestinos donde desapareció más gente en los '70.

tral más real, menos fosforesca, ¿viste?, de grandes gestos, de grandes escenografías que es un teatro para mí muy de maso y aburrido.

Acá en Chile, además de la obra, vas a realizar un taller.

—Vamos a presentar "Mi vida después" y en paralelo voy a hacer un taller con algunas historias de actores chilenos durante la dictadura. Y luego se va a hacer una lectura pública de esa investigación del taller. No es una obra, es solo una lectura. Es un ejercicio de cómo podría ser "Mi vida después" si se hubiera acá

viaron aplicaciones y seleccioné a 25 para entrevistar. Ellos vinieron con sus fotos y los objetos de sus padres. Y creo que de ahí van a quedar diez.

¿Qué historias te han interesado?

Hay de todo. Hijos de exiliados, de desaparecidos y la hija del militar desaparecido, como lo digo yo. Porque ella me cuenta que lo único que sabe de su padre es que era un militar que se acostó con su madre y desapareció. La chica llegó con su foto a verme y me dice: "el se llama Sergio Hernández. Mi madre ni siquiera me dijo que es él, pero yo creo que lo es porque atrás tiene las siglas SH". Y luego me cuenta que cuando suena, suena que él es asesino, que mató gente y que por eso nunca va a saber nada de él. Y eso ya me pareció una historia genial. ■

"Había prejuicio de personas que antes de ver la obra me decían 'vos estás igualando, estás diciendo que es lo mismo ser hija de un desaparecido que ser hija de un represor'. Y no estoy igualando, estoy poniendo las historias en el mismo lugar".

un escenario y decir que mi padre tiró gente al mar, yo no rompí con mi padre, tengo una buena relación con él, me parece terrible lo que pasó, pero no quiero abrir eso".

Tu obra se estrenó el 2009 en un momento en que los juicios en Argentina contra los represores estaban muy avanzados. ¿Cómo funciona para ti ese escenario político a la hora de plantear esta nueva mirada de la historia?

Supongo que también hay un contexto político que permitió que esta obra existiera y supongo que eso es parte de un momento histórico donde la gente puede revisar lo que pasó. Los juicios se abren y por lo mismo reaparecen tan mentón de discursos súper fascistas. El hecho de que Alfredo Astiz (represor argentino, conocido como el "Ángel de la Muerte") haya ido a declarar con un libro que decía "volver a matar" es como para no creerlo.

Por eso, llama la atención tu manera de revisar ese pasado sin volver al cliché.

La obra tiene mucho humor y eso la salva. Es increíble porque hay un momento en que la gente se va riendo mucho en la obra y les pasa que no pueden creer de lo que se están riendo. Para mí era crucial que la obra tuviera la inmisia

Son chistes negros que, obviamente, son parte de una generación que tiene una distancia con lo que pasó. Porque yo no sé cómo fue la gente de los '70, se como nosotros los miramos a ellos ahora.

TEATRO Y CHILE

Dicen que tu teatro es documental, pero lo que no lo quedabas con esa definición. ¿Cómo lo definirías entonces?

Para mí es teatro y lo más lindo es decirle teatro a todo lo que la gente no le dice teatro. A veces porque se trata de relatos donde hablan de sí mismos, o porque no hay personajes, o porque no hay una ficción. Eso podría ser teatro documental, performance. Pero para mí la operación política es decir "esto es teatro" y en ese sentido me parece que el teatro cada vez más puede ser otra cosa.

A los actores les llamas "performers" porque cuentan su biografía.

Es que yo no creo más en el actor que hace un personaje. Me interesan más las personas que están en el escenario haciendo cosas o haciendo de otros.

¿Hay mucha resistencia a esa mirada del teatro?

Creo que cada vez más existe un teatro que busca producir una firma teatral

en Chile.

¿Qué sabes de la dictadura chilena?

Sabía algunas cosas, pero ahora estoy estudiando. Leyendo los libros de Gabriel Salazar, "Los sargazos del Puma", de Patricia Verdugo... Estoy haciendo un entrenamiento loco para mí misma y lo impresionante para mí y que no es novedad para los chilenos es la cantidad de padres que se bombaron. Eso es lo que más aparece. De hecho, de las personas que entrevisté para el taller la mayoría me decía "mami y a mi padre no lo vi más". Y lo otro es que me dicen, cuando les pregunto detalles sobre sus historias de esos años, "de eso no hablabamos tanto", o "mi papá no quiere hablar de eso".

Puede ser que no se hable porque Pinochet estuvo presente mucho tiempo: en la comandancia en jefe del ejército, en el Sereno. Videla se fue preso hasta que lo insultó Menem, pero Pinochet siempre estuvo visible.

Sí, y me impresionó mucho ver cómo les cuesta reconstruir la historia y ver que fueron muchos años de tapar. Acá hay más agujeros, mucho vacío. Va a salir un relato fragmentado totalmente. Perdida.

¿Cuánta gente has entrevistado para el taller?

Alrededor de 60 actores y artistas en-

MI VIDA DESPUÉS

14, 15, 16 y 17 de enero

20:00 horas

Centro Gabriela Mistral, S.M.

Lectura dramatizada con actores chilenos

17 y 18 de enero.

Teatro SIDARTE presenta

RAJALA I

Compañerita prima
mia de mi alma
FLAMENCO CIA. COMPAÑERITA
DEL MAL BY SINER
AVE A SAE 2139 PHS. 090 21 PHS.

Más allá de la terapia
TEATRO SILE
DEL TALLER DE SINER
AVE A SAE 2139 PHS. 090 21 PHS.

TERRAZA

Cinco Minutos
LA FABRICA TEATRO
DEL TALLER DE SINER
AV. A SAE 2139 PHS. 090 21 PHS.

E. PINTO LADARRIGUE 121
DELLAISTA • FONOS 777196

THE CLINIC

TEATRO SIDARTE

ANEXO 2

Material referido a *La amante fascista*

Fotografías del montaje



Fotografía 1: En la escena, Iris (Paulina Urrutia) y su hijo. Se advierte el lavarropas, la estructura que sirve de cama y la pantalla en el fondo. Fotografía del Teatro Municipal de Ovalle. Año 2017.



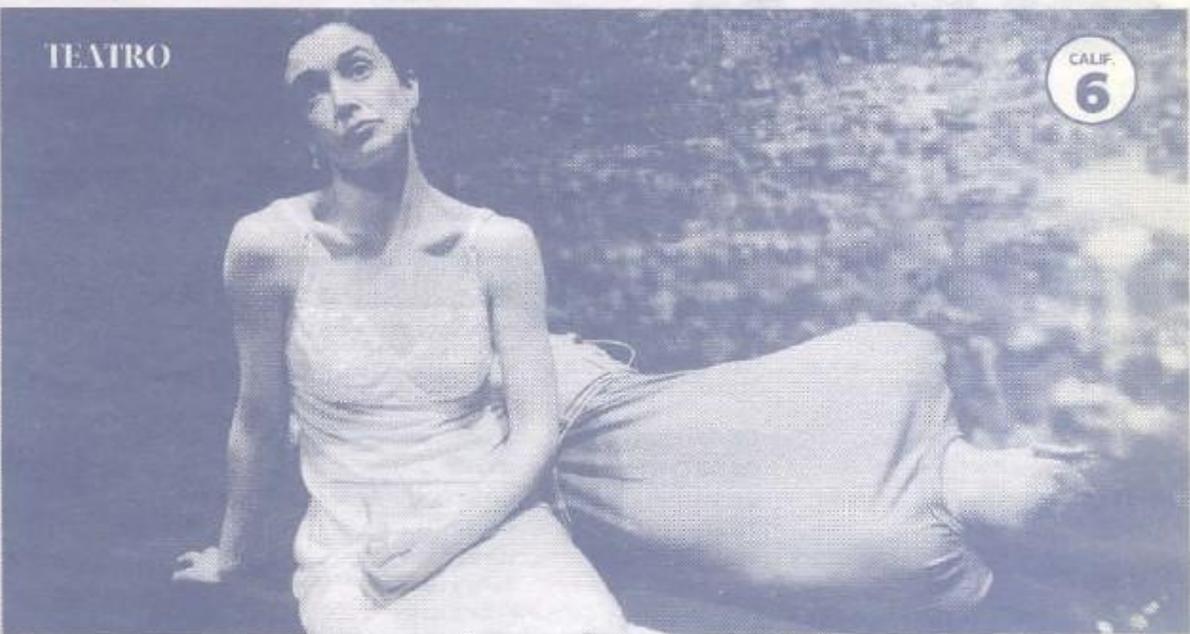
Fotografía 2: La mujer-cabra (Paulina Urrutia). Captura de pantalla de video promocional de Teatro a Mil TV, en <https://vimeo.com/25154119>. Año 2010.



Fotografía 3: Iris (Paulina Urrutia) y al fondo la pantalla en la que se proyecta la imagen replicada de la mujer que se acaba de sacar el pasamontañas (ella misma). Fotografía de Consuelo Mujica Martorell, en www.fototeatro.cl. Año 2010.

Críticas en medios de comunicación

◀ Juan Andrés Piña. La amante fascista. *La Tercera*, p. 73, 21 de enero de 2011.



TEATRO

CALIF. 6

LA AMANTE FASCISTA

Jueves a sábado, 20.30. Domingos, 19.30 hrs. Teatro Universidad Católica, Jorge Washington 52, Nuñoa. Fundones hasta el 30 de enero. \$6.000 público general, \$4.500 Club La Tercera, \$3.000 estudiantes hasta 27 años.

El director Víctor Carrasco y el dramaturgo Alejandro Moreno repiten el éxito obtenido el 2008 con *Norte* en esta obra, estrenada en la XIV Muestra de Dramaturgia Nacional. El teatro de Moreno es un torrente verbal que brota de los protagonistas: historias o confesiones que pueden alcanzar el delirio. Así ocurre en esta obra, con el impetuoso monólogo de Iris, la joven esposa de un oficial del

Ejército. Cuando su marido parte a servir por un tiempo en Panamá, ella debe asumir responsabilidades en la comunidad y organizar la recepción que se le dará al dictador, su amante. Su locura, apoyada en su ideología de ultraderecha, la revela como un ser maligno. Pero dicha perversidad da paso a una profunda angustia y a un quiebre que la convierten en una caricatura de sí misma.

Más que la introspección psicológica en un personaje, lo que predomina es la visión respecto de nuestro pasado reciente y las profundas raíces del trastorno social que lo dominaron. La intensidad y el humor corrosivo del texto adquieren mejor expresividad con el trabajo de Paulina Urrutia, que oscila entre el odio y el desprecio lanzados agresivamente, hasta su definitivo extravío mental. (J.A. Piña)

- ◁ Patricia Espinosa. Paulina Urrutia y un humor sin tabúes. *Ámbito*, 19 de septiembre de 2011.
En <https://www.ambito.com/edicion-impresa/paulina-urrutia-y-un-humor-tabues-n3704222>

Paulina Urrutia y un humor sin tabúes
EDICIÓN IMPRESA 29 Septiembre 2011

Por Patricia Espinosa

«La amante fascista», con P. Urrutia. Dir.: V. Carrasco. Festival Internacional de Buenos Aires. Teatro Margarita Xirgu (Mañana última función).

Enérgica, versátil, con algo de **Marilú Marini** en el expresivo manejo de su cuerpo y muy dotada para el humor (saltando de un personaje a otro y de una emoción a otra, sin que se vean los hilos de su actuación) **Paulina Urrutia** hizo honor a su fama de «mejor actriz chilena» con la que el FIBA publicitó el debut de «**La amante fascista**», pieza ganadora del Primer Premio del Concurso Nacional de Dramaturgia 2010, que brinda una mirada insolente más que ácida, de los largos años de dictadura pinochetista.

Urrutia regresó a los escenarios chilenos con esta obra, tras su mandato como Ministra de Cultura en el gobierno de **Michelle Bachelet**. Fue ovacionada por sus compatriotas, con justa razón, y a ella le debe, sin duda, el dramaturgo y videasta **Alejandro Moreno** (Santiago de Chile, 1975) la gran trascendencia que tuvo esta pieza dirigida por **Víctor Carrasco**. «**La amante fascista**» narra los desvaríos de una mujer patética esposa de un capitán del ejército y amante de un jerarca castrense con quien comparte juegos y encuentros eróticos, mientras su marido realiza entrenamientos en Panamá. La magnífica interpretación de **Urrutia** permitió pasar por alto un prólogo y epílogo prescindibles, un topless injustificado y varios recursos de puesta que terminaron funcionando como meros separadores entre escenas. Entre ellos, algunos videos del Altiplano, varios rostros chilenos y perros devorando restos de otro animal, El personaje central, Iris Rojas, es un compendio y caricatura de aquellas damas de la burguesía que apoyaron a la dictadura chilena y hoy que siguen cerrando los ojos ante los crímenes del último gobierno militar. En la noche del debut en el Teatro Margarita Xirgu los espectadores debieron acomodar el oído al acento chileno y aguzar el ingenio para decodificar un buen número de expresiones populares y de referencias culturales propias del país vecino. Más difícil de digerir fueron las humoradas «fascistas» del personaje en cuestión. Como por ejemplo, cuando destroza con sus sarcasmos el tema «**Te recuerdo Amanda**» de **Víctor**

Jara (donde Amanda pasa a ser una «una huevona» que sigue limpiando sin darse cuenta de que Manuel la abandonó) o cuando describe a **Violeta Parra** como «esa artista con aspecto de empleada de limpieza». Las risas de platea sonaron más nerviosas ante un par de chistes sobre desaparecidos, quizás los primeros que se han escuchado en un escenario. Si bien estos escarnios pusieron más en evidencia la mezquindad y estupidez de este personaje -de allí las risas que provocó- hubo otros comentarios -éste por ejemplo: «si quieren encontrarlos ¿por qué no publican fotografías color en lugar de fotocopias?»- que sembraron el desconcierto. Con todo, los aplausos fueron muy favorables y el escalofrío de minutos atrás pronto olvidado.

Tapa de diario y noticia

< Tapa de *Las Últimas Noticias*, 24 de septiembre de 2010.

Exija Primera Fila

Las Últimas Noticias

S250 • Regiones I, II, XI, XII y XV: \$400 • Año CVIII • N° 36.033 • Viernes 24 de septiembre de 2010

Diario • \$ 1.990

Atrevido regreso de Paulina Urrutia al teatro **18**

La ex ministra de Cultura sorprendió en topless a sala llena: "¿No di vergüenza?"

Sam Bravo tapó tres penales y San Felipe sigue en la Sudamericana **26**

Murió el Tata Fernando Riera, cerebro de la Roja del 62 **34**

- ◀ Jorge Núñez. El atrevido regreso en topless de Paulina Urrutia al teatro: ‘¿No di vergüenza?’, en *Las Últimas Noticias*, 24 de septiembre de 2010, p. 18.

Viernes 24 de septiembre de 2010 | Las Últimas Noticias

La ex ministra de Cultura arrasó con rol de mujer adicta al poder, en "La amante fascista"

El atrevido regreso en topless de Paulina Urrutia al teatro: "¿No di vergüenza?"

Jorge Núñez

Escena uno. La sala está completamente a oscuras y de fondo suenan grabaciones de helioscopios. De pronto se encienden las luces y ahí está ella, Paulina Urrutia en topless, interpretando a Iris Rojas, la esposa de un capitán de ejército en "La amante fascista", del dramaturgo Alejandro Moreno.

Aunque la ex ministra viste un corse blanco que se confunde con su piel, no pasan más de dos minutos antes de que se acomode de tal manera que el público ya no pueda seguir distraiéndose, buscando la debilidad preñada de Paulina. Claro, la obra va a durar una hora y media. Hay que concentrarse, porque el contenido está representado en un monólogo, pues todo está sostenido en Iris, quien tiene un hijo-homosexual y es adicta al poder. Los dos actores que acompañan a Urrutia son casi parte de la escena. De hecho, uno de ellos no dice una sola sílaba en toda la noche.

El público del Centro Matucana 100 responde al desnudo parcial de Paulina con un silencio que congela. No faltan los que se miran las caras con cierta incredulidad. Tampoco hay tiempo para decir mucho, pues las poderosas frases con que la ex ministra de Cultura ataca al marxismo y defiende al supuesto salvador de su patria, casi no permiten reacción.

En primera fila, su pareja, Augusto Gongora, saca pecho orgulloso y un poco más atrás José Antonio Viera-Gallo se emociona, tal como el actor Néstor Camillana y un grupete de empleados del Ministerio de Cultura que viajó especialmente para presenciar el estreno de la obra de su ex jefa, que



Paulina dejó sin habla al público

Cuándo verla

"La amante fascista" es parte de la XIV Muestra de Dramaturgia Nacional. Funciones hoy y mañana, 21-30 horas. Entrada liberada, pero los tickets libres se entregan hasta una hora antes de cada función, en boletería. Autor: Alejandro Moreno. Director: Víctor Carrasco. Elenco: Paulina Urrutia y Juan Pablo Rahal. Duración: 1 hora y media. Lugar: Centro Matucana 100.

volvio a las tablas con lleno total, reacción y lo mejor, entrada gratis (ver ficha).

Paulina está que se quema de emoción arriba del escenario. Se rie de Víctor Jara y de Violeta Parra sin contemplación, a la vez que explicita el bajo nivel cultural de su pobre personaje, al confundir a los caballos con paquidermos y al estado de Florida con el de California.

"Este papel estaba para que lo hiciera la Tamara Acosta, que está más jovencita", bromeará más tarde Paulina, en medio del brindis por el exitoso regreso.

"Esta obra va mucho más allá de Chile, tiene que ver con todos los lugares donde hay represión y violencia", elogio también Viera-Gallo, antes de retirarse.

"¿No di vergüenza?", pregunto después pudorosa Paulina, mientras todos destacaban que su retorno oficial al teatro fue a tablero vuelto.

"Si bien esta no es la primera vez que piso un escenario desde que deje el ministerio, sí es la primera obra en que pinto de cero, ya que con el autor Alejandro Moreno trabajamos los textos prácticamente de cero", dijo.

¿Por que el tema fascista?

"Esta es una obra que no nos olvidemos de donde viene esta derecha como mas dura, mas recalcitrante, el fascismo. Nos está conminando a no perder la memoria. Nada más."

Entrevista

Entrevista a Alejandro Moreno

10 de junio de 2022

Isabel Sapiaín: *¿Qué experiencias formativas significativas has tenido en la dramaturgia? Sé de algunas como el Royal Court Theatre, el taller con Diamela Eltit, tus estudios de posgrado.*

Alejandro Moreno: Yo creo que un taller que hizo Rodrigo García en Chile, el dramaturgo español, ha sido como la preponderante en términos de dramaturgia. Esa ha sido la piedra más de inicio y de alguna manera también los ejercicios de la escuela de teatro. Y, claro, he participado de algunos talleres y cosas así, el Royal Court Theatre y todo ese tipo de cosas y también con Diamela Eltit, pero han sido talleres de escritura. Pero en la dramaturgia, que tiene que ver con encontrar una escritura que sea hacer hablar personajes, creo que se inició con el taller de Rodrigo García.

La amante fascista tiene a este personaje, Iris Rojas, la mujer fanática de la dictadura y sobre todo del dictador. Es una obra que aborda el delirio de esta noche puntual que vive Iris y el dolor, creo yo, de un colectivo. Es una obra también en torno a la memoria de la dictadura en nuestro tiempo. ¿Cómo la experiencia dictatorial se conecta contigo y tu trabajo en La amante? ¿Cómo se conecta contigo considerando que eres alguien que nació durante la dictadura y puede recordar parte de ella, y que en mayor o menor medida te viste permeado por esta? Como parte también de una generación que es la que creció en dictadura y no, ponte tú, la de los padres que militaron, o fueron cómplices de la dictadura, o fueron indiferentes, o se vieron afectados pese a no haber estado involucrados.

El personaje de *La amante fascista* es un personaje que de alguna manera localicé porque en el fondo en Copiapó, acá donde vivo o más bien donde viví, donde me crie (actualmente vivo entre Caldera y Copiapó), empecé a pispar este fanatismo que existía, esta relación entre poder y dictadura, pero un poder más cívico, que tiene que ver con todo lo más patético de la región, cómo llegó la dictadura a la región en su aspecto evidentemente monstruoso y cruel, pero cómo existía toda como una fantasía en relación al poder, a Pinochet, y por eso lo ocupó como metáfora del señor Espina. El señor Espina, que era de un programa de televisión, el *Japping con ja*, entonces evidentemente las mujeres cumplían un rol, y el rol que cumplían las mujeres era muy particular porque era un rol que la misma mujer de Pinochet detestaba. Porque todas las mujeres que estaban a favor de Pinochet de alguna manera tenían una relación entre

erotismo y poder. Entonces por eso me planteé la idea del arribismo de una mujer que es la esposa de un capitán de ejército, que está destinada a ser trasladada de un lado a otro como un mueble en Chile, que al mismo tiempo señala que tuvo una relación y se cree la única amante de Pinochet, o la única amante del dictador, porque realmente Pinochet desaparece en algún momento de la obra.

E n c t q . " g u " g n " u g ° q t " G u r k p c . " u c d g o q u " s w g " u ¶ " g u

Yo creo que es más interesante pensarlo como concepto que como Pinochet, porque Pinochet era un ser muy macabro. Entonces, no tiene el humor que tiene el señor Espina ni el nivel del humor que produce el señor Espina en el personaje de Iris Rojas que es la amante fascista. Y, claro, yo viví en dictadura en Copiapó y de alguna manera recuerdo porque mi familia no es de izquierda, entonces tuve que presenciar ese otro lado, que era un lado muy vacío, muy ignorante, muy analfabeto. Entonces yo viví la dictadura, como tú me preguntas, desde una forma muy analfabeta, tratando de sobrevivir entre una latente homosexualidad y al mismo tiempo una latente amenaza a todo, a lo social, a lo cultural. Sentía que había una especie de ametrallamiento de la realidad, entonces era muy importante para mí este programa de humor porque era como un reflejo de lo que para mí significaba la prefabricación de la vida, todo estaba prefabricado, no existía la naturaleza. Todo era coordinado, eran puros eventos, tradiciones, ceremonias estúpidas, había una falta de folklor total. Entonces puedo responderte de dos formas: una forma que quede bien en relación con tu proyecto con lo monstruoso de la dictadura, las provincias y cómo se ocultaba información, puedo irme en esa línea... y puedo irme en una línea más personal que tiene que ver con la fabricación de *La amante fascista*, que tiene que ver con una fantasía absoluta de querer abordar el centro, el querer pertenecer a un espacio que es un espacio donde pertenecer incluso siendo torturada. Entonces, como presiento que la dictadura desde Copiapó era un espacio de escalafones, y siempre existía un escalafón. Porque después de Pinochet y después del señor Espina estaba otro, y después estaba Dios... Era un mundo de escalafones. [...] Cómo la experiencia dictatorial se conecta conmigo, yo creo que yo la asumo desde el personaje del hijo de la amante fascista de alguna manera, como un doble amariconado de esa realidad, que era la de esta mujer empoderada sin poder, porque su único poder era acercarse a este dictador que la tenía convencida en su pasión, en su erotismo, en el fulgor, porque ella podría haber sido extremadamente comunista como extremadamente fascista, porque lo que ella tiene son pulsiones extremas, de erotismo, de sexualidades, de poder, de crueldades. Esta es una tipa muy dislocada.

¿Cómo surgió la idea de La amante fascista? ¿De dónde salió Iris Rojas, esta fanática de la dictadura, de un dictador?

La idea de *La amante fascista* surgió a partir de las personas que yo conocía acá en Copiapó, que no eran como la amante fascista pero sí conocí a mujeres que iban a estas cuestiones que se llamaba CEMA Chile, que pertenecían a estas instituciones, que era una institución cívico-militar, que era una institución miserable, y en donde ocupaban la beneficencia y la caridad para acercarse un poco a este personaje invisible y cruel que era este señor Espina. Siempre estoy pensando... yo saqué de mi imaginario a Pinochet para escribir *La amante fascista*, lo tuve que sacar, porque si no, era fome, no podía. Y esta fanática, su primera característica es que es una fanática...

Sí, lo idolatra, a él y a la dictadura.

Y lo que pasa es que esta mujer habla muchas cosas muy fuertes, entonces no fue fácil escribirla porque yo no pienso lo que piensa ella. Entonces yo podría haber escrito una obra sobre... he escrito obras evidentemente sobre violaciones a los derechos humanos, el caso de Gloria Stockle, que es una chica de Copiapó que fue asesinada, pero el “éxito” que ha tenido *La amante fascista* es porque lo que piensa la amante fascista está en el imaginario del espectador. O es algo que escuchó, cuando dice las frases tremendas que dice, la gente se ríe porque sabe que eso aún se piensa.

Aprovechando que tocaste ese punto, quería preguntarte sobre el humor y la irreverencia de Iris, del personaje, porque tiene que ver con el imaginario de ella, con quién es ella. Me parece muy interesante esa aproximación desde ese humor que es muy macabro, que es muy negro, porque es algo que podría molestar a mucha gente, pero a su vez hay un gesto de abordarlo desde otro lugar, que no tiene que ver con algo supersolemne o con hacer una obra muy realista.

Claro, lo que pasa es que el imaginario de Iris es una de las fracturas chilenas también. Entonces como que por eso el público se reconoce en eso y está en estado de alerta con las cosas que puede decir, porque son las cosas que sabe que la gente piensa. Entonces el humor está puesto en el personaje de Iris por cómo salta de una cosa a otra, y también está el humor en que en el fondo la obra se trata de una mujer que quiere ir mañana a un acto oficial y no va a poder porque no se le seca el uniforme. Entonces el humor está puesto también cuando estas mujeres, todas estas mujeres, el señor Espina se convierte en un bebé, en una guagua, y todas son madres

de este señor Espina, eso no está en la obra de teatro, está en el libro. Entonces, claro, hay un sentido del humor constante que en el fondo es la única forma de poder contar el horror.

Sí, tomarlo desde ahí, porque si no también algo como lo que está siendo contado se vuelve muy insoportable, muy terrible.

Exacto, pero yo creo que el humor no está en Iris, porque ella lo dice en serio. El humor está en que la gente se da cuenta, o el lector o el espectador se da cuenta de que la psiquis... herida porque la dictadura destruyó todo. Cómo hay una psicosis total en esta tipa.

Sí, como dices tú, en realidad el humor está en quien se ríe de eso, que viene a ser el público en la puesta en escena. Cuando la vi, sé que lo que ella decía es muy terrible, pero da risa ver a alguien diciéndolo. Te provoca algo, una culpa.

Claro. Cada vez que la veo dicho chucha, qué complicado, qué fuerte. Pero en el fondo había que hacerlo, siento que era como una misión hacerlo, porque no estaba escrito y tenía que escribirlo. Porque sí viví yo esa burguesía de provincia de derecha. Ese es el lugar desde donde provengo. No soy evidentemente de derecha y detesto todo tipo de movimiento fascista, pero es de donde vengo, y siempre me sorprendí porque para acceder al poder, de ser la amante del dictador, ella se folla a los guardias de la villa militar. Siento que ella lo que más sufre es la humillación que le produce ser una más de las amantes fascistas. Ella sabe que no va a ser la principal, pero lo que no le gusta es ser como las otras. Eso es lo que yo creo que no se ha pensado desde la crítica de *La amante fascista*.

Como no ser la única.

No ser la única amante. Porque este dictador debe haber tenido miles de lugares con mujeres como ella.

Claro, casi en cada provincia. Cada pueblo de provincia que fuera a visitar en un acto como ese.

Y ella participaba de estos juegos... de tortura, y hay todo un mundo ahí. Porque los informes de verdad y reconciliación, yo los cambié, cuando decían me torturaron con algo, yo lo cambiaba a jamás me hicieron eso. Algo desagradable.

*Al leerla y al verla también, pensaba mucho en que estás situando desde otro lugar la mirada, el lugar desde esta amante fascista, que no tiene que ver con la mirada desde el victimario ni el represor por completo o pensando en el cortometraje *Bestia* que salió hace poco o la obra del argentino Eduardo Pavlovsky que se centra en un apropiador de guaguas— ni tampoco en*

la víctima en el sentido tradicional, como lo hicieron otras narrativas en torno a la memoria que se sitúan desde la denuncia propiamente tal —que obviamente es necesaria—, desde la melancolía, desde el relato de la derrota, sino que hay un punto de vista más ambivalente me parecía a mí, un tercer lugar, una tercera vereda.

Yo creo que es la ambición de pertenecer a algo a lo que ella no va a pertenecer, aunque sea fiel a ello. Entonces ella sufre al no poder pertenecer a ese poder ni poder ser parte. Entonces inventa juegos para ser de alguna manera visible, entonces entre víctima y victimario, claro, la obra abarca todo este tema, es más bien evidente. Pero la víctima, ella lo que trata, ella es su propia víctima. Ella escucha y ve a una turba que viene a destruirle los ojos, es ella misma.

Sí, esa parte del ojo es genial. Ella está siempre despotricando contra todo y está ahí esa

o c p k h g u v c p v g . " e w c p f q " g n n c " u g " f c " e w g p v c " f g " s w

Eso pasa en muchos campos, eso pasa en los gays homofóbicos o en las feministas que antes decían que les cargaba tener amigas mujeres. Cómo el contexto va cambiando las dualidades, cómo el contexto va cambiando lo que se permite y cómo se odia eso que se es. La puesta en escena es bastante alucinante porque además Paulina Urrutia volvió cuerpo un texto que evidentemente es mucho más largo y lo hace extraordinariamente bien porque la Paulina le presta el cuerpo y la voz a un personaje macabro como la amante fascista, pero también se vuelve un personaje querible, eso es lo raro. Porque entró a la historia del teatro chileno, una loca como ella, y eso es muy irreverente. La irreverencia está en eso, en cómo se metió ella en la historia.

Sí, cómo pudo llegar ahí un personaje como ese.

A mí lo que más me gusta de la obra es el inicio. Cuando está este cuerpo que es mitad cabra, mitad humana, que está en la cordillera, que instala el paisaje, que instala este espacio, estos peluches de leones que tienen lengua humana, que ella hace queso con su propia leche, que vende artículos chilenos pero no tiene qué vender porque no tenemos folklor, está sola en la cordillera... sale que existe la violencia, la violencia del paisaje, que se refleja en el lago, que ella misma no es ni animal ni humana, toda esa cosa creo que es lo a mí me parece más bien logrado de la obra, porque hay una obertura de un personaje que... no partimos con una tipa que... partimos de un mundo que arma un paisaje.

Sí, el paisaje ahí da ese puntapié, toda esa escena que es muy onírica da puntapié al delirio de después. Creo que da la clave, ese ser de la mujer-cabra, esa dualidad de, por una parte, la

mujer en el sentido de la cotidianeidad de la amante fascista y, por otra parte, esa parte animal
s w g " g u " f q p f g " u g " t g e q p q e g " e q o q " x ¶ e v k o c " f g " g u c

Exacto, lo has dicho exactamente. Que como cabra ella podría haber aguantado el sacrificio. Es como trataban a los cuerpos de los animales, y ese sueño como tú lo mencionas está en la clarividencia de la amante fascista que sabe que está completamente errada, qué va a hacer, no tiene otra. Es una tipa que está cagada de hambre en un pueblo perdido, aburrida, inventando juegos para poder entretenerse en esta cotidianeidad asquerosa. En el fondo el personaje tipo irreverente que ingresa al teatro es la mujer de los milicos. Ese es el personaje.

G p " n c " o k u o c " g u e g p c . " g u q " s w g " v À " f g e ¶ c u . " u g " u w
o k p q t ¶ c " 2 v p k e c " h k e v k e k c ö . " j c d n c " f g " n q u " r g | q p
después hace queso, toda esa cosa, como una escena más bien grotesca, pero en todo eso
notaba ciertas cosas en torno a la identidad nacional. Está la idea hegemónica de la identidad
con todas las cosas que va imponiendo la dictadura, creo yo, la idea del huaso de la zona
central, versus estas otras identidades que están en el lugar donde se halla la amante.

Claro, el sur ha sido bastante hegemónico en el escenario cultural y el norte ha sido bien rescatado en el teatro anarquista, en *Chañarcillo*, y es el espacio que yo conozco, entonces por eso mismo la instalé acá. Y la instalé en esta planicie cordillerana. No tengo idea de qué sale de identidad chilena, pero sí *La amante fascista* es la reacción que tienen las personas con el poder. Y es el tremendo descaro de los chilenos con lo chileno, de la tremenda guerra psíquica que existe. Es la falta de comunidad, la falta de respeto constante, la desconfianza, la humillación como herramienta de comunicación, la crueldad como base sólida de cualquier vínculo. Porque, por muy unido que seas a alguien, también esas estructuras existen y eso es lo complicado, y eso es lo que *La amante fascista* devela, que por mucho que creamos que seamos o pertenezcamos a lo mismo siempre va a existir una violencia en la unión.

La amante fascista es un texto que se acerca bastante a la narrativa, aquí la frontera entre los
géneros de la idea tradicional de texto dramático (con toda su estructura, con todas sus partes)
y lo narrativo se vuelve nebulosa. ¿Cómo ves esto tú esto, la posibilidad de que este texto no
se cierre a lo dramático?

La idea de los géneros, de los textos dramáticos... yo creo que más lo que quería hacer era hacer hablar a alguien. Era volverla parlante, porque la amante fascista es como un disco rayado.

Sí, lo pensaba porque cuando uno lee el texto uno piensa que ese texto funciona por sí mismo, por completo, y se me escapa de la idea tradicional de texto dramático, y por eso pensaba que está en una zona fronteriza entre las dos cosas, y me parece muy interesante como propuesta dramaturgica.

Es un texto dramático, porque es un texto escrito para ser hablado, porque la mina lo único que hace es hablar. Ella monologa, pero sabe que alguien lo está escuchando, eso es lo fantástico de esta tipa, como la ciencia ficción precaria. Porque está tan sola que cree que la escuchan.

Sí, le está hablando todo el rato a alguien, tiene un oyente imaginario.

Y la oyente es ella misma. Habla para poder escucharse ella misma, para volverse presente, para volverse verdad. El fenómeno de la presencia es algo interesante en la relación de la escritura del texto para que sea dramático, porque ella habla con la intención de escucharse para poder ella existir en la liberación de lo mismo que dice.

¿Puedes contarme más sobre el despliegue de la voz/voces el texto, sobre el personaje de Iris y su delirio? Pensando en la forma que es fundamentalmente monológica y en que la voz, me parece, está llevada algo extremo, porque tenemos fundamentalmente una voz (y no, ponte tú, acciones/acotaciones, personajes claramente sindicados) que es intervenida por otras voces (la manifestante con la escena del ojo, que es genial, los personajes de La Oficina, etc.)

La amante fascista es un viaje por la psiquis de un personaje fanático que fantasea con pertenecer a algo que es imposible de pertenecer, porque ella está invisibilizada por la misma estructura que este universo cruel propone, entonces ella bordea esa crueldad y lo que pone es su cuerpo. Pone su cuerpo como su propio... se convulsiona ella para poder existir y ella creyendo que existe piensa que pertenece, pero realmente cuando ella existe es cuando juega o las escenas cuando le hace show a los guardias de seguridad de la villa militar; es el descaro, la impudicia de ella, es impúdica, es un cuerpo impúdico. Y a medida que va pasando la obra nos damos cuenta de que la acción de llegar a ese acto, a celebrar la venida del señor Espina a la provincia, ella no va a poder asistir, y no va a poder tener un encuentro con el señor Espina, y por eso mismo va a ser castigada, y ella va a aceptar el castigo porque sabe que no llegó. Y eso también la pone muy triste porque sabe que su fantasía no se cumplió.

Claro, y triste pero también asustada por el castigo.

Exacto, el castigo es una forma dramática de poder expresar la violencia que existía, como una forma... también *La amante fascista* denuncia todo tipo de tortura, pero las denuncia desde el

punto de vista de la amante fascista, que es la negación. Y sobre todo el cuerpo de ella como un elemento, ella dice que sabe que su cuerpo pertenece al departamento de abastecimiento.

Para tomarme de lo que estabas diciendo, podemos pasar ya en sí a La Oficina, que tiene esta idea dual. Bueno, que viene desde el comienzo de la obra y durante la obra tenemos estos

Claro, los espejos de La Oficina. La Oficina es también el espacio, digamos, primero de la instalación neoliberal total absoluta, de esto de cumplir horario, de ser castigado por no cumplir los horarios, los personajes maqueta, la linda, la fea, la tonta, la buena, el jefe, el que no es jefe, las órdenes, y en ese programa de humor el *Japening con ja* se veía reflejado un poco. Ella lo ocupa... o, yo lo ocupo como un juego, como otro juego más de tortura.

Sí, porque en realidad todo lo que sucede ahí, en esa versión paródica que hacen ellos, todo remite a que están haciendo cosas brutales con ella, que son todos estos juegos eróticos y a la vez sádicos, que son la tortura, pero me llamaba mucho la atención cómo ahí se hace pasar como un juego, ella siempre cree que es un juego, hasta se lo cree y cómo de esa forma nunca se nombra.

Claro, porque ella se lo cree todo. Ella inventa que este es el juego que juegan, porque el juego consiste justamente en jugar, eso es lo que dice ella. Y también el *Japening con ja* pertenece al imaginario nacional. Y también la televisión mostraba este programa de humor mientras se sucedían actos de absoluta inhumanidad. Era como una especie de parche dominical a la población.

Entonces ahí también podríamos pensar que está como en otro nivel también la idea de ocultar, el mismo Japening pero después La Oficina como construcción.

Claro, es que yo creo que Chile evidentemente era una oficina, o es una oficina, o era. El país como oficina, y las regiones como funcionarios. Y todo ese tipo de cosas. Porque La Oficina es divertida en el sentido de que es una oficina básica, no es una oficina que resuelve, es una oficina que juega a ser funcional. Y la amante fascista se fascina con ese juego básico, que es la antesala de su cuerpo expuesto para ser torturado por los juegos sádicos del señor Espina. Y ahí se diferencia de Pinochet, en el sentido de que la amante fascista como que fantasea con alguien que es superior a Pinochet en el sentido del imaginario. Ella moldea a su señor Espina, por eso como que es Pinochet evidentemente, pero la amante fascista tiene a un personaje que la erotiza, que la vuelve loca, de la que es fanática, pero que es un genérico del poder. Es como un genérico de la crueldad, y ella se enamora de esta posibilidad de acercarse, de al menos

poder tocar la mano de este tipo. A mí me cuesta hartito hablar de *La amante fascista*, de hecho ni siquiera la leo tanto, porque es tan brutal el ejercicio. No es algo así que me guste verla... no sé, la encuentro muy fuerte. Es algo de lo cual uno se hace dramaturgo, en el sentido de que evidentemente nuestra función en esa, volver audibles psiquis, mentes, cuerpos, ideas, imaginarios. Y ella está muy tocada.

A propósito de esto que es muy fuerte, tenemos la parte del final cuando ella sale de la Oficina y nos damos cuenta de que el uniforme estaba mojado, que no llegó, también hay un espejo con que llegó tarde a la oficina, y se pone el abrigo de piel que le regalan y ahí empiezan a negar.

La escena esa, "La amante fascista", es en el fondo la única posibilidad que tengo yo para poder demostrar que todo lo ha dicho esta tipa es una brutalidad, porque es la única forma que tengo yo de cambiar un Informe Valech, a negarlo. Entonces es la única forma que tengo yo como autor para denunciar las violaciones a los derechos humanos, pero a través de un personaje que las niega, porque negándolas se vuelve más presente. Y eso produce en efecto en el público, que es la emoción porque saben que eso sucedió pero saben también que hay gente que lo oculta, como la amante fascista, incluso que lo vivió y lo ocultó. Y eso yo creo que es la gracia de *La amante fascista*, como si gracia fuera eso.

Además, ese juego de negar es superpotente. Al negarlo se vuelve muy verdad. Es innegable, resulta absurdo porque la verdad está ahí.

Eso guarda relación con la historia de Chile: Pinochet no fue juzgado, llegó de Londres, se bajó... entonces *La amante fascista* también representa la forma en que la justicia chilena ha operado, que generalmente es la negación porque todavía existen personas desaparecidas. La amante fascista no está tan equivocada en el acto de negar, como está comprometida la justicia chilena.

En parte del final y con toda esa revelación con que se hace evidente que la obra nos está hablando de que con todos estos juegos eróticos y la tortura, a mí me hacía mucho sentido cómo finalmente pese a que toda la obra es el monólogo de ella y tenemos a estas otras voces que intervienen (que son ella misma), uno lo puede interpretar como distintas voces de un colectivo femenino, de mujeres que sufrieron esa tortura.

Yo creo que la amante fascista es un genérico, el dictador es un genérico, un genérico de dictador, porque no me cabe duda de que hay otras amantes fascistas en otras dictaduras. Es como un genérico de eso, y hay otras oficinas... pero lo que sí existe son las violaciones a los

derechos humanos y esas violaciones a los derechos humanos también son negadas en otras dictaduras. Y cuando tú dices que al negarlo se vuelve más verdad, es verdad porque tenemos consciencia de que la justicia ha sido insuficiente con la misma historia. Pero a mí lo que más me parece interesante de la obra es la cobardía, la poca empatía, la pérdida absoluta del lenguaje, la capacidad de comunicación que dejó la dictadura. Como que formateó cuerpos, lenguas, formas, eso como que destruyó a Chile en todos sus aspectos. Incluso la gente que la defendió fue destruida.

Todo eso se cuele incluso en esos lugares, donde se supone que solos e vieron beneficiados. Escuché un conversatorio que hicieron cuando en 2020 subieron una versión filmada de la obra. Ahí vi que el texto está sintetizado en la puesta en escena, por una cosa de tiempo. Y hay algunas cosas que no están, como la escena en que Cintia, que es interpretada por Iris,

Eso es muy bonito, es lo que más me gusta, porque en el fondo es lo más humano que tiene la amante fascista. Que se da cuenta de que están golpeándola, y eso no está en el montaje. Y creo que en términos dramáticos es una de las cosas que más me costó encontrar y es el único momento en que creo que la amante fascista se apiada, en ese instante en que es ella misma que está siendo golpeada.

Esa parte es muy bonita, más que el final, cuando uno se da cuenta de que son varias.

Y lo más fuerte es que la gente se ría. Eso es lo que me parece más perturbador, de todo. Remueve. Yo no sé, *La amante fascista*, es superincreíble lo que produce. Es como impactante.

Mucho, por todas esas risas y el revuelo que produjo también que estuviera Paulina Urrutia, en ese contexto. Me acuerdo de la portada de Las Últimas Noticias.

Y la Paulina Urrutia es una actriz muy buena. Yo le mandaba textos, textos, textos, textos, pero la Paulina no podía aprenderse todo, entonces tuvo que hacer con Víctor Carrasco una edición de la obra porque si no, no se podía. Y en el fondo ella es la amante fascista, ella es insuperable por su interpretación. Ella le prestó voz y cuerpo a algo macabro, y eso como ejercicio es muy poderoso, eso es realmente un ser actriz máximo. Porque tener que defender lo indefendible, tener que pronunciar lo impronunciable... es muy difícil, no creo que todo el mundo lo pueda hacer. No creo que sea tan fácil. Porque la Paulina interpreta al personaje como ella piensa, y evidentemente la Paulina Urrutia tiene ideas completamente contrarias a la amante fascista, ella ha sido uno de los defensores de los derechos humanos, ella y su marido. Entonces en ese acto hay un acto de alucinante oficio y talento y todo. No creo que

sea fácil para ella hacerlo. Yo creo que para la Paulina es muy cansador. Cada vez que lo hace quedo... me siento culpable. Pero es como que la Paulina realmente para su propia cabecita y su cuerpo, padece lo que padece la amante fascista... creo que le hace también daño, porque cómo, si estoy diciendo unas cosas espantosas.

Solo quería preguntarte algo más. Con respecto al trabajo que haces con Iris, en ir desarrollando ese personaje que se va en esa verborrea, estuve leyendo obras anteriores tuyas y Gastos de representación.

Bueno, *La amante* es un hito en mi propia escritura, pero para mí el texto *Todos saben quién fue*, aunque sea un texto realista, bastante más simple, bastante más “mal escrito”, a mí me perturbó mucho el asesinato de Gloria Stockler, fue muy bullado en la región, los asesinos continúan en libertad, algunos. Entonces ese es un preámbulo de *La amante fascista* porque es un asesinato brutal cívico-militar a una mujer que tenía 20 años y en donde se instaló todas las furias y el horror de un sistema de aniquilamiento de cuerpos y la forma en que a ella la asesinaron y le hicieron cosas horribles, me sentí muy tocado por eso.

ANEXO 3

Material referido a *Shakespeare falsificado*

Fotografías del montaje



Fotografía 1: Al centro del escenario (a la izquierda), Banquo (Benjamín Westfall) y (a la derecha) Macbeth (Juan Pablo Miranda). A los costados, otros personajes actores y actrices esperan en las bancas rojas su turno para intervenir en la acción. En esta imagen se advierte la oscuridad de la puesta, una constante en la obra. Esta fotografía corresponde a una de las presentaciones en el Patio de Actores de Buenos Aires, en donde no estuvo el elenco completo que es el que referimos en el análisis (de allí que Juan Pablo Miranda personifique a Macbeth en vez de Óscar Hernández, y Benjamín Westfall a Banquo en vez de Rodrigo Soto). Fotografía de la revista digital *Territorio Teatral*, <http://www.territorioteatral.org.ar>. Año 2013.



Fotografía 2: Sirvienta (Taira Court) y Niño hijo de los Macduff (Cecilia Herrera). Escena en donde se advierte el material rojo del piso, además de la oscuridad general. Fotografía de Elio Frugone Piña, en www.fototeatro.cl. Año 2011, en Matucana 100.



Fotografía 3: Macbeth (Óscar Hernández) y Gladys (María Paz Grandjean). Escena en donde puede apreciarse el vestuario de Loreto Monsalve, en particular el de dos personajes nobles, y la paleta de colores usada. En el caso de la pareja protagonista, los colores son oscuros y con acento en el rojo. Fotografía de Elio Frugone Piña, en www.fototeatro.cl. Año 2011, en Matucana 100.



Fotografía 4: En escena, las plebeyas. De izquierda a derecha, Mujer vieja (Aliocha de la Sotta), Mujer 3 (María José Bello) y Niño (Cecilia Herrera). En la imagen se advierte parte del vestuario de las sirvientas y campesinas y los tonos marrones y grises. Fotografía de Elio Frugone Piña, en www.fototeatro.cl. Año 2011, en Matucana 100.



Fotografía 5: Shakespeare (Cecilia Herrera). El personaje sostiene hojas y una pluma. Su indumentaria es de tonos marrones y cuenta con un cuello con un diseño impreso. Fotografía de Elio Frugone Piña, en www.fototeatro.cl. Año 2011, en Matucana 100.



Fotografía 6: Donalbaim (Juan Pablo Miranda). En las mangas del personaje se advierte un diseño impreso. Fotografía de Elio Frugone Piña, en www.fototeatro.cl. Año 2011, en Matucana 100.

Crítica en medio de comunicación

- ◁ Federico Zurita. Las palabras con que Shakespeare nos invitó a hablar de Chile. Publicado inicialmente en *Revista Intemperie*, 18 de marzo de 2011. Recuperado de <https://puertoazola.blogspot.com/2011/03/las-palabras-con-que-shakespeare-nos.html>

Las palabras con que Shakespeare nos invitó a hablar de Chile

Un grupo de actores chilenos encontró un manuscrito original de Shakespeare, Luis Barrales lo montó y Federico Zurita piensa que el resultado es una buena crítica del Chile de la concertación y el actual.

Por Federico Zurita Hecht.

Un grupo de actores en el Chile post concertación se propone montar una obra en la que los personajes de Macbeth de William Shakespeare se presenten invertidos, y de esta forma subir al escenario una representación del Chile de los últimos treinta y siete años. Para justificar esta inversión, en el prólogo se anuncia que el autor inglés debió reescribir el texto para dar en el gusto al rey que sucedió a Isabel I en el trono de Inglaterra. Esa reescritura sería el texto que ha trascendido como parte de la tradición literaria de occidente. “Escribir heroico al paria y al cobarde hacerlo fuerte y en mi oficio que es cinismo me hago cínico a mí mismo y escribo a su pedido un Macbeth nuevo”, dice el responsable de esta presentación ¿Un Shakespeare falsificado? Y agrega, “y hago del héroe un villano y del libertario un tirano”.

La agrupación trabaja entonces con el texto original, oculto, del que el mismo narrador del prólogo dice, “jamás estas fojas lea el coronado Jacobo VI pues por orden suya esto que leo debió ser quemado y solo mi genio inconsciente de la flama lo ha salvado”. Con estos acontecimientos se comienza a propiciar que la obra Shakespeare falsificado, escrita y dirigida por Luis Barrales, formule una visión crítica de los procesos políticos que nuestra sociedad ha experimentado en su viaje hacia el siglo XXI y hacia todo lo que este dato-calendario conlleva. A diferencia de lo ocurrido en la acción dramática de Macbeth, en Shakespeare falsificado el personaje Macbeth no se presenta como un ambicioso que busca quedarse con el trono de Escocia que le pertenece a Duncan. Su objetivo es más bien salvar a la comunidad de este tirano que se constituye como una versión opuesta del rey dibujado en el texto de Shakespeare. “Secuestra periodistas, degüella profesores, después en la vagina te mete roedores, te quiebra clavículas, te saca los dientes, en las bolas de los hombres les pone corriente. No somos sus

súbditos sino sus esclavos, no es un rey justo sino un vil tirano”, dicen las mujeres sobre Duncan, invitando a Macbeth a sacarlo del poder.

A partir de esta organización de los hechos, el intertexto que Shakespeare falsificado establece con Macbeth permite que los personajes del montaje de Barrales se constituyan como analogías de personas de la historia reciente de Chile. En efecto, Macbeth es responsable de traer la alegría tras los diecisiete años del reinado tiránico de Duncan. Diferentes personajes se visten del responsable de deshacerse del rey de esta Escocia que es “el tercer mundo dentro del primer mundo”, asunto que insiste en la analogía, hasta que llegamos al último de los Macbeth. “Macbeth debe morir” se dice como algo inminente, aún con el siguiente reclamo: “Pero yo no quiero que muera, menos ahora que es mujer”.

La visión crítica del trabajo de este continuum de múltiples Macbeth y la formulación del pesimismo del triunfo de lo que sucederá al reinado del asesino de Duncan pierde, sin embargo, algo de su robusta potencia al explicitarse en el momento de la concreción del extrañamiento: cuando los miembros de esta agrupación que monta este Macbeth oculto explican aquello que ya estaba claro. “A los cabros pobres en las escuela con cueva les dan un $1 + 1$ que les suma dos y a estos cabros de mierda pa llevarlos al colegio los suben a las 4×4 que al tiro les da dieciséis” dice un actor, describiendo aquello que el siglo XXI conlleva y que se fraguaba desde mucho antes.

Por último, en el fingimiento de un Macbeth diferente al que occidente ha conocido e impuesto al resto del mundo como parte de su canon, se propone la existencia de un Shakespeare implícito diferente al que la tradición occidental ha formulado. Esta falsificación permite que, a través del contraste, se cuestione precisamente a esa cultura occidental que se ha impuesto a la fuerza. Shakespeare falsificado no sólo denuncia la incapacidad de Macbeth de dar una solución a los oprimidos por Duncan, reconoce también el peligro tras la muerte de Macbeth a manos de Macduff: nada menos que el presente de Chile tras el 11 de marzo de 2010. Y propone, en la indecencia de un Shakespeare débil ante las presiones del rey, no una desacreditación del autor más renombrado de la cultura anglosajona sino de la sociedad que lo canonizó.

Entrevista

Entrevista a Luis Barrales

30 de julio de 2018

Isabel Sapiaín: ¿Cómo fue la creación de este texto?

Luis Barrales: No es que apareciera la dramaturgia antes, sino que se iba conformando a medida que íbamos descubriendo cuestiones teóricas, que le íbamos poniendo mecanismos escénicos. Como el texto se iba escribiendo en la escena, no era fácil editarlo. Lo íbamos editando nosotros mismos y siempre había algo de desorden, versión 15, versión 17.

¿Es un texto hecho más colectivamente, en ese sentido?

O sea, no, porque yo escribí. La textualidad iba surgiendo a partir de cómo iba avanzando el proceso de investigación, desde lo teórico y desde lo escénico, y se iba readecuando según lo que se iba obteniendo de ese proceso.

Y eso, por ejemplo, se refleja en algunas de las preguntas que hacen los actores cuando se cuestionan sobre lo que están haciendo, por qué lo están haciendo, si quizá cometieron un
g t t q t " q " s w g " f k u e w v g p í

Sí, bueno. Esos espacios de los actores, por decirlo de algún modo, tenían bastante poco... no tenían mucha vuelta. Surgían de improvisaciones a partir de tópicos que habíamos discutido antes. Ahí no se le metía mucha mano dramaturgica. Y al final, como que ya, editemos, ordenemos. Pero tiene que ver con preguntas... aplicables a cualquier obra, creo yo. Tienen que ver con el cuestionamiento a la potencia que pueda tener la representación en relación con la realidad. Pero no era el espacio que más nos ocupó.

¿Cómo surgió la idea de trabajar con Macbeth?

No me acuerdo ya en estricto. A mí me surgió la idea una vez leyendo, me topé con una hebrita que planteaba varias cuestiones respecto de la figura de Shakespeare. La mitografía, lo que se sabía, lo que no. Y una en particular era que el dato comprobable, empírico, era que el *Macbeth* debía ser estrenado, ponte tú, en 1661 y fue estrenado en 1663... o tenía que ser estrenado en 1598 pero hay un desfase. Y ese desfase coincide con la muerte de la reina Isabel y la ascensión de Jacobo VI, y ambos tenían personalidades muy distintas. Una que era la reina virgen, se especulaba que era lesbiana, tenía una posición que hoy podríamos entender como

profeminista, y el otro tipo era un misógino declarado, ultraconservador, gay no declarado. Entonces eran como antítesis ideológicas. Y se abrió ahí una ventana, porque la gran mayoría de las obras de Shakespeare eran financiadas por la Corona, eran encargos. Entonces no sabíamos qué ocurría aquí, por qué se iba a estrenar con Isabel y termina estrenándose con Jacobo. Puede ser que la muerte haya influido. Se retrasó el estreno por razones obvias, estaba el funeral, pero se estrenó bastante después. Y otro dato empírico que había era que en el original de Shakespeare la guerra que está ocurriendo es contra los noruegos, creo, y al estreno iba a asistir, invitado de honor por Jacobo, el rey de ese país. Entonces hubo que cambiarlo, para no ofender. Y a partir de ese hilo nosotros empezamos a especular cuestiones de por qué estuvo tanto rato esta obra congelada. Uno de los personajes que aparece, Banquo, es del mismo linaje de Jacobo, además.

Claro, los estudios dicen que en parte la obra está hecha para alabar al rey porque desciende de Banquo.

Claro, y varias cuestiones más. Ya no me acuerdo de cuáles son verdades y cuáles las inventamos nosotros. Bueno, pero tenían que ver fundamentalmente con que nuestra tesis era que la obra la metieron al congelador porque ideológicamente Jacobo no era Isabel. Entonces, cuando la montó, lo habría hecho bajo otras condiciones y a partir de esa especulación dijimos inventemos que hay un manuscrito censurado, un original censurado, e intentemos recrearlo según las divergencias ideológicas que hay entre estos dos modos de pensar. Ahí nos empezamos a hacer preguntas, como respecto de la imagen de la bruja en términos históricos, qué significa en términos metafóricos, políticos, etc. Y estuvimos harto tiempo en eso, harto tiempo dándole vueltas, investigando, proponiendo cuestiones. En el fondo el objetivo era que teníamos que encontrar un punto en que se produjera el efecto dominó inverso en el sentido de que mueves una pieza y lo que produce ese puro movimiento tiene que significar necesariamente un gran caos para adelante. Y no fue más que eso, digamos. Movimos esa primera pieza y después empezamos a ver qué ocurre cuanto se mueve esta, se tiene que mover esta otra, como si fuese un organismo; cada consecuencia tiene que seguir a una causa anterior, y eso nos fue llevando a una cuestión en la que en un minuto como que perdimos el control. Y fue subversión tras subversión tras subversión, y a eso había que sumarle el asunto de que el texto que conocemos nosotros es inevitable leerlo, y en dictadura se hizo, se leyó mucho, como Pinochet y Lucía Hiriart.

Se recuperó eso.

Claro, nosotros hablábamos con personas de mucha más edad y era el texto que, aunque no se montó mucho, todo el mundo decía “esto es *Macbeth*”. La Lucía y Pinochet son Lady Macbeth y Macbeth. Entonces, necesariamente mover esa primera pieza nos obligó a mover todo. Y a subvertir todo, y al final Macbeth se empieza a transformar en una figura mucho más parecida a Allende que a Pinochet, y Pinochet se empieza a transformar en el rey anterior, Duncan, que llevaba 17 años en el poder.

Sí, tiene todas esas alusiones a la dictadura.

Y eso fue, en síntesis. Y el resto lo empezamos a mover desde la escena, a probar cómo funcionaba la palabra. Eso fue bastante trabajo. Bien sufrido también, porque costó.

¿Te refieres a trabajar con los versos?

Claro, y cómo lo haces para traducirlo a esos cuerpos. Al mismo tiempo, ya intentar resolverlo desde el espacio, la luz, el vestuario, qué se yo, las citas que habían...

Los mismos guiños a la obra de Shakespeare, que es lo que se espera si es una reescritura. Si está desde la subversión de por qué los personajes hacen ciertas cosas hasta cuando señalan ideas así como que Macbeth es la pieza innombrable, o cuando Lady Macbeth dice en un
o q o g p v q " ñ o g " x c p " c " t g e q t f c t " e q o q " w p c " c t r ¶ c ö 0

Dentro de toda esa mitografía que nosotros encontramos, investigando sobre el asunto de la maldición de *Macbeth*, se supone que cada vez que se monta ocurren cosas malas. De hecho, hay hasta una oración dando vueltas. Se supone que cuando montas *Macbeth*, el original, se hace una especie de oración antes para pedirle disculpas. El hecho histórico es que existió el rey Macbeth y lo que ocurre en la obra de Shakespeare lo hizo un rey que no fue Macbeth. Le achacó a Macbeth cuestiones que hizo otro rey. Entonces, se supone que cuando se monta, el espíritu de Macbeth se enfurece porque lo están calumniando. Todas esas cuestiones... en la primera versión que hicimos, que duraba cerca de dos horas, queríamos incluir todo, porque todo nos parecía tan interesante. Y de a poco fuimos depurando y quedándonos con lo esencial. También estaba siempre ese asunto, que lo discutimos harto, cómo lo hacemos, de intentar hacer procedimientos escénicos; digamos, ¿el público conocerá esta obra, el original? Cuántos de los que van a venir conocen *Macbeth* o lo leyeron, y al final optamos que el que hiciese la presentación la contara, muy brevemente. Porque, no sé, también ocurría que tenía varios niveles en los que podía ser leída, incluso algunos que sobrepasaban nuestras intenciones. A veces llegaba gente muy erudita en Shakespeare haciendo lecturas y conexiones asombrosas,

que nosotros no habíamos pensado. Entonces eso era un golpe de suerte. Y había otra que la entendía en un primer orden no más, y otros que no entendían nada. Ocurría de todo un poco.

Además que se disfrutaba más si conoces la obra de Shakespeare.

Sí, porque había algunos guiños que eran superparticulares, sobre todo textuales. Yo entendía que la iban a apreciar pocas personas.

Sobre eso quería preguntarte, sobre la recepción de la obra. Ya me has contado un poco, considerando que, si la fueron adaptando, la impresión de ustedes debe haber sido que era necesario ir ajustando elementos para comunicarse mejor con el público.

Nosotros estábamos muy conscientes de que era un proyecto muy ambicioso, complejo e incluso medio pretencioso. Lo sabíamos a priori. Entonces también éramos superconscientes de los aciertos y de los yerros. No sé cómo explicarlo de otro modo. Suele ocurrir en las obras de producción tradicional que si, por ejemplo, la obra queda mala, los actores, que son los que están arriba, se deprimen, y si la obra queda buena se empiezan a disputar los méritos; estoy hablando de cuestiones de tráfico de emociones, y acá éramos todos muy conscientes y responsables del todo, se producía esa cuestión. Y le seguíamos dado vueltas, pensando esto lo podemos mejorar, desde el texto, desde la imagen. O en realidad, sabes, no tiene sentido que nos sigamos desgastando, cortémoslo completo, y así fue. Teníamos esa consciencia de que era un trabajo que requería seguir, seguir pensándolo una vez estrenado. Y respecto de la reacción del público también tiene que ver con posiciones éticas a priori. Francamente, no es una preocupación que yo me ponga antes de, no tengo ninguna posibilidad de tener el control sobre cómo lo va a recibir el público, entonces me olvido de ese asunto. Como que hagámosla para disfrutarla nosotros, si eso significa que la disfrute alguien más, perfecto. Pero hacerla para que la disfrute otro ya me parece que es una trampa. Es el *rollo* de la autoría. Si nosotros hicimos lo que hicimos, siempre lo hicimos. Era lo que queríamos hacer. Nos equivocamos, acertamos, pero era lo que queríamos hacer.

¿Hubo más de una temporada, además de la desarrollada en Matucana 100?

Hicimos otra temporada después ahí mismo, y eso solamente. Y después, en Argentina. Además, era aparatosa. Entonces nos ofrecían llevarla afuera, pero tenía un piso que requería de un camión para moverlo. Después, cuando la montamos en Argentina, resolvimos quedarnos con lo esencial, prescindir de todo lo accesorio. Y fue una muy buena decisión. Pero también había pasado tiempo hasta eso. Entonces, ya teníamos una perspectiva para decir “esto es lo esencial”.

A partir de la reescritura y de este trabajo, que como dices empezó desde la subversión y se fueron gestando otras, en la obra están claro dos ejes: la lucha de clases y el otro el problema sexo-genérico, los que se van cruzando a medida que se va ejecutando la revolución. En estos cruces que se dan hay varios elementos y tensiones con respecto al género que se dan en varios aspectos puntuales. Como tú decías, por ejemplo, en tomar la figura de la bruja con la carga que tiene y trasladarla a la figura de una campesina, de una mujer popular pobre propio del

Y con un conocimiento que producía esa demonización.

Claro, tomar los saberes otros de la bruja y trasladarlos a las campesinas que (además del conocimiento que les permite llevar a cabo la revolución que es en este sentido presionar a Macbeth diciéndole sabemos quién es tu padre), también tienen conciencia de clase. Tienen ese otro conocimiento que es darse cuenta de las condiciones en las que viven y desde allí emprender la revolución.

En las discusiones había, bueno, esa cuestión que es una especie de eslabón perdido de la teoría marxista que es qué se produjo primero: la división social del trabajo o la división sexual del trabajo. Y en el equipo discutíamos mucho eso porque, ponte tú, estaba la Aliocha [de la Sotta], que es muy feminista, y, por otro lado, estaba yo que soy muy marxista. Entonces desde ahí empezamos a... Ese proceso fue muy enriquecedor en ese sentido. Porque aprendimos mucho, y eso fue naturalmente después guiando la trama. Me acuerdo de cómo llegábamos a esas conclusiones.

También, entre otros, aspectos está, que llama mucho la atención, la presencia de Lady
O c e d g v j . " s w g " v g p i c " p q o d t g " { " s w g " c f g o " u " u g c " ð
Gladys Marín.

Claro, partió como un juego de palabras. Como el "lady" [pronunciado como se lee en español], que después se convirtió en "ladys" [también pronunciado en español] y en los ensayos alguien le puso la "g". Creo que de *andro* y *ginio*, entre paréntesis quedó como Gladys. Y claro, Gladys Marín estaba ahí.

Sí, le da una impronta potente que se llame así.

Estaba el Pablo Manzi en ese equipo... Pensamos hartos, le dimos hartas vueltas. También estaba María Paz Granjean, que era superpower, las mujeres eran hartas más power que los hombres en ese grupo, los hombres más bien escuchaban.

Quisiera pasar a la metateatralidad como tema. Acá tenemos que los actores-personajes juegan con esa idea de que se encontraron un manuscrito, que lo van a reponer llenando vacíos para reconstruir la historia no oficial. Pero, además, le agregan los elementos contemporáneos y termina siendo una alegoría del proceso de la dictadura y de la construcción de la democracia, y acá parafraseo a Federico Zurita, quien escribió un artículo señalando esto sobre la obra en la época en que la estrenaron. Entonces, teniendo eso en mente, y teniendo también en consideración que los actores se estén cuestionando en escena, ¿cómo ves tú la metateatralidad aquí, la idea de que la obra se muestre autoconsciente de que es una obra? Porque los personajes hablan sobre la obra.

Tengo varios conflictos con el concepto metateatralidad. En mi opinión y a esta altura, lo que entendemos por metateatralidad son mecanismos no más. Desde el hecho de que ya está adentro de un teatro, un escenario dentro de una ficción o una representación ya no puede ser considerado metateatral. Es teatral, son mecanismos que están asociados a la representación no convencional. No sé si me explico. No puede estar más allá del teatro cuando está ocurriendo en un teatro. Y que son mecanismos que ya son parte del canon. Entonces, lo dificulto dos veces. Entonces, es un asunto al que le pusimos mucha atención, como te decía endenantes. Los utilizamos, los entendimos más bien como espacios utilitarios que nos podían servir para clarificar cuestiones y también para destensar. Una cuestión tan sencilla como *intermezzos* para destensar la tensión idealmente provocada, acumulada. Cuando veíamos que la tensión no podía conducirse, sino que estaba destinada a explotar, había que destensar. O sea, un mecanismo que viene de... y de antes del italiano este. Entonces la energía nunca estuvo muy puesta, eran instantes que resolvimos muy fácilmente. Y las dificultades tenían que ver con cómo lo hacíamos verosímil, con conceptos tan simples como el ritmo, pero no es un asunto que nos ocupó mucha reflexión. Entre otras cosas porque a priori no creíamos, yo no creo en ese concepto de metateatralidad. Hay mecanismos que pueden ser más o menos novedosos para eso, pero están ocurriendo siempre en un teatro.

Pero a lo mejor sí en el sentido de que es detenerse para pensar la obra, pensar en el teatro también.

Claro, pero la misma ficción está proponiendo eso. Entonces a lo sumo es una puesta en abismo. O sea, el teatro posdramático en mi opinión cae en la misma tautología. Ahora, no es que... cómo lo explico porque a fin de cuentas tiene que ver con cómo está hecho no más. Manuela Infante, ponte tú, que reflexiona mucho en relación con las posibilidades de la representación, también hemos conversado hartito sobre eso, tampoco cree, son recursos de la teatralidad, que

son posteriores a los recursos tradicionales, pero no es más que eso, y ya son parte del canon. No sé si has visto el trabajo de Sergio Blanco... y claro, ahí hay un ejercicio en donde está todo situado desde lo que se podrá entender como una posteatralidad, o una teatralidad, pero es el recurso para seguir contando... y siempre es contar una historia. Si es muy... un pensamiento mítico, que lo puedo hacer a través de múltiples espejos. Entonces en esta obra en particular no está puesto... Ahora hace poco hicimos una que se llama *Matar a Rómulo*, y también le metimos mano a *Tito Andrónico*. Y esa, por ejemplo, su modo de ponerse en escena está planteada también desde una teatralidad alterna, en que volvimos al punto originario del origen del teatro, en el sentido de que lo primero que se hizo fue cantar, algo, y después contarlo. Entonces, se elimina la cuarta pared. Acá había cuarta pared igual, aunque los actores la rompieran, era la misma lógica de *Seis personajes en busca de un autor*. Se cae la representación, pero se inaugura otra representación porque está el velo, y en esta otra lo que hacíamos era hablarle directamente al público. Te voy a contar una historia, y necesito para eso tu consentimiento y tu imaginación para que me ayudes a contarla. Entonces en este momento te voy a contar algo que le ocurrió a mi papá, mi papá no está acá, mi papá está muerto, entonces necesito que tú creas que yo soy mi papá, y me pongo a contar... estoy inventando. Entonces a mí me encantan, son maravillosos esos juegos de representación, pero en mi opinión no constituyen... ahora, yo no soy un teórico, hago no más. Las reflexiones respecto a la naturaleza de esos procedimientos yo creo que les corresponde a los teóricos, a los críticos.

A propósito de lo que me decías de que la obra empieza subvirtiéndose y esas cosas que se van generando son producto de eso primero, también a propósito de que la detención de la acción tiene que ver con destender lo que pasa, ya hacia el final, los mismos personajes se van dando cuenta de que fallaron, que fueron cometiendo ciertas cosas que ellos identifican como errores. Por ejemplo, que Macbeth se vuelve muy inseguro porque Banquo lo va manipulando, que se siente engañado, también en un momento se preguntan si por todo esto se ha producido una

i w g t t c " g p v t g " u g z q u . " s w g " p q " g t c " n c " k f g c í

A que los sirvientes siguieron siendo subalternos... a la historia.

Claro, y que fueron cometiendo acciones que antes criticaban en la tiranía, pero que en el fondo fueron cayendo en lo mismo y que al final los nobles salieron enaltecidos y terminan siendo víctimas. Entonces, se dan cuenta de que lo que quisieron hacer ellos, digamos como ficción y que esa ficción era en el fondo una revolución, falla. Me gustaría ver si puedes extenderte sobre esta idea de que se malogra lo que están haciendo.

Bueno, lo explicaste muy bien. Y el símil que nosotros estábamos pensando era la transición a la democracia. O sea, no fueron los mismos, pero fueron errores parientes, primos-hermanos de, y que estaban ahí a pesar de todos los intentos de, por ejemplo, generar una revolución. La acción recaía siempre en, era guiada por los nobles, y los plebeyos estaban ahí para la parte cómica... que era repetir... entonces era muy similar a la transición chilena. Se pasó de la oligarquía fascista a una oligarquía socialdemócrata con buenas intenciones en un principio, pero que fue repitiendo y administrando un modelo... donde las únicas distinciones tendían a ser emocionales, cosméticas...

Claro, o del propósito de decir una cosa distinta, pero en el fondo es lo mismo, se perpetuó.

Exacto, que es parece la historia de las revoluciones. Cada vez que las intentan se terminan repitiendo los mismos errores, más tarde o más temprano, porque tiene que ver con una estructura de pensamiento, bueno, que ahora se está poniendo en cuestión, la estructura patriarcal-capitalista. Entonces es bien difícil esa deconstrucción.

Sí, porque da la impresión de que es algo que no se puede resolver, pero, también, quién es uno para resolverlo, aunque quisiera hacerlo.

Sí, si pudiéramos resolverlo, ya lo habríamos hecho.

Con la obra, lo que creo como lectora y espectadora es que esa frustración queda comunicada y no se resuelve, como decíamos no tiene por qué resolverse, pero ahí queda la duda.

Claro, cómo se hace una revolución. Sí, han fracasado todas.

Y en ese sentido, me gustaría saber qué piensas tú, yo veo una frustración con respecto a la práctica teatral.

No, o sea, la frustración que puede producirse tiene que ver con los modos de producción, pero no del teatro en sí mismo, porque el teatro en sí mismo es inocente, no se le puede culpar de nada. Son ficciones indispensables para la especie no más. O sea, es que la disciplina en sí misma no... es maravillosa, sigue creciendo, se sigue ampliando, entonces no se le puede hacer ninguna crítica. A los modos de producción sí.

*N q " r g p u c d c " c " r t q r » u k v q " f g " w p c " h t c u g . " s w g " f k e
r w t c o g p v g " v g c v t c n g u ö . " s w g " { c " p k " g p " g n " v g c v t q*

Es que también se instaló eso, que la literatura en general, la caída de las utopías, llegó a las artes mucho después que la vida material. El teatro y las artes y la literatura se permitieron seguir pensando en la lógica de las utopías hasta mucho después. Entonces, no sé, en esa época,

2005 ponte tú, recién empezó a aparecer la idea del trasnochado en términos políticos traspasado al trasnochado en términos teatrales. Pero es la misma lógica, se demoró 15 años más, la caída del muro a, no sé, yo diría dime alguna novela chilena que hable sobre utopía, están todas en la postutopía intentando... y llega a salir alguien con una novela respecto a la utopía y la crítica es que es ingenua, es trasnochada, es inocente, panfletaria, incluso hasta cursi. Al menos el otro día me tocó ir a ver una obra que tenía que ver con dictadura, tortura, y tortura en particular sobre el cuerpo femenino y el abuso sexual, y también me pareció... ¿cómo se representa eso?, ¿cómo se represente eso para que mi imaginario agotado de ficciones al respecto se logre reactivar? No sé si me explico. Es complejo, muy complejo. Ya estás como saturado, entre otras cosas porque ya has consumido mucha ficción y también hay otra cuestión que tiene que ver con que el teatro en particular, entendiendo que el teatro es un arte... o sea una artesanía, se demoró mucho en ser considerado arte, y es bajo muchas miradas un arte menor. O sea, no es que el teatro esté proponiendo miradas sobre el mundo: el teatro las recoge. Podrá haber algún genio que proponga una mirada desde el teatro, pero va a ser siempre una isla. Las miradas sobre el mundo se proponen desde la literatura y desde las ciencias sociales, fundamentalmente, y las ciencias sociales han creado, por ejemplo, toda una nomenclatura, un cuerpo de palabras para significar el horror que después cuando uno lo ve representado dice no, eso no... no contienen el horror, no son capaces de traspasarlo, son inofensivas. Son palabras ya domesticadas. Entonces, me toca ir a ver... se ocupa una terminología de las ciencias sociales, que uno dice estoy muy seguro aquí porque esas palabras no contienen, no contienen ese horror. Es la diferencia entre encontrarte con un oso de verdad versus un oso de peluche. Entonces, ese tipo de cuestiones uno se la representa pero no es que se las critique al teatro, es una crítica a uno mismo que no es capaz de, de levantar imágenes que... son muchos factores.

Sí, es una pregunta del arte, cómo representar. Para pasar a otro aspecto de la puesta, ¿qué aspectos consideraron sobre el vestuario? Algo que me llamó mucho la atención fue que este, me parecía, volvía aún más artificioso lo renacentista.

Bueno, la Loreto Monsalve es prodigiosa ahí. Había... bueno, todo va dando paso a otra cuestión, pero por ejemplo está esa idea de en principio ocupar mucho el telón, intentar generar a partir del 2D ilusiones de 2D. Y después eso fue derivando a lo otro. De hecho, mandamos a imprimir en un minuto (no resultó) unas bolsas de tela blanca en donde iba impresa un arma, una espada, por ejemplo. Entonces, lo que pretendíamos era generar la ilusión de que al tomar la bolsa pareciese que tenía una espada. Estoy pensando cómo fue ese proceso, porque en

general fue superautónomo lo de la Loreto, la música fue superautónoma para Marcello Martínez, yo confío mucho en ellos, gente que piensa con el ojo y que piensa con la oreja. También estuvo esa idea en un minuto a priori, algo debe haber quedado de eso, de lograr construir (a partir de imágenes que vimos) toda esta crítica renacentista a partir de elementos muy contemporáneos. Había fotos que andaban dando vueltas en internet, no me acuerdo puntualmente. Incluso elementos medio industriales, que configurados de tal modo daban esa ilusión renacentista. Mucha impresión me acuerdo que había, y la Loreto que se mandó todo ese trabajo. Los trajes eran pesadísimos, tenían esa cuestión que pesaban de verdad. La capa... la capa de Macbeth que era la posta para que el otro personaje se transformase en Macbeth.

También cuando se transforma en mujer.

Claro, en mujer, en niño, y la capa era la posta. Y había una reflexión ahí sobre que el poder sobre los hombros te cambia. No recuerdo mucha teorización respecto al vestuario, porque la Loreto era la encargada, y lo mismo con Martínez en la música. Sí me acuerdo de una cuestión que era la escena “inhacible”, como le pusimos después, que era la matanza de las mujeres. Nosotros intentamos jugar a representarla y era imposible, no se puede. Y empezamos a pasar el texto, música, y así se produce mucho más porque la terminas en tu cabeza. Y ahí Martínez hizo la música y hubo que rehacer texto y qué se yo.

Yo leía esta idea de lo artificioso pensando en recalcar siempre que estamos jugando con la ficción.

Bueno, conviene después, nos calza justo.

Que se sacan la ropa, que están en una especie de camarín debatiendo. Además, era una estética oscura y linda por eso, retomando también esa oscuridad de Macbeth que es la tragedia oscura por antonomasia, de la sangre, de la noche, de las brujas, de los demonios.

Me acuerdo de que ese diseño lo hizo Cristián Reyes. Entonces, ponte tú otra escena que nos produjo mucho trabajo, muchas vueltas, es la escena del fantasma, donde Macbeth ve el fantasma de ya no me acuerdo quién que había matado.

Acá eran las madres.

Claro, pero cuando estábamos en el proceso de ensayo sin todavía tener idea de en qué íbamos a terminar, Cristián Reyes llegó con unos petardos, esto fue el 2011, muchos años atrás ya. Los instaló bajo ese piso de pellet que había y los activó con una especie de control remoto, y

dejaban unas huellas marcadas sobre el piso. La idea del fantasma. Me imaginaba una línea completa cruzando pero era muy difícil y era probable que fallase.

Por último, leí una entrevista que diste a una revista [Kiltra], en donde comentabas que en el teatro chileno estaba dando vueltas esta idea de la crisis de la representación, que como ya
j g o q u " j c d n c f q " g u " c n i q " s w g " u g " c t t c u v t c " f g í
Es cíclico ah.

Ahí nombrabas a la compañía La Resentida, el trabajo de Manuela Infante también a propósito de Xuárez, ¿puedes comentarme sobre esto?

Bueno, en ese periodo en concreto era más claro que ahora quizá. Pero es un proceso cíclico en mi opinión, que está permanentemente saturándose en los medios tradicionales, cuestionándose cómo volver a representar. Se encuentra algo, se le normaliza de nuevo, hasta que vuelve a cuestionarse de nuevo. Lo que yo sí he apreciado hoy es que esa crisis de la representación se está trasladando lentamente a la crisis de la escritura. Se están levantando muchas más preguntas sobre cómo se escribe teatro que, no sé, diez años atrás, porque ya se agotó ese modelo de producción.

¿De dramaturgia?

Sí. Yo hago clases de dramaturgia, por ejemplo, y aprecio cómo ciertos cánones establecidos van desgastándose y van siendo terriblemente inútiles para comunicar, independiente de la calidad de la pluma de quien escriba. Están empezando a aparecer... como Pablo Manzi, quien está escribiendo y dirigiendo y, por ejemplo, eso es un síntoma, en mi opinión, claro de para dónde está desplazándose la escritura, la dramaturgia chilena. El desplazamiento de la escritura y el desplazamiento de las representaciones son procesos constantes, hasta que en un minuto se transforman en una especie de regla; o aquello que es periférico se está explorando, nuevamente y lentamente se lleva hasta el centro, hasta entronizarse y transformarse en el canon. Entonces en Chile, cuando a mí me tocó empezar en este oficio siendo cabro, a todos los cabros nos gusta lo novedoso, sin conocer lo clásico, en una soberbia... y en mi época el canon, lo que se pretendía hacer era una crítica, escritura crítica, eran réplicas falluta de la dramaturgia europea. Falluta y uno las percibía... por qué escribes así, si no tiene que ver... se nota tu impostura, los alemanes escribirán como alemanes, tú no. Pero ahora me parece que es una dramaturgia mucho más autoral, que se vincula mucho más con nuestra idiosincrasia, sin caer en lo tradicional ni en lo folclórico. Si el 2008-2009, no sé cuándo dije eso, yo estaba apreciando que se estaba poniendo en crisis la representación, en mi opinión hoy día se está

poniendo en crisis la escritura teatral. Carla Zúñiga es otra persona que desde otro lugar está abriendo otros imaginarios, nuevas formas de. Ese es el síntoma que yo aprecio. también tiene que ver con lo mismo de... es un trabajo en el que claramente hay muchos factores que entran en juego. En Chile se produce una renovación de audiencias, en los últimos 15 o 20 años, donde hay un montón de actores que fueron determinantes en eso, entre ellos Santiago a Mil. Esa audiencia que ellos formaron ya es adulta, y ya eligió el teatro que le gusta y ese teatro que le gusta se está transformando ya hoy día en una cuestión plana. Y hay otros que están...

Claro, en cosas nuevas. Qué interesante eso de la repensada de la dramaturgia.

Yo la otra vez leía el *Hans Pozo* y lo encontré absolutamente demodé. Ya fue, cumplió su vida útil. Si el espectador, el lector, hoy agarra ese texto y no está advertido de que es un texto de varios años atrás, se encuentra con algo... Ese modo de escribir no tiene sentido seguir replicándolo en mi opinión. Tenía que ver con visibilizar cuestiones invisibilizadas en ese momento y ahora están ultravisibilizadas, entonces hay que ir por otro lado.