

Reflexividad y performatividad de los actos de memoria en el cuadragésimo aniversario del Golpe en Chile¹

Yael Andrea Zaliasnik

Universidad de Santiago

Si bien nuestras sociedades piden, exigen, generan y ponen a circular grandes volúmenes de información, sin su procesamiento y reflexión, su exceso puede resultar un escollo. Es lo que ocurrió en algún sentido en Chile durante el 2013, especialmente antes, durante y alrededor del mes de septiembre, con lo cuantioso, excesivo, en muchos momentos inabarcable, de una especie de “ola” o “irrupciones”² de memorias de nuestra última y más larga dictadura. Andreas Huyssen, universalizando el tema, habla del predominio contemporáneo de una cultura de la memoria o

¹ "Este trabajo forma parte de la investigación *Teatralidad de y en distintos espacios de memoria relacionados con la dictadura en Chile* (CONICYT FONDECYT / POSTDOCTORADO FOLIO N° 3150050).

² Alexander Wilde define las “irrupciones de la memoria” como “hechos públicos que asaltan la conciencia nacional de Chile, espontánea y a veces súbitamente, y evocan asociaciones con símbolos, figuras, causas, estilos de vida, que, en una medida fuera de lo común, se relacionan con un pasado político que todavía está presente en la experiencia vivida de una parte importante de la población”. (En Wilde, Alexander. “Irrupciones de la memoria: la política expresiva en la transición a la democracia en Chile”, <http://historizarelpasadovivo.cl/downloads/wilde.pdf>).

de un “boom” o “fiebre” de la memoria (2002). Ésta, exacerbada en nuestra sociedad por el cumplimiento del cuadragésimo aniversario del golpe militar, o bien, como prefirieron referirse muchos, de la muerte del ex presidente Allende. Entre mesas redondas y seminarios, conversatorios, libros, columnas, documentales, se pudo experimentar la sensación de que las instituciones se apresuraron en rellenar estas fechas con palabras, pero que faltó un paso esencial: preguntarnos ¿qué hacen estas palabras? ¿Qué hacemos con los recuerdos y con las conversaciones? ¿Afectan éstos la realidad? El presente y el futuro, ¿cambian o pueden cambiar por el hecho de que conversemos sobre el pasado? Esta irrupción de eventos relacionados con las memorias de la dictadura, ¿performa algo? ¿Dan cuenta, quizás, de una necesidad social latente que, sin embargo, muchas veces no ha sabido encausarse, buscar su desarrollo, su aporte en su entorno?

El exceso de información, comunicada—o a lo menos lanzada u emitida—a través de artículos de diarios, de ponencias en diversos congresos, series y entrevistas en televisión, palabras de políticos (una pléthora de pedidos de “perdón”), entre otros-, nos lleva las más de las veces a permanecer lejanos, distanciados de declaraciones, rememoraciones y conmemoraciones que se nos hacen difíciles de asimilar y digerir. Se pone así en escena también la posibilidad de transitar por ese año y por esos “recuerdos” más bien pasivos³, como por un aséptico túnel insonorizado, excesivamente higiénico, limpio, sin olores, del que se sale prácticamente igual; sin reflexiones, sin grandes conversaciones ni vivencias y, por lo

³ Recordemos que los griegos tenían dos términos para referirse a la memoria: *anamnesis*—la memoria como búsqueda—en contraposición a la memoria como *mneme*—la memoria como remembranza o recuerdo pasivo. En este artículo, quiero enfatizar la primera visión de la memoria, como un ejercicio activo, performativo, para lo cual en otro texto he acuñado el verbo “memoriar”, que se diferencia de “memorizar”. Este último se refiere a una repetición pasiva e irreflexiva que no trae cambios, es la sempiterna repetición de lo mismo, a diferencia de “memoriar”, que indica también una repetición, pero de la mano de un agenciamiento, de cambios, de transformaciones, de una cierta performatividad y reflexión. En Yael Zaliasnik, *Estrategias de elaboración de la/s memoria/s de la dictadura en algunas expresiones de teatralidad contemporáneas en Chile y Uruguay* (Santiago de Chile: No publicada, 2012), 2.

mismo, sin haber hecho un siempre pendiente y necesario ejercicio de memoria. Muchas posibilidades pueden quedarse, así, en su potencialidad, ya sea por falta de tiempo, por la carencia de una necesaria jerarquía o priorización; por la ausencia de una auténtica reflexión. Al reflexionar, nos involucramos, empatizamos, somos activos partícipes de estas expresiones de memoria. Si no, tanta conmemoración puede pasar a desempeñar el rol que, según ciertos autores, ejecutan los monumentos en relación a la memoria (Young 2000: 96), los que, de alguna manera, liberan la conciencia de una sociedad de lo que Primo Levi denomina “deber de memoria”. Por supuesto, una cosa es la verdadera reflexión y otra muy distinta un espectáculo que habla o intenta poner en escena la reflexión, no necesariamente asimilada, generada, vivenciada, por los participantes.

Esto ocurre porque la memoria, entre sus muchas características, es reflexiva, activa, performativa, pues se hace en su mismo ejercicio, ejercicio que a su vez tiene repercusiones en el presente. Este hecho sencillo no puede pasarse por alto cuando pensamos en la necesidad de “espolonearla”, impelerla, activarla, en realizar con ella un trabajo dinámico, participativo, homologable a lo que Freud ha denominado trabajo de duelo. Éste es un trabajo largo y activo que se relaciona con la elaboración, con encontrarle un sentido a lo acontecido como un modelo para comprender situaciones nuevas. Recurriendo también a los conceptos del psicoanálisis, no es suficiente sacar para afuera o actuar reiteradamente ciertas situaciones (lo que se conoce como *acting out*). Es igualmente necesaria la elaboración, cercana a otro concepto proveniente de la psicología, *working through* (el proceso de repetir, elaborar y ampliar las interpretaciones). Tampoco basta con la recopilación de datos y casos, una elaboración de estadísticas, enumerar el horror (lo que, a veces, como ejemplifica Borges en su cuento “Funes, el memorioso”, escamotea el pensamiento), sino que resulta insoslayable el ejercicio de reflexionar y, con éste, sensibilizar. Esta elaboración necesaria de las memorias y su valor como modelo para comprender situaciones nuevas nos conducen al concepto de memoria ejemplar que acuña Tzvetan Todorov, quien, en *Los abusos de la memoria*, dice que ésta (en oposición a la memoria literal), sin negar la singularidad del suceso, lo recupera como una manifestación entre otras de una

categoría más general, sirviendo como modelo para comprender situaciones nuevas e incluso diferentes (2000: 30-31).

El antropólogo Arnold van Gennep acuñó el concepto de “ritos de pasaje”, para referirse a ritos que, en su desarrollo (con sus diferentes etapas: preliminar, liminar y postliminar) transforman a quienes participan en ellos (implican una transición de un estado a otro). ¿Cómo podríamos hacer que las citadas irrupciones de memoria sean experiencias no asimilables con el paso por un suave y soso túnel del que salimos igual que como entramos sino que verdaderos ritos de pasaje? ¿Cómo lograr que estas manifestaciones contribuyan a gatillar memorias que, utilizando la conceptualización de Todorov, se constituyan en ejemplares? Más difícil aún resulta no perder el horizonte en un año en que, como dijo Carlos Peña, en su columna de opinión del 25 de agosto de 2013, “la memoria está de vuelta”. Durante el 2013, recordar estos hechos, hablar de ellos, pedir perdón, no sólo estaba permitido, sino que además eran actos atractivos, “vendedores”, “políticamente correctos”, prácticamente garantes de puntos de *rating* (no sólo en televisión). La respuesta va de la mano de la reflexión (y, con ella, de la emoción), de fomentar una discusión auténtica que nos convierta en activos (y así, comprometidos) partícipes de un ejercicio colectivo y necesario, creando un nexo fuerte e importante. Esto es posible porque a través de algunas expresiones de teatralidad se logra transmitir y re-crear una y otra vez la memoria social, colaborando así con la identidad y generando, entre otros sentimientos, “*communitas*”⁴, la sensación entre los participantes de que pertenecen a algo mayor o fuera de su individualidad. Para ello, resulta imprescindible la mirada, y su ejercicio está muy vinculado con la teatralidad.

Por lo mismo, la idea de este artículo es analizar características de teatralidad de distintos acontecimientos ocurridos en el 2013, referidos a

⁴ Concepto derivado de Durkheim que se refiere a un sentimiento entre los participantes de que pertenecen a algo mayor que la suma de individualidades, según explica Richard Schechner, en *Performance Studies. An Introduction* (Nueva York: Routledge, 2006) 87. Ileana Diéguez, por su parte, en el libro *Teatralidades y escenarios liminales*, la describe (recurriendo también a la definición que hace Victor Turner) como “una modalidad de interacción social opuesta a la de estructura, en su temporalidad y transitoriedad, donde las relaciones entre iguales se dan espontáneamente, sin legislación y sin subordinación a relaciones de parentesco, en una especie de ‘humilde hermandad general’ que se sostiene a través de acciones litúrgicas o prácticas rituales” (38-39).

las memorias de la dictadura (que incluye el tiempo que la precedió así como el posterior), especialmente de algunas obras de teatro. Esto, con la idea de aventurar ciertas hipótesis de por qué determinados acontecimientos tienen una mayor eficacia performativa, mientras que otros son sólo un reflejo de un acto irreflexivo que, por lo mismo, pronto será olvidado. La teatralidad es una noción que, como señala la canadiense Josette Féral, en su libro *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras* (2004), desborda al teatro, pues no es algo que los objetos tengan, sino de la cual pueden ser investidos a través de la mirada⁵. Y esta mirada tiene relación directa con la reflexión. Porque así como la teatralidad implica una mirada, ésta también va de la mano, como señala Tracy Davis, en su artículo “Theatricality and Civil Society”, con un quiebre autorreflexivo (el cual, a su vez, es esencial para que exista la teatralidad), vinculado con la decisión consciente del espectador de convertirse en tal, posibilitando la recepción teatral. Mirar algo es, de alguna manera, un prerequisite para la reflexión (desautomatizando lo naturalizado) y, por lo tanto, para actuar, transformar, intervenir (cit. en Bala 141). Mirar algo no es casual ni cotidiano, no es pasivo ni ineludible, es un ejercicio activo y reflexivo: somos capaces incluso de vernos a nosotros mismos mirando algo.

En el texto ya citado, Féral señala una serie de propiedades y características de la teatralidad. Dice que ésta es:

- 1) Un acto de transformación de lo real, del sujeto, del cuerpo, del espacio, del tiempo, por lo tanto un trabajo a nivel de la representación; 2) un acto de transgresión de lo cotidiano por el acto mismo de la creación; 3) un acto que implica la ostensión del cuerpo, una semiotización de los signos; 4) la presencia de un sujeto que pone en su lugar las estructuras de lo imaginario a través del cuerpo. (104)

Dichas características implican también este ejercicio reflexivo que reitero y refuerzo a lo largo de este artículo, en el cual utilizaré el término “teatralidad” en un sentido metafórico (con un objeto de estudio difícil de asir, que no puede ser fijado, y que sirve para tomar distancia y ver

⁵ Lo que lleva también a varios autores (Schechner 2006, Taylor 2003) a afirmar que prácticamente cualquier acontecimiento puede ser estudiado *como* performance sugiriendo, por lo tanto, que ésta funciona como una epistemología.

fenómenos habituales con cierto grado de “extrañamiento”⁶). Teatralidad no es sinónimo de “teatro”, se refiere más bien a una mirada (y su consiguiente reflexión) que pretende resignificar algunas prácticas que se dan en el espacio de lo real, donde las fronteras entre lo político y lo estético son lábiles y representan oportunidades más que clausuras⁷. Como dice Martín Heidegger en *Construir, habitar, pensar*, “un límite no es aquello en que algo se detiene sino, como reconocieron los griegos, el límite es aquello en que algo comienza su presentarse” (cit. en Bhabha 17). La teatralidad es un término que abarca el teatro así como otras manifestaciones artísticas que se insertan en las dinámicas ciudadanas (y algunas que, aunque no nacen con fines artísticos, también trascienden la dimensión contemplativa). La teatralidad tiñe lo real, lo político, además de lo artístico y lo ético, porque éstos no son campos aislados entre sí.

Por ello, nos centraremos también en la teatralidad presente en estas verdaderas “irrupciones de memoria”, lo que ellas provocan, detonan, ponen en escena, para analizar las causas de su eficacia performativa o la ausencia de ella. Para esto, es importante profundizar en esta palabra, derivada del vocablo inglés *performance*⁸, lo que Richard Schechner llama

⁶ Proceso (y concepto) señalado por el formalismo ruso (Viktor Shklovski en *El arte como artificio*) para definir la naturaleza de lo artístico, similar al efecto de distanciamiento, propio del teatro, del que habla Brecht, por ejemplo, en su ensayo “Sobre el teatro experimental”.

⁷ Roland Barthes (1967) asocia la teatralidad con “un espesor de signos”; mientras Keir Elam, desde la semiótica teatral, la define como la producción de sentido en el escenario espectacular enfatizando el aspecto visual y textual (1980: 3). Juan Villegas, por su parte, define “teatralidad” como “un discurso en el cual se privilegia la construcción y percepción visual del mundo”. Dice que “la teatralidad social es tanto una práctica como una construcción cultural”. Como “práctica social” se refiere a un modo de comportamiento en el cual los seres sociales, consciente o inconscientemente, actúan como si estuviesen en el teatro (modos de vestirse, posición en el espacio escénico, gestualidad, uso de la voz, etc.). Por otra parte, como “construcción cultural”, constituye un sistema de códigos de sectores sociales que codifican su modo de percepción del mundo así como la forma de auto-representarse en el escenario social. Agrega que “las teatralidades son portadoras de mensajes de acuerdo con los sistemas culturales de que son productos y en los cuales se utilizan. Cada sistema de teatralidad posee sus propios códigos. La vida cotidiana es una sucesión de actos performativos cuyos receptores—otros participantes en la vida social—requieren de la competencia para descifrar los signos tanto en lo que connotan como en lo que denotan”. En Juan Villegas, *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina* (Buenos Aires: Galerna, 2005), 18.

⁸ Y éste a su vez provendría, según Victor Turner del verbo del inglés antiguo *parfournir*, que significa “equipar completamente a fondo”. Por lo tanto, Turner dice que “performar es entonces posibilitar, consumir algo, o ‘llevar a cabo’

“conducta restaurada” (*restored behavior*), es decir, “dos veces actuada” (2000: 107-108) y Diana Taylor, a su vez, en el artículo “El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política”, traduce como “repertorio reiterado de conductas repetidas” (2000: 34). Implica un acontecimiento siempre en el presente y se apoya en un contexto específico para su significado⁹. La *performance* se caracteriza por ser transmitida a través del cuerpo, pero también por “actuar” en un sentido distinto. Porque, a la vez que re-presenta algo, trae consigo un determinado impacto en la realidad. Es lo que ocurre con las conmemoraciones de los 40 años, las que difieren en su eficacia performativa, ya que algunas repercuten de manera más evidente que otras en el escenario nacional¹⁰. A través de actos re-iterativos, se re-construyen y re-elaboran de diferentes maneras en el presente actos y hechos del pasado. Y estas “diferentes maneras” producen también efectos distintos, pues sólo algunas logran que la memoria no sea un inventario muerto de hechos ya ocurridos, estáticos, fijos, inertes, y que se remuevan aquellas preguntas que nos están constantemente punzando, aquellas interrogantes sobre nuestra responsabilidad para mantener “viva” la memoria, para elaborarla y también para silenciarla. En el fondo, ciertas manifestaciones de la memoria son las que ponen en escena la constatación de que ésta no es un objeto o fin en sí, sino que siempre es en función de algo, que puede relacionarse con la sanación, con el presente y el futuro, con el aprendizaje, entre otros. Cuando las expresiones de teatralidad sobre las memorias logran la mencionada eficacia performativa, podemos decir, por ejemplo, como señala Paul Connerton, que “nuestras experiencias del presente en gran medida dependen de nuestro conocimiento del pasado, y

una obra, orden o proyecto. Pero en el ‘llevar a cabo’, algo nuevo puede ser generado. La performance se transforma a sí misma”. En Victor Turner, *From Ritual to Theatre* (Nueva York: PAJ Publications, 1992) 79.

⁹ “La única vida de la *performance* es en el presente. La *performance* no puede ser guardada, grabada, documentada, o participar en la circulación de representaciones de representaciones: una vez que lo hace, deja de ser una *performance*”. (Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*. Nueva York: Routledge, 1993), 146.

¹⁰ La no repercusión también hace algo, pone en evidencia lo que Idelber Avelar llama la memoria de mercado, ésta es la memoria como bien de consumo más que como agente cultural, escenificando la posibilidad, como decíamos, de que haya actos que respondan a esto, que muestren un pomposo espectáculo en torno a la memoria, pero que a la vez evidencien la posibilidad de su esterilidad en una repercusión real, en una discusión mayor y más profunda.

que nuestras imágenes del pasado frecuentemente sirven para legitimar un orden social presente” (2007: 3).

En este artículo utilizaremos la noción de performatividad como ha sido conceptualizada desde los estudios culturales, lo que nos permitirá también ver estas expresiones no sólo desde el arte, sino también como “intervenciones políticas”, es decir, reparando en su politicidad, como lo proponen entre otros, Homi Bhabha, Judith Butler y George Yúdice. Esto hace pertinente y actual la pregunta por la eficacia performativa de distintos actos de memoria. En lo que denomino “expresiones de teatralidad”, el cuerpo de alguna manera se hace texto (así como el texto se corporaliza) para buscar testimoniar, conservar, transmitir, elaborar, activar la/s memoria/s, con mayor o menor efectividad. La función del *cuerpo* como transmisor de una memoria (y con ella, de conocimiento e identidad) es considerada también por los estudios de *performance* como una de las posibilidades de lo performativo (y la performatividad es un aspecto fundamental de la teatralidad). Esta performatividad es posible entonces si primero se capta una mirada, mirada que implica, al igual que la memoria, una necesaria reflexividad.

En esta misma línea, otra pregunta que surge de la mano de aquella sobre los elementos que hacen que algunas expresiones de teatralidad sean más eficaces que otras en cuanto a su performatividad en el escenario nacional, es aquella sobre las motivaciones, si acaso éstas influyen en la performatividad. ¿Podemos, por ejemplo, aventurar que las expresiones con una mayor eficacia performativa surgieron por necesidades más reales y sociales (la memoria como agente cultural) que aquellas otras que se originaron de un afán por hablar de aquello que “está de moda” o lo que en ese momento y circunstancias es considerado, sin dudas, “lo correcto”, es decir, lo “políticamente correcto” (la “memoria de mercado”)? En realidad, ¿es posible hacer esta diferenciación? ¿Cómo podríamos develar las verdaderas motivaciones de cada una de estas expresiones? Y aunque sea factible, ¿es importante? Porque, en medio de irrupciones de la memoria, en las que referirse a este tema probablemente las más de las veces obedezca a un clamor social vinculado con un mandato económico y de

popularidad, ¿hasta qué punto importan las verdaderas intenciones si éstas logran propulsar el debate, la reflexión, el ejercicio de la memoria?

Que se realicen acontecimientos, aunque sólo sea por motivaciones económicas o porque respondan a una moda, puede ser positivo. Si no, probablemente no se darían nunca, por falta de financiamiento así como por la carencia de un claro aval a lo “correcto” de su existencia. Sostengo esto luego de estar rumiando estas preguntas y encontrarme un día presenciando por la pantalla del televisor el increíble acontecimiento que fue el encuentro entre Ernesto Lejderman y Juan Emilio Cheyre en un set televisivo¹¹. El primero, siendo niño, fue testigo del asesinato de sus padres, víctimas del terrorismo de Estado durante la dictadura. El segundo, ex comandante en jefe del ejército chileno, fue en esa época secretario personal del comandante del regimiento Arica, coronel Ariosto Lapostol, en La Serena, y llevó a Lejderman niño, en 1973, a un convento, luego de que sus padres fueran asesinados, según él mismo ignorante de que por miembros de su propio agrupamiento militar.

Los elementos de teatralidad de este encuentro dan para un artículo por derecho propio. Sin embargo, en tamaña irrupción de conmemoraciones, seminarios, acontecimientos, referidos a las memorias de la última dictadura, más allá de las motivaciones para su surgimiento, la pregunta que asoma es por qué algunos lograron sobresalir y performar algo no sólo en su micro escenario (en este caso, un estudio de televisión¹²), sino en el escenario más macro del país y sociedad en que se gestaron y al cual vuelven, de alguna manera a afectar¹³. Es decir, ese escenario o nuestra

¹¹ Programa “El informante” emitido por el canal Televisión Nacional de Chile el 20 de agosto de 2013, que puede verse (el archivo y no el repertorio, en la conceptualización de Diana Taylor), en el siguiente link: <http://youtu.be/SanKBefQ8bI>

¹² “Micro escenario” que, por supuesto, tiene un alcance mucho más masivo que una sala de teatro tradicional, al ser transmitido (y, así, su alcance, multiplicado) por televisión.

¹³ Como también es obvia la eficacia performativa, por ejemplo, de la entrevista a Manuel Contreras, ex director de la Dirección de Inteligencia de la dictadura, DINA, emitida por CNN (<http://youtu.be/elLatn-nHIA>). Luego de ésta, el presidente Sebastián Piñera decidió trasladar a los prisioneros militares que estaban en el Penal Cordillera a la prisión de Punta Peuco, con el consiguiente enojo de muchos militares e, incluso, el suicidio de Odlanier Mena, quien fuera director de la Central Nacional de Informaciones (CNI), como pasó a llamarse la DINA en el año 1977.

sociedad no serán iguales luego de estas experiencias, como ocurre, por supuesto, con los ritos de pasaje.

Con respecto a su eficacia performativa, ¿en qué se diferencia este acontecimiento de tantos otros, muchos compartidos también, por ejemplo, a través de las pantallas televisivas? Algunas respuestas son evidentes. Por una parte, su dramaticidad—tanto por la gravedad de su contenido¹⁴ como por la teatralidad de su “puesta en escena”—es innegable. Este encuentro que se produjo en un set televisivo, transmitido en todo el territorio nacional, fue un acto a la vez inédito, modélico o “ejemplar” de otros muchos posibles pero inexistentes encuentros entre víctimas y victimarios. En este caso, entre quien en su época fue un niño indefenso y el detentor del poder, el cual más tarde llegaría a ser incluso comandante en jefe del ejército. No se deja ni el más mínimo lugar a dudas de quién representaba entonces todo el poder. La situación en sí misma era un ejemplo más del desequilibrio del poder tan evidente como atemorizador, entre víctimas y victimarios. El acontecimiento se dio también, como señala Phelan al referirse a la característica de las *performances* (que aquí denominamos “expresiones de teatralidad”), en el presente, sorprendiendo a los mismos actores y espectadores/ voyeuristas que presenciábamos este encuentro en tiempo real.

Por otra parte, muchos elementos de teatralidad contribuyeron a la eficacia performativa de esta “puesta en escena”¹⁵. Claves fueron, por ejemplo, las miradas esquivas, el contacto evadido, los gestos corporales y “guiones” de cada uno que colaboraron a caracterizarlos en escena. Uno de ellos se mostró humano, emocional, conmovido y, el otro, más cerebral y planificador, pensando cada vocablo y cada gesto, preocupado, por ejemplo, de decir siempre la última palabra, de enfatizar aquella manida expresión de que eran “tiempos raros” y de dejar también en claro que incluso los abuelos de Lejderman (al igual que él, se subentiende) le habían

¹⁴ Que apunta también al concepto de “drama social”, es decir, a la dramaticidad presente en la vida misma. En Richard Schechner, *Performance Studies: An introduction* (Nueva York: Routledge, 2006), 76.

¹⁵ Que, como lo performativo, representa algo, pero tiene repercusiones también en un escenario más amplio que el set televisivo, en la sociedad; y que llamo así aunque no haya estado concebido necesariamente como un “espectáculo”.

mentido a éste casi por razones humanitarias. Es decir, se presentó en todo momento consciente o preocupado de cómo sería visto, escuchado, juzgado por quienes en el set o al otro lado de la pantalla éramos partícipes con nuestra propia mirada (sinécdoque ésta de todos los sentidos) de este acontecimiento.

En oposición, recuerdo una ponencia sobre las fotografías de los detenidos desaparecidos en el seminario “A cuarenta años del golpe de Estado en Chile: Usos y abusos en la historia” que organizaron, entre el 2 y el 4 de septiembre, en el GAM, distintos Departamentos, Escuelas e Institutos de Historia¹⁶. En ella, el efecto de distanciamiento que menciona Brecht, propio del teatro, y llevado a un extremo, de la mano con la necesidad tan académica de “problematizar”, de tomar distancia, de ser objetivo, dejó en evidencia que hay temas (vinculados con determinadas situaciones sociales) que no pueden ser tratados únicamente como distantes objetos de estudio sin causar cierto rechazo en la audiencia, porque la memoria tiene también una dimensión emotiva que no puede soslayarse. En esa ocasión, la expositora se limitó a dar números, porcentajes y frías descripciones que incomodaron al público, pues parecía eludir la consideración de que su “objeto de estudio” eran imágenes de seres humanos, con experiencias y sentimientos complejos que, sin sacralizarlos ni banalizarlos, deben ser abordados con cuidado y respeto en toda su compleja humanidad. Es decir, en esta fiebre memorialística se pone en escena también el riesgo latente de transformar una situación social en un distante objeto de estudio, provocando a veces un efecto de *distanciamiento* demasiado grande, que nos permite (“cómodamente”) no empatizar. Esto es lo que ocurre también, por ejemplo, con los tratamientos que hacen los canales televisivos de determinadas noticias o con ciertas películas.

Para lograr lo contrario, para provocar empatía, para gatillar la reflexión, no pueden dejarse de lado las *emociones* (ambas van de la mano, retroalimentándose). Incluso hay obras muy potentes que enfatizan este

¹⁶ De la Universidad de Chile, Universidad Adolfo Ibáñez, Universidad de Santiago, Diego Portales, Finis Terrae, Pontificia Universidad Católica de Chile, Universidad Alberto Hurtado, Universidad Católica Silva Henríquez, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación y Universidad Academia de Humanismo Cristiano.

ámbito, el de una memoria sensitiva, emotiva, “heteropática”, concepto que Marianne Hirsch (1999: 9) recoge de Kaja Silvermann quien lo toma a su vez, de Max Scheler. Esta memoria permite “sentir y sufrir con el otro”, es decir, en ella la “empatía” se da con mucha gente¹⁷. En el contexto que hoy estudiamos, un ejemplo muy peculiar y exitoso en este sentido, fue la puesta en escena de “Taská”, en el Museo de la Memoria, el 12, 13 y 14 de diciembre de 2013¹⁸. El montaje de esta obra, basada en una reescritura que hiciera Eduardo Pavez de “El inspector”, de Nikolai Gogol, fue dirigido por Jesús Urqueta (el mismo de “C’ civil” y de otras piezas que podrían inscribirse dentro del discutido lema de “teatro político”—discutido, porque podría decirse que todo el teatro y el arte en general son, en cierto sentido, políticos). En ella, una familia dividida recuerda el cumpleaños de su hijo asesinado. Más que a traspasar mensajes, esta obra apela (y es efectiva en ello) a la transmisión de emociones, a ese “agujero en el corazón” que aparece en el diálogo y subtítulo al principio y final de la obra (“Taská o cómo llenar el agujero en mi corazón”). Es decir, el ejercicio de reflexionar es motivado por sentimientos, percepciones. Y a esto contribuyen distintos elementos de teatralidad que enfatizan emociones como el dolor, la derrota, el silenciamiento. Entre otros están, por ejemplo, las miradas perdidas, las iteradas expresiones (como de *cómics*) de rabia, los largos y cómplices silencios que lo van cubriendo todo. “Ustedes no tienen tantas palabras para la soledad como nosotros” dice el padre hacia el comienzo. Por lo mismo, se recurre a este vocablo del ruso, “taská”, que se refiere a “la desolación que siente el alma luego de ser machacada”¹⁹. Ésta es transmitida con audio y ausencia de audio, con diálogos y ausencia de diálogos, con movimientos, con un escenario sobre el cual el padre construye una hilera de documentos de la época aludida²⁰. Esto, detrás de otra hilera, esta vez, de luz.

¹⁷ La post-memoria, o la memoria que tienen los hijos de sobrevivientes de traumas colectivos que “recuerdan” historias e imágenes con las cuales crecieron, pero no vivieron, es un tipo de memoria heteropática.

¹⁸ Se había presentado una temporada, entre el 15 de marzo y 14 abril, en el Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM).

¹⁹ En <http://lajugeramagazine.cl/taska-y-lo-indecible/>

²⁰ Luego que se termina la obra, y el público queda inquieto y en silencio, muchos con pocas ganas de irse de la sala, el director los/ nos invita a revisar los documentos de esta hilera, que incluyen, entre otros, revistas de la época—como

A ello contribuye también la canción (con una letra muy *ad hoc* que habla de un aniversario, evocando al hijo ausente) interpretada bella y emotivamente en el escenario por los actores—Tamara Ferrerira, Catalina Saavedra y Daniel Antivilo—, así como el poético nombre de los títulos de los “capítulos” (o escenas) como, por ejemplo, “un terrorista no anda dibujando corazones sobre los vidrios empañados” o “las metáforas con gente sin memoria no funcionan”. Asimismo, hay otros elementos de teatralidad que detonan la reflexión en un ambiente propicio a las emociones y percepciones, con los sentidos abiertos, inquietos, incómodos (nos lleva a reflexionar sobre la incomodidad que aún nos produce hablar y tratar estos temas). Es inquietante, por ejemplo, la canción que cierra la obra, un tema muy conocido, “Yo pisaré las calles nuevamente”, de Pablo Milanés, pero con ritmo de *rock*. Ésta es emitida por parlantes después de una potente escena en que el silencio cubre, traspasa, una comida familiar, sin diálogos, sólo el ruido de los cubiertos contra los platos, con miradas detenidas, y el único y tedioso sonido de las acciones de cenar. Igualmente inquietante es escuchar a los personajes nombrar una lista de asesinados mapuche de los últimos años, lo que nos reafirma la lamentable actualidad y vigencia de la pieza y sus temáticas.

Pienso también en otras obras de teatro que subieron a escena ese año en referencia a este tema que, por supuesto, no son todas las que se presentaron, pero son muchas. Vuelvo a preguntarme por qué algunas no llegaron realmente a su público más que como una forma de pasar el tiempo, de recordar casi de manera forzada, hablando sobre estos tópicos, pero sin plantear verdaderamente dudas ni posibilidades abiertas, carentes así de esta mencionada eficacia performativa. Y aunque no poseo respuestas tajantes (y la convicción de que esta eficacia performativa es bastante subjetiva), tengo algunas sospechas que quiero compartir. Para esto, recurriré a una obra de Marco Antonio de la Parra, “La UP” (cuya puesta en escena fue dirigida por Francisco Krebs), así como “Allende. Noche de septiembre”, de Luis Barrales (su montaje estuvo a cargo de Pablo Casals). Son sólo dos obras en una extensa cartelera, que incluyó

“El rodriguista” y “Punto final”—así como telegramas (recibidos por una de las actrices).

reposiciones, como la de “Los payasos de la esperanza” (escrita en el Taller de Investigación Teatral, TIT) y “La muerte y la doncella” (de Ariel Dorfman). Durante el 2013 también se presentaron montajes de piezas contemporáneas que se referían a la época, como “Escuela”, de Guillermo Calderón; “Taská”, de Eduardo Pavez; “Víctor sin Víctor Jara”, de Visnu y Gopal Ibarra; “El taller”, de Nona Fernández; “Yo maté a Pinochet”, de Teatro Errante, con dramaturgia y dirección de Alfredo Basaure y Cristian Flores; “Pinochet apócrifo”, de Sergio Marras, que se presentó en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Otras muchas se montaron en sitios de memoria, como la versión de “Las suplicantes”, de Eurípides, dirigida por Pedro Vicuña, en el teatro de Villa Grimaldi, donde los actores compartieron escenario con Ana González, dirigente histórica de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos de Chile, o el unipersonal “Lorca desaparecido”, escrito y dirigido por Francisco Lorca, en Casa de Memoria José Domingo Cañas. Sin embargo, creo que profundizar en las dos obras antes mencionadas servirá para sacar algunas conclusiones sobre su eficacia performativa, posible de compartir y extrapolar a otros acontecimientos de ese año (y especialmente, del mes de septiembre) donde las memorias de la dictadura fueron un motivo “obligado” o “cuasi-obligado” ya sea por la fuerza y necesidad del tema o por una demanda del mercado, es decir, algo parecido al marketing o a lo puramente mercantil.

“Allende (...)” y “La UP”

¿Qué es lo que hizo a ciertas obras de teatro, seminarios, discusiones y algunos otros acontecimientos más eficaces performativamente? Es decir, ¿cómo consiguieron de una u otra manera “actuar” (re-presentando y también presentando o actuando en tiempo presente), intervenir, repercutir en el “escenario” nacional? ¿Sólo mencionaron o evocaron ciertos temas o lograron provocar algo más: una acción, un cambio, en el presente? Las puestas en escena de ambas obras privilegiaron el texto dramático, como lo primordial de la misma, en una

sala de teatro tradicional,²¹ echando mano a muchos otros recursos teatrales, pero, todos, con la idea de aportar al primero. Por lo mismo, me centraré en el análisis de sus guiones. Está, por una parte, el tema ya mencionado de la existencia de una *memoria heteropática*. Hay obras y acontecimientos que despiertan la empatía y la sensibilidad y otras, no tanto, así como elementos de teatralidad que son más efectivos que otros en conseguir esto. En el caso, por ejemplo, de “La UP”, de Marco Antonio de la Parra, aunque indudablemente se busca una reflexión sobre la época, existe en mi opinión una excesiva *descripción* que atenta contra ésta. Ella está presente incluso en las mismas didascalias (por ejemplo, al principio, se indica: “Ésta es una historia claustrofóbica de dolor, tensión y angustia”) que deja pocos espacios para la creación, para la acción, poco aire—lo que, justamente, provoca claustrofobia—pero también en lo que produce en el espectador, en sus efectos en el escenario nacional. Es decir, las emociones (así como la reflexión) se describen y conversan más que traspasarse y experimentarse.

A través del diálogo de dos personajes—Padre y Madre—, que están en su casa esperando a un hijo que nunca llega a la vez que discuten sobre sus utopías y temores, mientras transcurren diferentes flashbacks o analepsis y situaciones imaginadas, que van y vuelven en distintos tiempos, uno se encuentra con un retrato bastante estereotipado de una época (especialmente de la Unidad Popular)²². Hay, así, referencias a acontecimientos que ya están manidos y huelen a clichés o caricaturas de la misma, como, por ejemplo, las alusiones a las colas, las hogueras de libros,

²¹ Ambas se presentaron en una sala de teatro tradicional, con un escenario y un público sentado en butacas. “La UP”, en la sala de teatro de la universidad Finis Terrae, en la comuna de Providencia; y “Allende”, en el Centro Cultural Gabriela Mistral, un edificio que guarda la memoria de los distintos usos que tuvo, vinculados, por supuesto, con la historia de Chile. Fue construido primero, durante el gobierno de Salvador Allende como sede de la tercera Conferencia Mundial de Comercio y Desarrollo (UNCTAD), traspasado luego al Ministerio de Educación y posterior al golpe militar de 1973, adaptado como sede del gobierno dictatorial dado los daños sufridos por el palacio de La Moneda; sede del poder legislativo; durante los primeros gobiernos de la concertación, centro de prensa y reuniones, y hace algunos años y luego de un incendio, reconstruido como centro cultural.

²² Si bien es cierto se toca una historia más micro, se habla desde la cotidianeidad de un matrimonio de clase media y no de los conocidos políticos, las palabras y actitudes de estos personajes no son tan particulares sino más bien estereotipadas, en cierta medida, esperables, así como las ya muy trilladas referencias contextuales.

los helicópteros, el desabastecimiento, el chanco chino²³, el mercado negro, los cantos de la época (“Venceremos”, “La muralla”, etc.) El mismo personaje de Padre (todo el tiempo los protagonistas son “Padre” y “Madre”, en referencia quizás también a identidades estereotipadas) es el extremo de esta forma de construir personajes. Éste aparece como un acérrimo y modélico defensor del régimen de la Unidad Popular, que incluso en su propio hogar grita y entona eslóganes y cánticos representativos de la época, lo que raya en lo patético. Como, por ejemplo, cuando da vueltas por su casa gritando “¡Allende, Allende, el pueblo te defiende!” (5)²⁴. Los estereotipos tienden a facilitar los medios para escatimar las particularidades, así como la reflexión y la actividad crítica, naturalizando ciertos relatos.

En la obra, los personajes sólo son y sus vidas sólo tienen sentido en relación al hijo cuyo regreso aguardan²⁵. El *lenguaje* también juega—como siempre—un papel simbólico fundamental, volviendo a recurrir a palabras como “fascistas”, “burguesía”, “boicot”. El desarrollo dramático va *in crescendo* sobre todo en varios momentos álgidos en que el padre abofetea a la madre (y una vez también ella lo abofetea a él) o tira o golpea la comida (el pollo, la bandeja del desayuno: el alimento, los nutrientes), símbolo de la violencia del contexto²⁶, de la violencia más evidente que no permite a sus personajes “nutrirse” y “desarrollarse” (vemos así que ésta se relaciona también con la violencia simbólica, todo el tiempo presente en la obra, un poco más soterrada, pero no por ello menos estremecedora), llevada a lo

²³ Chanco chino que también aparece en “Allende. Noche de septiembre”, pero más matizado con otros elementos. De hecho, aquí se especifica en las didascalias que junto con los sándwiches de chanco chino aparece una botella de Whisky importado Chivas Regal. Así, éste es ejemplo de las dicotomías, de las contradicciones, de la humanidad de los personajes.

²⁴ Todas las citas de la obra son de la copia facilitada por su autor.

²⁵ Que nos evoca, por supuesto, a “Esperando a Godot”, pero también a tantas asociaciones vinculadas a los Derechos Humanos, como las Madres y Abuelas de la Plaza de Mayo o la Asociación de Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos, en Uruguay y la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, así como la Agrupación de Familiares de Ejecutados Políticos de Chile (AFEP), donde la identidad del grupo y sus integrantes sólo parece ser y tener sentido en la relación entre los ausentes y sus parientes sufrientes.

²⁶ Así como la imagen de los tanques en Praga o de la Moneda y los sonidos de disparos de Cañón y la música de la propaganda estalinista en la escena 13 (27).

particular de una pareja y un hogar²⁷. La transformación que pueden sufrir las personas producto de su época—junto con el resentimiento y frustración por lo derrotado, lo vencido, etc.—aparece como algo finiquitado, cerrado, y está reflejada en algunos diálogos de los dos personajes de esta obra. Por ejemplo, cuando Madre le dice:

Tú y tu revolución
Yo no te conocí así.
Yo me enamoré de otro hombre y a otro hombre seguí.
Yo con ese hombre un hijo tuve y tengo y quiero seguir teniéndolo.
(12)

La *reflexión* también aparece en escena, pero ya realizada por los personajes, como cuando Padre se burla de la religión y rezos de Madre (“parodia”, también especificada en las didascalias) y señala:

En el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo, compañera.
Padre nuestro que estás en el Cielo, mejor quédate ahí no más
Hágase la voluntad del pueblo aquí en la tierra, no como en el cielo
El pan nuestro de cada día cocinémoslo hoy
Perdona nuestras ofensas así como nosotros perdonamos a los explotadores
No nos dejes caer en la tentación capitalista
Y líbranos de todo fascismo, de toda contra revolución
Haz realidad el reino de este mundo socialista
Y sienta a tu diestra a los trabajadores
Así sea. (14)

El mismo personaje, luego de este parlamento, abre la ventana y exclama:

¡Crear crear poder popular!
¡Unidad Popular contra el momio criminal!
¡Al momio que especula hay que cortarle la pichula!
¡Momios de mierda, la calle es de izquierda! (14)

Entonces, estos gritos luego de la burla, muestran lo paradójico de estas magras reflexiones, donde lo que se ironiza es lo mismo que se hace. Incluso, la obra termina con Padre pidiéndole a Madre que rece (para que su hijo esté vivo).

²⁷ En distintas entrevistas, De la Parra dice haberse inspirado en su propia historia (y la de sus padres) para escribir esta obra, ya que él es hijo de un médico de simpatías socialistas, mientras su madre votaba por la Democracia Cristiana, “por lo que no sólo se respiraba un ambiente de temor, sino que de muchas rencillas internas”, según cuenta, por ejemplo, en *La Tercera* del 28 de julio del 2013 (<http://www.latercera.com/noticia/cultura/2013/07/1453-535075-9-marco-antonio-de-la-parra-estrena-montaje-inspirado-en-su-historia-familiar.shtml>).

Algo similar ocurre, por supuesto, en otras obras. Por ejemplo, en “Víctor sin Víctor Jara” donde, si bien emocionan algunos actos, con movimientos, con canciones, el despliegue escénico de los numerosos actores, algunas cosas, por otra parte, chocan. Esto tiene que ver con el guión, donde las escenas de los oficiales militares en un crucero aparecen como extremadamente caricaturescas y burdas. Y aunque la historia tiene mucho de burdo en sí, creo que las puestas en escena de las memorias de la dictadura son mucho más eficaces cuando derechamente no intentan ser verosímiles con temas que una y otra vez son tratados con tanta cautela (y un malentendido “respeto”) que se terminan convirtiendo en clichés. Y los *clichés* o los estereotipos son, precisamente, enemigos naturales de la reflexión, la cual es esencial para el ejercicio de la memoria.

El uso de estos modelos lleva a naturalizar y estereotipar el relato histórico de una época y sus personajes, permitiendo a quienes la aprecian con estas lentillas soslayar la crítica y la reflexión²⁸. Esto se ve reflejado también en las denominaciones de las distintas escenas de “La UP” (que, al igual que los nombres “genéricos” de los personajes—“Madre” y “Padre”—son vagos y generales, pero además de alguna manera “esperables”) como, por ejemplo, “El que no salta es momio” o “No nos moverán”. La reflexión sobre los nombres es una también sobre la necesidad de anclar la memoria, para hacerla de alguna más real. Tiene que ver con “materializar la memoria”, en expresión de Elizabeth Jelin, quien se refiere a la necesidad de soportes, marcas, lugares físicos que evoquen concretamente el pasado (2000: 6-13).

En muchas expresiones de teatralidad sobre la/s memoria/s de la época (así como al momento de hacer memoriales) se da, justamente, una *dicotomía entre lo específico*, la unicidad, la necesidad de nombrar y darle rostro y características específicas a cada víctima y/o victimario (para que dejen de ser sólo una cifra y se humanice, se visibilice y se dimensione su

²⁸ Por supuesto, es una opinión, muy distinta, por ejemplo, de la que leo del crítico de *El Mercurio*, Pedro Labra, que señala que la obra apunta directamente al inconsciente del público—quizás en esto compartamos, por lo mismo, la convicción de que no lleva a reflexionar—y que es tremendamente estimulante y provocadora. No dudo que lo sea, pero en otro sentido, nos estimula a pensar por qué no emociona ni hace reflexionar.

materialidad)²⁹ *y la universalidad*. Andreas Huyssen señala la tensión que todo monumento debe resolver “entre la aturdidora totalidad del Holocausto y las historias de las víctimas individuales, de las familias y comunidades particulares” (2002: 162). Esto nos hace evocar nuevamente el concepto de memoria ejemplar, acuñado por Todorov. No obstante, el límite entre esta posibilidad y la banalización del horror es frágil y fácil de traspasar. El mismo Todorov, en su texto *Memoria del mal, tentación del bien*, dice que “la memoria puede ser esterilizada por su forma: porque el pasado, sacralizado, sólo nos recuerda a sí mismo; porque el mismo pasado, banalizado, nos hace pensar en todo y cualquier cosa” (199). “La UP” es un ejemplo de la “universalización” de temas y nombres, de la generalización, utilizando categorías amplias, mientras que en “Allende. Una noche de septiembre” se da un ejercicio más bien de particularizar a los personajes y sus historias, con la idea también de humanizarlos³⁰. Esto, porque el mismo uso de estereotipos contribuye a la destrucción de las particularidades, mientras la humanización, por su parte, ayuda a resaltarlas.

El mencionado sentimiento de frustración de la época que se ve reflejado, entre otras, en “La UP”, es extrapolable a un sentido de frustración por no avanzar o repercutir hoy en la realidad. La frustración de los personajes intenta paliarse a través de distintos verbos, que muestren acciones para romper con la inercia. Padre necesita gritar, pero no se da cuenta que sólo repite lo mismo sin hacer nada nuevo; al igual que Madre cuando cose y cose o, ambos, al bailar o intentar hacerlo³¹. Aquí es importante volver a la definición de *performance*, donde los “comportamientos reiterados” no son exactamente iguales, lo que se

²⁹ La idea de individualizarlos es también una manera de subvertir el indigno trato de tantas personas, cuyos cuerpos fueron muchas veces lanzados desde aviones, apilados, sin importar su identidad y con ésta, claro, su dignidad.

³⁰ Entendido el humanismo (del que deriva este término), como una “doctrina o actitud vital basada en una concepción integradora de los valores humanos”, según la tercera definición que hace de éste la Real Academia de la Lengua. Aquí es bueno recordar el título y contenido de la conferencia de 1946 de Jean Paul Sartre, “el Existencialismo es un Humanismo”.

³¹ Una imagen significativa de esta frustración es el abrazo de Padre que Madre rechaza en dos ocasiones (19) o cuando, terminando la obra, intentan bailar pero, como indican las didascalias, “Se separan cuando la canción se acelera. Fracasados” (54).

relaciona con la idea de “*différance*” de Derrida o la Teoría del Caos a la que alude Antonio Benítez Rojo (“donde toda repetición es una práctica que entraña necesariamente una diferencia y un paso hacia la nada”), cuando dice que el Caribe es una máquina que se repite, cambiando (1998:17).

Es interesante referirnos además a la metáfora alimentaria, presente también en otras obras de De la Parra, como “Lo crudo, lo cocido, lo podrido”, ícono de la época de la dictadura. Allí, los personajes son integrantes de una secta de garzones que, se supone, sirven alimentos. Sin embargo, ya no tienen estos alimentos por lo que juegan como si los tuviesen mientras imitan a clientes conocidos, pronuncian en francés platos ilusamente servidos y recuerdan tiempos pasados. La carencia de alimento, símbolo de cualquier “nutriente” para ser persona, es sintomática de una época oscura, complicada. En “La UP” los personajes se obligan a comer porque no tienen hambre, pero una y otra vez se reúnen en la mesa a repartir y comer un pollo que, en realidad, desconocemos si existe o si es parte de un juego, como esperar e imaginar la historia del hijo. La comida, como ya mencioné, también es utilizada en esta obra para escenificar la violencia, pues Padre tira el pollo contra un muro y desparrama el desayuno, como símbolo de la violencia más dura: aquella que va de la mano con la carencia de nutrientes para sobrevivir, primero, y luego también para vivir, con todo lo que ello implica.

En “Allende. Noche de septiembre”, también se come en escena (canapés de chanco chino). Pese a recurrir a esta figura, entre otros lugares comunes de la época, la obra tiene el mérito de escapar de éstos y de los hechos históricos, portadora de una visión más panorámica—recurriendo a algunos, imaginando otros—y permitirse una ficción sobre el periodo (y sobre Salvador Allende), tensionando acontecimiento y relato³². Reconstruye así, desde la ficción, un episodio poco explorado de la época: lo que pudo haber ocurrido en la víspera del golpe de Estado en la casa de la calle Tomás Moro del presidente Allende, quien, además es un personaje

³² “La UP” también presenta, por supuesto, una ficción, una situación inventada. No obstante, para ello, echa mano a un sinnúmero de clichés, símbolos manidos, imágenes (y también lenguaje, recuerdos) estereotipados. Es decir, se inventa lo que un matrimonio ordinario puede haber vivido en la época, pero las referencias al contexto son lugares comunes “clásicos” sobre el periodo, allí existe poco de “ficción”.

de la misma obra (encarnado por Rodolfo Pulgar). Todo, de una manera humana, alejándose de formalismos y discursos alambicados, recurriendo al lenguaje coloquial, con personajes contradictorios, dudosos, inseguros, cambiantes, en fin, humanos.

La obra muestra cómo un dramaturgo joven da su mirada de algunos temas, *desmitificando* la época y sus protagonistas³³, atreviéndose a inventar, a utilizar el humor, a merecer para algunos ojos y oídos el calificativo de irreverente; para hablar de ese periodo y de los conocidos personajes históricos con una mirada nueva, distinta, inteligente, audaz. Se monta una escena de ficción, claro, porque es teatro, pero además inventada porque habla de la historia y es algo que no sucedió en la realidad de esa forma, por lo que se juega, inventa e imagina lo que, más bien, podría haber ocurrido. Allende y sus más cercanos, reunidos en la casa de Tomás Moro saben la noche antes del Golpe que éste acontecerá al otro día. Se inventan entonces situaciones, conversaciones, diálogos que muestran a un Allende (ejemplo casi modélico de cómo un personaje histórico se ha ensalzado, construido, idealizado y luego, de cierta manera, “fossilizado”) menos mito y más humano; un Allende, por lo tanto, que escapa del lugar común, del cliché (del poster, de la chapita). Incluso juegan a adelantar el plebiscito que se supone anunciaría el mismo día del Golpe, para saber si renuncia. Sus cercanos votan primero mayoritariamente por que renuncie y luego cambian de opinión, igual que Allende, porque son caracterizados todos como seres humanos normales, con dudas, sentimientos encontrados y fluctuantes. Dudas que Barrales buscó responder desde lo más íntimo, como señala en una entrevista del diario *La Tercera*: “nos metimos en la humanidad profunda, en cuál debió ser el tránsito de un hombre que se entera la noche anterior de que sufrirá un Golpe de estado y que a lo mejor, va a morir”. Como indicamos antes, esta humanización, a diferencia de lo que ocurre con los estereotipos, lleva a exacerbar las particularidades (y no a destruirlas, con un afán más “universalizador”).

³³ Lo que es realizado frecuentemente en el arte chileno. Un ejemplo de ello fue instalación “El pago de Chile”, del poeta Nicanor Parra, parte de su exposición “Obras públicas”, exhibida en el Centro Cultural Palacio de la Moneda en el 2006, para la cual todos los presidentes de Chile aparecen representados ahorcados.

Este “atrevimiento”, esta acción de “ficcionalizar”, nos hace recordar el paso del cual habla el historiador del arte Clément Chéroux, de una *memoria comunicativa* a una *cultural*. En su artículo “¿Por qué sería falso afirmar que después de Auschwitz no es posible escribir poemas?”, Chéroux señala que, en general, precisamente alrededor de cuatro décadas después de los acontecimientos importantes, la sociedad comienza a tomar conciencia de la desaparición de los testigos directos de estos hechos, así como de la pérdida de la memoria comunicativa que éstos detentan. “La reacción natural consiste entonces en movilizar el conjunto de medios disponibles para conservar y prolongar esta memoria comunicativa. Asumida por la sociedad, la memoria comunicativa cambia entonces de estatus, deviene cultural” (221), sostiene Chéroux en el citado texto. Como explica, por su parte, Jan Assman en su artículo “Collective Memory and Cultural Identity” (1995: 125-133), esta memoria tiene por característica la reflexividad (justamente uno de los distintivos de las expresiones de teatralidad eficaces performativamente, como hemos enfatizado).

Elucubrar que es sólo la edad distinta de ambos dramaturgos lo que influye en la performatividad de sus obras es, por supuesto, simplificar. No obstante, es una de las causas que intervienen, pues los propios “actores” de una época no pueden desembarazarse tan fácilmente de una serie de experiencias e ideas que han vivenciado y los han marcado, por lo que el hecho de haber nacido cinco años luego del Golpe probablemente le permite a Barrales una mayor libertad. Así, puede evitar lo descriptivo y pedagógico, lo apegado a la historia y la realidad que De la Parra no pretende eludir, pues pertenece a una generación que de tanto hablar sobre una época ha naturalizado incluso su lenguaje para referirse a esos tiempos. De hecho, en varias entrevistas De la Parra confiesa, como hemos señalado, haberse inspirado en su padre y en su madre para elaborar los personajes de la obra, así como escudriñó también en sus propios recuerdos y vivencias de la época para escribir la pieza.

Barrales, en cambio, en la misma entrevista antes citada, del diario *La Tercera*, afirma: “Nos interesaba generar una discusión sobre la UP, las causas que produjeron el Golpe, más que el dato duro y puro, porque no entendemos el teatro como algo didáctico”. De hecho, en la obra, Allende

sostiene: “un ejercicio dramático no puede ser solo gritos, sin dialéctica” (15). Para esto, es importante también el juego que se hace con el tiempo, lo hipotético, el futuro probable (inventado), salta al pasado histórico reconocible y así. “Es una ficción sobre una ficción histórica, donde no todo es absolutamente fidedigno con los hechos. Es como un falso discurso real”, explica Barrales más adelante en el mismo artículo. Así, los personajes conscientemente juegan con lo hipotético. Un ejemplo es cuando consideran la posibilidad de irse a dormir, a lo que Jano reacciona incrédulo y Beatriz le dice “Allende durmió ese día”, pero Salvador agrega: “Porque no sabía. Pero ahora sabe” (31). Esto nos lleva a tomar conciencia de que los hechos del pasado fueron producto de decisiones y acciones de distintos seres humanos y no una realidad ineludible.

En realidad, ya desde el epígrafe se nos insinúa el propósito del autor de desmitificar historia y personajes, lo que se convertirá en un motivo de la misma obra dramática. Ello se logra acercándonos a los personajes—muy distinto, por ejemplo, a “La UP”—con sus nombres de pila³⁴, sin siquiera usar sus apellidos. El autor se da licencia para humanizar a sus personajes, aproximándose a ellos no como íconos, héroes ni mitos sino como seres humanos de carne y hueso con todo lo que ello implica (con sus particularidades, por supuesto)³⁵. Todo, escudándose en las características de la ficción, en el hecho que todo esto, en realidad “no aconteció”. Así, el epígrafe, de Jorge Teillier, señala: “La niebla hace a todos personajes / De un libro de cuentos de hadas / Léidos en la torre que se incendiará”.

La última didascalia (que cierra la obra) es igual de enfática: “Nada de esto ocurrió” (61).

Como mencionamos, la obra transcurre la noche antes del golpe de Estado en Chile, es decir, el 10 de septiembre en la casa de Tomás Moro del entonces presidente Salvador Allende. Allí, Allende y sus más cercanos colaboradores, que creen que al otro día será el Golpe, discuten qué hacer. Entre historias burlescas que desmitifican la época y sus personajes (e

³⁴ Salvo “el masón” a quien se lo conoce por su apodo, aunque en el guión descubrimos después que es Enrique Silva (asumimos que Enrique Silva Cimma).

³⁵ Tan distinto también, por ejemplo, de la ponencia citada anteriormente, sobre las fotografías de los detenidos desaparecidos.

incluso a otros más universales, como Dios y Marx), mostrándolos en sus contradicciones, en su humanidad, llega un personaje, “el masón”, a pedirle a Allende que renuncie. Éste le cuenta acerca de su decisión de hacer un plebiscito, que piensa comunicar públicamente el día siguiente. Finalmente deciden hacer esta votación entre los que están allí para decidir si Allende debe o no renunciar. Los personajes que están en la casa de Tomás Moro y que participarán entonces en el plebiscito son: Salvador (Allende, claro); Beatriz, su hija, que se encuentra embarazada; Miria, amiga y amante; Ariel, miembro fundador del Grupo de Amigos del Presidente (GAP), al cual ya no pertenece; Jano, encargado de su seguridad personal y “el masón”, maestro de la logia masónica que integra Allende. Primero, dos votan porque se quede y cuatro, porque renuncie. Comienzan entonces a discutir la decisión, a argumentar, a cambiar los votos.

Ejemplo de la osadía de los personajes que muestra su *humanidad*, y con ello, la humanidad de la situación (y de Allende) es, por ejemplo, cuando Jano—descrito como “muchacho proletario, apenas salido de niño; extremadamente reservado, silencioso y de modales parcos” (1)³⁶—le habla al Presidente utilizando la segunda persona, el personal “tú” y un *lenguaje* muy coloquial, diciéndole: “Por eso no te van a prestar ropa, Allende. Por eso nadie va a salir a la calle mañana. ¿Es verdad que cuando volví de las poblaciones llegabai a bañarte? La gente escuchaba eso”. Ante estas palabras, Miria exclama: “¡Put a el huevón resentido!” (47)

El mismo Jano, más adelante trata a Allende (en la obra: “Salvador”, igual que todos, identificado por su nombre de pila) de reaccionario, dado que éste, buscando evitar una posible guerra civil no quiere llamar a una asamblea constituyente. Luego le dice, además, “váyase a la chucha, compañero... se lo digo con todo el cariño que me queda” (48). Son, en verdad, todos los personajes los que le hablan sin distancias ni protocolos, más bien desde lo íntimo y natural, desde la humanidad de cada uno. Con cierta lucidez además que da hablar desde un presente sobre un pasado que precisamente ya pasó, pero que no por eso puede dejar de ser imaginado, conversado, pensado. Esto se ve, por ejemplo, en el siguiente parlamento de Miria:

³⁶ Todas las citas son del guión proporcionado por el mismo autor.

¿Qué querís? ¿Que te roguemos como mantenidas que no nos dejes solas? Te amamos por valiente. Tú ya no eres de nadie así como propiedad. Carne para estatua, te cosificaste, letras de biblioteca, te idealizaste. No sé distinguirlo. Vas a ser chapita, compañero. Polera, compañero. Consigna (57).

Se *desmitifican* así personajes, época, historia, al mostrar, por ejemplo, a Allende (y a todos los personajes) como hombres y mujeres que dudan, que cambian de opinión, que tienen miedo—“¡Yo no quiero morir!” (58), grita, por ejemplo Allende—, que lloran, que se descontrolan, que usan un lenguaje coloquial, más cerca del lenguaje mundano y cotidiano, sin grandes y alambicados discursos preparados³⁷. Así, todos los personajes utilizan relajadas expresiones como “puh”, “poh”, “chucha”, “huevoón”, “tay”, entre otras³⁸. Jano, por ejemplo, le dice al Presidente, irreverente: “Tiene que exponer ideas, tirarse alguna propuesta” (45) o, en otra cita: “La UP era un carnaval y Allende era un carro alegórico. Mucha gente se subió por el hueveo. Presidente. Los gritos. Las marchas. Es bonito el hueveo. Así se sueña” (20).

Y soñar entonces le entrega a los espectadores una mayor *libertad* para discutir sobre la época, sobre lo que ocurrió y dejó de ocurrir, desmitificando a personajes, hechos, etc., porque es sólo bajando a los héroes y sus “gestas” a la tierra que se puede verdaderamente criticarlos, conocerlos, discutirlos, intentar entenderlos. Esto, a través de un *juego* que interrelaciona a quienes leen la obra o asisten a su puesta en escena, conectando subjetividades, para que juntos y a la vez con el aporte de cada uno, se pueda debatir y construir visiones, opiniones, reflexiones sobre lo que ocurrió y lo que no ocurrió, sobre las diversas potencialidades de la historia y de la ficción porque la realidad es también ambas, porque la realidad también se re-presenta y a la vez presenta; porque aunque se

³⁷ De hecho, se pretende explicar cómo Allende puede haber dicho un discurso tan bello antes de morir, ya que, en la obra, era precisamente esto lo que estaba preparando cuando lo interrumpen para avisarle que al otro día los militares harían un golpe de Estado.

³⁸ E incluso en las didascalias el autor se permite el mismo lenguaje—coloquial, irreverente—, como cuando escribe “Jano, con modales brutos pero educados, sirve un vaso de Whisky al viejo...” (24) y sabemos que “el viejo” es Salvador Allende.

intente encarar la historia como si fuera objetiva y unívoca, no lo es, como tampoco lo es la memoria.

A modo de conclusión

Las expresiones que son más eficaces performativamente parecen ser las que reflejan este cambio de una memoria comunicativa a una cultural, lo que según Chéroux se da, precisamente, 40 años después de los acontecimientos importantes, cuando la sociedad comienza a tomar conciencia de la desaparición de los testigos directos de estos acontecimientos, así como de la pérdida de la memoria comunicativa que éstos transmiten. Éstas son expresiones que no necesariamente son un reflejo exacto de la historia, sino una representación artístico cultural de la misma, un producto nuevo y original. Ellas implican mirar, soñar, imaginar, presentar y re-presentar. Todo esto, pensando en los participantes/ públicos no como simples espectadores pasivos y distantes (lo que bloquea la reflexión y crítica), sino más bien como involucrados y empáticos participantes cuyas miradas (la mirada, como sinécdoque de todos los sentidos) impliquen a su vez un necesario quiebre autorreflexivo que impulse, entonces, el diálogo, el debate, la emoción, la reflexión compartida y discutida con otros, el potencial conectivo, relacional, de estas manifestaciones. “Quien mira es responsable de lo que ve” dice un poema-concepto del artista brasileño Wladimir Dias-Pino. Por lo mismo, mirar y, con ello, reflexionar, nos hace implicarnos, porque somos responsables de lo que miramos y de lo que hacemos con lo que miramos. Sólo así podemos “memoriar”, activar la/s memoria/s, sumando nuestras memorias individuales, en diálogo con otras, armando entre todos este puzzle—que, en realidad, más que un puzzle con una única posibilidad de ensamblaje, se parece a un caleidoscopio—imprescindible para comprender y poder mirar con más calma, con más conocimiento, con un mayor y mejor bagaje, hacia adelante.

Esto es posible, por ejemplo, cuando nos libramos de mitos y clichés y damos espacio a la imaginación, desmitificando la historia, reinterpretándola, humanizando héroes y personajes, inventando escenarios, situaciones, diálogos, y así, permitiéndonos discutirla para

descubrir sus múltiples posibilidades. En otras palabras, propulsando la capacidad de “actuar” (en su doble acepción: presentar y representar). No en vano, la reflexión, el pensamiento crítico, es un enemigo declarado de los regímenes autoritarios. “Los estudiantes van a la Universidad a estudiar, no a pensar... y si aún les quedan energías, para eso está el deporte” dijo, por ejemplo, Augusto Pinochet en 1978 (*Revista Rocinante*, 3 de enero, 1999). Así, lo que en la época aludida constituyó una señal de resistencia, también parece serlo en la actualidad (aunque más disfrazado y mediante otras paradojas, donde es pertinente rescatar la cita de Connerton sobre cómo nuestras representaciones del pasado a veces pueden legitimar un orden social actual). Si bien la memoria hoy parece “estar de moda”, pensar y cuestionar—necesario para que ésta verdaderamente acontezca—tampoco es lo común. Muchas veces esto es conscientemente evadido en un sistema neoliberal militarizado y anestesiador (esta vez en nombre de un hedonismo egoísta que refuerza el mandato de satisfacción de deseos individuales especialmente asociados con el consumo como una manera también de escatimar la reflexión y la memoria³⁹). Por lo mismo, se da esta dicotomía, esta contradicción, en muchas expresiones de teatralidad sobre el tema estudiado entre la memoria como un “bien de consumo”, requerido, “de moda”, “vendedor”, “políticamente correcto” y esta reflexión que es propia de una memoria cultural, la cual atenta de alguna manera contra la “naturalización” de ciertos hechos, de cierta historia, que al parecer muchas veces sólo se pretende mencionar y pasar rápidamente, porque hay que hacerlo, como una obligación más que por una verdadera convicción. La mirada (en ella, intervienen el lenguaje, los motivos, la caracterización de los personajes, etc.) que implica un quiebre autorreflexivo es, entonces, fundamental. Ahí está, por lo tanto, la principal diferencia entre expresiones que sólo

³⁹ Andreas Huyssen, en su libro *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización* (2002), califica de simple e insuficiente la explicación de los críticos de la amnesia propia del capitalismo tardío quienes, basándose en el argumento de Adorno sobre el equiparamiento de la mercantilización y el olvido, afirman que el marketing de la memoria sólo genera olvido. Para él, la cultura de la memoria cumple un papel importante en las transformaciones contemporáneas de la experiencia temporal que son consecuencia del impacto de los nuevos medios sobre la percepción y sensibilidad humana (29-30).

muestran, como un espejo reluciente (de lugares comunes, estereotipos, hechos “naturalizados”, historias repetidas, contadas “desde arriba”) y otras más cercanas, historias particulares que, además, se permiten imaginar, apartándose de la memoria comunicativa, revelando, relevando y cuestionando escenarios ficticios pero posibles para replantear nuestra mirada del pasado y, con éste, también aquella del presente y del futuro, con propuestas nuevas que gatillan las emociones (y con ellas, la memoria) de la mano con cuestionamientos, con el diálogo y la reflexión.

Referencias bibliográficas

- Assman, Jan. “Collective Memory and Cultural Identity”. *New German Critique* N° 65, Cultural History/Cultural Studies. (Spring-Summer, 1995) 125-33. <http://links.jstor.org/sici?sici=0094-033X%28199521%2F22%290%3A65%3C125%3ACMACI%3E2.o.CO%3B2-Z>
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000.
- Bala, Sruti. “Mirar algo a la luz de las candilejas: Consideraciones teóricas acerca de la performance”. *Revista Apuntes* 130 (2008). 140-147. Santiago: Escuela de Teatro UC.
- Barrales, Luis. “Allende. Noche de septiembre”. Copia de la obra facilitada por autor. Santiago de Chile: No publicada, 2013.
- Barthes, Roland. *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral, 1967.
- Benítez-Rojo, Antonio. *La isla que se repite*. Barcelona: Editorial Casiopea, 1998.
- Bhabha, Homi. *El lugar de la cultura*. Trad. César Aira. Buenos Aires: Manantial, 2007.
- Borges, Jorge Luis, “Funes, el memorioso”. *Artifícios* (1944). En *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1989. 485-490.
- Brecht, Bertolt. “Sobre el teatro experimental”. *Escritos sobre teatro*. Trad. Genoveva Dieterich. Barcelona: Alba Editorial, 2004. 64-87.

- Chéroux, Clément. “¿Por qué sería falso afirmar que después de Auschwitz no es posible escribir poemas?” En Sandra Lorenzano y Ralph Buchenhorst, eds. *Políticas de la memoria*. México y Buenos Aires: Universidad del Claustro de Sor Juana y Editorial Gorla, 2001. 219-230.
- Connerton, Paul. *How Societies Remember 1989*. Nueva York: Cambridge University Press, 2007.
- De la Parra, Marco Antonio. “La UP”. Copia de la obra facilitada por el autor. Santiago de Chile: No publicada, 2013.
- . “Lo crudo, lo cocido, lo podrido”. *El arte del peligro*. Santiago de Chile: Ediciones F(r)ontera Sur, 2007. 589-626.
- Diéguez, Ileana. *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires, Atuel, 2007.
- Elam, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. Nueva York: Methuen, 1980.
- “El informante”, programa de Televisión Nacional de Chile, emitido el 20 de agosto de 2013. <http://youtu.be/SanKBEfQ8bI>
- Féral, Josette. *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Trad. Armida María Córdoba. Buenos Aires, Galerna, 2004.
- Freud, “Duelo y melancolía”, *Obras completas*, tomo XIV. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1917.
- Hirsch, Marianne. Hirsch, Marianne. “Projected Memory: Holocaust Photographs in Personal and Public Fantasy”. En Mieke Bal, Jonathan Crewe y Leo Spitzer, eds. *Acts of Memory*. Hanover y Londres: Dartmouth College, 1999. 3-23.
- Huyssen, Andreas. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Trad. Silvia Fehrmann. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Jelin, Elizabeth. “Memorias en conflicto”. Revista *Puentes* N° 1. Buenos Aires: Centro de Estudios por la Memoria, agosto 2000. 6-13.
- Labra, Pedro. “La UP: Reflejo de Chile en un vértigo de locura” (crítica de teatro). *El Mercurio*. Santiago de Chile: 18 de agosto de 2013, C25.
- La Tercera*. Santiago de Chile: 28 de julio, 2013. <http://www.latercera.com/noticia/cultura/2013/07/1453-535075->

9-marco-antonio-de-la-parra-estrena-montaje-inspirado-en-su-historia-familiar.shtml

- Letelier, Jorge. *La Tercera*. Santiago de Chile: 6 de septiembre de 2013. <http://www.latercera.com/noticia/cultura/2013/09/1453-541445-9-luis-barrales-y-montaje-sobre-allende-la-obra-es-como-un-falso-discurso-real.shtml>
- Levi, Primo. *Deber de memoria*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2006.
- Peña, Carlos. *El Mercurio*. Santiago de Chile: 6 de diciembre de 2009.
- Phelan, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. Nueva York: Routledge, 1993.
- Revista *Rocinante*. Entrevista a Iván Mlynarz. Santiago de Chile: 3 de enero de 1999. p. 37.
- Schechner, Richard. *Performance Studies: An introduction*. Nueva York: Routledge, 2006.
- . *Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, 2000.
- Shklovski, Viktor. *El arte como artificio*. En es.scribd.com/jpjarpa/d/5494913-el-arte-como-artificio
- Taylor, Diana. "El espectáculo de la memoria: Trauma, performance y política". *Revista Latinoamericana Teatro al Sur* 15. Buenos Aires: junio 2000, 34-40. <http://hemi.nyu.edu/archive/text/hijos2.html>
- . *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press, 2003.
- Todorov, Tzevatan. *Los abusos de la memoria*. Trad. Miguel Salazar. Barcelona: Paidós: 2000.
- . *Memoria del mal, tentación del bien. Indignación sobre el siglo XX*. Trad. Manuel Serrat Crespo. Barcelona: Ediciones Península, 2002.
- Turner, Victor. *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. Nueva York: PAJ Publications, 1992.
- Van Gennep, Arnold. *Los ritos de paso*. Trad. Juan Aranzadi. Madrid: Taurus, 1986.
- Villegas, Juan. *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires: Galerna, 2005.

- Wilde, Alexander. "Irruções de la memoria: la política expresiva en la transición a la democracia en Chile". <http://historizarelpasadovivo.cl/downloads/wilde.pdf>. Versión original: "Irruptions of Memory: Expressive Politics in Chile's Transition to Democracy". *Journal of Latin American Studies* 31. 1999. 473-500.
- Young, James. *At Memory's Edge*. New Heaven: Yale University, 2000.
- Zaliasnik, Yael. "Estrategias de elaboración de la/s memoria/s de la dictadura en algunas expresiones de teatralidad contemporáneas en Chile y Uruguay". Tesis doctoral. Universidad de Santiago de Chile. Santiago de Chile: No publicada, 2012.