

LO IRREPRESENTABLE EN ESCENA: “LOS OLVIDADOS” EN LA DRAMATURGIA  
CONTEMPORÁNEA EN EL CONO SUR Y ESPAÑA

Por

Oswaldo Sandoval

UNA TESIS DOCTORAL

Entregada a  
Michigan State University  
en cumplimiento de los requisitos  
para el título de

Estudios Culturales Hispánicos—Doctor en Filosofía

2019

THE UNREPRESENTABLE ON STAGE: “THE FORGOTTEN” IN CONTEMPORARY  
DRAMATURGY IN THE SOUTHERN CONE AND SPAIN

By

Oswaldo Sandoval

A DISSERTATION

Submitted to  
Michigan State University  
in partial fulfillment of the requirements  
for the degree of

Hispanic Cultural Studies—Doctor of Philosophy

2019

## RESUMEN

### LO IRREPRESENTABLE EN ESCENA: “LOS OLVIDADOS” EN LA DRAMATURGIA CONTEMPORÁNEA EN EL CONO SUR Y ESPAÑA

Por

Oswaldo Sandoval

Esta tesis examina la relación y el intercambio de dilemas culturales y políticos así como acciones literarias y performativas al final de las dictaduras en España (1975), Argentina (1983) Uruguay (1985) y Chile (1990). Con un enfoque en las fracturas culturales, los desplazamientos y las migraciones, analizo las negociaciones y los diálogos indefinidos entre los conflictos pasados y los recientes que despertaron el miedo y el trauma en las sociedades posteriores a la dictadura. Las obras examinadas en esta disertación, cuya producción data entre 1990 y 2010, responden a la complejidad de representar lo irrepresentable a través de la personificación y producción de personajes literarios que identifico como *los olvidados*. Los textos dramáticos que analizo, basados en la resolución y el desprendimiento del pasado reciente, incorporan conflictos alegóricos en el presente para crear un diálogo que deconstruye el relato oficial del gobierno durante las transiciones a la democracia. Esta dramaturgia posterior a dictaduras de la segunda mitad del siglo XX en España y países del Cono Sur latinoamericano evoca los “recuerdos borrados” del pasado sociopolítico y los recontextualiza para reabrir y reescribir los “recuerdos canonizados.” Además, estas obras reconsideran los discursos tabúes e intervienen en las políticas de represión para descentralizar una narrativa dominante. No obstante, las fracturas ocasionadas por las dictaduras siguen afectando al colectivo social a través de procesos que ratifican una violencia estructural y simbólica. Mi enfoque incorpora estudios de teatro y *performance* para evaluar la confluencia, negociación e interacción entre el autor, el director, el actor y la audiencia para colaborar en la construcción de espacios marginales alternativos.

## ABSTRACT

### THE UNREPRESENTABLE ON STAGE: “THE FORGOTTEN” IN CONTEMPORARY DRAMATURGY IN THE SOUTHERN CONE AND SPAIN

By

Oswaldo Sandoval

This dissertation examines the relationship and the interchange of cultural and political dilemmas, as well as literary and performative actions at the end of dictatorships in Spain (1975), Argentina (1983), Uruguay (1985), and Chile (1990). By focusing on cultural alienation, displacements, and migrations, I analyze the boundless negotiation and dialogues between past and recent conflicts that reawaken fear and trauma in post-dictatorship societies. The plays examined in this dissertation, which span from 1990-2010, respond to the complexity of representing the unrepresentable through the personification and production of literary characters that I identify as *the forgotten* (*los olvidados*). The dramatic texts I analyze incorporate allegorical conflicts in the present to create a dialogue that deconstructs the government’s official account during transitions to democracy of resolution and detachment from the recent past. This post-dictatorship dramaturgy evokes memories erased from the sociopolitical past and re-contextualizes them in order to reopen and rewrite canonized memories. Furthermore, these plays rethink taboo discourses and intervene in the politics of repression by decentralizing a dominant narrative. Nonetheless, the fractures left by dictatorships continue to affect the social collective through processes that ratify a structural and symbolic violence. My approach incorporates theater and performance studies to assess the confluence, negotiation, and interaction between the author, the director, the actor, and the audience in order to collaborate in the construction of alternative marginalized spaces.

Copyright by  
OSVALDO SANDOVAL  
2019

## AGRADECIMIENTOS

Esta tesis ha sido fruto de un trabajo arduo de investigación, de noches largas y sacrificios. Sin el apoyo de mi familia, profesores y colegas no hubiera sido posible conseguir este objetivo.

Quiero agradecer en primer lugar al Departamento de *Romance and Classical Studies* por haberme brindado la oportunidad de ingresar al programa de doctorado, por creer en mis capacidades académicas y por haberme ofrecido apoyo incondicional en los momentos más difíciles de mi carrera. Le doy gracias infinitas a mi director de tesis, el profesor Anthony Grubbs, por haber dirigido acertada y críticamente mi proyecto. Sus comentarios y sugerencias no sólo ayudaron a mejorar mi acercamiento analítico a las obras de teatro, sino también colaboraron inmensamente a mi crecimiento profesional. Siempre estaré agradecido por su disposición y disponibilidad en todo momento que lo necesitaba. He conseguido una de mis metas gracias a la preparación y entrenamiento de mi director. Por esta y muchas más razones, nunca olvidaré su influencia y apoyo absoluto. Las palabras me quedan cortas. ¡Gracias, Tony!

Un agradecimiento especial va dirigido para el resto de mi comité. El reto siempre estuvo presente con la profesora María Mudrovcic, la cual me ayudó dentro y fuera del salón de clases a desafiar las normas y el canon. Asimismo, agradezco las charlas iniciales acerca de mi proyecto y su orientación para redirigir mi propuesta. Quiero reconocer el apoyo moral que recibí de parte del profesor Scott Boehm en situaciones críticas durante mis estudios. Agradezco sinceramente las invitaciones para colaborar en eventos académicos, comunitarios y demás. Ha sido un placer compartir estas experiencias y espero que se repitan en el futuro. La profesora Rocío Quispe-Agnoli ha sido un modelo a seguir en todos los aspectos. No encuentro el espacio para nombrar

todos los proyectos en los que trabajamos juntos. Ha sido un honor crecer profesionalmente bajo su liderazgo. A todo mi comité, estoy eternamente agradecido.

Debo mostrar igualmente mi gratitud al resto del profesorado de RCS por estar siempre pendientes de mi progreso académico. Doy un agradecimiento sincero al profesor Miguel Cabañas por incluirme en eventos de suma importancia para los estudios culturales.

Dedico esta tesis indiscutiblemente a toda mi familia. Mis padres y mi hermano han sido y seguirán siendo uno de mis principales motores para seguir adelante. Les agradezco todo el apoyo que me brindaron cuando por primera vez emprendí esta odisea. Asimismo, hago una mención especial a Juan Romero, una persona muy especial e importante que me ayudó incondicionalmente para llegar a estas instancias.

A mi pareja, y amiga, Juana Montoya, le doy gracias eternas por su fortaleza, paciencia y comprensión durante los periodos más estresantes. No hay palabras suficientes para decirle a mi pequeña, Valeria Sandoval, que es mi mayor inspiración hoy y siempre.

## ÍNDICE

LISTA DE FIGURAS.....	vii
INTRODUCCIÓN .....	1
Lo irrepresentable en escena: “los olvidados” en la dramaturgia contemporánea en el Cono Sur y España .....	1
CAPÍTULO 1 .....	50
Adaptaciones de una realidad desplazada: el exilio y desexilio en <i>Nuestra Señora de las Nubes</i> (1998) y <i>Canción de cuna para un anarquista</i> (2002).....	50
(Des)encuentros con la realidad: el desexilio como síntoma de lo estático.....	67
El recuerdo desde afuera: una mirada retrospectiva .....	79
Del texto a la representación teatral: el exilio y sus variaciones en escena.....	94
Comentarios finales: el trauma de no pertenecer.....	104
CAPÍTULO 2.....	110
Escenarios de la tortura: cuerpos inertes y diferentes en <i>La puta madre</i> (1997) y <i>La puerta estrecha</i> (2000).....	110
La pérdida del último refugio: el cuerpo en función latente de peligro.....	130
Cuerpos vulnerables: la materialización del cuerpo <i>deforme</i> .....	147
Del texto a la representación teatral: la disfunción del cuerpo en escena.....	159
Comentarios finales: imágenes de cuerpos desarraigados .....	176
CAPÍTULO 3.....	180
La representación del insilio: voces en el encierro en <i>Terror y miseria en el primer franquismo</i> (2003) y <i>La complicidad de la inocencia</i> (2011).....	180
Distanciamiento y acercamiento de realidades ocultas.....	193
Conductas sociales desplazadas: la representación del miedo.....	203
Enfrentamientos incómodos: el silencio de la sociedad mutilada .....	229
Comentarios finales: la construcción de víctimas cómplices .....	235
CAPÍTULO 4.....	237
El acto de regresar: enfrentamientos, recuperación y esperanza en <i>Secretos</i> (2001) y <i>NN 12</i> (2010) .....	237
El regreso a los espacios reales y simbólicos de la tortura y de la muerte .....	252
Historias repetidas: feminicidios y violencia sexual.....	260
Del texto a la representación teatral: visualizar el regreso de las víctimas.....	275
Comentarios finales: presencias y ausencias en escena.....	286
CONCLUSIÓN.....	288
Representaciones en proceso: vigencia, continuidad y ruptura en la dramaturgia posdictatorial.....	288
BIBLIOGRAFÍA .....	296

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1.1: Los personajes al abrir la escena .....	96
Figura 1.2: Simulando la caminata infinita.....	96
Figura 1.3: Después del primer encuentro .....	98
Figura 1.4: La crucifixión .....	98
Figura 1.5: Rosaura canta una canción de cuna.....	99
Figura 1.6: Bruna y Oscar comen sus pasaportes .....	100
Figura 1.7: La maleta siempre visible.....	100
Figura 2.1: El Niño canta <i>Flash</i> de <i>La Prohibida</i> .....	162
Figura 2.2: La casa y sus habitantes.....	166
Figura 2.3: Espacio central .....	166
Figura 2.4: Cuadro familiar.....	166
Figura 2.5: Discusión ocurrida en el pasado.....	167
Figura 2.6: Simulando una interrogación.....	167
Figura 2.7: La puerta en función de celda.....	168
Figura 2.8: Castigo con cuerdas.....	168
Figura 2.9: El renacer.....	171
Figura 2.10: El Ciego guía el viaje al final .....	171
Figura 2.11: Hacia el momento de la ejecución.....	172
Figura 2.12: La ejecución .....	172
Figura 2.13: Inicia el ritual.....	173
Figura 2.14: La tumba.....	173

Figura 2.15: Mirada fija hacia enfrente.....	175
Figura 2.16: Último performance musical .....	175
Figura 3.1: Lugar de la inacción .....	207
Figura 3.2: Lavado de pies.....	207
Figura 3.3: Con el papagayo .....	208
Figura 3.4: “Por el Amperio hacia Dios” .....	210
Figura 3.5: Vencedores y vencidos.....	210
Figura 3.6: Al salir de los retretes.....	212
Figura 3.7: Desesperación .....	212
Figura 3.8: Distanciamiento del peligro.....	213
Figura 3.9: Miradas de sospecha.....	213
Figura 3.10: Las paredes oyen .....	214
Figura 3.11: La ventana abierta .....	214
Figura 3.12: Momento de reflexión .....	215
Figura 3.13: Luz y sombra .....	216
Figura 3.14: El anillo .....	216
Figura 3.15: Conversación sobre la familia .....	218
Figura 3.16: Rompiendo lazos .....	218
Figura 3.17: El salón de clases.....	220
Figura 3.18: La Practicante cede.....	221
Figura 3.19: Imposición de la educación .....	221
Figura 3.20: Miradas vigilantes .....	222
Figura 3.21: Redefiniendo la historia.....	222

Figura 3.22: Reencuentro.....	224
Figura 3.23: Insistencia.....	224
Figura 3.24: La verdad.....	225
Figura 3.25: Residuos.....	227
Figura 3.26: Distancias cercanas.....	228
Figura 3.27: Cara a cara.....	228
Figura 3.28: El Bulto.....	230
Figura 3.29: “No voy a hablar”.....	230
Figura 3.30: El abrazo final.....	231
Figura 3.31: Música de carnaval.....	231
Figura 4.1: Doble realidad.....	277
Figura 4.2: Una casa vieja.....	278
Figura 4.3: Penumbra.....	278
Figura 4.4: Espacios divididos.....	278
Figura 4.5: Espacios compartidos.....	278
Figura 4.6: Imagen colectiva.....	280
Figura 4.7: La luz del verdugo.....	280
Figura 4.8: Grito de angustia.....	281
Figura 4.9: Detrás de la pared.....	281
Figura 4.10: Subconsciente.....	282
Figura 4.11: Historias colectivas.....	282
Figura 4.12: Patricia/Marlene.....	283
Figura 4.13: Marlene Dietrich.....	283

Figura 4.14: El despojo .....	284
Figura 4.15: El torturador y la víctima.....	284
Figura 4.16: El desafío .....	285
Figura 4.17: Rendición del torturador.....	285

## INTRODUCCIÓN

### **Lo irrepresentable en escena: “los olvidados” en la dramaturgia contemporánea en el Cono Sur y España**

Las condiciones sociopolíticas y económicas propician discursos que apelan al olvido del pasado reciente en las sociedades posdictatoriales en Argentina, Chile, Uruguay y España en las últimas décadas del siglo XX y principios del XXI. Estos discursos fundamentan una (auto)imposición, consciente o inconscientemente, tanto en el individuo como en el imaginario colectivo, para así lograr cierta estabilidad y normalización. Ahora bien, promover el olvido no significa cesar de la memoria el hecho acontecido, sino más bien se utiliza como una negociación y estrategia discursiva para voltear la página y ver hacia el futuro que se desenvuelve de diferentes maneras. Esto es, los gobiernos en las regiones mencionadas promueven la urgencia de estabilización social y económica de la nación para reflejar una imagen normalizada y sobre todo globalizada. Por ejemplo, la preocupación del gobierno chileno en mantener la calma social se evidencia con las declaraciones del primer presidente del regreso de la democracia, Patricio Aylwin, cuando en repetidas ocasiones hace un llamado a la resolución rápida del pasado, a la “justicia en la medida de lo posible” y recomienda priorizar los casos de investigación de las violaciones a los derechos humanos durante la dictadura chilena. Por su parte, la llegada a la presidencia en Argentina de Carlos Menem en 1989 trae consigo la fuerte imagen del “borrón y cuenta nueva,” con propuestas neoliberales que afectan en su mayoría a las empresas locales, ocasionando así una gran pérdida de trabajos. A esta situación se aúna la amnistía a las juntas militares de la reciente dictadura, lo cual obstaculiza el proceso que examina las violaciones a los derechos humanos iniciada bajo el mandato del presidente electo durante la transición a la

democracia, Raúl Alfonsín.<sup>1</sup> En Uruguay, Julio María Sanguinetti, presidente electo en 1985, es criticado duramente por su frase pronunciada “no hay que tener ojos en la nuca,” la cual resume su política del no mirar atrás, sino hacia adelante. Para esto, Sanguinetti firma la Ley de Caducidad (15.848) de 1986 que, bajo el artículo primero, deja sin castigo a militares y policías que ejercieron crímenes durante la dictadura hasta el primero de marzo de 1985.

Por su parte, la España democrática durante las primeras décadas tras la muerte de Franco trata de imponer el bien común bajo un estado de consenso, con grandes promesas políticas ligadas a un escenario de pérdida, a un pasado de plenitud y de posible recuperación y armonía. De una manera similar a las estrategias discursivas en el Cono Sur posdictatorial, el discurso consensual en España trata de eliminar todo aquello que amenace “la marca España.” La diferencia en el caso español es la magnitud con la que se toma la euforia de la democratización. En este caso, es importante mencionar como la década de los ochenta destapa una sociedad del espectáculo, definida como “una relación social entre la gente, mediada por las imágenes [...] la afirmación de la apariencia y la afirmación de toda la vida social humana como mera apariencia” (Moreiras Menor 72). El ciudadano es aquel que vive la experiencia separado de la realidad, pero atrapado al mismo tiempo por su absoluta indiferenciación de ella. Si la España de los setenta se preocupaba por vender al país como un objeto de consumo al extranjero, en los ochenta, el ciudadano español se convierte a sí mismo como el objeto de consumo. El problema radica en que “la identificación total con el mundo del consumo y el espectáculo los desidentifica [a los españoles] por y para siempre con ese pasado de represión, silencio y homogeneidad al que habían estado sometido durante las últimas décadas” (Moreiras Menor 75). Dos momentos clave

---

<sup>1</sup> La presidencia de Alfonsín deja, entre otras cosas, la creación de la Comisión Nacional sobre los Desaparecidos de Personas (CONADEP) en 1984, liderada por Ernesto Sábató y cuyos resultados fueron la documentación de alrededor de nueve mil casos de desaparecidos.

que marcan paulatinamente este desentendimiento son las Olimpiadas de 1992 en Barcelona y la Exposición Universal de Sevilla en el mismo año. Estos eventos se utilizan como muestra de la incorporación de España al mercado mundial y a su vez se “oficializa” el fin de la Transición. Cabe mencionar que Chile también aprovecha la ocasión para mostrar al mundo que la nación está lista para ser parte de la globalización, tras enviar un iceberg a la Exposición de Sevilla como marca y símbolo del renacer y sobre todo de las maravillas que ofrece el país.<sup>2</sup> Estos eventos, vistos como performances, tienen como objetivo borrar la imagen del caos y desorden para así ordenar y disciplinar lo visual y lo conceptual.<sup>3</sup>

Los discursos que apelan al olvido en las sociedades posdictatoriales constituye uno de los puntos de partida del estudio que planteo con esta disertación. Mi objetivo parte del examen cuidadoso del “olvido” como una solución aparente al trauma histórico que las sociedades del Cono Sur y España enfrentaron con las últimas dictaduras militares correspondientes. De esta manera, la hipótesis de este trabajo se concentra en demostrar cómo el teatro responde a las historias de las víctimas de la dictadura a través de la representación escénica de sus historias, lo cual visibiliza historias olvidadas que justamente pertenecen o se perciben como historias añejadas ante el discurso histórico oficial/hegemónico. Para esto, se toman en cuenta una serie de factores que responden al olvido de historias suprimidas del imaginario colectivo. Por ejemplo, el olvido se observa a partir de una doble (auto)imposición del individuo motivada por el miedo

---

<sup>2</sup> Los temas de Chile en la Expo-Sevilla fueron: “Chile, tierra viva” “Chile, tierra de manjares” “Chile, país de riquezas generosas” “Chile, función” “Chile, empresa de ideas” Chile, el último confín del mundo” “Chile, gente sólida.”

<sup>3</sup> Ver *Chile actual* (2002) de Tomás Moulián, *El teatro de Argentina y Chile: Globalización, resistencia y desencanto* (2009) de Paola S. Hernández, *Benedetti, Rosencof, Varela: El teatro como guardián de la memoria colectiva* (2007) de Beatriz Walker y *La nación singular: Fantasías de la normalidad democrática española* (2014) de Luisa Elena Delgado. En estos trabajos, reincide la necesidad del olvido puesto que el pasado y sus actores amenazan la destrucción de una imagen globalmente penetrada.

a la represión.<sup>4</sup> La implantación del miedo, en primera instancia, fue un arma recurrente durante las dictaduras y tan efectiva como las muertes, los bombardeos y las desapariciones. Implantar el miedo por el dolor al encarcelamiento y a la tortura fue una estrategia que dictaduras como la de Chile y Uruguay utilizaron más que el asesinato, en comparación con los casos de Argentina y España. El dolor físico, establece Beatriz Rizk, se utiliza en el cuerpo “a través del cual el sujeto es ‘corregido,’ reajustado e insertado en la sociedad, cuyo elemento principal de intimidación es el miedo al dolor físico, a la vejación, por medio, como dijimos, de formas de castigo tradicionales (golpes, látigos, choques eléctricos, violaciones, etc.) es el que está apelando aquí a que se le haga justicia” (*Imaginando un continente: Utopía, democracia y neoliberalismo en el teatro latinoamericano* 212). Este miedo no sólo produce el silenciamiento del preso, sino también causa la disposición de una mayoría que acepta y adopta los alineamientos del protocolo militar para así evitar el castigo. Dentro de estas normas que las juntas militares imponen en los prisioneros y ciudadanos se encuentran el silencio, la postura del cuerpo y la mirada que sirvieron como gestos y movimientos corporales rígidos durante la dictadura. Más adelante, estos gestos se convirtieron en protesta en el teatro con silencios, miradas perdidas o cuerpos erguidos.

La implantación del miedo, en segundo lugar, continúa como una de las grandes herencias de la dictadura militar durante los primeros años del regreso a la democracia. Sectores de la población optan por la auto-imposición al silencio dado el temor y/o trauma que sigue vigente, principalmente por el efecto latente de un nuevo golpe militar o la amenaza implícita

---

<sup>4</sup> Ver *Acciones de Memoria: performance, historia y trauma* (2012) de Diana Taylor, *Memory, Allegory, and Testimony in South American Theater* (2008) de Ana Elena Puga y *Cultura herida: literatura y cine en la España democrática* (2002) de Cristina Moreiras Menor. Explorar las heridas de los sobrevivientes es volver a desencadenar el miedo producido por el pasado. Sin embargo, la representación de ese miedo a través de los actos performáticos de experiencias reales permite el reconocimiento de como se ha transformado ese miedo inicial en el que antes callaban a un miedo que sigue presente pero capaz de ser reproducido.

que significa la impunidad de los actantes del terror. Pese a las grandes e incansables protestas de denuncia contra la impunidad, tal es el caso ejemplar de las Madres y Abuelas de la Plaza de Mayo en Argentina o la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos AFDD en Chile, la presencia de eventos y figuras políticas en la democracia impiden alejarse de los residuos del pasado reciente. A lo largo de la década de los noventa, figuras como la de Augusto Pinochet en la esfera política con su cargo de senador vitalicio y comandante en jefe de las fuerzas armadas implica un peligro constante a la estabilidad social, ya que Pinochet todavía mantiene una influencia importante en casi la mitad de la población que votó a favor de su continuidad en las elecciones de 1989. Otro ejemplo es el caso del Ministro de Economía del gobierno de Pinochet, Fernando Léniz, el cual continúa en su cargo y el presidente Patricio Aylwin lo designa como Comisario General por parte de Chile en la Expo-Sevilla 1992. Esta situación crea un estado de sospecha, ya que aparenta una coalición “secreta” entre el pasado y el presente. Por este motivo, se habla de continuidad y no de “ruptura” total. Otra referencia que muestra el encubrimiento de la superación del pasado y que a su vez refuerza el temor aun latente en la temprana democracia se ostenta con el golpe de estado fallido en España el 23 de febrero de 1981, liderado por Antonio Tejero, el cual aprovecha el debate político que acarrea la dimisión del presidente Adolfo Suárez el 29 de enero de 1981. En su discurso de dimisión, Suárez anuncia, entre otras cosas, las fricciones políticas que se vienen arrastrando desde la muerte de Franco, pero también hace un llamado a la unidad española para seguir fortaleciendo el estado democrático. Por un lado, el intento del golpe propicia un estado de inseguridad que la temprana democracia es incapaz de enmendar. Por otro lado, la falla del golpe muestra la fuerza democrática que poco a poco va cimentando sus bases. Sin embargo, existen otros factores que desatan el temor y la

duda, tales como la crisis económica, el desempleo, el terrorismo o la amenaza a la estabilidad social de los grupos ultraderecha.

De esta manera, promovido por los discursos “oficiales” de los gobiernos posdictatoriales en los países mencionados y la auto-imposición del individuo afectado, el olvido de este pasado doloroso parece ocupar un lugar primordial en los proyectos de reparación nacional y la transición—y/o retorno—a una idealizada república democrática. Esta idealización, sin embargo, se revela más bien como una fractura en estas sociedades. Las fracturas y rezagos del pasado traumático que ha dejado la dictadura se manifiestan en el presente posdictadura como un conjunto de prácticas de exclusión, marginación y degradación que enmascaran la solución que parece ser el retorno a la democracia. No se trata solamente de estrategias y negociaciones redirigidas al olvido como una medida adoptada hacia la sanación de la nación, sino que también el miedo heredado y la inseguridad social inducen al olvido en la primera etapa postdictadura.

El grupo de dramaturgos cuyas obras se proponen estudiar en esta disertación se caracteriza por la fragmentación social, política y cultural que se refleja en los ambientes degradados que proponen. Tanto las fracturas que dejaron las dictaduras militares como los intentos por una rápida estabilización social produjeron dichos ambientes degradados y fragmentados que encuentran su expresión en la producción dramática de autores en Argentina, Chile, Uruguay y España a partir de la década de los noventa. Para abordar estos ambientes y su dislocación con los proyectos democratizadores, analizo el tema de la ruptura existencial en las víctimas directas de la dictadura y en las generaciones posdictadura. En la producción dramática de la época que se plantea estudiar aquí (1990-2010), se observan por lo menos tres escenarios posibles en que los personajes resisten y/o rechazan la posibilidad del olvido: el desplazamiento, la degradación humana y la creación de realidades alternativas—

fantasías, sueños, locura—que responden a distorsiones de la realidad traumática. Divididos temáticamente en cuatro capítulos, estos escenarios presentan personajes, a los que denomino *los olvidados*, que forman parte de *los desaparecidos* debido a su ausencia e invisibilidad. Cabe mencionar aquí la respuesta del dictador argentino Rafael Videla en 1979 sobre *los desaparecidos* ante las presiones internacionales sobre la represión: “Mientras sea *desaparecido* no puede tener ningún tratamiento especial, es una incógnita, es un desaparecido, no tiene entidad, no está ni muerto ni vivo, está *desaparecido*.”<sup>5</sup> Ahora, hago referencia a *los olvidados* no en su función adjetiva de aquellos que olvidan algo, sino más bien en su función de objetos de olvido por otro sujeto. En *Disappearing Acts* (1997), Diana Taylor distingue a *los reaparecidos* como representación de *los desaparecidos* durante la dictadura militar de Argentina. A diferencia de *los olvidados*, *los reaparecidos* tienen la oportunidad de contar su historia y compartir su testimonio como en *El libro del juicio* (1985) y las declaraciones de las atrocidades de las dictaduras frente a las comisiones de los Derechos Humanos. *Los olvidados*, en contraste, son invisibles y mudos. Mientras que *los reaparecidos* alcanzan cierta visibilidad (por ejemplo, por medio de las fotografías que sus madres llevan consigo en cada marcha y protesta), *los olvidados* no poseen ningún sentido de pertenencia social. Según la propuesta de Gayatri Spivak en “Can the Subaltern Speak?”, *los reaparecidos* tienen la posibilidad de “hablar”, lo que no sucede con *los olvidados*. De este modo, los sujetos condenados al olvido constituyen una muestra de las consecuencias en los procesos hacia una normalización social, política y cultural. La falta de atención a estos procesos contribuye a la reminiscencia del pasado reciente e imposibilitan una reconciliación auténtica. Por otro lado, estos escenarios son planteados por los dramaturgos como formas de experimentación artística, tanto literaria como de representación teatral, en el

---

<sup>5</sup> Respuesta completa disponible por CadalTV en “Pregunta a Videla sobre desaparecidos” [www.youtube.com/watch?v=3AIUCjKOjuc](http://www.youtube.com/watch?v=3AIUCjKOjuc)

que la corporalidad física y simbólica del personaje se degrada hasta llegar a instancias extremadamente precarias o incluso la muerte.

Tanto en la producción dramática española como en la de los países del Cono Sur, el intercambio de ideas filosóficas, políticas, literarias y artísticas cobra mayor importancia a partir de la Guerra Civil Española y se extiende a lo largo del siglo XX. El exilio teatral español republicano llega a contribuir y a su vez adoptar las características del teatro latinoamericano que ya viene cimentando sus bases propias desde la segunda mitad del siglo XIX. Esto se manifiesta a inicios del siglo XX con la “década gloriosa/dorada” (1900-1910) del teatro argentino y el surgimiento de los teatros independientes, destacando el Teatro del Pueblo (1930) y más adelante Teatro Nuevo (1949). Muchos de los dramaturgos, directores y artistas españoles que llegan del exilio cosechan el éxito de sus obras en tierras latinoamericanas, donde no sólo maduran su expresión dramática, sino que también llegan a expandir los recursos teatrales propios del momento, ya sean los cuadros costumbristas del uruguayo Florencio Sánchez, los cuadros realistas del chileno Germán Luco Cruchaga o los grotos criollos del argentino Armando Discépolo.<sup>6</sup> Esta gestación y/o adaptación la ejemplifican autores españoles como Rafael Alberti, quien después de un largo periodo de residencia en Argentina regresa en 1977 a España. El dramaturgo español Alejandro Casona llega en 1939 a Buenos Aires y regresa a España en 1963.<sup>7</sup> Casona y Alberti afianzan su dramaturgia tras la representación de sus grandes obras *La*

---

<sup>6</sup> Se toman como base las obras *Barranca abajo* (1905) de Florencio Sánchez, *Mateo* (1923) de Armando Discépolo y *La viuda de Apablaza* (1928) de Germán Luco Cruchaga para notar la influencia tanto en el lenguaje costumbrista y realista, como en los recursos del grotoso y absurdo en las obras de *La dama del alba* (1944) de Alejandro Casona y *Adefesio* (1944) de Rafael Alberti.

<sup>7</sup> Para una lista completa de dramaturgos, directores y artistas exiliados, ver “El exilio teatral republicano de 1939” (2002) de Manuel Aznar Soler, pp. 14-29. En su estudio, Soler enfatiza la desvalorización de la literatura dramática exiliada, sobretodo de los jóvenes que se consolidan en Argentina, Chile, Uruguay y México. Este teatro “des-terrado”, como lo llama Soler, sufre una condena y censura que prevalece durante los primeros años del regreso de la democracia.

*dama del alba* (Casona) y *Adefesio* (Alberti) en 1944 en el Teatro Avenida Buenos Aires, bajo la conducción de la compañía teatral de Margarita Xirgu. Por su parte, el reconocimiento de esta reconocida actriz española no sólo se extiende por sus actuaciones de las obras de Federico García Lorca, sino que tras su exilio definitivo en 1939, Xirgu alterna residencia en Chile, Uruguay y Argentina, representando y adaptando al escenario sudamericano obras de autores españoles.<sup>8</sup> Tras obtener la nacionalidad uruguaya, Xirgu colabora con la fundación y dirección de la Escuela Municipal de Arte Dramático (EMAD) en Uruguay en 1947, lo cual le permite entablar más a fondo con las tendencias independentistas del teatro de los países del Cono Sur.<sup>9</sup> Como último ejemplo, es preciso señalar la aportación del dramaturgo español José Ricardo Morales en Chile, el cual crea el Teatro Experimental en la Universidad de Chile en 1941. Asimismo, es el fundador de la Editorial Cruz del Sur, cuyas publicaciones incluyen numerosas obras del teatro español y del resto de Latinoamérica. Finalmente, Morales contribuye como parte del comité organizador de la primera Escuela de Arte en la Universidad Católica de Chile en 1959.

Tras la llegada de los golpes de estado en Chile (1973), Uruguay (1973) y Argentina (1976), la situación sociopolítica produce un desplazamiento de la dramaturgia dentro y fuera de la nación. El teatro argentino sufre el exilio de figuras como Eduardo Pavlovsky, Griselda Gambaro, Diana Raznovich, Susana Torres Molina, entre otros, los cuales residen y continúan su producción dramática en España hasta su regreso.<sup>10</sup> Estos autores llevan las formas y expresiones

---

<sup>8</sup> Ver el artículo “El exilio español y su influjo en el teatro latinoamericano” de Trinidad Barrera en *Las puertas del Drama* (2000), p. 44.

<sup>9</sup> En la EMAD verán cabida grandes figuras del teatro latinoamericano como el argentino Mauricio Kartún y el uruguayo Carlos Manuel Varela. Hoy en día, la EMAD de Uruguay mantiene una colaboración importante con la dramaturgia de Francia, Alemania y la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD) en Madrid.

<sup>10</sup> En cuanto al exilio argentino generado durante los años de la pre-dictadura (1973-1975) y de la Dictadura (1976-1983), ver “Para una cartografía teatral del exilio” (2011) de Nidia Burgos, pp. 42-49.

experimentalistas (gestión corporal, voz, espacios escénicos) que vienen desarrollando los teatros independentistas latinoamericanos para contribuir a los grupos de teatros independentistas en España que comienzan a crearse a partir de la década de 1950.<sup>11</sup> Asimismo, aportan con una pedagogía experimental en las “Salas Alternativas” (garajes, cuartos pequeños, bodegas), lo cual también es una influencia de las “Salas de teatro independiente” en Latinoamérica.<sup>12</sup> Otra de las aportaciones a la dramaturgia española son los numerosos estudios y ediciones en revistas de teatro, tales como *Primer Acto*, *Yorick* y *Pipirijaina*. A diferencia de la dramaturgia argentina y su producción en España, el teatro chileno y uruguayo confronta un desplazamiento que se aproxima más a un aislamiento y exilio interior, lo cual genera en la producción teatral en ambos países un sentido asolador que se caracteriza por la denuncia social enmascarada.<sup>13</sup> De esta manera, el teatro del Cono Sur, dentro y fuera de sus fronteras geopolíticas, intensifica la denuncia política en contra de las dictaduras, aunando de una forma notoria las expresiones corporales, la voz y la escenificación como formas fundamentales al texto escrito. La nostalgia de un tiempo idealizado, por ejemplo, comienza a presentarse ya no como parte absoluta de la añoranza producida por el desarraigo en el imaginario del personaje, sino que ahora la nostalgia es un proceso de destrucción física, mental y emocional, lo cual se ve representado con la distorsión y fragmentación de la voz y el cuerpo en la actuación.

---

<sup>11</sup> En España adoptan el nombre “Teatros Independientes” de los primeros grupos que emergen en Buenos Aires, Argentina. Esto se debe a que a partir de 1950 varios dramaturgos españoles comienzan a regresar a España y llevan consigo la influencia que adoptaron en Latinoamérica, tal es el caso de los mencionados Casona, Alberti y Xirgu.

<sup>12</sup> Algunas de las “Salas Alternativas” más importantes del momento en España son “Pequeño Teatro de la calle Magallanes” (1965) y “Sala Cadarso” (1976) en Madrid y “Villaroel Teatre” (1972) en Barcelona.

<sup>13</sup> A pesar de que la dramaturgia en ambos países no tiene un impacto tan grande en el exilio como en el caso de Argentina, cabe destacar la contribución del chileno Jorge Díaz en España desde su exilio voluntario en 1965. Las tendencias del absurdo y la sátira política fueron las principales características de su teatro que siguió cosechando durante su larga residencia en España. Durante este periodo, creo el grupo de Teatro del Nuevo Mundo, realizando conferencias dramatizadas por toda España y dando a conocer las nuevas expresiones teatrales latinoamericanas.

A fines del siglo XX y principios del siglo XXI, los rezagos del pasado dictatorial persisten en el presente y se identifica en las ocho obras de teatro presentes en este estudio dividido en cuatro capítulos. Los efectos del desplazamiento en el sujeto (auto)exiliado se presentan a través de la persecución en *Nuestra Señora de las Nubes* (1998) del dramaturgo argentino Aristides Vargas y *Canción de cuna para un anarquista* (2003) del dramaturgo chileno Jorge Díaz. Por su parte, el desplazamiento que engendra la degradación del sujeto como ser humano en ambientes sumamente precarios se identifica por medio del acto de la tortura en *La puta madre* (1997) del dramaturgo chileno Marco Antonio de la Parra y *La puerta estrecha* (2000) del dramaturgo español Eusebio Calonge. En contraste con el exilio territorial de las obras anteriores, se analiza el exilio interior en *La complicidad de la inocencia (Terror y miseria de la clase media argentina)* (2011), escrita por la dramaturga argentina Patricia Zangaro y la dramaturga uruguaya Adriana Genta y *Terror y miseria en el primer franquismo* (2003) del dramaturgo español José Sanchis Sinisterra. En última instancia, se analizan las obras *Secretos* (2001) de la dramaturga uruguaya Raquel Diana y *NN 12* (2010) de la dramaturga española Gracia Morales, para señalar un proceso de recuperación que, aunque no cierra un ciclo en las víctimas, proyecta el trabajo colectivo de un sector social ausente en las obras de teatro anteriores. Estas obras utilizan el tema del “regreso” para demostrar como el trabajo colectivo de un sector social comprometido colabora en rescatar/reivindicar la individualidad/identidad de las víctimas.

Argentina, Chile, Uruguay y España ostentan un pasado histórico y político dictatorial durante el siglo XX que los enfrenta a problemas sociales y políticos similares. Sin embargo, la relación que el pasado dictatorial establece entre dichos países trasciende la similitud de los hechos históricos. El estudio que propongo considera como un factor fundamental el continuo

intercambio de ideas entre los artistas, escritores y dramaturgos de estos países, así como de los personajes en sus obras, específicamente las teatrales. Los puntos en común que se observan en sus trabajos no sólo radican en el desplazamiento a causa de los respectivos golpes de estado, sino más bien en los años posteriores a la transición democrática. Una de las situaciones que las obras de estos dramaturgos exponen consiste en el hecho mismo de la supervivencia después de la dictadura y como la vida de personajes oprimidos se degrada a tal punto que el regreso o reincorporación a sus países no es una opción viable para paliar el sufrimiento.

En este contexto podemos entender la pregunta que el crítico de teatro Jorge Dubatti se hace constantemente: ¿Por qué se sigue hablando de posdictadura?<sup>14</sup> El énfasis aquí se encuentra en el prefijo “pos-” que implica, en principio, una división entre pasado y presente que sugiere una aparente superación al sufrimiento del pasado reciente. Pero esto no sucede, según Dubatti, ya que el término “pos-dictadura” promueve una falsa percepción, ya que el dolor causado por la violencia del pasado persiste y existe en el presente (2). Este dolor se manifiesta en la posdictadura bajo las múltiples transformaciones que el teatro, en su función mimética y anti-mimética de la vida, va adoptando a lo largo de las primeras décadas del retorno a la democracia. Ahora bien, me doy a la tarea de distinguir un teatro “pos-dictadura” de las variaciones más generalizadas de un teatro “posmoderno,” sin omitir la imprescindible aproximación entre ambos. De acuerdo con Dubatti, el teatro posdictadura lidia con cuestiones de la modernidad y de la posmodernidad. Es decir, no existen características específicas de un teatro moderno y posmoderno, debido a la gran multiplicidad de hacer teatro. Los tiempos se entrelazan y por eso Dubatti asegura que no es posible seguir hablando ciegamente de un teatro posmoderno en la posdictadura, debido a la complejidad y el abuso que acarrea el uso del término “posmoderno.”

---

<sup>14</sup> Ver especialmente el artículo “1983-2013: Postdictadura (después de la dictadura, consecuencias de la dictadura)” de Jorge Dubatti, en el cual se analiza a la dictadura como una continuidad en el presente.

Si el pasado y el presente se entrelazan, como la modernidad y la posmodernidad, Dubatti prefiere referirse, entonces, al teatro posdictadura como un “teatro de la destotalización” y del “canon de la multiplicidad,” enfatizando así la resistencia a la categorización posmoderna. Esta distinción o (des)categorización del término posmodernista no sucede en los estudios generales de la dramaturgia posdictadura de Beatriz J. Rizk, Juan Villegas y Ana Elena Puga en el contexto del Cono Sur, o Candyce Leonard y John P. Gabriele en el contexto español. En estos estudios la presencia del pasado fundamenta las acciones de los personajes. Sin embargo, no se trata de un pasado fijo, sino más bien movable y alternativo. Los conceptos claves que utilizan estos críticos teatrales son tanto la reevaluación y el diálogo con el pasado, como la redefinición del valor de la verdad. Dichas condiciones crean el espacio del debate o el espacio de lo posmoderno de acuerdo con la poética de Linda Hutcheon<sup>15</sup>. La negociación entre el pasado y el presente, la inclusión de lo excluido, la ausencia en la presencia, la duda y la búsqueda son finalidades que retan la certidumbre, lo absoluto y lo totalitario de los discursos dominantes (Hutcheon 47).

Esta negociación entre el pasado y el presente en el teatro posdictadura de las obras que incluyo en este estudio se centra en la falta de resolución que caracteriza la vida de *los olvidados* y la repetición alegórica de ambientes marginales y degradados. Sin embargo, *los olvidados*, en tanto personajes teatrales llevan consigo la ruptura existencial y los procesos fracturados posdictatoriales de regulación nacional que suscitan la imposibilidad del olvido y, al mismo tiempo, su continua exclusión. El análisis de estos personajes y los espacios dramáticos en los que se crean, me lleva a considerar los dilemas de la representación y la dificultad de lo

---

<sup>15</sup> Hutcheon declara desde un principio la función contestataria de conceptos tales como discontinuidad, disrupción, dislocación, descentralización, indeterminación y anti-totalitarismo. Estos conceptos incorporan precisamente lo que el posmodernismo plantea (*A Poetics of Postmodernism* 3).

representable tanto en el texto literario como en su representación teatral.<sup>16</sup> En este contexto de análisis, la noción de lo irrepresentable, planteado por Jacques Ranciere como lo ininteligible, lo indecible, lo que no tiene lugar, lo inhumano, es pertinente para abordar los dilemas que enfrentan los dramaturgos para hablar de y dar voz a *los olvidados*.<sup>17</sup> Ranciere explica lo irrepresentable como aquel referente (objeto, sujeto, evento, situación) para el cual no se puede encontrar una forma de presentación sensible adecuada a su idea o, por el contrario, un esquema de inteligibilidad igual a su potencia sensible. De esta manera, señala Ranciere, el autor y el artista se enfrentan, por un lado, ante la imposibilidad de construir representaciones según las expectativas estéticas de las tradiciones artísticas. Por otro lado, lo irrepresentable también es una acusación al ejercicio del poder de la representación. En este sentido, la acción o cicatriz en el pasado resurge en el presente para presentar lo que antes era impresentable (no digno de presentarse), en el sentido de cualquier expresión artística según Jean-François Lyotard, o resurge para (re)presentar lo irrepresentable en respuesta a la diferencia estética posmoderna de acuerdo con Hutcheon. La representación es también un procedimiento que posibilita las simbolizaciones de los *otros* sujetos desplazados por presencias totalizadoras.

Lo irrepresentable lo planteo aquí como síntoma de un pasado que no evita sino intenta responder a la denuncia social del trauma aún presente. Trato a lo irrepresentable no como aquello que no se puede representar sino como una estrategia contestataria para redefinir y

---

<sup>16</sup> Utilizo “representación” de dos maneras. Por un lado, me baso en la idea de “re-presentación” como construcción de un referente para hablar de él, en el sentido de Stuart Hall en *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (1997). Por otra parte, me refiero a “representación” como la puesta en escena del texto dramático.

<sup>17</sup> Jacques Ranciere se ha ocupado de definir lo irrepresentable a partir de las artes visuales que se desarrollan en el siglo XX como respuesta a las guerras mundiales y el surgimiento de regímenes autoritarios y opresivos en Rusia, Italia y Alemania. Este crítico de arte se pregunta ¿de qué hablamos, exactamente, cuando decimos que ciertos acontecimientos son irrepresentables? Ver “La desmitificación de lo irrepresentable” y “Si existe lo irrepresentable” en Jacques Ranciere, *El destino de las imágenes* (2011), pp. 119-143.

reformular la realidad dolorosa en la que se vive de acuerdo con las obras de los dramaturgos que estudio aquí.<sup>18</sup> Lo irrepresentable en el teatro no intenta solamente mostrar acciones inhumanas en imágenes (tortura, muerte), sino también de crear un sentido simbólico de todo aquello que carece de una imagen digerible, ya sea por medio de la corporalidad, el simbolismo de los códigos lingüísticos u objetos en escena. Dichas técnicas colaboran con la construcción de lo ininteligible, no de una manera lineal o coherente, sino a través de la esencia de la fragmentación. Esta forma de presentar lo infigurable podría causar confusión y rechazo, pero a su vez permite que el receptor construya sus propios espacios y temporalidades que le permitan sensibilizar y visibilizar aquellas imágenes fuera de la realidad.

Teniendo en cuenta el concepto de lo irrepresentable, la tesis que propongo no sólo se integra a la discusión de varios críticos de la dramaturgia transicional del siglo XX en cuanto a la manera de representar, verbalizar o expresar los horrores del pasado y el trauma del presente, sino además intenta responder a esa complejidad que corresponde a la realidad de *los olvidados*. Ahora bien, las manifestaciones de lo irrepresentable que propongo examinar en este proyecto se plasman por medio de comportamientos absurdistas, descripciones grotescas y cuadros que divagan entre la realidad y los sueños. Dichas manifestaciones se perciben en los personajes desplazados y aquellos que sufren una distorsión de su propia realidad y crean, por lo tanto, una

---

<sup>18</sup> Lo irrepresentable aquí no se refiere a la carencia de medios expresivos para representar un aspecto mimético de la realidad dentro o fuera del entablado escénico. Desde *La Poética* de Aristóteles hasta los estudios más recientes de la teoría del *performance*, se ha establecido que todo es representable. Ver la introducción en *Critical Theory and Performance* (2010) de Janelle G. Reinelt y Joseph R. Roach. Más que discutir si existe algo que no sea representable, me adhiero a los medios y a las formas de representar en el teatro todo aquello que resulta difícil o inaudito de representar (la angustia, el dolor, el trauma, la degradación, etc.). Tomamos como ejemplo el teatro artaudiano de la crueldad. Este tipo de teatro, según Jacques Derrida en *La escritura y la diferencia* (1989), “no es una representación. Es la vida misma en lo que ésta tiene de irrepresentable. La vida es el origen no representable de la representación. He dicho, pues, “crueldad” como habría podido decir “vida.” Esta vida soporta al hombre pero no es en primer lugar la vida del hombre. Éste no es más que una representación de la vida y ése es el límite —humanista— de la metafísica del teatro clásico” (320).

alternativa en la que es posible sobrevivir. Asimismo, los mismos síntomas de ruptura y lo irrepresentable son patentes en un grupo de dramaturgos que acarrean el pasado violentado en sus obras. Estos autores tienen que prestar atención a los errores y problemas durante los primeros años a partir de la transición y denunciar los motivos que suscitan al olvido. De esta manera, las preguntas que surgen a raíz del problema planteado por lo irrepresentable de la experiencia traumática de *los olvidados* incluyen: ¿Existe una o más maneras éticas o adecuadas de representar lo irrepresentable? ¿Cuáles son las posibilidades de cambio que dictaminan las obras teatrales no sólo para las víctimas inmediatas de la dictadura, sino para las generaciones que crecen bajo las ruinas de la posdictadura? ¿Qué situaciones fomentan la imposibilidad del olvido a pesar de la (auto)imposición del olvido? y finalmente, ¿cómo contribuye la puesta en escena y el texto dramático a la denuncia social de los seres marginalizados, invisibles y mudos, que son *los olvidados*?

Como expongo a continuación, muchos estudios crítico-literarios recapitulan, reinterpretan y recontextualizan el pasado dictatorial para aproximarse a un entendimiento del presente y un posible futuro. Sin embargo, pocos se han encargado de examinar esta misma problemática dentro del género dramático tomando en consideración el concepto de lo irrepresentable. Mi proyecto no sólo busca revalorizar los roles significativos de la escritura dramática y su puesta en escena, sino también aspira a aportar nuevas formas de mirar y pensar las formas expresivas que conjugan las rupturas existenciales de *los olvidados*. Esto, a su vez, se suma a la tarea necesaria y pendiente de revelar nuevas vertientes críticas en la lucha por el no-olvido del pasado dictatorial. Partiendo de una época en la que la experimentación teatral comienza a vislumbrar mayor apertura con el regreso de la democracia, mi objetivo es delinear una perspectiva que establezca un diálogo entre el trauma generado por el desplazamiento y los

ambientes que conducen a la degradación y distorsión de la realidad de los individuos que protagonizan esta historia. Esto me permite abordar el cuestionamiento de los fatídicos desenlaces en muerte que varias obras optan por presentar como la única salida viable. En suma, a partir del análisis del punto de vista de personajes socialmente marginalizados y excluidos de los centros oficiales de poder, mi disertación considera por lo menos dos quehaceres críticos: (1) problematizar las fracturas iniciales de las transiciones a la democracia respectivamente para así (2) demostrar la continuidad de una retórica de exclusión enmascarada bajo los discursos que apelan al olvido.

Mi aproximación a los estudios dramaturgicos de la posdictadura abarca la función complementaria entre el texto dramático y su puesta en escena. Primero, hago la distinción entre *performance* y representación. Identifico aquí la noción del *performance* basado en la definición de Diana Taylor en *Acciones de memoria: Performance, historia y trauma*, en el que el *performance* “puede incluir una dimensión mimética- en sus aspectos de ‘representación’ o ‘reiteración’-, pero incluye también la posibilidad de cambio, crítica y creatividad dentro de la repetición” (7). Sin embargo, *performance* no es un acto exclusivo de lo que entiendo por “hacer teatro” que parte de un texto establecido, sino que existen una multiplicidad de eventos que pueden ser considerados actos performáticos, tales como un acto de protesta o un espectáculo de música o danza. Por esta razón, me refiero a lo largo de mi estudio a la “representación teatral” para aludir al acto performático de la obra teatral analizada. En segundo lugar, tengo en cuenta la definición de teatralidad de Roland Barthes en *Ensayos Críticos* (2003):

¿Qué es la teatralidad? Es el teatro sin el texto, es un espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito, esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensuales, gestos, tonos distancias,

sustancias, luces, que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior. Naturalmente, la teatralidad debe estar presente desde el primer germen escrito de una obra, es un factor de creación, no de realización. No existe gran teatro sin una teatralidad devoradora, en Esquilo, en Shakespeare, en Brecht, el texto escrito se ve arrastrado anticipadamente por la exterioridad de los cuerpos, de los objetos, de las situaciones; la palabra se convierte enseguida en sustancias. (54)

Esta definición se inclina por un estudio casi total del acto performativo y se percibe un cierto rechazo por el texto dramático. Por esta razón, considero el estudio de Óscar Cornago “¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad” (2005) para identificar la teatralidad a partir del texto dramático, como la esencia y el producto inicial del hecho teatral. La teatralidad del texto, entendida por Cornago, es el grupo de signos y sensaciones (gestos, tonos, luces, vestuario) que se construyen en la escena partiendo de un argumento previamente escrito. La teatralidad del texto dramático permite que ese texto no se quede estancado y asimismo accede a que el texto sufra variaciones y adaptaciones según el contexto en el que se presenta. Asimismo, la teatralidad del texto lleva consigo la idea implícita de romper con un texto autosuficiente y con la fijeza de las palabras (Cornago 3). Por estas razones, analizo la noción teatral de una manera en la que el texto dramático es parte del teatro y el teatro es parte de la teatralidad. Texto, teatro y puesta en escena son actividades relacionadas y asimismo complementarias. A pesar del intento por separar el estudio del texto dramático de la representación escénica, sobretudo por la “tiranía” y fijeza que implica un texto escrito, me aproximo a las obras teatrales considerando, en primer lugar, el núcleo de la escritura dramática y, enseguida, la puesta en escena.<sup>19</sup> Mi objetivo

---

<sup>19</sup> Ver *All Theater is Revolutionary Theater* (2005) de Benjamin Bennett en cuanto a la apropiación del teatro como figura poética y más adelante como género literario. Esto impide, de acuerdo con Bennett, la explosión del carácter revolucionario e independiente del teatro, debido al conservadurismo que atañe esta

no sólo analiza el texto dramático como plataforma de la representación, sino que considero la diversidad de factores que (re)dirigen la representación, tales como las direcciones escénicas del director, los apuntes, los afiches, etc. Estas añadiduras modifican y/o aportan al texto dramático para adaptarlo al contexto en el que se presenta la representación en un espacio determinado, produciendo así una significación múltiple en el receptor como lector o como espectador.

La idea de separar los estudios de la escritura dramática y la puesta en escena ha llevado a la discusión y complejidad hacia una definición y acercamiento al estudio teórico y literario de los estudios dramáticos. En esta disertación, me encargo de estudiar la creación teatral en todas sus manifestaciones, tal como lo declara Santiago Trancón en *Teoría del teatro* (2006), ya que el teatro “no ha de incluir en su definición sólo al texto, sino también a la representación; no solo debe analizar la actividad artística, sino también el fenómeno social; no únicamente la obra o el producto, sino también la producción y recepción” (88). No pretendo dividir las distintas aproximaciones a los estudios teatrales, sino más bien intento abrir un diálogo y ofrecer distintas posibilidades al estudio literario y teórico del teatro. De esta manera, establezco estas relaciones de acuerdo con Trancón, en el que “un texto puede contener o predeterminar una gran parte de la representación, mientras que otra parte solo puede servir como incitación o estímulo para la escenificación. A su vez, la representación puede contener o condicionar parte del texto y su sentido” (252). Esta negociación entre la escritura dramática y la puesta en escena contribuyen a mi estudio teniendo en cuenta el análisis de Amalia Gladhart en *The Leper in Blue* (2000):

Within a dramatic text, an emphasis on performance may function as a means of questioning that text, displacing its authority and highlighting the manner of its construction. Performance may be evoked, in ways often similar to the play

---

idea de la dependencia por categorizar los géneros literarios. Para Bennett, el teatro cobra una función revolucionaria y reaccionaria al momento de escenificar la palabra escrita (64).

within the play of self-referential theater, as a site of negotiation between dramatic text and social context or as a means of questioning the viability of theater itself. (21)

El espacio que enlaza el texto dramático y la puesta en escena se convierte en el espacio clave que interactúa con las obras posdictadura que estudio antes y después de ser llevadas a escena.

Por su parte, el valor significativo de los actos performativos aumenta en los años decadentes de cada dictadura como muestra del comienzo de un nuevo periodo. Es así como el teatro vuelve su mirada a las formas revolucionarias de hacer teatro, tales como las propuestas de Antonin Artaud, Bertolt Brecht, Augusto Boal, entre otros.<sup>20</sup> Por un lado, Artaud ve la tradición de la escritura como el principal obstáculo cultural a la revolución teatral. Brecht, por su parte, los cánones dramáticos y literarios. Es cierto que los escritos de Brecht parecen muy simples y populares como para ofrecer una alternativa revolucionaria (contrario de la manera de Artaud), pero eso no significa que no implique un cambio a la tradición de la escritura dramática. De hecho, Brecht modifica la acción mimética y verosímil (aristotélica) de presentar un hecho de la vida, ya que pretende que el público se libere de la alienación a través de la distanciaci3n. En 3ltima instancia, se observa como el teatro del oprimido de Boal enfoca toda su atenci3n en la improvisaci3n del acto para crear un sentimiento superior y m3s vivo fuera del escenario. Estos tres ejemplos sintetizan el valor al acto perform3tico que el grupo de dramaturgos en la posdictadura decide otorgarle en una primera instancia a la creaci3n teatral que se impone ante la escritura dram3tica tradicional. No obstante, esta inclinaci3n por el acto perform3tico ante el acto de la escritura cambia gradualmente durante la d3cada de los noventa. A partir de esta d3cada, el

---

<sup>20</sup> En la primera d3cada del siglo XX destacan *The Theater and Its Double* (1938) de Artaud y “A Short Organum for the Theatre” (1949) de Brecht. A partir de la d3cada de los sesenta, surge una nueva forma de hacer teatro con *El teatro del oprimido* de Boal.

dramaturgo comienza a involucrarse en mayor medida al trabajo colectivo de la representación teatral. Dramaturgos como el argentino Arístides Vargas o los españoles Eusebio Calonge y Gracia Morales escriben, dirigen o en algunos casos también actúan sus propias obras, en colaboración con sus respectivos grupos teatrales. El teatro posdictadura en el Cono Sur y España que considero no constituye la separación del texto dramático, ni mucho menos la ruptura con la palabra escrita. En realidad, la palabra escrita no puede ser rechazada, ya que cualquier acto performativo (el teatro siendo uno de ellos) incluye de alguna u otra forma un texto previo (dramático o no). La oposición entre la obra dramática y la puesta en escena de una obra sin un texto dramático previamente establecido es una disyuntiva falsa planteada desde los dramaturgos que creen que la escritura dramática es puesta a un lado o desvalorizada. Lo cierto es que las líneas de ruptura (innovación/renovación del hecho teatral) ya no pasan completamente por una escritura dramática, sino que se desplazan, transfieren y/o complementan con la representación teatral. A fines del siglo XX, el teatro ya no piensa únicamente en propuestas renovadoras de un autor, sino de la colectividad entre los mismos autores, directores, actores, escenógrafos, etc.

En cuanto a la función contestataria del teatro posdictadura, identifico este uso contestatario en términos de oposición y protesta en contra de las condiciones que marginalizan a los sectores de *los olvidados*. Antes de abordar las características de un teatro que protesta, hago un hincapié inicial a este aspecto contestatario debido a los desafíos que viene confrontando el teatro desde la segunda mitad del siglo XX. Estos desafíos obligan a la supervivencia de un teatro acechado inicialmente por la censura y más adelante por la comercialización y el consumismo que trae el “aperturismo” económico neoliberal. Tras una fuerte censura en los primeros años de las dictaduras tanto en España como en el Cono Sur, la creación teatral

comienza una lucha que refuerza su valor social. En una primera instancia, el teatro lucha contra el silenciamiento de la expresión artística que según los regímenes dictatoriales amenaza el orden público. Esta lucha la ejemplifican aquellos dramaturgos que no cesan su producción teatral de demanda en el exilio o en el interior de sus países produciendo un teatro *underground*. Más adelante, con el regreso de la democracia en los primeros años, el teatro debe confrontar el retorno de una aparente apertura a la libertad artística de expresión.<sup>21</sup> Menciono que es “aparente” esta libertad ya que el mercado cumple la función de otro tipo de censura. Con mayor visibilidad en la década de los noventa, el orden económico y político llega a determinar la vida cultural de la sociedad y su comportamiento. En el teatro, el dominio consumista fija la estructura, el contenido y la retórica de un teatro institucionalizado cuyo objetivo se inclina más por las ventas que por el valor verdadero de un teatro de protesta. El teatro posdictadura no sólo tiene que confrontar en primera instancia la incorporación masiva de los medios de comunicación y el dominio de grandes empresas multinacionales, sino también tiene que afrontar la adaptación necesaria al hecho globalizante que caracteriza a las sociedades posdictadura. Es por esto que la creación teatral, de acuerdo a José Luis Alonso de Santos, debe “bucear en el terreno de lo personal, lo corporal y lo biológico, intentando llegar así a un nuevo lenguaje escénico acorde con nuestro tiempo y nuestras necesidades” (Romera 99).

---

<sup>21</sup> A diferencia de los primeros años del retorno de la democracia en Argentina, Chile y Uruguay, los miembros de la Junta de Censura y sus superiores en el Ministerio de Información y Turismo en España “seguían firmando prohibiciones (a lo largo de 1976 se prohibirían *La condecoración*, de Lauro Olmo, *En la cuerda floja* e *Y pusieron esposas a las flores*, ambas de Fernando Arrabal)...finalmente, el 4 de marzo de 1978 entraba en vigor el Real Decreto 262/1978, sobre libertad de representación de espectáculos teatrales, recuperándose así la libertad de expresión en los escenarios españoles tras cuatro décadas de censura” (Muñoz Cáliz 10). Otro ejemplo en la censura de los primeros años de la transición española son las obras del dramaturgo español José Ruibal, ya que las compañías teatrales no entendían su expresión artística (correspondientes a la corriente del “nuevo teatro”) y por ende, declaraban que su contenido era irrelevante a los acontecimientos históricos. Asimismo, las compañías se inclinaban más por la desmemoria y el olvido.

Ahora bien, las características de la nueva faceta del teatro postdictadura que examino busca llegar a ese nuevo lenguaje escénico sin abandonar su carácter de oposición y protesta. Esta postura la examino en base a lo que Zygmunt Hubner, en *Theater and Politics* (1988), resalta como un *Theatrum militans* o un teatro que lucha (104). Sin embargo, la alianza que por siempre ha existido entre el teatro, la política y el Estado, según Hubner, corre el riesgo de promover una falsa idea. Es decir, el teatro puede acrecentar el desarrollo por un cambio social positivo o negativo, teniendo en cuenta, por ejemplo, los fines propagandísticos de un determinado partido político. El reto mayor de un *Theatrum militans* posdictadura no se basa solamente en la construcción de una realidad social ya de por sí fragmentada, sino también de una lucha contra el orden político y económico del Estado democrático que amenaza el deber artístico y social del teatro. Alonso de Santos, en *La escritura dramática* (1998), hace una extensa reflexión acerca del compromiso social que involucra la creación literaria. En este caso, Alonso de Santos se refiere al teatro que debe “entretener, instruir, entusiasmar y estar al servicio de la verdad, la protesta, el humanitarismo y la belleza” (389), las cuales son características sociales dentro de una comunidad receptora. En un compromiso moral más radical en la filosofía de Alonso de Santos, “la obra teatral es como un grito contra el muro de las mentiras, de la injusticia; es un acto contra la injusticia social” (400). Esta idea la complementa el acercamiento de Mark Fortier en *Theory/Theatre* (2002), partiendo del análisis de un teatro cuyo objetivo es posicionar a la audiencia de una mejor manera que entienda el mundo social, cambiante y movible que les rodea. El mundo social y su significado, al cual se refiere Fortier, llega a construir jerarquías de poder para el beneficio de unos pocos y asimismo ocultan la capacidad de cambio. Por esta razón, en este mundo cambiante, Fortier enfatiza la necesidad de un acercamiento adecuado a los signos culturales de la obra, así como el enfrentamiento con la

verdad, ya que todas estas aproximaciones determinan la interpretación final de cada análisis individual y colectivo. Asimismo, el compromiso del quehacer artístico teatral lo define Santiago Trancón en *Teoría del teatro* (2006), situando al teatro en “la frontera de la realidad que el orden social necesita definir y construir para existir” (89). Este orden social del ser humano tiene que ver con la liberación y potenciación de los impulsos vitales en la creación teatral. La mediación entre la realidad y la consciencia social es una de las funciones del teatro para Trancón, no sólo en la representación de la obra teatral, sino además en el compromiso de los receptores.

En realidad, el teatro posdictadura no revoluciona radicalmente ni reinventa la mediación entre la realidad y la consciencia social, el acto contra la injusticia social y/o la capacidad de posicionamiento en un mundo cambiante. Estas características sociales de oposición y protesta se presentan como continuidad de movimientos ya marcados a inicios del siglo XX en España y en el Cono Sur. Tanto el teatro revolucionario republicano que lucha en contra de la Guerra Civil Española (Teatro Español Universitario), como los teatros independientes en el Cono Sur (el Teatro del Pueblo en Argentina y Uruguay en la década de los treinta y más adelante el Teatro Experimental en Chile en la década de los cuarenta) contribuyen al desarrollo no sólo de la faceta teatral más experimental del siglo XX, sino también impulsan fuertemente el uso simbólico (absurdo, enmascaramiento) de la denuncia tras la opresión y las injusticias que arrastran la segunda mitad del siglo XX. Durante este periodo, cobran relevancia el surgimiento de grupos como la Federación Uruguaya de Teatros Independientes (1947) en Uruguay, ICTUS<sup>22</sup> (1955) en Chile, Teatro Abierto (1981) en Argentina, y el Teatro Independiente (1963) y La Zaranda (1978) en España.<sup>23</sup> Estos grupos se caracterizan en común por la búsqueda de diferentes

---

<sup>22</sup> Del latín *ictus* que significa “golpe” o golpeteo rítmico con el que se medían los versos.

<sup>23</sup> Las fechas aquí establecidas marcan el inicio de estos grupos, los cuales siguen a grupos anteriores como Teatro del Pueblo durante la década de los treinta y/o el Teatro Español Universitario de Sevilla durante la Guerra Civil.

maneras expresivas para combinar el lenguaje escrito y corporal, la escenificación colectiva, el uso de la parodia y la metateatralidad como formas contestatarias a las políticas de cambio que supone el antes y después de los respectivos golpes de Estado.<sup>24</sup>

No obstante, la continuidad del deber contestatario del teatro posdictadura sufre un cuestionamiento que desvaloriza el compromiso social de la dramaturgia en los primeros años del retorno de la democracia. Esto se debe en parte a la demanda colectiva de la sociedad que busca la recriminación inmediata y directa a la reciente dictadura. Las demandas por las desapariciones, las torturas, las muertes y demás atrocidades llevadas a cabo durante el régimen dictatorial aparecen en las obras teatrales posdictadura, pero de una manera en que la forma y la imagen crean una multiplicidad de espacios alternativos de denuncia. Jorge Dubatti observa en *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura* (2006) que la creación teatral nunca le da la espalda a los problemas sociales, ni mucho menos percibe una “desideologización” de la función contestataria de la dramaturgia. Al contrario, desde el regreso de la democracia existió una constante preocupación social en el teatro que convertía en poética y tematizaba los problemas de la comunidad y se preocupaba por incidir recursivamente en la sociedad. No es una “desideologización”, explica Dubatti, sino el diseño de nuevos lenguajes poéticos para la función social del teatro. El teatro posdictadura se preocupa por la autonomía del arte y la multiplicidad de significados en el que “sus procedimientos principales son la construcción de una lógica poética que niega radicalmente el sentido común; la polisemia; lo no dicho; el régimen metafórico; la opacidad” (Dubatti 13). El pensamiento del dramaturgo, la expresión corporal, la transmisión del artista y la recepción del lector/espectador construyen los espacios de la

---

<sup>24</sup> La cuestión del teatro en la España de la segunda mitad del siglo XX se inclina más a la lucha por la supervivencia de un teatro que agoniza décadas de represión.

ausencia, la negatividad y lo no ilustrativo. Esto lo resume Dubatti en cuando al teatro posdictadura de las últimas décadas:

1. El teatro como constructo memorialista, como lugar de construcción de relatos sobre el pasado, en especial sobre la dictadura. 2. El teatro como fundación de micropolíticas alternativas, espacios de subjetividades o identidades micropolíticas “de autopreservación”. 3. El teatro como ratificación de la macropolítica hegemónica (el capitalismo o neoliberalismo). 4. El teatro como lucha “contra” la macropolítica hegemónica, desde la micropolítica “contra”. 5. El teatro a favor de la reconstrucción de una macropolítica alternativa, desde el pensamiento crítico de la izquierda o la búsqueda de otras macropolíticas alternativas (14).<sup>25</sup>

En este sentido, las obras dramáticas posdictadura y su representación teatral que analizo se dan a la tarea de presentar una multiplicidad de espacios alternativos que caracterizan la construcción tanto del texto como del imaginario escénico. Además, al identificar estos espacios simbólicos-alternativos, el teatro contestatario al que hago hincapié (de oposición y protesta) se convierte en la apelación a los discursos que incitan al olvido del pasado dictatorial reciente.

Dentro de los espacios simbólicos-alternativos que genera el teatro posdictadura, me enfoco en la representación dramática del espacio irrepresentable de la memoria traumática. La memoria y el trauma son conceptos claves para demostrar los ambientes degradados, las fracturas de las transiciones y la continuidad de una retórica de exclusión que provoca la ruptura

---

<sup>25</sup> Dubatti se refiere a macropolítica como los “grandes discursos políticos de representación, de extendido desarrollo institucional en todos los ordenes de la vida social (liberalismo, izquierda, socialismo, peronismo, radicalismo, etc.). [Micropolítica] es la construcción de espacios de subjetividad política alternativa, por fuera de las macropolíticas” (14).

existencial de *los olvidados*.<sup>26</sup> A través de la naturaleza irrepresentable que significa/simboliza el espacio de la memoria traumática, me doy al quehacer de debatir la “normalización” o integración de la experiencia traumática en un discurso narrativo<sup>27</sup> lineal o coherente con el objetivo de solventar el peso traumático del sujeto que sufre la experiencia. En este caso, representar la experiencia traumática, con las distorsiones y dislocaciones del sujeto/personaje, constituye un espacio alternativo capaz de concientizar al lector/espectador.

Mieke Bal en *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present* (1999) hace referencia a las memorias traumáticas como un tipo de memoria que contiene una narrativa ambigua al involucrar sucesos dolorosos que son en su naturaleza traumáticos. De este modo, la narración “coherente” de los hechos del pasado juega un papel fundamental para que el receptor logre imaginar (sin llegar a comprender) el evento traumático sucedido. Sin embargo, la necesidad de modificar la distorsión que presenta el trauma en una narración coherente corre el riesgo de legitimar un discurso de normalización. Las memorias traumáticas, de acuerdo con Bal, se intentan representar en el presente con cierta viveza, pero en algunos casos estas memorias traumáticas resisten la integración debido a la falta discursiva de narrar lo inenarrable. Los eventos traumáticos se recrean entonces como dramas en vez de ser narrados mecánicamente por los agentes que se ocupan de transmitir la memoria traumática. Ahora bien, una de las cuestiones que Bal discute gira en torno a la manera de representar el trauma o cómo el autor puede representar o personificar el trauma de una persona. La pregunta que Bal se hace es: ¿se puede narrar o representar el trauma? Para extender este cuestionamiento, ¿cuáles son las posibilidades,

---

<sup>26</sup> Dentro de los múltiples estudios acerca de la memoria en la segunda mitad del siglo XX, recurro al estudio de Foucault en cuanto a la inclusión de las voces excluidas de la historia oficial. Ver “Counter-Memory: The Philosophy of Difference” en Michel Foucault, *Language, Counter-Memory, Practice* (1977), pp. 112-198.

<sup>27</sup> En el sentido de narrar o ser capaz de contar algo.

si existen, de integrar el trauma a una narración que trasgreda la linealidad y coherencia? Las obras teatrales posdictadura en mi análisis intentan mostrar como la dislocación y la fragmentación del sujeto agraviado durante y después de la dictadura son elementos que funcionan, dentro del texto y la representación teatral, como estrategias transmisoras del trauma. Los elementos dislocados y fragmentados de la memoria traumática se manifiestan a través de una narración escrita u oral no-convencional (silencios, oscuros, ruidos, movimientos corporales, etc.). El lenguaje poético del absurdo (metáfora, ironía, parodia) busca en los archivos de la memoria traumática la forma de demostrar la naturaleza y la sensación nostálgica de lo vivido, a pesar de su fragmentación. El teatro posdictadura aquí no busca la normalización de la memoria traumática, sino más bien intenta crear espacios que proporcionen alternativas para así reconocer el efecto traumatizante de las víctimas.

La representación dramática del espacio irrepresentable de la memoria traumática surge asimismo como una serie de eventos que se revelan por medio de los sueños y la locura. La presencia del inconsciente (sueños) y la histeria (locura) se encargan de emitir la realidad de *los olvidados* que gradualmente se va disipando. El acto de recordar a través de los sueños y la locura da lugar al regreso del trauma o puede generar nuevos traumas. El trauma reaparece entonces como Cathy Caruth lo presenta en *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History* (1996), “the story of a wound that cries out, that addresses us in the attempt to tell us of a reality or truth that is not otherwise available” (4). Caruth explica el trauma en términos de abandono y regreso, “an overwhelming experience of sudden or catastrophic events in which the response to the event occurs in the often delayed, uncontrolled repetitive appearance of hallucinations and other intrusive phenomena” (11). Denegar, desconocer u olvidar el daño emocional causado por el evento traumático no significa, de acuerdo con Caruth, que el trauma

sea superado por la víctima. La verdadera repercusión del trauma consiste en la dificultad por darle sentido a esa instancia del pasado para poder sobrevivir. El trauma, insiste Caruth, no puede ser definido por el evento que lo causó, sino que consiste en la estructura de su experiencia o la recepción.<sup>28</sup> El evento no es asimilado o experimentado del todo al momento de la acción, sino progresivamente, en su repetición. Estar traumatizado es precisamente estar poseído por una imagen o evento. El trauma aquí cumple la función del infinito retorno a una herida incurable que perturba la supervivencia y asimismo imposibilita el regreso a la estabilidad ya sea emocional, física o racional de la persona afectada.

De esta manera, el trauma que distingo en las obras teatrales posdictadura no sólo es causa directa de una acción físicamente violenta, sino también de una ruptura emocional enraizada en la implantación del miedo durante y después de la dictadura. Caruth conecta estas rupturas emocionales por medio de la correspondencia directa del trauma psicológico. En este caso, el trauma psicológico no tiene exclusivamente una relación directa con la experiencia del cuerpo ante una acción que amenace su vida. Es decir, el trauma no se desarrolla necesariamente a través de las heridas físicas del cuerpo (Caruth 60). La supervivencia no necesita una experiencia conocida del todo, de acuerdo con Caruth, ya que el regreso del evento traumático puede aparecer como el despertar de una memoria a través, por ejemplo, de un sueño. Los sueños en los personajes aparecen como imágenes absurdas, sin sentido y se confunden con la realidad.<sup>29</sup> Al despertar de cada sueño, el personaje es incapaz de sobrellevar la carga emocional y por lo tanto, la dificultad por sobrevivir se intensifica notablemente. En este caso, analizo el efecto del trauma a partir de una doble instancia en la supervivencia. Por un lado, los personajes

---

<sup>28</sup> En cuanto a las implicaciones del hecho teatral y la recepción de la audiencia, ver Eli Rozik, *Future Theatre Research* (2016).

<sup>29</sup> Ver “El trabajo de desplazamiento” en *La interpretación de los sueños* (1979) de Sigmund Freud, pp. 311-316.

intentan lidiar con el trauma de una represión directa en el pasado. Por otra parte, los personajes intentan sobrevivir bajo las ruinas de ese pasado, cuyas víctimas pueden ser ahora los hijos de los subversivos, los niños ilegalmente apropiados o cualquier sujeto que amenace la estabilidad sociopolítica y económica en la democracia. En dichos casos aprecio una distorsión existencial del individuo que arrastra el trauma del pasado, repercute en el presente e imposibilita las bases para el futuro.

Además de la función de los sueños de los personajes como medio alternativo para la transmisión de las instancias traumáticas frecuentemente omitidas por la historia “oficial” del Estado de consenso, la locura asimismo denuncia y reta los discursos que apelan a la normalización y al olvido. Françoise Davoine y Jean-Max Gaudillière, en *History Beyond Trauma* (2004), analizan la locura no sólo como un constructo social, sino que se enfocan en lo que la locura tiene que decir, “for the madness that speaks to itself -or to everyone, that is, to no one- shows outside of temporality, what no one wants to know anything about and what is not inscribed as past” (9). Los personajes en las obras de teatro que muestran síntomas de la locura son justamente aquellos que poseen una voz alternativa a los discursos aparentemente “racionales.” De acuerdo con Davoine y Gaudillière, la locura “goes in search of an echo, in this improbable other, of what official history has marginalized or trivialized” (11).<sup>30</sup> Por medio de la locura es posible contar lo inenarrable en cuanto al sufrimiento y distorsión del pasado y del presente. El objetivo de Davoine y Gaudillière reside en problematizar el constructo social que dictamina lo que es considerado como locura. En el teatro posdictadura, los personajes que

---

<sup>30</sup> Ver el ejemplo en “Gilda: Madness Speaks to the ‘Leftovers’ of the Analyst’s History”. En el caso de Gilda, la locura y el asilo son su único escape. Su delirio es su instrumento máspreciado. En este caso, la locura es más un recurso o estrategia que un destino. La locura es una manera de salir del infierno de la miseria (22). Al igual que Gilda, *los olvidados* buscan en la locura un refugio que les permita la supervivencia. *Los olvidados* prefieren vivir sumergidos en una realidad alternativa que confrontar el desplazamiento y el olvido del presente en el que viven.

recuerdan o intentan reconstruir su pasado para entender su presente son vistos como seres históricos, además de ser excluidos de un círculo de gente “normal.” Estos personajes, por ende, viven bajo los síntomas de una locura que los conduce a un sentimiento de absurdidad. *Los olvidados* quedan divagando en los límites de una realidad atemporal; una realidad que reiterando lo que Davoine y Gaudilliere señalan, “no one wants to know anything about and what is not inscribed as past” (9). Por esta razón, las posibilidades por enmarcar un futuro se obstaculizan y así lo presentan las obras de los primeros tres capítulos en esta disertación.

De acuerdo con Jeanette R. Malkin, en *Memory-Theater and Postmodern Drama* (2002), el teatro de la memoria en el último cuarto del siglo XX tiene como principal objetivo evocar memorias borradas del pasado nacional, re-contextualizarlas, re-abrir memorias canonizadas, repensar discursos tabúes, intervenir en la política de la memoria y represión y entablar una conversación con la audiencia y su conciencia del pasado (5). Malkin observa una práctica fundamental del teatro de la memoria que no sólo imita memorias conflictivas, reprimidas o borradas de un pasado compartido, sino también inicia el proceso de recordar a través de la repetición, combinación y regresión de escenas recurrentes, voces involuntarias, ecos, sobreposición y simultaneidad (8). Malkin divide las aproximaciones al teatro de la memoria en cuatro aspectos: histórico (Pierre Nora con *Les Lieux de Mémoire*), filosófico (Walter Benjamin y las ruinas de la memoria), psicológico (Freud con *Beyond the Pleasure Principle*) y apocalíptico (Jean Baudrillard y el fin del significado). Teniendo en cuenta la manera en que Malkin entrelaza estos aspectos en su análisis del teatro de la memoria, la teatralización de la memoria en el teatro posdictadura que analizo le da una significación alterna a la manera de recordar y olvidar.

El teatro uruguayo a fines del siglo XX implementa el uso de la memoria colectiva para confrontar los mecanismos del olvido y luchar contra la materialización de la memoria.<sup>31</sup> Beatriz Walker, en *Benedetti, Rosencof, Varela: El teatro como guardián de la memoria Colectiva* (2007), destaca al teatro uruguayo como guardián y precursor de la memoria:

...es la memoria de la tortura, la que llevará a sus ciudadanos a luchar por su libertad y a mantenerla. Es la memoria de los sueños y vidas interrumpidas, lo que mantendrá al pueblo unido democráticamente contra la violencia de los gobiernos de facto. Es la memoria de la destrucción de la familia, lo que cimentará a la unidad familiar contra el embate de las tiranías. (22)

La función del teatro a la que se refiere Walker se basa en la reproducción de los males sociales a través de la memoria para luchar contra ellos y asimismo evitarlos. En las obras teatrales que Walker incluye en su estudio sobresalen temas de tortura (penada por la Constitución de Uruguay, pero utilizada por el gobierno de facto), los sueños y las vidas destruidas por la dictadura, y el desmantelamiento familiar, enfatizando los términos militares de desmembramiento y desarticulación. El enfoque propuesto por Walker va dirigido principalmente hacia una joven generación posdictadura para que, por medio de la puesta en escena, posean imágenes alternativas de los horrores del pasado.

La década de los noventa en el teatro chileno marca una época de “deshistorización” y la inclusión del ser humano antes excluido, de acuerdo al estudio de Juan Villegas, “Discursos teatrales en Chile en la segunda mitad del siglo XX” (2000). Villegas reitera la fusión de los elementos escenográficos, las imágenes y la actuación para así representar la denuncia en contra

---

<sup>31</sup> La materialización de la memoria fue uno de los grandes objetivos del régimen militar de la dictadura, ya que antes de devolver el poder a los gobiernos democráticos buscaron borrar sistemáticamente los rasgos de sus crímenes. La guerra contra la memoria es otra de las afrontas del nuevo Estado democrático en el Cono Sur.

de la Concertación de Partidos por la Democracia (1988-2009), ya que intentaron “silenciar los conflictos del periodo dictatorial y buscar en el pasado aspectos no conflictivos” (33). El teatro chileno posdictadura muestra la forma en la que el silencio y el reconcilio de los primeros años de la democracia afectan a las víctimas sobrevivientes de la dictadura, representando la marginalización de los personajes afectados por las decisiones tempranas de la Concertación. Por otra parte, George Woodyard, en su análisis de las obras del dramaturgo chileno Jorge Díaz, trata el compromiso social del teatro y los problemas relacionados con la represión política en Chile.<sup>32</sup> Cabe resaltar la cuestión del exilio que Woodyard examina como parte del trauma y la manera como este crítico teatral intercepta y entrelaza los dos mundos (España y Chile) en los que viven Díaz y sus personajes. El desarraigo o “multiarraigo” en las obras de Díaz muestran como el daño psicológico, provocado por el desplazamiento de un conflicto reciente o pasado que imposibilita el olvido a sus personajes a través del recuerdo desde afuera.

En “Miradas retrospectivas sobre la escena argentina desde fines del siglo XX”, en *Análisis de la dramaturgia argentina actual* (2015), Beatriz Trastoy hace un recorrido comparativo desde las propuestas escénicas de Teatro Abierto (1981-1985) hasta la relación conflictiva entre cuerpo y palabra del teatro argentino de los años noventa. La redimensión y jerarquización del cuerpo y el gesto consta, según Trastoy, de “cuerpos animalizados, cosificados, deformes y monstruosos, deshumanizados en su desnudez, en sus disfasias, en su minusválida capacidad de verbalización” (15). Estos cuerpos funcionan como estrategias de la memoria y a su vez visibilizan el presente de las voces excluidas del pasado dictatorial. Trastoy reflexiona a partir de estas estrategias de la memoria para señalar cómo el teatro lucha contra el presente político y social argentino:

---

<sup>32</sup> En *Resistencia y poder: teatro en Chile* (2000), pp. 75-88.

La memoria se convierte en su materia fundacional, el sujeto que se cuenta a sí mismo (o el que es contado) sobre el escenario confronta la vida privada con los relatos públicos y oficiales, con los de las voces acalladas, marginadas, pero también con los relatos de aquellos que fueron silenciados; buscan interpretar su propio pasado, revisar su mitología personal, reformular lo que cree sabido, desarticular los lugares comunes sobre los que construyó su propia existencia [...] No sólo busca corregir, congelar o imponer versiones, sino concebir la historia como una cadena de transformaciones incesantes, para que el equilibrio necesario entre memoria y olvido permita construir opciones, trazar horizontes. (19)<sup>33</sup>

El teatro argentino a partir de la transición a la democracia no busca que el espectador reflexione sobre las certezas, sino más bien sobre la ambigüedad, las imprecisiones y las conjeturas propias de la memoria traumática. Asimismo, en *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura* (2006), Jorge Dubatti insiste que el trauma de la dictadura y su duración en el presente inmediato de la democratización exige reformular el concepto de país y realidad nacional. La transformación del teatro postdictadura adopta las características de un teatro político metafórico, el cual, apunta Dubatti, “adquirió la entidad del decir y el nombrar. En el teatro, connotar se volvió sinónimo de denotar... transformó la desaparición, la ausencia, lo reprimido y lo silenciado en presencias” (28). Las entrevistas de Dubatti a Leonor Manso, Eduardo Pavlovsky y Ricardo Bartís corroboran el cambio que adquiere el teatro argentino con la llegada de la democracia. Estos dramaturgos, testigos de la opresión dictatorial y víctimas de la censura de sus obras, apuntan la importancia del papel de la memoria en la reformulación teatral.

---

<sup>33</sup> Son las mismas cuestiones que vienen tratando los estudios iniciales de Jorge Dubatti, Osvaldo Pellettieri y Diana Taylor a principios de los noventa tanto en las acciones performáticas como en la escritura de las representaciones teatrales.

Ricardo Bartís explica que la dramaturgia “de alguna manera tiene que representar situaciones de dolor, de muerte, de silencios, de miedo, de terror y ¿cómo representar eso?; ahí es donde recae la significancia de este teatro de dictadura y postdictadura que ayuda y obliga a repensar las formas teatrales” (Dubatti 35). Muestra de lo que establece Bartís es el surgimiento de Teatro Abierto en 1981. Unos años antes del regreso a la democracia, este grupo de teatro ya comenzaba a experimentar la manera de poner en escena los años más funesto de la dictadura.

En cuanto al teatro español, a pesar de que surgen obras de teatro que tratan el tema de la dictadura, tales como el teatro de Paloma Pedrero o Jerónimo López Mozo, la memoria histórica se intensifica en los últimos años del siglo XX como respuesta al descubrimiento de fosas comunes clandestinas que datan desde la Guerra Civil Española. Asimismo, el teatro intenta recuperar los discursos de los dramaturgos, artistas y directores exiliados durante este mismo periodo para rememorar el sufrimiento desde tierras lejanas. Se reconocen también las nuevas voces en la dramaturgia que crecen durante el franquismo, tal es el caso de José Luis Alonso de Santos y José Sanchis Sinisterra, quienes junto a los diferentes grupos del Teatro Independiente se dan a la tarea de continuar con el compromiso social del teatro. Esta creación teatral constantemente emplea la metateatralidad para contrastar los discursos históricos en la construcción de una nación ejemplar tanto en el pasado como en el caos de la transición y la repercusión en el presente. Los dramaturgos que crecen bajo las escuelas de los teatros independientes no sólo continúan la denuncia en contra del olvido, sino que a diferencia de la manera más tradicional de tratar la memoria histórica, utilizan el presente y sus seres marginalizados para la construcción de una identidad colectiva fragmentada.<sup>34</sup> A través de los traumas del presente, el teatro español posdictadura obliga al lector y a la audiencia a repensar y

---

<sup>34</sup> Además de Alonso de Santos y Sinisterra, destacan Eusebio Calonge, Alfonso Vallejo, Paloma Pedrero e Itziar Pascual.

hacer memoria de las fallas que propician la situación precaria en la que se encuentran. En *Teatro español del siglo XXI: actos de memoria* (2008), Candyce Leonard y John P. Gabriele apuntan que “en el teatro, igual que en la vida, la memoria también tiene una función constitutiva en la construcción del personaje y de la realidad representada [...] recordar eventos del pasado es volver a vivirlos. Si se trata de eventos olvidados o reprimidos, es vivirlos por primera vez” (4). En relación al tema de la memoria de la violencia y muerte en la postdictadura, Emilio de Miguel Martínez, en *Teatro español: 1980-2000* (2002), se aproxima a la falta de comunicación y a la soledad del posfranquismo como formas representativas una violencia enmascarada que siguen rememorando los años del franquismo. Dentro de las grandes contribuciones a los estudios dramáticos de la memoria histórica y colectiva a fines del siglo XX se encuentran los trabajos de Virtudes Serrano, Héctor Brioso, José V. Saval, Marga Piñero y José Romera Castillo. Estos críticos no simplemente remontan sus análisis al trauma producido por la Guerra Civil Española, sino que observan como persiste y se regenera por más de cuarenta años en el eterno combate entre vencedores y vencidos, continuando con la exclusión de todo aquello que amenace la españolidad en plena democracia.

Retomando una de las cuestiones planteadas por Dubatti que cito al principio de este estudio, ¿por qué se sigue hablando de postdictadura?, el olvido forzado y la impunidad suscitan situaciones de protesta que demandan justicia y resolución. Cuando el temor orilla a la víctima al silenciamiento, o cuando el mismo estado de consenso respalda indirectamente el silencio, la desintegración del sujeto es devastadora. Esta es una de las propuestas de Idelber Avelar en *The Untimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning* (1999) al cuestionar el proceso del duelo. En las obras teatrales que analizo, la pérdida no sólo se relaciona con los seres queridos, sino de su vida propia. Su vida es lo que les ha sido arrebatado y de esta

manera quedan muertos en vida. El duelo, en todo caso, se relaciona con un duelo de su propia existencia, ya sea de su vida privada o de su vida en el colectivo que habitan. Así, vemos a seres desarraigados que al no cumplir el duelo de su pérdida divagan en un duelo infinito que niega o rechaza su propia historia. La desintegración del sujeto y el olvido que enfrenta se puede entender como una situación pasiva ya que el sujeto no se da cuenta de que se encuentra ante el olvido como una operación represiva y un ejercicio de poder. Este razonamiento de Avelar se fundamenta en que lo nuevo reemplaza a lo viejo y que lo nuevo es producto del discurso político hegemónico. De esta manera, el presente se edifica sobre las ruinas del pasado. Estas imágenes de ruina (el pasado que se intenta desechar) son cruciales en el trabajo de la memoria, ya que pueden ayudar a restablecer conexiones con dicho pasado. Los textos que Avelar examina aquí confrontan esas ruinas dejadas por las dictaduras y extraen de ellas un significado alegórico significativo. Avelar declara que “it is through these ruins that postcatastrophe literature reactivates the hope of providing an entrance into a traumatic experience that has seemingly been condemned to silence and oblivion” (10). Ahora bien, de acuerdo con Avelar, existe la necesidad que el pueblo continúe con la incansable lucha, esta vez en contra del olvido. Una vez que se ha restablecido la democracia, Avelar pregunta ¿cómo podemos establecer la conexión del individuo o colectivo con el pasado que el gobierno quiere olvidar? (11).

Para responder a la pregunta anterior, se toman en cuenta los siguientes estudios. En el caso de los primeros años de vuelta a la democracia en Chile, Michael J. Lazzara describe, en *Chile in Transition: The Poetics and Politics of Memory* (2006), a un gobierno con buenas intenciones de conciliar a la nación, pero con el detalle del olvido. El nuevo gobierno democrático postdictadura enfatiza su mirada en las desapariciones y en los muertos, mientras que los sobrevivientes quedan privados de una voz. El primer presidente del retorno de la

democracia, Patricio Aylwin, reitera la sobrecarga laboral y emocional que involucra el proceso por reconocer a todas las víctimas de la dictadura. Por este motivo, Aylwin establece que hubo que priorizar la investigación del Informe Rettig.<sup>35</sup> Los tres tomos finales del Informe Rettig nombran a más de 3 mil seguidores de Allende que murieron o desaparecieron, así como los detalles de las violaciones a los derechos humanos que sucedieron. El informe enumeró, asimismo, las causas históricas que llevaron a la caída de la democracia. Sin embargo, este informe es criticado más adelante por no establecer adecuadamente las necesidades de los miles de sobrevivientes de la tortura. Surge así entre la población sobreviviente un sentimiento de exclusión, ya que el reporte sólo apoyaba a las familias de aquellos que habían muerto. Este primer documento oficial se utiliza para otorgar una relativa tranquilidad, pero sobre todo separa la verdad de la justicia. El tema de las violaciones a los derechos humanos durante la dictadura queda pendiente hasta 2004, cuando el Informe Valech reexamina el informe anterior.<sup>36</sup> Lazzara analiza los tres primeros gobiernos postdictadura que intentaron forjar un futuro democrático para un país encubierto en las sombras de su pasado autoritario. Estas sombras, a pesar de tratar de contenerlas o evitarlas siempre regresan, particularmente si su dictador, Augusto Pinochet, queda impune y con el mando de Comandante en Jefe de las Fuerzas Armadas y designado senador vitalicio. Los rezagos del pasado disturbán el presente democrático, como lo fue el caso Pinochet de 1998. Un ejemplo es la *Carta a los chilenos*, redactada por Pinochet durante su detención en Londres, la cual se encarga de retratar al dictador como el “buen soldado” que salvó

---

<sup>35</sup> Este informe fue finalizado en 1991. Su objetivo es “establecer un cuadro lo más completo posible sobre los graves hechos de violación a los derechos humanos, sus antecedentes y circunstancias; reunir información que permitiera individualizar a las víctimas y establecer su suerte y paradero; recomendar las medidas de reparación o reivindicación que estimara de justicia; y recomendar las medidas legales y administrativas que a su juicio debieran adoptarse para impedir o prevenir la comisión de nuevos atropellos graves a los derechos humanos” (1).

<sup>36</sup> Este Informe consta de más de 600 páginas en las que se incorpora el detalle de los mecanismos de tortura y los testimonios de alrededor de 30 mil víctimas del régimen dictatorial.

a Chile de las garras del comunismo.<sup>37</sup> De este modo, Lazzara considera necesaria una perspectiva múltiple de ese pasado que retorna al presente bajo los mecanismos de lo que él llama “Lenses of memory.” Lazzara se refiere a la posición subjetiva del testigo (o el artista) al hablar. Es una metáfora que evoca la alteración a la que la memoria está sujeta cuando habla. La mirada a través de estos “lenses” se divide entre la locura, la conversión y reconciliación, los desaparecidos, los sobrevivientes a la tortura y los que regresan del exilio (32). Todas estas perspectivas tienen una manera particular de transmitir el pasado, ya sea lineal, ambiguo, fragmentario o incoherente.

La situación postdictatorial en Uruguay también presenta discursos que sugieren el olvido. Felipe Michelini, en “Contra la cultura de la impunidad: reflexión, compromiso y aprendizajes ante los nuevos desafíos” (2011), hace un recorrido desde 1990 a 2011 que demuestra la lentitud y las fracturas en el infinito proceso de la transición a la democracia uruguaya. A pesar de que el informe *Nunca Más* (1985) demanda, entre otras cosas, un proceso en contra de la impunidad de los violadores de los derechos humanos en el periodo 1972-1985, en 1986 se promulga la Ley de Impunidad.<sup>38</sup> Esta situación conlleva a la movilización social que en un principio se refuerza y más adelante se debilita en 1989 con el Voto Verde en su intento

---

<sup>37</sup> La carta no fue escrita por el mismo Pinochet, sino por el General Juan Emilio Cheyre, quien fue comandante en jefe del ejército de 2001 a 2006. Esto implica una cierta continuidad y conexión entre el régimen de Pinochet y las reformas del ejército postdictadura, a pesar de que Cheyre haya intentado distanciarse del legado del dictador. Asimismo, surgen paradojas en cuanto a este tema. Es decir, Cheyre sigue hasta entonces condenando a la violación de los derechos humanos durante el régimen, pero ha pedido que se reduzcan las sentencias de los victimarios si trabajan con las cortes en el proceso. Ahora bien, es un distanciamiento paradójico, ya que se distancia del discurso pinochetista, pero simbólicamente continúa, ya que Cheyre visitaba regularmente a Pinochet en su casa. Más allá de los “esfuerzos” de Cheyre por olvidar y seguir adelante con sus proyectos de modernización del ejército, todavía hay muchos militares del régimen de Pinochet que se niegan a hablar de la violencia acometida y por ende, se obstruye la reconstrucción del pasado, habiendo más de mil simpatizantes de Allende que siguen desaparecidos (Lazzara 15).

<sup>38</sup> También llamada Ley de Caducidad (1986). Esta ley excluye la persecución de los militares y oficiales involucrados en la violación de los derechos humanos antes del gobierno constitucional del primero de marzo de 1985.

por derrocar la impunidad. La comunidad uruguaya se mantiene en silencio por varios años, hasta 1996, cuando se da la primera Marcha del Silencio. Esta manifestación intenta buscar la verdad más allá de la historia oficial del gobierno, ya que comienzan a salir cementerios clandestinos bajo la llamada Operación Zanahoria.<sup>39</sup> Hasta el año 2000, con la llegada del presidente Jorge Batlle, el gobierno reconoció por primera vez a la organización “Madres y Familiares de Detenidos Desaparecidos” para que se constituyese la primera y única Comisión para la Paz. Con el primer gobierno del Frente Amplio en 2005, bajo la presidencia de Tabaré Vázquez el compromiso social se radicalizó y por fin empezaron a procesarse y condenar a los primeros opresores de la dictadura uruguaya, incluyendo al presidente de facto Juan María Bordaberry. No obstante, la Ley de Impunidad siguió vigente. Hasta el 2009, la Suprema Corte de Justicia considera que esta ley es inconstitucional e incompatible con los tratados de los derechos humanos. De esta manera, la memoria colectiva aumenta y bajo la presión ciudadana se promueve una reapertura de los archivos y una reforma constitucional por medio del “Voto Rosado.” Este voto fracasa entrando ya el segundo mandato del Frente Amplio de 2009 a 2011. De acuerdo con Michelini, uno de los temas pendientes para la lucha contra la impunidad sigue siendo “resultados concretos vinculados a la memoria, la justicia, la reparación, la reconciliación...un discurso sólido sobre la impunidad que desmonte la lógica perversa que alentó la represión ilegal y el ocultamiento de lo ocurrido es fundamental, más si pensamos en clave de las nuevas generaciones” (59). Las luchas contra la impunidad son declaradas

---

<sup>39</sup> La Operación Zanahoria se lleva a cabo entre 1984-1985. Esta operación consistía, de acuerdo con el general retirado Alberto Ballestrino, en exhumar los cadáveres de los desaparecidos de los cementerios clandestinos, existentes en varios cuarteles. Luego de la exhumación, volvían a enterrar los cadáveres, pero de pie, "como las zanahorias" y sobre ellos, plantaban árboles. Los militares pensaron que nadie iría a buscar un cadáver entre las raíces de un árbol.

constantemente muertas, debido a lo que un segmento del gobierno considera como un tema de desinterés público.

Los estudios de Francesca Lessa y Vincent Druliolle en *The Memory of State Terrorism in the Southern Cone* (2011) y Ana Ros en *The Post-Dictatorship Generation in Argentina, Chile, and Uruguay: Collective Memory and Cultural Production* (2012) destacan el contexto postdictadura en Argentina. Ambos estudios presentan las reconfiguraciones de las generaciones postdictadura y cómo la memoria colectiva pretende responder a las dictaduras a través de las protestas sociales. A diferencia de Chile y Uruguay, los movimientos de protesta en Argentina cobran mayor resonancia en la década de los noventa, con una clara transformación que parte desde las Abuelas y las Madres de Plaza de Mayo hasta los escraches de los H.I.J.O.S. (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio).<sup>40</sup> Las “leyes del perdón” y la impunidad a las juntas militares de la dictadura a fines de la década de los ochenta dan inicio al crecimiento de las protestas sociales que llevan el lema “ayer desaparecidos, hoy excluidos.”<sup>41</sup> Estas protestas son también producto del proyecto integrador neoliberal del presidente Menem durante el comienzo de su mandato, ya que prioriza el progreso económico sobre la falta de resolución por los más de treinta mil desaparecidos durante la dictadura. Más adelante, la situación a fines del año 2001 no sólo representa la crisis y el fracaso de un modelo económico, sino que la violencia

---

<sup>40</sup> Ver “‘Usted está aquí’: el ADN del performance” en *Acciones de memoria: Performance, historia y trauma* (2012), de Diana Taylor. Esta sección analiza estos tres tipos de manifestaciones y su relación entre ellos. Taylor le llama a esta relación de protesta performática “el ADN del performance.”

<sup>41</sup> Las “leyes del perdón” se refieren a Ley de Punto Final (1986) y ley de Obediencia Debida (1987). La ley de Punto Final puso un límite de tiempo (treinta días) para reclamar justicia a las violaciones de los derechos humanos durante la dictadura. La ley de Obediencia Debida deja impune a los oficiales de rango inferior y suboficiales de las Fuerzas Armadas, justificando su actuación en la represión ilegal a causa forzada por los mandos superiores. En 2005, la Corte Suprema de Justicia declara la inconstitucionalidad de las “leyes del perdón”. Por su parte, en 1989, el presidente electo Carlos Menem da libertad a más de doscientas personas, entre los cuales se encontraban militares acusados de crímenes durante la dictadura. En 1990, Menem absuelve a los mandos de las Juntas Militares que lideraron el golpe de Estado de 1976, incluyendo a los dictadores Jorge Videla y Roberto Viola.

que se desata, particularmente el 19 y 20 de diciembre, propicia un miedo latente entre la población y un retroceso que rememora la violencia producida por la dictadura reciente.<sup>42</sup>

Oswaldo Pellettieri presenta en *Teatro argentino y crisis* (2004) el panorama de la sociedad que repercute en la escena argentina:

Desde hace mucho tiempo –podríamos poner una fecha aproximada: fines de los años ochenta-, el panorama cultural, social y político se tornó día a día más oscuro y esto tenía su correlato institucional: el acceso al poder de Menem, la concreción de la denominada “posmodernidad indigente”, la venta lisa y llana del país, la entrega de nuestro patrimonio, la realidad como “espectáculo”, el aumento indiscriminado de la pobreza, la desindustrialización, los negociados, la corrupción. Un panorama completamente desalentador. (10)

Pellettieri mantiene a lo largo de su estudio el cuestionamiento del pasado que continúa resurgiendo en el presente. Por esta razón, Pellettieri hace hincapié a los actos performáticos que acompañan la lucha contra la impunidad y el olvido, resaltando nuevamente la labor de H.I.J.O.S. y los testimonios artísticos de Teatro X la Identidad como actos de transmisión para no olvidar, aprender y tener la posibilidad de cimentar un futuro. La importancia de estos actos de transmisión de la memoria colectiva recae en, según Ros, una articulación adecuada para que la población pueda entender y responder a ese pasado sin llegar al olvido colectivo. Ros propone el término “Exemplary memory,” ya que tiene el potencial de expandir el número de personas y grupos en cuanto a la problemática del pasado. Ros explica este uso de la memoria de modo que “la manera ejemplar de recordar usa el evento doloroso como modelo para entender nuevas

---

<sup>42</sup> Periodo conocido como “El Argentinazo”.

situaciones con diferentes componentes y actores, lo cual nos permite tener en cuenta las lecciones del pasado para que nos ayuden a orientar nuestras acciones en el presente” (7).<sup>43</sup>

El caso de la España posfranquista se distingue de la posdictadura en el Cono Sur principalmente por la duración misma del franquismo y la manera en que se ha mitificado el proceso de la transición. Joan Ramón Resina en la introducción de *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy* (2000) se pregunta ¿cómo puede uno decidir entre la falsa idea de la España promovida por Franco y la verdadera idea (o idea legitimada) de la España restablecida por la transición? Resina observa la necesidad de apelar a la memoria y cuestionar a los testigos privilegiados (documentos, records históricos o sobrevivientes de la era pre-franquista). Sin embargo, la memoria es precisamente lo que está en peligro, debido a su fragilidad e inestabilidad provocada por la duración de la dictadura (Resina 6). Si durante el franquismo se impone la memoria de los vencedores por medio de la educación y los monumentos que exaltan a los “buenos” y a los “malos” españoles, los discursos de la transición democrática imponen de la misma manera una memoria que domina el olvido y la reconciliación. Asimismo, la democracia recrimina por extensión todo lo antiespañol. José Ignacio Álvarez, en *Memoria y trauma en los testimonios de la represión*

---

<sup>43</sup> La memoria ejemplar (“Exemplary memory”) a la que se refiere Ros se encarga de las cuestiones de un performance cultural que no se limita a la obra teatral, sino que puede incluir un acto de protesta social a través de la fotografía, la danza, la música, entre otras expresiones. De esta manera, Ros examina tanto la transmisión pasiva como la transmisión activa como elementos en el proceso dialógico que pretende llegar a conectar el pasado con el presente. En la transmisión activa, el transmitir significa aceptar la pérdida del objeto original. Es decir, no se puede recuperar el pasado tal como fue. Se trata de aceptar esos cambios ocurridos en la transmisión de un pasaje a otro. En este caso, el sobreviviente cuenta su historia y la audiencia es capaz de conectar la experiencia del transmisor a un nuevo contexto, lo cual asegura la continuidad entre generaciones. Por otro lado, en la transmisión pasiva los sobrevivientes no encuentran las palabras para expresar lo acontecido. En lugar de historias, hay silencios y rechazos. Los efectos la violencia en el pasado se convierten en miedos, nostalgia, perspectivas contradictorias, temor de ser vigilados, y sentimientos de soledad. A pesar de que no puedan explicar el pasado, los sobrevivientes comunican el sufrimiento justo por medio de la incomunicación (10).

*Franquista* (2007), no se explica cómo durante la transición los monumentos que se encargan de ensalzar o simbolizar al régimen franquista no disminuyen. Álvarez comenta que “la amnesia colectiva con la que se intentó anestesiar a la sociedad española durante la transición iniciada en 1975 es, en sí misma, una constancia de que las heridas del pasado aun no han cicatrizado y de que el trauma perdura en el imaginario social español” (22). Por esta razón, la nueva generación que nace durante o después del franquismo tiene el compromiso de cuestionar esos discursos fragmentados del franquismo que fueron silenciados por el discurso de la transición a la democracia. Los discursos del Estado de consenso, de acuerdo con Luisa Elena Delgado en *La nación singular. Fantasías de la normalidad democrática española* (2014), revelan una obsesión por reflejar la imagen de una nación “normal.” Esta proyección obliga a la exclusión de cualquier entidad que amenace la estabilidad sociopolítica, económica y cultural. Delgado expresa que “la forma de estado basada en el consenso y el sentido común es la del estado unitario, que entiende la unidad como algo concreto y estable, como un reconocimiento de límites ya establecidos e incuestionables” (49). El argumento de Delgado gira en torno a la concepción de una democracia que impone el bien común y cierra otras posibilidades. Estos cuestionamientos son la esencia de una democracia que sigue la lógica del disenso, en contraste con la democracia consensual. Para Delgado, la política democrática debe tomar en cuenta “la parte sin parte.” Esto se refiere a aquellos que fueron excluidos desde un principio. Lo importante en el análisis de Delgado es que la democracia llegue a “definir” y “repartir” el bien común (17). La relevancia del estudio de Delgado, aparte de la adecuada aproximación a una fantasía que no sólo enseña como desear, sino que también actúa como el enmascaramiento de la inestabilidad social, reincide en las

similitudes de los discursos simbólicos y políticamente ideológicos del franquismo: el bien común, la unidad y la exaltación de una nación única.<sup>44</sup>

Con el fin de contestar a las preguntas planteadas hasta el momento, estructuro mi investigación en cuatro capítulos y conclusiones como explico enseguida. El primer capítulo, titulado “Adaptaciones de una realidad desplazada: el exilio y desexilio en *Nuestra Señora de las Nubes* (1998) y *Canción de cuna para un anarquista* (2002)” responde a la pregunta ¿qué ha pasado con todos aquellos que fueron desapropiados directa o indirectamente de su cultura o comunidad? Las obras del dramaturgo argentino Arístides Vargas y del dramaturgo chileno Jorge Díaz demuestran la ambigüedad que existe a la hora de tratar el tema del “regreso.” Los resultados de este análisis prueban el por qué se imposibilita la reinserción a la sociedad abandonada de los personajes y los fallos a la hora de considerar el multiarraigo en las sociedades ajenas a la propia. Para esto, se utiliza la noción del “desexilio,” término acuñado por Mario Benedetti durante y después de su exilio. El desexilio, según el autor, no significa necesariamente salir del sufrimiento, del dolor y del trauma del pasado, sino que el individuo se enfrenta ahora a heridas diferentes al confrontar una sociedad que no era la suya cuando salió del país. Las obras de Vargas y Díaz no sólo plantean la posibilidad fallida de los protagonistas por un regreso real y/o simbólico a sus lugares de origen, sino también enfrentan una realidad que genera un nuevo trauma de no pertenecer.

En el capítulo dos, “Escenarios de la tortura: cuerpos inertes y diferentes en *La puta madre* (1997) y *La puerta estrecha* (2000),” los dramaturgos Marco Antonio de la Parra y

---

<sup>44</sup> Delgado explica que “toda construcción social de la realidad depende de un cuadro fantasmático, de ahí que las grandes promesas políticas están ligadas a un escenario de pérdida, a un pasado de plenitud y de posible recuperación y armonía” (21). Por esta razón, la democracia de consenso que analiza Delgado se constituye como una fantasía, ya que no pueden hacer realidad el deseo, pero se sigue manteniendo como tal para que la población siga deseando y por ende apoyando la ilusión de conseguir ese deseo. Por eso se dice que esa fantasía es el apoyo de una realidad social.

Eusebio Calonge crean personajes destinados a la degradación, culminando en la pérdida de características humanas. Por medio de esta pérdida, examino los mecanismos de opresión que sitúan a los personajes en zonas latentes de peligro. La persecución y las violaciones sexuales como formas de tortura durante la dictadura crean espacios inadaptables e impresentables en el presente de los personajes. Esta situación provoca el rechazo y exclusión hacia los personajes indigentes de una sociedad que se da a la tarea de reproducir la degradación a todo aquello que amenaza lo “normal.” Por esta razón, los personajes son vistos como seres anormales y aborrecibles. Así, uno de los enfoques es la representación del cuerpo de la víctima como un espacio simbólico de destrucción. Las obras discuten, por lo tanto, si es posible para el sujeto torturado subsistir atrapado en un cuerpo que fue objeto de destrucción cuando además les han arrebatado la identidad, el alma y la motivación. Ante todo, se advierte la forma de cómo se representa, verbaliza o visibiliza el dolor de ese cuerpo herido, maltratado y torturado cuando no hay rastro de cicatrices palpables ante la mirada de los demás. Asimismo, se observa hasta qué punto el dolor se convierte en sufrimiento cuando la cicatriz de la tortura no sólo trasgrede el cuerpo como tal, sino que además encarna una nueva vida con el embarazo. Con esto, el dolor/sufrimiento se perpetua. Las obras de De la Parra y Calonge no sólo matizan estas cuestiones, sino además muestran el contraste entre los personajes que presencian y hablan del dolor del “otro” y de los personajes que hablan de su propio dolor.

El capítulo tres, “La representación del insilio: voces en el encierro en *Terror y miseria en el primer franquismo* (2003) y *La complicidad de la inocencia* (2011),” tiene en cuenta la obra de Bertolt Brecht, *Terror y miserias del Tercer Reich* (1964) y su artículo “Las cinco dificultades para decir la verdad” (1934), ya que hacen eco a las obras de Patricia Zangaro y Adriana Genta y José Sanchis Sinisterra. En este capítulo se examinan las estrategias dramáticas

de la teoría del distanciamiento con el propósito de identificar las variaciones entre los textos dramáticos en relación con la temática de la complicidad y el miedo. El análisis de ambas obras desencadena una serie de conjeturas en cuanto a la conducta de un sector social que deja en duda su complicidad o su inocencia durante la dictadura. El asunto, sin embargo, reside en cuestionar los hechos que orillan al individuo a ser cómplice de algo, a callar, a someterse, a ser parte de la inercia. De esta manera, el argumento se aproxima al ejercicio de la complicidad como un fundamento regido por el miedo. Para esto, se observan las siguientes instancias. Primero, el miedo infundado durante la dictadura conlleva al insilio del individuo que lo aísla y lo desplaza dentro de su misma comunidad. En segundo lugar, el miedo adoctrina; es decir, guía el odio hacia el prójimo, a ese *otro* que es el subversivo, y lo convierte en desprecio. En última instancia, se observa cómo los efectos del insilio y el rechazo contra el *otro* afectan *a posteriori* los comportamientos y las relaciones de una sociedad referida en la obra como mutilada. A raíz de esta propuesta, se abre la discusión en cuanto a qué significa subsistir en una cultura del miedo, cómo la sociedad aprende o se acostumbra a vivir bajo estas circunstancias y si el miedo puede convertirse en comodidad. Finalmente, se analiza la representación de la víctima en *La complicidad de la inocencia* como un elemento único que la distingue de la obra de Sinisterra y Brecht.

El último capítulo, “El acto de regresar: enfrentamientos, recuperación y esperanza en *Secretos* (2001) y *NN 12* (2010),” se encarga de examinar un proceso de recuperación que, aunque no cierra un ciclo en las víctimas, proyecta el trabajo colectivo de un sector social ausente en las obras de teatro anteriores a este capítulo. Las dramaturgas Diana y Morales toman el tema del regreso de los desaparecidos, de los exiliados, de los muertos, de los torturados como uno de los grandes retos del teatro posdictadura. Es decir, las obras de los autores Arístides

Vargas, Jorge Díaz, Eusebio Calonge, Marco Antonio de la Parra, Patricia Zangaro, Adriana Genta y José Sanchis Sinisterra plantean soluciones a la recuperación de la identidad de la víctima, pero no se llevan a cabo. Estos autores proponen estrategias para la recuperación de la memoria colectiva, mas no se representan en escena. Es decir, las obras sugieren acertadamente las pautas para la recuperación de la voz de las víctimas, pero al final todo queda irresoluto, lo cual también es válido cuando el análisis observa las consecuencias irreparables de la represión militar y la complicidad ciudadana. Sin embargo, existe la necesidad de poner en práctica, y en escena, las propuestas, los planteamientos y las estrategias capaces de establecer un cambio positivo en las víctimas para alejar relativamente al trauma como objeto de destrucción y así concretar la esperanza. Por lo tanto, este capítulo cuatro retoma el tema del “regreso” para demostrar por medio del análisis de las obras de Diana y Morales cómo el trabajo colectivo de un sector social comprometido colabora en rescatar/reivindicar la individualidad/identidad de las víctimas. Para esto, se observan escenarios en los que los personajes/víctimas regresan para enfrentar y trasgredir los espacios simbólicos del poder. Este regreso de las víctimas deja de ser una quimera para así contrarrestar la apatía social y la desviación de la mirada del pasado que tanto se critica en las obras anteriores.

Para cada capítulo, se utilizan imágenes tomadas de las grabaciones de las puestas en escena seleccionadas para cada obra, a menos que se indique otra fuente. Uno de los objetivos de cada imagen se basa en mostrar la representación de momentos, situaciones y/o acciones clave, cuyas decisiones escénicas pueden modificar, complementar o mantener el significado del texto dramático. Cada capítulo demuestra la precariedad de los personajes *olvidados* y los efectos postraumáticos de la dictadura que a su vez originan nuevos traumas. El regreso al origen del trauma en los personajes se convierte en un retroceso que engendra y/o activa el trauma pasado

por primera vez. Las secciones de cada capítulo se aproximan al estudio de memorias traumáticas (históricas o culturales, impuestas o construidas). Este acercamiento permite el reconocimiento de las estrategias alternativas que propongo en el análisis de la dramaturgia posdictatorial (1990-2010) en el Cono Sur y España al momento de representar lo irrepresentable. Las estrategias dramáticas de experimentación y los contextos sociopolíticos en ambas regiones permiten seguir el diálogo de una dramaturgia posdictadura transatlántica. Tanto el teatro posdictadura español como el del Cono Sur confrontan sociedades fragmentadas y por medio de la escena, del texto y de lo artístico, se dan a la tarea de convertir en presencias las ausencias.

## CAPÍTULO 1

### **Adaptaciones de una realidad desplazada: el exilio y desexilio en *Nuestra Señora de las Nubes* (1998) y *Canción de cuna para un anarquista* (2002)**

Tristes son los entierros, pero ninguno como el del exiliado. El exilio es un desgarrón que no acaba de desgarrarse, una herida que no cicatriza, una puerta que parece abrirse y nunca se abre... Puede volver, pero una nueva nostalgia y nueva idealización se adueñaran de él. Puede quedarse, pero jamás podrá renunciar al pasado que lo trajo aquí y sin el futuro ahora con el que soñó tantos años.

-Adolfo Sánchez Vázquez

El epígrafe corresponde a una reflexión que aparece en el ensayo “Fin del exilio y exilio sin fin” (1977), del filósofo, escritor y profesor español Adolfo Sánchez Vázquez, en la cual muestra la lucha personal entre el dolor, el desencanto y el anhelo de esperanza que caracteriza la vida del exiliado. A lo largo de su ensayo, Sánchez Vázquez cuestiona las instancias que producen lo *irrecuperable* de un momento, de un recuerdo, del pasado que tanto daño producen en la existencia de un individuo. Asimismo, se pregunta qué obstaculiza el no poder ver hacia delante y en lugar de un futuro hay un retroceso que atrapa a la persona y la devora. Finalmente, plantea identificar las pequeñas fisuras y/o fracturas desapercibidas, pero aun latentes, en las sociedades posdictadura con el objetivo de cobrar consciencia de un problema tan ambiguo como lo es el exilio. Estas reflexiones sirven como punto de partida de este capítulo que además examina la situación pos-exilio, partiendo de la idea del “desexilio,” término acuñado por el escritor uruguayo Mario Benedetti.<sup>1</sup> El desexilio es la acción problemática del regreso y del reencuentro. Es un proceso de doble magnitud, al cual se le suma el desarraigo inicial del exilio.

---

<sup>1</sup> Mario Benedetti usa por primera vez el término “desexilio” en su novela *Primavera con una esquina rota* (1982). En 1983 publica un artículo en *El País* titulado “El desexilio.” Dos años más tarde, en 1985, publica su libro *El desexilio y otras conjeturas*, el cual recapitula una serie de artículos relacionados publicados durante su exilio en España.

El desexilio no significa necesariamente salir del sufrimiento, del dolor y del trauma del pasado, sino que el individuo se enfrenta ahora a heridas diferentes al confrontar una sociedad que no era la suya cuando salió del país. El desexilio, además, se enfrenta a una de las múltiples realidades (el insilio y los prisioneros políticos) que confronta la sociedad posdictatorial. De acuerdo con Benedetti, el desexilio “será un problema casi tan arduo como en su momento lo fue el exilio, y hasta puede que más complejo” (*El desexilio y otras conjeturas* 39). No es lo mismo, por ejemplo, el regreso para aquellos que tengan empleo asegurado que para aquellos que tengan que confrontar el desempleo. Bien apunta Benedetti al decir que el exilio político es una decisión que otros toman por la persona (imposición), mientras que el desexilio es una decisión voluntaria. Sin embargo, el problema surge cuando el regreso deja de ser voluntario, ya que al regresar no hay cabida en la sociedad, no se respetan los puestos de trabajo, no hay recursos que sustenten la estabilidad socioeconómica del ex-exiliado, o simplemente la indiferencia hacia el dolor del pasado sea intolerable. Estos son algunos factores que se consideran en la propuesta dramática posdictatorial del autor argentino Arístides Vargas con *Nuestra Señora de las Nubes* (1998) y del autor chileno Jorge Díaz con *Canción de cuna para un anarquista* (2002).<sup>2</sup> Este capítulo demuestra, por lo tanto, la ambigüedad que existe a la hora de tratar el tema del “regreso.” Los resultados de este análisis prueban el por qué se imposibilita la reinserción a la sociedad abandonada de los personajes y los fallos a la hora de considerar el multiarraigo en las sociedades ajenas a la propia. De este modo, el método de investigación se divide en dos secciones de análisis textual, “(Des)encuentros con la realidad: el desexilio como síntoma de lo estático” y “El recuerdo desde afuera: una mirada retrospectiva,” y una sección que analiza la

---

<sup>2</sup> A partir de aquí se utilizarán las siguientes abreviaciones de los títulos de las obras: *Nuestra Señora...* y *Canción de cuna...*

teatralidad, “Del texto a la representación teatral: el exilio y sus variaciones en escena,” dentro de las cuales se van desarrollando métodos comparativos entre ambas aproximaciones.

Las obras de Vargas y Díaz no sólo plantean la posibilidad fallida de los protagonistas por un regreso real y/o simbólico a sus lugares de origen, sino también enfrentan una realidad que genera un nuevo trauma de no pertenecer. Estas situaciones se encargan de develar discursos alternativos (de ausencia y presencia) que alteran un orden social preestablecido. Esto es, la voz personificada y escenificada de *los olvidados* (desplazados) incomoda aquellos proyectos urgentes por normalizar la nueva imagen democrática en vías de una integración a la economía y desarrollo global. La noción de “desplazamiento” no sólo sugiere un movimiento, cambio o traslado de un lugar a otro, sino también significa el desalojo, quizá definitivo, del lugar de origen. Cuando el desplazamiento de una persona o un colectivo deja de ser voluntario, generalmente acarrea un fuerte sentimiento nostálgico y hasta cierto punto fatídico, en el que la idea del regreso puede convertirse en un factor fundamental de subsistencia. Regresar al lugar de origen después de un desplazamiento forzado no significa necesariamente la reconstitución de la pérdida original en términos de pertenencia a un entorno específico con prácticas y costumbres culturales acorde, ni mucho menos reconstituye parte de la identidad individual que automáticamente se diluye con el pasar del tiempo. Esta situación de pérdida, que en muchos casos es irrecuperable y propicia la imposibilidad del regreso, se magnifica cuando el desplazamiento inicial del sujeto surge a partir de un contexto de violencia sociopolítica y económica que fomenta el terror dentro de la población afectada. De este modo, los momentos clave de los cuales parte este capítulo son la causa de una movilización masiva dentro y fuera de las fronteras geopolíticas de la nación, ya sea por el miedo a la represión física o por el simple hecho de supervivencia. Estos momentos vienen seguidos por una serie de enfrentamientos entre

el estado autoritario y los movimientos de resistencia que van a gestar el comienzo de las transiciones a la democracia en España, Uruguay, Chile y Argentina.

De este modo, el desplazamiento (condición inherente del exilio y pos-exilio) en los personajes de *Nuestra Señora...* y *Canción de cuna...* hace que afronten una realidad sometida al olvido, con fronteras y barreras simbólicas que convierten su entorno presente en otro tipo de prisión. Los discursos de los (ex)exiliados, o desplazados, rompen con esas barreras y fronteras por medio de sus experiencias. De esta forma, la aproximación en ambas obras de lo que políticamente constituye el exilio y el pos-exilio rompe la concepción monolítica y homogénea en tanto a la expulsión y el desvanecimiento del individuo. Los efectos de la desestabilización y el desplazamiento del sujeto exiliado, durante y después de las dictaduras, permiten considerar la multiplicidad, el dinamismo y la intersección, ya que surgen nuevos tipos de separación y pérdida, ya sea interna o externa, que dialogan con las formaciones sociopolíticas y culturales en la posdictadura. Por esta razón, uno de los propósitos de este capítulo consiste en analizar los relatos del sujeto desplazado no siempre escritos, visibles o exteriorizados. Teniendo en cuenta la multiplicidad de estos relatos (personales, sociales o históricos), la situación que produce el exilio puede transmutarse en voces (la necesidad de un grito) y a la vez en silencios (la imposibilidad de articulación o expresión). La necesidad de reencontrar el sentido de vida, y mostrar su realidad protagonizada como una parte de la sociedad excluida en el antes y después de la dictadura, se ve truncada, como señala Enrique Coraza de los Santos en “Los exilios uruguayos en España: silencios, problemas y realidades” (2007), cuando “se encuentra con la incomprensión, la indiferencia y la culpabilidad y culpabilización que lo condenan al destierro de esa memoria social e histórica y a permanecer en el refugio de la memoria individual y grupal” (201). Tanto en el texto como en la representación teatral de ambas obras

se observa cómo se construyen y rompen las barreras simbólicas de exclusión a través del recuerdo teatralizado de los protagonistas, cuyo refugio y existencia sólo pueden subsistir en los sueños de alguien que los sueña o en la (auto)aceptación de una memoria fragmentada.

*Nuestra Señora...* es la segunda obra de la trilogía que escribe Arístides Vargas sobre el exilio.<sup>3</sup> Antes de esta obra sale *Flores arrancadas a la niebla* (1993) y después aparece *Donde el viento hace buñuelos* (2000). En las tres obras, Vargas reafirma el poder trascendente de la imaginación, gestando realidades imaginadas, recordadas y soñadas. *Nuestra Señora...* narra el encuentro entre dos exiliados en un tiempo impreciso y un lugar indeterminado. Oscar y Bruna protagonizan este encuentro que por medio del recuerdo recapitulan los hechos de su vida en un pueblo al que llaman Nuestra Señora de las Nubes.<sup>4</sup> Las trece escenas se entrelazan y constituyen la obra marcando saltos temporales entre el presente y un pasado que introduce a otros personajes que son actuados a través de la memoria de Oscar y Bruna. La transferencia de temporalidades a la que se enfrenta el lector y/o espectador se presenta de una manera fragmentada, desordenada y confusa. Este caos a la hora de reconstruir los recuerdos de Oscar y Bruna se encarga de develar la alternativa discursiva al pasado reciente. Es decir, la naturaleza

---

<sup>3</sup> Publicada en 1998 en la revista *Primer Acto*, seguido de una lectura dramatizada el 30 de octubre del mismo año en el Anfiteatro de la Casa de América en Madrid en el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz. En marzo de 1999 se estrena oficialmente en Quito, Ecuador, bajo la producción del Grupo Malayerba de Ecuador, fundado en 1980 con la colaboración de Arístides Vargas después de haberse exiliado de Argentina en 1977. Esta obra se ha convertido en un ícono del tema del exilio, representándose continuamente en España, Latinoamérica y Estados Unidos por el Grupo Malayerba, cuya puesta en escena más reciente fue en el pasado Festival Andino Internacional de Teatro que tuvo lugar en Argentina en 2016. Actualmente, el director Emilio Hugo Alba, quien también dirigió *Canción de cuna...* en 2016, presentó en cartelera *Nuestra Señora...* en mayo de 2018 en Torrente Espacio Teatral, Buenos Aires.

<sup>4</sup> Nuestra Señora de las Nubes puede hacer referencia, según la tradición católica, a la aparición de la Virgen de la Nube de Ecuador que ocurre en 1696. Dicha devoción está dirigida hacia los desahuciados debido al milagro que esta virgen le hizo al obispo Don Sancho de Andrade y Figueroa de Quito, el cual se encontraba enfermo y en medio de cientos de personas se curó repentinamente después de su travesía al ver la imagen de la virgen dibujada en las nubes. Otra posible referencia del título es a la de Nuestra Señora del Buen Ayre (advocación de la Virgen María), nombre otorgado por Pedro de Mendoza a la ciudad de Buenos en 1536, evocando así la fundación de pueblos y ciudades.

irrepresentable que significa/simboliza el espacio de la memoria traumática debate la “normalización” o integración de la experiencia traumática en un discurso narrativo lineal o coherente con el objetivo de solventar el peso traumático del sujeto que sufre la experiencia. En este caso, representar la experiencia traumática, con las distorsiones y dislocaciones del sujeto/personaje, constituye un espacio alternativo capaz de concientizar al lector/receptor. Los dos protagonistas se encuentran por casualidad en un lugar extraño para ambos y en el transcurso de la conversación se dan cuenta que proviene del mismo lugar que es Nuestra Señora de las Nubes. Desde la primera escena dejan en claro cuales fueron los motivos de su salida del país hace veinte años. Bruna fue expulsada por blasfemar contra el cuerpo militar y contra los “caballeros con levita” y además por decir que “los corruptos denuncian a los corruptos” porque entre ellos se entienden (18). En el caso de Oscar, su expulsión simboliza su muerte:

Bruna: ¿A usted por qué lo expulsaron de su país?

Oscar: A mi no me expulsaron.

Bruna: ¿Ah, no?

Oscar: No, a mí me mataron.

Bruna: ¿La policía?

Oscar: No, los vecinos.

Bruna: ¿Con un cuchillo?

Oscar: No, con el silencio. Verá, mis vecinos...gente comedida: me hacía falta aceite, ellos me lo prestaban. Ellos no sabían que eran asesinos, por eso se comportaban como vecinos, lo supieron el día que me llevaron preso porque no dijeron nada; trataron de olvidar lo que habían visto y yo caí

fulminado por el olvido, la desidia y el miedo, en el mismo instante que ellos cerraban sus ventanas. (19)

A lo largo de esta escena inicial, Bruna y Oscar dialogan acerca de los estragos y efectos que se han producido debido al exilio en sus vidas. Ambos acentúan la tristeza del exiliado, “propensos a imaginar cosas que nunca pasan...[y] extrañar un lugar tan perverso y creer que es el mejor del mundo” (20). Extrañar es lo único que les queda a Bruna y Oscar, ya que después de veinte años “el pueblo ya no será el mismo...por eso lo inventamos cada vez que lo recordamos” (21). Así finaliza la primera escena. A partir de entonces, cada escena marca el recuerdo de Bruna y Oscar que remonta a un momento del pasado y asimismo simboliza una situación distinta de la sociedad. Bruna y Oscar continúan reflexionando sobre la brutalidad de un país en el que la gente se odia a sí misma y en el que a una muchacha, llamada Democracia Martínez, la violaron primero una “patota ejecutiva” y después una “patota legislativa” (33). Al final de la obra, Bruna alude al miedo de olvidar y al desorden de sus recuerdos/imágenes que no logren cobrar sentido de su existencia. El olvido, dice Oscar, “tomará posesión de nosotros porque tenemos alma...” (49). Tanto Bruna como Oscar quedan retratados al final como imágenes en los sueños de alguna persona o de algún colectivo que recuerde la situación de todos aquellos que sufrieron el desplazamiento a causa de la violencia de Estado.

*Canción de cuna...* comienza con el diálogo entre Rosaura y las prótesis de su difunto marido, Epifanio, en un mausoleo en Chile.<sup>5</sup> Junto a estas prótesis, están enterradas también unas

---

<sup>5</sup> Estrenada el 11 de junio de 2003 el Teatro la Comedia en Santiago, Chile, dirigida por Gustavo Meza y con la actuación de Maite Fernández y Fernando Fariás. Al igual que *Nuestra Señora de las Nubes*, esta obra ha sido representada en distintas partes de Latinoamérica y España. Las representaciones más sobresalientes están a cargo del Teatro El Galpón, dirigida por Sergio Lazzo en el 2008, el Teatro Expresión de la Universidad Arturo Prat en el 2011 y por el grupo Teatro Va, bajo la dirección y actuación de Emilio Hugo Alba en el 2016. Poco se sabe de la recepción de los primeros intentos por llevar a escena esta obra. Sin embargo, la representación teatral del grupo Teatro Va gana cinco premios

gotas para la presión y un guante con el cual Epifanio golpeaba a Rosaura para no dejarle marcas. Irónicamente, Epifanio es incinerado y arrojado a un río tras su muerte y Rosaura decide enterrar en ese mausoleo los objetos que simbolizan el trauma de su pasado. De esta manera, Rosaura llega con la intención de quedarse a vivir ahí, ya que ha sido despojada de su hogar tras no pagar la renta. El regreso simbólico de Rosaura, así como su realidad inventada, se interrumpe con la aparición de Balbuena, un vagabundo anarquista, atrapado en una realidad de hace sesenta años, que además luchó en el bando republicano durante la Guerra Civil Española. Por medio de recuerdos y sueños fragmentados, tanto Rosaura como Balbuena reconstruyen su pasado real e imaginario. Ambos son víctimas de ambientes propagados por la violencia. A pesar de que Rosaura niega en un principio la realidad de su pasado, la conversación con Balbuena permite el enfrentamiento con la verdad, la cual establece que Rosaura crece regida por la violencia familiar. Balbuena, por su parte, crece huérfano y criado por su abuelo anarquista. Tras su muerte, Balbuena se escapa del orfanato a los 13 años y luego es reclutado en un “sanatorio” para locos que a su vez cumple la función de campo de concentración. Más adelante, lo expulsan del país tras blasfemar, junto con su loro bilingüe, “¡Muérete Franco, maldito cabrón! ¡Viva Bakunin y la Anarquía!” (244). Al final, se revierte el papel de la locura y el discurso de Balbuena permite la construcción de un pasado impuesto al olvido.<sup>6</sup> No obstante, el trauma generado del pasado repercute gravemente en el presente de Balbuena y Rosaura, lo cual los conlleva a un suicidio simbólico con dinamita mojada.

El exilio político de miles de personas a causa del régimen dictatorial español y del Cono Sur en Latinoamérica sirve como punto de partida para tratar la cuestión del desplazamiento a lo

---

del Festival Popular de Teatro Entre Ríos, incluyendo mejor obra, mejor actriz, mejor actor, mejor técnica y mejor dirección.

<sup>6</sup> La locura puede ser un medio alternativo de contar una historia. Ver *History Beyond Trauma* (2004) de Davoine y Gaudillière, pp. 3-38.

largo de este capítulo. El exilio es uno de los temas históricos y literarios más recorridos y complejos a lo largo del siglo XX en España, Argentina, Chile y Uruguay. Las dimensiones y estadísticas del exilio político en cada región son incomparables e incluso inmensurables, pero comparten impactos y heridas similares a nivel individual y colectivo. Estudios recientes como los de Alicia Alted en *La voz de los vencidos* (2005), Niall Binns en *Argentina y la guerra civil española* (2012), *Chile y la guerra civil española* (2013) y *Uruguay y la guerra civil española* (2016) no sólo muestran la magnitud y el desplazamiento global del exilio republicano de 1939, sino que también se enfocan en las condiciones socioeconómicas, políticas y culturales de este exilio español en tierras argentinas, chilenas y uruguayas.<sup>7</sup> Por su parte, el mismo tratamiento, pero con las travesías de los exiliados argentinos, uruguayos y chilenos en España, se presenta en las ediciones de Eduardo Rey Tristán en *Memorias de la violencia en Uruguay y Argentina: Golpes, dictaduras, exilios (1973-2006)* (2007) y Ana Buriano Castro, Silvia Dutrénit Bielous y Daniel Vázquez Valencia en *Política y memoria: A cuarenta años de los golpes de Estado en*

---

<sup>7</sup> Se destacan estos estudios por su enfoque sociológico e histórico reciente de la población exiliada en los países del Cono Sur, sin olvidar la gran labor del historiador español Vicente Llorens y la última publicación antes de su muerte *El exilio español de 1939: La emigración republicana* (1976). No obstante, existen trabajos de gran valor que se orientan al reconocimiento del exilio intelectual español, como lo demuestran, entre otros, las investigaciones de Manuel Aznar Soler con su artículo “La historia de las literaturas del exilio republicano español de 1939: problemas teóricos y metodológicos” (9-22) en *Migraciones y exilios* (2002). Ver, asimismo, la edición de Antolín Sánchez Cuervo, *Las huellas del exilio: expresiones culturales de la España peregrina* (2008), en la que destaca el ensayo de Jorge Suárez Novella, “El silencio de la memoria (del exilio y el pensamiento español)” (429-473). Francisco Caudet en su más reciente publicación sobre el exilio, *Mirando en la memoria las señales: diez ensayos sobre el exilio republicano de 1939* (2010), habla también de la diáspora intelectual en el exilio. Finalmente, el *Diccionario Bio-Bibliográfico de los escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939* (2017), coordinado por Manuel Aznar Soler y José Ramón López García, muestra la dedicación de un grupo de investigadores que a más de dos décadas de iniciar el proyecto, en 1993, publica cerca de dos mil entradas no solamente de los autores, editoriales y revistas más conocidos del exilio republicano, sino que integra los nombres y proyectos que hasta ahora habían sido ignorados. Uno de los grandes objetivos de esta monumental publicación consiste en mostrar las insuficiencias en el tema del exilio que han definido las políticas culturales desde el regreso de la democracia.

*Chile y Uruguay* (2015).<sup>8</sup> Estas investigaciones se distinguen por la perspectiva que se le otorga al pos-exilio en cuanto al encuentro y/o choque trasatlántico entre España y el Cono Sur y cómo responden los nuevos gobiernos democráticos respectivamente ante la condición/problema del exiliado en las primeras décadas seguidas de la transición.

Asimismo, existen numerosos estudios sociológicos, históricos y literarios que se han dado a la tarea de examinar las condiciones que orillan al exilio, las dimensiones transnacionales y transculturales, los mecanismos de negociación en el nuevo colectivo y las rupturas imprevisibles de la identidad del individuo. De esta manera, en este capítulo se sintetiza la concepción política del exilio y sus efectos a partir de la pérdida, el desorden, el caos y las barreras simbólicas que se van creando a través del tiempo. El exilio, señala Edward Said en *Reflections on Exile and Other Essays* (2000), “originated in the age-old practice of banishment. Once banished, the exile lives an anomalous and miserable life, with the stigma of being an outsider” (144). A lo largo de su ensayo, Said examina como el exilio crea una discontinuidad en el estado de la persona. Los exiliados pierden o les arrancan de raíz su tierra y su pasado. Con esto, los exiliados se encuentran en una constante búsqueda para reconstituir sus estados personales, sus vidas deshechas y esto lo hacen al tratar de integrarse a una comunidad ajena. Ahora bien, este proceso de pérdida y búsqueda sitúa al sujeto exiliado en un estado de vida politizado. Esto nos remite a lo que Giorgio Agamben establece en su *Política del exilio* (1996) al separar y cuestionar la asociación de los refugiados, exiliados y apátridas de los “derechos humanos” que suelen asociarse desde un principio con el “nacimiento-nación” y “hombre-

---

<sup>8</sup> Ver especialmente los artículos “Explorando algunas dimensiones del exilio argentino en España” (163-177) de Guillermo Mira Delli-Zotti y “Los exilios uruguayos en España: silencios, problemas y realidades” (197-216) de Enrique Coraza de los Santos en *Memorias de la violencia en Uruguay y Argentina: Golpes, dictaduras, exilios* (1973-2006).

ciudadano” (47).<sup>9</sup> Más allá del recorrido que hace Agamben acerca de las condiciones naturales de la existencia de un individuo que promulgan los derechos humanos a lo largo del siglo XX, especialmente después de la Primera Guerra Mundial, la cuestión del exiliado entra en el limbo que separa precisamente los derechos soberanos del ciudadano de una determinada Nación-Estado. Es decir, los derechos del exiliado sufren una pérdida inicial para convertirse en derechos provisionales y limitados. La problemática que plantea Agamben gira en torno al ordenamiento jurídico, siguiendo la tesis de Hannah Arendt en *Los orígenes del totalitarismo* (1951), que establece las categorías de los derechos del “hombre,” las cuales ya no pueden ser ni “sagrados” ni “inalienables” (47). Ya no es válido promulgar, de acuerdo con Arendt, que las asociaciones por los derechos humanos no posean un carácter político y que sean únicamente actividades humanitarias y sociales, sobretodo cuando los refugiados se convierten en un problema masivo para el Estado. Dicho problema aumenta cuando el exilio oficialmente termina y en vez de volver, el exiliado opta por quedarse. No obstante, Arendt apunta la situación de esas personas “extranjeras” (estigma inseparable del exiliado/refugiado) que son de cierto modo obligadas a vivir al margen de la diferenciación:

[Los extranjeros] carecen de esa tremenda igualación de diferencias que surge del hecho de ser ciudadanos de alguna comunidad y, como ya no se les permite tomar parte en el artificio humano, comienzan a pertenecer a la raza humana de la misma manera que los animales pertenecen a una determinada especie animal. La paradoja implicada en la pérdida de los derechos humanos es que semejante pérdida coincide con el instante en el que una persona se convierte en un ser humano en general —sin una profesión, sin una nacionalidad, sin una opinión, sin

---

<sup>9</sup> *Política del exilio* es el resultado de un análisis inicial incluido en *Homo Sacer* (1995).

un hecho por el que identificarse y especificarse— y diferente en general, representando exclusivamente su propia individualidad absolutamente única, que, privada de expresión dentro de un mundo común y de acción sobre éste, pierde todo su significado. (251)

En realidad, como lo propone Arendt, el “extranjero” refleja un peligro que “estriba en que una civilización global e interrelacionada universalmente pueda producir bárbaros en su propio medio, obligando a millones de personas a llegar a condiciones que, a pesar de todas las apariencias, son las condiciones de los salvajes” (252). Estos salvajes, a los que también se refiere Agamben como el exiliado y el refugiado inquietan el orden y la continuidad del principio original “nacimiento-nación” y “hombre-ciudadano.” Es por esto que Agamben ve al exilio como “la condición política más auténtica. Con una inversión atrevida, la verdadera esencia política del hombre ya no consiste en la simple adscripción a una comunidad determinada, sino que coincide más bien con aquel elemento inquietante que Sófocles había definido como ‘superpolítico–apátrida’” (52). La conclusión de Agamben viene también seguida por un detenido análisis de los filósofos clásicos griegos y romanos (Plutarco, Platón, Plotino, Aristóteles) que se valen de metáforas políticas para describir la separación del alma del cuerpo, una emigración, un abandono y una huida ante la muerte. Más que definir la vida filosófica como “exilio de la política,” concluye Agamben, hay que reivindicar la “politicidad del exilio” (52).

Las obras del argentino Arístides Vargas y del chileno Jorge Díaz están protagonizadas por personajes extranjeros, raros y “salvajes” ante la mirada de los otros. La trama en ambas obras gira en torno al exilio que fueron obligados los personajes en sus respectivos países. De esta manera, tanto *Nuestra Señora...*, como *Canción de cuna...*, muestran una realidad pos-exilio, cuya ambigüedad denota el vacío existencial de los personajes. La paradoja en ambas

obras presenta la oposición entre lo irracional o extraño frente al sentido común. Es decir, los personajes viven en un contexto en el que las dictaduras de sus países ya han terminado y con ello su condición de exiliados. Por lo tanto, lo racional ante la mirada ajena dictamina que estos personajes son libres de regresar a sus países, lo cual no sucede. Lo irracional o extraño ante esta misma mirada es observar cómo estos personajes reflejan una realidad (un modo de vida) que muestra un exilio sin fin. Esto produce que la marginación de los protagonistas se doblegue, ya que las obras imposibilitan el regreso, siguiendo la idea de Said en la que “the pathos of exile is in the loss of contact with the solidity and the satisfaction of earth: homecoming is out of the question” (179). Esta declaración es una de las interrogantes en las obras de Vargas y Díaz que corresponden al contexto posdictatorial del momento. El problema que plantean estas obras es justamente lo que Arendt explica de acuerdo a la privación de los derechos, la diferenciación y la no pertenencia a un “mundo común” de todo aquel ser humano que represente su propia individualidad. Varios son los factores que deben considerarse *a priori* para entender la situación que diferencia la individualidad del exiliado de ese mundo común, tal como lo explica Claudio Bolzman en su artículo “Elementos para una aproximación teórica al exilio” (2012), en el cual hace un trazado de las dimensiones y los conflictos que determinan las particularidades del exiliado en los Estados receptores. Bolzman señala ante todo la diferencia entre admisión y acogida. A pesar de que las leyes de cualquier Estado acepten la presencia del exiliado antes y después, no significa que la sociedad acoja al sujeto que represente la *otredad*. Esta situación conduce, en algunos casos, a un proceso de aculturación forzada, corriendo el peligro de que el exiliado desvalorice su pasado, ya que puede provocar una dificultad en la reinserción de la nueva sociedad. Se trata de un asunto de dominio que, de acuerdo con Bolzman, “resulta del conflicto desencadenado cuando un grupo de individuos establece relaciones de poder con otros

de cultura diferente. El grupo dominante impone relaciones económicas, políticas y sociales que convienen a sus intereses y lleva al grupo dominado a adquirir un mínimo de sus normas culturales para asegurar una dominación adecuada” (17). El exiliado se convierte, de esta manera, en un actante social incapaz de representar su propia individualidad. No sólo pierde parte de su identidad pasada, sino que ahora el exiliado tiene que forjar, orientar y reinventar su modo de vida para encajar en ese mundo común. Lo que el exilio crea en el contexto *pos-* es la divagación entre lo que fue y lo que es. Bolzman finaliza su artículo analizando la pérdida de los “privilegios” una vez que el exilio llega a su fin y el momento de regresar a casa llega. A pesar de que Bolzman provee el ejemplo de los acuerdos entre Chile y Suiza para facilitar la vuelta de los exiliados, existen también factores problemáticos (socioeconómicos, políticos, culturales, jurídicos, simbólicos, etc.) que deben considerarse para comprender la imposibilidad del regreso. El fin del exilio denota una complejidad que va más allá del simple hecho de regresar. De esta manera, lo que se intenta resolver en las obras de Vargas y Díaz es el por qué sus personajes no encuentran cabida ni *aquí* ni *allá*.

Los procesos de reincorporación y reconocimiento de los exiliados durante los procesos de la transición a la democracia en el Cono Sur y España sufren las fracturas de una rápida solución al problema.<sup>10</sup> La Ley 46 de Amnistía en España, que permite entre otras cosas el regreso de los exiliados, se promulga con el gobierno de Adolfo Suarez en 1977. En esta ley no hay mención explícita en ninguno de los doce artículos de esta controversial ley que retribuya y avale la especificidad del retorno del sujeto exiliado.<sup>11</sup> A causa del “pacto de silencio,” que se

---

<sup>10</sup> Los procesos aquí referidos son los gubernamentales. Fuera de estos procesos “oficiales,” existe una gran labor por parte de la Organizaciones No Gubernamentales (ONG) que se encargan de apoyar a las víctimas de la dictadura.

<sup>11</sup> Una de las pocas labores que se hicieron para apoyar el regreso de los españoles estuvo a cargo de La residencia “El Retorno” en Alapardo, Madrid. Esta residencia, abierta en 1988 y cerrada en 2012 por falta

cosecha durante la transición, pasan más de dos décadas del regreso de la democracia para que se reconozca oficialmente en 1999, en el sesenta aniversario del fin de la Guerra Civil Española, las condiciones del exilio. De manera similar en Argentina, a pesar de la gran labor de la Comisión Argentina por los Derechos Humanos (CADHU) en cuestiones del exilio, no se sanciona de inicio una ley de reparación para el exilio sino hasta 2009 bajo la Ley de ampliación 26.564, ya que La Secretaría de Derechos Humanos de la Nación considera que las personas que se vieron forzadas a salir del país para preservar su integridad física, por estar perseguidas por las fuerzas de seguridad, también pueden solicitar una reparación.<sup>12</sup> Después de veinte años del derrocamiento de la dictadura, el presidente argentino Néstor Kirchner convoca y reconoce por primera vez pública y oficialmente a la comunidad argentina exiliada en su segundo viaje a España en 2004. En este primer reconocimiento de un mandatario de la Nación de la posdictadura, Kirchner manifiesta la realidad de los exiliados como víctimas de una injusta persecución política y como compatriotas a los que había que reconocer y reivindicar. En el caso de Uruguay, a pesar de la declaración “no hay que tener ojos en la nuca” de Julio María Sanguinetti justo antes de su elección presidencial en 1985, uno de los beneficios para los

---

de recursos, fue creada para la acogida y atención de españoles emigrantes retornados en situación de precariedad y niños en abandono físico y moral.

<sup>12</sup> La Ley 26.564 es una ampliación de la Ley 24.043 “Beneficios otorgados a personas puestas a disposición del Poder Ejecutivo Nacional durante el Estado de Sitio” (1991) y la Ley 24.411 “Ausencia por desaparición forzada” (1994). Ambas leyes estipulan la indemnización para las personas “privadas de su libertad por actos emanados de tribunales militares, haya habido o no sentencia condenatoria en este fuero” (Ley 24.043, Artículo 2) y “cuando se hubiera privado a alguien de su libertad personal y el hecho fuese seguido por la desaparición de la víctima, o si ésta hubiera sido alojada en lugares clandestinos de detención o privada bajo cualquier otra forma del derecho a la jurisdicción” (Ley 24.411, Artículo 1). La falta de mención al exilio y los documentos que ambas leyes piden para comprobar el derecho a los beneficios causaron confusión en el ciudadano exiliado a la hora del regreso. Por este motivo, desde 2004, las familias exiliadas pedían al Estado nacional igualdad de indemnización que la de los ex-detenedos y los familiares de desaparecidos, lo cual fue reconocido por la Corte Suprema de Justicia después de aceptar el reclamo de la familia Vaca Narvaja. Este mismo año se aprobó la Ley 25.914 “Indemnización para hijos nacidos durante la privación de la libertad de sus madres y/o desaparecidos por razones políticas.” Para todas las Políticas Reparatorias, visitar <http://www.jus.gob.ar/derechoshumanos/atencion-al-ciudadano/politicas-reparatorias.aspx>

exiliados uruguayos se administra con la creación de la Comisión Nacional de Repatriación, establecida en el artículo 24 de la Ley de Amnistía o de Pacificación Nacional 15.737. Dicho artículo estipula la tarea de “*facilitar y apoyar el regreso al país de todos aquellos uruguayos que deseen hacerlo.*”<sup>13</sup> Sin embargo, estos apartados de la Ley de Amnistía sólo benefician al sector público, dejando fuera al sector privado. De esta manera, muchos de los exiliados se ven excluidos de la restitución laboral. Posteriormente y tras un largo proceso de diecisiete años, en 2002 se promulga la Ley 17.449, restableciendo puestos de trabajo del sector privado a los exiliados, presos políticos y militantes en la clandestinidad.<sup>14</sup> En última instancia, el tema del retorno de los exiliados en Chile cobra mayor relevancia que en España, Argentina y Uruguay, dado el manejo que se le otorga a este proceso durante el régimen militar.<sup>15</sup> Una vez restaurada la democracia chilena en 1990, los sucesivos gobiernos de la Concertación de Partidos por la Democracia elaboran distintos planes para la integración de la población exiliada sin llegar a lograr nada concreto. De hecho, en 1994 la Oficina Nacional del Retorno (ONR), creada en

---

<sup>13</sup> El siguiente artículo de esta misma ley dice: “*Declárase el derecho de todos los funcionarios públicos destituidos en aplicación del llamado acto institucional N° 7, a ser restituidos en sus respectivos cargos*” (artículo 25). Esto se complementa con la ley 15.783, promulgada el mismo año, que “establece el derecho a ser reincorporadas al organismo correspondiente a todas las personas que hubieran sido destituidas entre el 9 de febrero de 1973 y el 28 de febrero de 1985,” indicando a la vez medidas de reparación como el reconocimiento como trabajadores los años de destitución y sus derechos jubilatorios.

<sup>14</sup> En 2006, la ley 18.033 refina los derechos jubilatorios y pensionarios de las víctimas durante la dictadura que “se hubieran visto obligadas a abandonar el territorio nacional siempre que hubieran retornado al mismo antes del 1° de marzo de 1995” (Artículo 1). De esta forma, quedan excluidos de este beneficio aquellos que regresan después de la fecha indicada, lo cual afecta en su mayoría a los trabajadores del sector privado que en ese momento no poseían el derecho a la restitución de sus puestos laborales. Para las leyes y documentos correspondientes, ver <https://parlamento.gub.uy/documentosyleyes>

<sup>15</sup> Desde la sanción de la Ley de Amnistía en 1978 (Decreto Ley 2191) y posteriormente la creación de la Comisión para el Retorno de los Exiliados en 1982 en Chile, el gobierno militar provee listas que autorizan el regreso de ciertas personas. Estas listas, sin embargo, funcionan como un medio de captura debido a sus irregularidades y falta de claridad al momento de estipular los delitos pendientes y/o procesos penales de los enlistados. Más adelante, tras las denuncias a estas irregularidades y las peticiones por reestructurar la situación general del exilio, Augusto Pinochet anuncia “oficialmente” el fin del exilio en 1988. No obstante, este anuncio es una táctica en víspera del plebiscito en el intento de Pinochet por perpetuar el régimen. Para un análisis más detallado ver “Dictaduras y retornos del exilio” de Soledad Lastra.

agosto de 1990, cierra sus puertas debido a la falta de presupuesto. La ONR se encargaba precisamente de apoyar el proceso de reinserción de los perseguidos políticos y sus familias. Es con la llegada de Ricardo Lagos a la presidencia en 2000 cuando comienza un periodo para restablecer las conexiones con los chilenos en el exterior. Esta iniciativa da fruto a la creación de la Dirección para la Comunidad de Chilenos en el Exterior (DICOEX), cuyo arduo trabajo se complementa con la guía de apoyo *Manual del regreso para chilenos en el exterior* publicada en 2013 y con una segunda edición realizada en 2014.<sup>16</sup> Cabe señalar que ninguna de las formaciones políticas a la vuelta de la democracia en España y el Cono Sur construyen inicialmente un discurso específico acerca del tema del regreso de los exiliados políticos durante las dictaduras.<sup>17</sup> A pesar de las diferentes maneras en las que se aborda política y legalmente el tema del exilio en la posdictadura, estos procesos suelen inclinarse a la exclusión del sujeto exiliado, mostrando en plena democracia que no hay espacio para la desestabilización social. Así, el regreso de los exiliados también puede observarse como el regreso de los “subversivos,” de los “sospechosos,” de los “traidores” o de los “cobardes.” Es decir, la reinserción del exiliado va más allá de las leyes que ratifican el regreso/repatriación.

---

<sup>16</sup> La introducción de este manual destaca las migraciones de miles de compatriotas chilenos que decidieron vivir en el extranjero principalmente a partir de las décadas de los setenta y ochenta por motivos políticos o económicos. Asimismo, el objetivo del Manual del Regreso es brindar el “apoyo para los chilenos residentes en el exterior que decidan volver a vivir en nuestro país. Incluye todos los trámites necesarios para re-instalarse en Chile, como los aduaneros y consulares, entre otros y explica todas las dudas y áreas del quehacer nacional cuyo conocimiento es indispensable para establecerse de buena manera en Chile, como por ejemplo los sistemas de salud, de educación, previsional y otros...” (1)

<sup>17</sup> Algunas excepciones son los reconocimientos a nivel público de figuras emblemáticas. Un ejemplo es el regreso de la gran pensadora española María Zambrano, que después de cuarenta y cinco años vuelve a España en 1984. Pedro Sorela escribe en un artículo del periódico *El País* que “con el retorno de la pensadora, de 80 años de edad, después de Rafael Alberti, Jorge Guillén y Ramón J. Sender, entre otros, puede decirse que acaba el exilio español republicano.” Esto desata el descontento de muchos intelectuales y de la población en general. Bien señala Juan Marichal el mismo día de la publicación del artículo de Sorela, en respuesta a la declaración del fin del exilio, que “mientras sigan muriendo en tierra ajena esos héroes anónimos no puede decirse que el exilio ha terminado.” Para el artículo completo de Marichal, ver [https://elpais.com/diario/1984/11/21/cultura/469839601\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1984/11/21/cultura/469839601_850215.html)

## **(Des)encuentros con la realidad: el desexilio como síntoma de lo estático**

Una de las labores de la dramaturgia posdictadura en España y el Cono Sur se encarga de repensar y destotalizar las pautas ideológicas que motivan la falsa idea de superación del pasado reciente en el imaginario colectivo. Uno de los varios mecanismos ideológicos que se utilizan en los primeros años de la democracia es el discurso integrador a la economía mundial, lo cual supone el progreso de la nación para alejarse a su vez de los años siniestros de la dictadura. El inicio de la década de los noventa no sólo marca la apertura económica y cultural al extranjero, sino que sugiere asimismo el auge de un proceso modernizador truncado por las dictaduras. Si las reformas neoliberales en Argentina con Menem y en Uruguay con Sanguinetti intentan disipar momentáneamente el sabor amargo del pasado, España y Chile exceden el goce del renacer ante la esfera mundial. Esto se presenta en el simbólico año de 1992, con las Olimpiadas en Barcelona y la Exposición Universal de Sevilla.<sup>18</sup> Tanto España como Chile ven la posibilidad de mostrar y demostrar(se) que el “nuevo país” ya está completamente integrado económica y culturalmente.<sup>19</sup> Si bien esta sección no presenta una lista exhaustiva de los eventos (prácticas

---

<sup>18</sup> Cristina Moreiras Menor en *Cultura herida: literatura y cine en la España democrática* (2002) identifica el año de 1992 como el fin de un proceso modernizante y europeizante que se inicia desde 1975 en España. El fin de este proceso no sólo significa la culminación del goce que ya se venía cosechando desde inicios de la década de los ochenta, sino que también constituye la pérdida de un proyecto colectivo que conlleva a otros problemas como la violencia urbana. Esto desata la inestabilidad social, el desencanto, y sobretudo la ruptura del Estado con la cultura (187).

<sup>19</sup> La auto-representación de España como sede y Chile como invitado va acorde a la identificación de la “marca-país” (como producto a exhibir y mercancía a consumir) que hacen tanto Nelly Richard en *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)* (1998), como Luisa Elena Delgado en *La nación singular. Fantasías de la normalidad democrática española (1996-2011)* (2014). La marca Chile en Sevilla, dice Richard, “fue el diseño de un país *eficiente (performatividad) y atractivo (seducción visual, despliegue escénico, juego de representaciones)*” (Richard 168). Esta imagen del renacer, por ejemplo, la muestra Chile con el desplazamiento del iceberg a la Expo Sevilla, como símbolo de lo “diferente” para tratar de cambiar el concepto del país latinoamericano de “caos y desorden”. El iceberg “era el simbolismo de objeto virgen, blanco, natural, sin antecedentes” (Richard 176). Además del iceberg, la imagen del supermercado chileno en uno de los pabellones de la Expo Sevilla también funciona como parte del material graficable y comercializable (postales, afiches). “El supermercado sustituye un Chile fragmentado en un Chile como ícono del consumo, como un recuerdo de una transición exitosamente comercial” (Richard 172).

neoliberales y/o la comercialización de la cultura) que intentan olvidar el pasado, es importante analizar cómo esta realidad mediatizada redirige la acepción del prefijo *pos-* en el contexto posdictadura.

La mayoría de los discursos políticos conciliadores durante la transición en España y el Cono Sur aluden al *pos-*, y se refieren a la posdictadura, como un momento nuevo, un “después de”; después de la tortura; después de las desapariciones; después de la muerte. El problema no es el uso del prefijo *pos-*, si no la manera en cómo penetra este “después de” en la memoria pública. Es decir, la borradura del pasado la sustentan los discursos del nuevo gobierno democrático, por ejemplo, a través de la ilusión de lo “nuevo” y el “renacer” ya mencionado. Para lograrlo, es necesario no mirar atrás y “suprimir todos los códigos de equivalencia sensible entre lo dañado y las redes sociales de translación del recuerdo” (Richard 15). El no mirar atrás no sólo forma parte del “después de,” sino también del “más allá.” No obstante, el “más allá,” de acuerdo con Homi Bhabha en *The Location of Culture* (1994), no debe constituir una mirada fija, especialmente cuando el presente está marcado por una fuerte dislocación:

It is the trope of our times to locate the question of culture in the realm of the *beyond* [...] Our existence today is marked by a tenebrous sense of survival, living on the borderlines of the ‘present’, for which there seems to be no proper name other than the current and controversial shiftiness of the prefix ‘post’: *postmodernism, postcolonialism, postfeminism* [...]. (1)

El *pos-* como sinónimo del “después de” y del “más allá” puede falsamente acentuar el fin a las desgracias, pero como explica Bhabha:

The ‘beyond’ is neither a new horizon, nor a leaving behind of the past [...].

Beginnings and endings may be the sustaining myths of the middle years; but in

the *fin de siècle*, we find ourselves in the moment of transit where space and time cross to produce complex figures of difference and identity, past and present, inside and outside, inclusion and exclusion. For there is a sense of disorientation, a disturbance of direction, in the ‘beyond’: an exploratory, restless movement caught so well in the French rendition of the words *au-delà* – here and there, on all sides, *fort/da*, hither and thither, back and forth. (2)

El “más allá” sugiere una serie de dicotomías que deben tomarse en cuenta antes de establecer un principio y un fin de algo. De hecho, el mismo acto de ir “más allá,” según Bhabha, es impredecible, irrepresentable, “without a return to the ‘present’ which, in the process of repetition, becomes disjunct and displaced” (6). La fragilidad que manifiesta el “más allá” no sólo consiste en la distanciaci3n y el progreso, sino adem3s en las promesas del futuro.

Ahora bien, si el *pos-* “oficial” en la posdictadura intenta promover el fin de un periodo de desgracias, tambi3n es imprescindible que el mismo *pos-* anuncie un periodo tanto de debates e inquietudes, como de nombrar lo antes innombrable. As3 es como lo ha planteado Nelly Richards en el caso chileno en el ya citado *Residuos y met3foras...* y en una publicaci3n posterior, *Pensar en/la postdictadura* (2001). En este 3ltimo texto, plantea la superaci3n en el sentido de un “post” como el fin de las m3ltiples “adyacencias traum3ticas que todav3a golpean los resentidos contornos de nuestro ‘despu3s de’” (9)<sup>20</sup>. De manera similar lo enuncia Jorge Dubatti en el contexto sociohist3rico argentino en su edici3n de *Teatro y producci3n de sentido pol3tico en la postdictadura* (2006) y m3s adelante refuerza su postura con la pregunta ¿por qu3 se sigue hablando de posdictadura? en su art3culo “1983-2013: Postdictadura...” (2015). Seg3n Dubatti, “hablamos de Postdictadura porque entre 1983 y 2012, en los procesos de la

---

<sup>20</sup> Otra gran referencia son los trabajos del soci3logo chileno Tom3s Moulian especialmente a partir de la publicaci3n de su libro *Chile actual: Anatom3a de un mito* (1997).

democracia, la dictadura se presenta como continuidad y como trauma. El prefijo ‘post’ expresa a la vez la idea de un periodo *posterior* a la dictadura y *consecuencia* de la dictadura” (“1983-2013: Postdictadura...” 22). Enseguida, Dubatti da una serie de ejemplos (eventos, leyes) que sustentan esta continuidad y consecuencias de la dictadura. Otro acercamiento similar del *pos-* en la posdictadura, pero con un énfasis en la construcción de la identidad argentina debido al exilio, lo hace María Inés Cisterna Gold en *Exilio en el espacio literario argentino de la posdictadura* (2013). De acuerdo con esta autora, la posdictadura “aspiró a reivindicar el lugar marginal de los individuos que perdieron sus derechos y pagaron con sus cuerpos la tiranía del terrorismo de Estado o tuvieron que abandonar el país” (16). Esto se da por la movilización de un sector de la sociedad que resiste el olvido y se opone a la “integración de los nuevos discursos de identidad en el ámbito de la globalización para desarticular de una vez por todas la herencia represiva de la dictadura” (16). De este modo, el acercamiento al análisis del teatro posdictadura que se incluyen en este capítulo es precisamente el que ataca la falsa idea de un *pos-* finiquitado, ya que la realidad en las obras de Vargas y Díaz no es otra sino aquella de la negociación entre el pasado y el presente. Los personajes viven en las fronteras del presente, recordando a Bhabha, en el “más allá” de las dicotomías (inclusión/exclusión) del presente, de la dislocación y desorientación. De hecho, los personajes en *Nuestra Señora...* y *Canción de cuna...* están privados del renacer y del goce de lo “nuevo” que implica el no mirar atrás, justamente porque los protagonistas quedan atorados reconstruyendo su pasado a través del recuerdo.

La realidad del (des)encuentro en *Nuestra Señora...* la plasman los exiliados Bruna y Oscar desde la Escena I cuando narran con un humor agrio su perspectiva de un país añorado:

Bruna: Los exiliados somos gente triste, propensos a imaginar cosas que nunca

pasan. Nos castigaron con tanta perversidad que nos hicieron olvidar que los que nos castigaron pertenecen al mismo país que nosotros, y aun así creemos que es el mejor país del mundo. ¿Qué ironía, no? Extrañar un lugar tan perverso y creer que es el mejor del mundo.

Oscar: *(Pausa)* Yo a la que extraño es a mi mamá. ¿Pero qué tiene que ver mi mamá con esos asesinos? Nada, comparten el mismo espacio pero no el mismo país.

Bruna: En mi país las madres mueren jóvenes en el almuerzo y se suicidan solas en la cena, y mueren otro poco a la mañana, y si alguien les pregunta por sus hijos nada contestan por miedo a morir de pena [...]. (20)

Las consecuencias de la dictadura en el entorno de los personajes en este diálogo propician una nostalgia desgarradora al creer su país es “el mejor del mundo,” pero en el cual el olvido enmascara ese convivio tan perverso de las víctimas con los victimarios y la muerte agónica de las madres por las desapariciones de sus hijos. Pensar en la realidad de su país de origen después de veinte años de exilio es tan doloroso que muchas veces, como dice Bruna, “lo inventamos cada vez que lo recordamos” (21). De manera similar a la Escena I, el segundo encuentro de los personajes en la Escena V comienza con Bruna diciendo, “Los exiliados somos gente triste, propensa a imaginar cosas que nunca pasan, a recordar hechos que nunca sucedieron, y un día nos sorprende la muerte en un país extranjero del cual sólo recordamos que había un hombre que tocaba un piano [...]” (31). La acción problemática del desexilio se percibe cada vez que Oscar y Bruna se refieren a sí mismos como exiliados. Es decir, los personajes viven en un momento en el que la dictadura ha terminado hace años, pero a pesar del tiempo, ellos se siguen identificando como exiliados. Ahora, Oscar y Bruna se enfrentan a nuevas heridas como la sensación

angustiosa de morir en un país extranjero como extranjeros. A esta angustia se aúna la precariedad económica en la que viven los personajes, los cuales no tiene casa y duermen en “el aire” (17). Si bien el exilio de la dictadura ha terminado, como dice Bruna en la Escena IX, “ahora nadie se exilia por motivos políticos, se exilian porque hicieron un desfalco, o porque robaron,” todavía se habla de un exilio por motivos políticos, de acuerdo con Oscar, “el que se exilia por hambre. El hambre es la forma más sutil de persecución política” (44).<sup>21</sup>

De esta forma, los protagonistas de *Nuestra Señora...* son personajes que no encajan en una realidad dónde los políticos “se ducharon los antecedentes” (33). Esta respuesta de Bruna viene seguida de la alegoría al golpe de estado en el que violan a la chica llamada Democracia Martínez. Ahora, continúa Bruna, “un hombre que hace política debe tener un pasado limpio, sin manchas, sin pasado si es posible...Allí, en las duchas, refregándose la conciencia con piedra pómez. ¿Pero quién le quita las manchas al tigre?” (30). Enseguida, Oscar reflexiona, “...a propósito me ha sorprendido la cantidad de términos de higiene aplicados a la vida política; por ejemplo, un pasado sin mancha, un historial impecable, un lavado de dólares, lo que me ha llevado a preguntarme ¿qué tipo de detergente debe usar un país para limpiar el fracaso que se nos pega en la piel como grasa?” (30). La metáfora de la higiene, de la limpieza, forma parte de

---

<sup>21</sup> Si tomamos el contexto argentino como referencia, ya que Aristides Vargas ha declarado en varias entrevistas que su obra artística es un tanto autobiográfica, la precariedad económica que sugiere la obra aquí como otro tipo de “persecución política” se va acentuando por la situación económica que vive el país a fines del siglo XX y que culmina con “el Argentinazo” a fines del 2001. En el transcurso del año 2002, la inseguridad cobra fuerza y dramatismo. Según Delli-Zotti, no faltaron las evocaciones al golpe de Estado de 1976 como punto de partida del descalabro actual. De este modo, nuevamente la gente comienza a salir del país, bajo un exilio forzado ante todo por la inseguridad y huyendo de la crisis económica. Toda esta situación conlleva a indagar, de acuerdo con Delli-Zotti, “el desajuste entre la imagen de un país construido a partir del reclamo de la inmigración, y la realidad: desde hacía muchos años (por lo menos desde la década de 1950) ese país se había convertido en expulsor de población nativa. Dentro de ese proceso de salida de larga duración, el exilio de los años setenta tomaba el carácter de episodio relevante” (175). A pesar de que Vargas publica su obra en 1998, las puestas en escena, con una extensa cartelera en España, Latinoamérica y Estados Unidos, sobresalen entre los años 2000-2002.

un discurso tan antiguo como los discursos usados durante de la Edad Media. Esta noción de la limpieza se utiliza, asimismo, como parte de la reorganización nacional en los regímenes dictatoriales y continúa con los gobiernos democráticos posdictadura. Por eso resulta irónico que, ante el discurso de la superación del pasado, de la visualización hacia el futuro, del “después de,” se sigan usando metáforas y terminologías que evidentemente afirman la existencia de los residuos del pasado, tal como lo simboliza el iceberg chileno. En todo caso, Bruna y Oscar simbolizan aquello que corre el riesgo de manchar la imagen de la nación. Ninguno de ellos alcanza a nutrirse del progreso, de la limpieza o de las promesas del futuro, ya que están atorados en el limbo de un mundo, según sugiere la obra, que sólo aparece cuando alguien cierra los ojos y tiene la capacidad de recordar que existen.

El (des)encuentro de Rosaura y Balbuena en *Canción de cuna...* comienza en el espacio espectral de un mausoleo en Chile. A diferencia de *Nuestra Señora...*, la obra de Jorge Díaz establece un espacio específico y una temporalidad marcada. Toda la acción sucede en un mausoleo chileno durante la transición del siglo XX al XXI y los recuerdos de los protagonistas se remontan a los años de la Guerra Civil Española (1936-1939) y los primeros años del franquismo. La importancia de la época en el que transcurre la trama en la obra añade el sentimiento de angustia que trae consigo el cambio de siglo. La realidad de los personajes se caracteriza por visualizar una España lejana y rezagada en los recuerdos como por la actualidad de un Chile fantasmal y rodeado de tumbas. Al momento que Rosaura regresa a la tumba donde están enterrados las prótesis de su marido Epifanio (o los objetos simbólicos que causan el trauma de Rosaura), su futuro se reduce a un cementerio, con una maleta con la que Rosaura puede “ir hasta el fin del mundo. Y el fin del mundo debe parecerse a este lugar” (238). El mausoleo, como símbolo de muerte, es el lugar donde se conjuga el pasado, presente y futuro de

los personajes. Dichas temporalidades no sólo asocian la soledad y el desplazamiento producido por el exilio y el pos-exilio, sino además corrompen la estabilidad emocional de estos personajes. Por un lado, Balbuena es un vagabundo atrapado en la historia. Rosaura, por otra parte, vive en una realidad alternativa que ahora se integra a la precariedad del vagabundo tras haber sido despojada de su casa. Es decir, Rosaura crea consciente o inconscientemente una identidad falsa que le permite bloquear su pasado. Sin embargo, la aparición de Balbuena desbloquea y libera esas memorias suprimidas del pasado de Rosaura. Conforme avanza la obra, ambos pueden recordar juntos un pasado en común, con sus tristezas y peripecias. Sin embargo, al final son incapaces de una reinserción a la sociedad. Esto se ejemplifica a lo largo de la obra con la espera infinita de un simbólico tren<sup>22</sup> que no llega sino casi hasta el final, cuando las acotaciones sugieren la muerte de ambos, seguido inmediatamente del telón.

El desexilio que viven los personajes se representa bajo las cuatro paredes del mausoleo, apartados de la sociedad y sin mención alguna de un posible regreso a España. El “más allá” de Rosaura y Balbuena, por lo tanto, se reduce a la salida del mausoleo, lo cual es lo mismo que salir a la muerte. Sin embargo, la salida del mausoleo también puede significar la salida de la tumba (el encuentro), simbolizando el desentierro de los cadáveres de las fosas comunes que por tantos años permanecieron en el anonimato. Jorge Díaz escribe la versión final de *Canción de cuna...* el 13 de febrero de 2003, un momento en el que las verdades y la memoria se conjuntan en torno a la lucha contra aquellos fantasmas que siguen rondando la esfera social desde adentro y fuera de la tumba. Díaz intenta darle voz al ser excluido, despojado o desaparecido que, a pesar de simbolizar la muerte de sus personajes, logran recuperar un pasado doloroso. Díaz presenta a

---

<sup>22</sup> La espera recuerda una de la obra ejemplares del teatro del absurdo de Samuel Beckett, *Esperando a Godot* (1952). Es la espera eterna de la esperanza. La ausencia del tren se traduce entonces a la ausencia de la esperanza.

lo largo de su dramaturgia una realidad antes negada, pero que sigue siendo base de esfuerzos y luchas para no seguir echando tierra sobre las memorias. En Chile, el presidente Ricardo Lagos Escobar intenta con su propuesta *No hay mañana sin ayer*, en agosto de 2003, “reiterar” el compromiso de la verdad, justicia y sobretodo reaparición, tras la reapertura de las heridas que se vienen arrastrando con el caso Pinochet en 1998 y más adelante con la inconclusión de este caso y su controvertida llegada a Chile en el 2000. Afecta, por otro lado, la pobre respuesta por parte del reporte de los militares que la Mesa de Diálogo había logrado pactar, o más bien dicho negociar la justicia por la verdad. Tan sólo doscientos de los más de mil chilenos todavía desaparecidos fueron mencionados y mucha de la información se probó como falsa. Muchos de los cuerpos no se encontraban donde los militares decían que estaban. Incluso algunos de los desaparecidos que los militares incluyeron ya habían aparecido (Lazzara 22). En España también comienza a removerse la memoria histórica a más de veinticinco años de la transición democrática. Dentro de las primeras excavaciones en el 2000 no sólo exhuman cadáveres sin nombre, sino también se exhuma la memoria que había sido enterrada junto con los cadáveres de los perdedores de la Guerra Civil Española y opositores al régimen franquista. La conmoción que produjo en la sociedad estos primeros rescates de los cuerpos desaparecidos no sólo impacta a nivel nacional, sino también llama la atención a las organizaciones por los derechos humanos y medios de comunicación en el extranjero que obligan al gobierno español a reabrir un diálogo que rescata el olvido e intenta “devolver la identidad a aquellos hombres y mujeres que fueron asesinados y desaparecidos por defender un orden legítimamente establecido” (Silva 111). La sociedad española tuvo que esperar hasta el año 2002 para que el Congreso de los Diputados en España condenara oficialmente de forma unánime el franquismo. *Canción de cuna...* es una contribución a la explosión de la memoria y a su vez es una crítica de la amnesia que arrastra la

posdictadura. Díaz utiliza simbólicamente el concepto de la desaparición y/o reaparición del cuerpo-cadáver como una forma del (des)encuentro que visibiliza, por ende, el cuerpo exiliado y/o desplazado.<sup>23</sup> Esto se manifiesta en la obra, en primer lugar, con la desaparición de Rosaura y Balbuena de su lugar de origen a causa de la violencia que los amenazaba. Enseguida, reaparecen ambos en un mausoleo con la duda de saber si están muertos o vivos. Esto es, los personajes desaparecen como seres humanos y reaparecen, en teoría, como fantasmas divagando entre dos mundos en donde el velador del cementerio, nunca visible en la obra, cumple con la función de mediador. El velador sabe que están ahí, los escucha y habla con Rosaura desde el otro lado de la pared, mas nunca se enfrentan cara a cara. Es precisamente como la línea que divide dos universos conocidos, pero impenetrables. Rosaura declara, “siempre tuve miedo de que yo estuviera muerta y no me diera cuenta. Ayer volví a mirar las lápidas y encontré una con mis dos apellidos y mi nombre. ¿Usted cree que estoy enterrada allí?” (259). Por lo tanto, la reaparición puede interpretarse de dos maneras. Primero, reaparecen los personajes en el mausoleo para afrontar el encuentro con la memoria, con el pasado, pero ante todo con la verdad. El objetivo aquí es transmitir y confrontar a los lectores/receptores con una historia enterrada. Rosaura finalmente reconoce y se apropia de su pasado lleno de violencia, cuya motivación, según le confesó a Balbuena en uno de los bombardeos en Barcelona en 1938, era matar a Epifanio, ya que “la última golpiza me hizo abortar” (255). Asimismo, Balbuena reconoce, “es mi abuelo el que hizo la guerra. Combatió en Barcelona y cruzo la frontera. Fue sorprendido con dinamita en la vía del tren a Hendaya. Nunca supe si fueron franquistas alemanes. ¡Qué más me da! Lo

---

<sup>23</sup> Jorge Díaz parte para España en 1965, dónde reside hasta su regreso a Chile en 1994. Si bien Díaz no se exilia de Chile por motivos políticos, si experimenta y presencia el desarraigo de la población chilena y española que produce la separación de la patria. Dicho tema es recurrente en su extensa obra dramática, sobretodo por el intercambio de escenarios chilenos y españoles como se ve en la obra aquí incluida.

ataron a los rieles con su propia dinamita y lo hicieron volar. Un buen fin para un anarquista: volar por los aires” (261). Es así como Rosaura se da cuenta que Balbuena se ha apropiado dolorosamente de la historia de su abuelo y que los electroshocks y la tortura que sufrió Balbuena durante su detención en el hospital psiquiátrico lo condenan no sólo a la dislocación y desorientación del presente, sino también a vivir atrapado en una realidad de sesenta años atrás. En segundo lugar, los personajes reaparecen para después salir del mausoleo y lograr cruzar esa línea divisora de los dos mundos. No obstante, inquieta su salida, ya que van con la mentalidad de volver a desaparecer simbólicamente e irónicamente con el suicidio. Si bien esta actitud de reaparecer para desaparecer puede verse como problemática debido al propósito de un teatro que pretende confrontar el olvido de estas historias, se puede considerar asimismo el efecto de un desexilio que, para los personajes en esta obra, se sintetiza como el salir de la tumba para enfrentar nuevamente una muerte.

De esta manera, como se observa en *Nuestra Señora... y Canción de cuna...*, el (des)encuentro no significa necesariamente experimentar el choque del desencanto con un país que dejaron hace años. De hecho, las obras no plantean en ningún momento la idea de un regreso al país de origen. En ambas obras, una de las problemáticas del desexilio en los personajes se caracteriza por la precariedad económica en la que se encuentran. Tanto Bruna y Oscar, como Rosaura y Balbuena, se presentan como seres despojados de su vivienda, durmiendo en un parque o en un mausoleo y comiendo “aire” o “caviar” que tiran a la basura los ricos. En este caso, ya no se trata simplemente del desplazamiento inicial del exilio, sino que las consecuencias “después de” ese desplazamiento continúa afectando no sólo la estabilidad económica, sino también mental y emocional. Otro aspecto es el (des)encuentro con la verdad/memoria histórica que se hace posible debido al encuentro de un personaje con el otro. El encuentro de Bruna con

Oscar y el de Rosaura con Balbuena se convierte en el encuentro con la verdad de un pasado compartido que por medio del diálogo (del practicar la memoria como apunta Nelly Richards en varias ocasiones) son capaces de ir formando el rompecabezas de su existencia. El recordar les permite a los personajes visibilizar las circunstancias que los acarrea a la incertidumbre, a la falta de optimismo y a la precariedad del presente. Al final de cada obra, los autores crean un sentido falso de esperanza. Esto se percibe con la salida del mausoleo en *Canción de cuna...* cuando Rosaura le dirige sus últimas palabras a Epifanio, “en realidad, nunca tuve un lugar en tu mausoleo, Epifanio. Este osario no es para los vivos. Y yo estoy viva. ¡Qué descanses en paz, Epifanio!” (264). Rosaura consigue despojarse de sus propios fantasmas, pero la realidad que le espera al otro lado del mausoleo se reduce a la nada; o a la muerte. Por su parte, Bruna señala en *Nuestra Señora...* que su miedo más grande es el desorden de los recuerdos que dejen vacía su existencia y a pesar de que, según Oscar, “el olvido tomará posesión de nosotros porque tenemos alma,” siempre existirán en los sueños, “en la cabeza de alguien que ha cerrado los ojos y respira con dificultad y que mueve con desesperación dos esferas debajo de la piel de sus pupilas, como si observara algo y no pudiera no hacer nada para evitarlo” (49). El problema en este caso es depender del recuerdo de los demás. A pesar de todo, el “más allá” de los personajes, vivos o muertos, aquí o allá, sigue atrapado en el limbo de la incertidumbre, ya que no se concretizan soluciones en torno a la problemática del desexilio.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> En realidad, es difícil proponer una solución a la complejidad del desexilio, ya que los factores del desarraigo (cultural, de identidad) sobrepasan cualquier tipo de reparación económica. Esta puede ser una de las razones por las cuales ninguna de las siguientes obras que tratan el tema del exilio/desexilio logra establecer una solución a este problema. La obra colaborativa de los argentinos Roberto Cossa y Mauricio Kartun, *Lejos de aquí* (1993) presenta a Lorenzo, un personaje que después de más de diecisiete años de exilio intenta fallidamente regresar a Argentina y tras la decepción del encuentro con su patria decide regresar a España. El regreso al país de origen también se presenta en la obra del español Jerónimo López Mozo, *El olvido está lleno de memoria* (2002). El protagonista y artista Edmundo Barbero vuelve a España en 1980 después de más de cuarenta años de exilio en Sudamérica. Sin embargo, el regreso de Barbero constituye su muerte tras el enfrentamiento con una sociedad amnésica. La obra del uruguayo

## El recuerdo desde afuera: una mirada retrospectiva

La acción de recordar desde el exilio les permite a los personajes redescubrir la imagen de aquel lugar añorado que se encarga de desvanecerlos. Por una parte, los recuerdos en *Nuestra Señora...* parodian el discurso del nacimiento de la Nación y cómo eliminan a los sujetos que amenazan la integridad de esta misma Nación. Por su parte, *Canción de cuna...* exhibe las consecuencias de la Guerra Civil Española a través de la tortura contra los sublevados. Irónicamente, los efectos de esta tortura en el personaje de Balbuena, más que un trastorno psicológico o una aparente locura, producen un discurso capaz de restituir el vacío existencial de Rosaura. Los recuerdos en ambas obras no sólo negocian con el pasado y el presente, sino también incluyen lo antes excluido, convierten en presencia las ausencias y retan la certidumbre, lo absoluto y lo totalitario. Para conseguir estas finalidades, Linda Hutcheon, en *A Poetics of Postmodernism* (1988), sugiere un acercamiento a la historia “ya dicha” a partir de la parodia y la ironía justamente por su función de identificación (presente) y distanciamiento (pasado), continuidad y cambio, autoridad y trasgresión (26). La autorreflexión posmoderna que produce la parodia, según Hutcheon, se debe a su “paradoxical incorporation of the past into its very structures often points to the ideological contexts somewhat more obviously, more didactically, than other forms” (35). Así, la parodia posmoderna usa la memoria histórica y su reflexión para señalar que este tipo de discurso de autorreflexión está inescapablemente atado al discurso social. De esta manera, la parodia ofrece una perspectiva del presente y del pasado, “which allows an

---

Carlos Manuel Varela, *Copas y sonrisas, nada más* (1998), reúne a un grupo de exiliados (uruguayos, chilenos y argentinos) atrapados en un bar de España, sin salida, donde comparten sus recuerdos, sus vacíos y sus nostalgias. Otra obra es la de la argentina Lucía Laragione con *El ganso de Djurgarden* (2003), en la cual contrapone y enfrenta al sujeto exiliado que se ve forzado y acepta el arraigo y el otro que no logra nunca adaptarse. En este caso, el exilio de los personajes chilenos, Octavio y Marco Antonio, es en Suecia. Estas y otras obras posdictadura develan aquella percepción problemática de superación o avance que trae consigo la falsa idea del *pos-*, como lo ha señalado Dubatti.

artist to speak *to* a discourse from *within* it, but without being totally recuperated by it” (35). La parodia y la ironía en las obras de teatro sirven como estrategias que develan la fragmentación de los personajes en el antes y después a través de la memoria. La cuestión radica aquí en examinar lo que la fragmentación intenta descubrir y/o deslegitimar para mostrar el trauma que genera el desarraigo forzado del exilio en el individuo.<sup>25</sup>

La manera en que se practica la memoria en las obras de Vargas y Díaz, parodiando e ironizando las causas y los efectos del desarraigo, es una de las características que distinguen lo que muchos llaman un teatro posmoderno.<sup>26</sup> Teniendo en cuenta el espacio del debate, o el espacio de lo posmoderno de acuerdo a la poética de Linda Hutcheon, y el dinamismo que involucra la presencia de un pasado movable y alternativo para fundamentar las acciones de los personajes a través del diálogo y la redefinición del valor de la verdad, es necesario examinar cómo la dramaturgia presenta dichos espacios y dinanismos en la última década del siglo XX y principios del siglo XXI. Lo que el teatro agrega a estas características, de acuerdo con Jeanette R. Malkin, en *Memory-Theater and Postmodern Drama* (2002), son la voz y la imagen, en vez

---

<sup>25</sup> En el sentido de rechazar o cuestionar las grandes narrativas, ver “Delegitimation” en Lyotard, *The Postmodern Condition* (1979), pp. 37-41.

<sup>26</sup> Si bien el objetivo de este análisis no pretende profundizar acerca de la ambigüedad que involucra la categorización de una dramaturgia tan multidisciplinaria que comienza a cobrar fuerza desde la segunda mitad del siglo XX, si es importante destacar el acercamiento a los estudios del nuevo teatro histórico que predomina durante la década de los ochenta en España y Latinoamérica. Este tipo de teatro, de acuerdo con Juan Villegas en su ensayo “El teatro histórico latinoamericano como discurso e instrumento de apropiación de la historia” (1999), constituye “una relectura del pasado, cuya función es reinterpretar ese pasado desde la mirada de la cultura que sustenta el discurso teatral” (235). Esta concepción del nuevo teatro histórico la comparten autores como Antonio Buero Vallejo en “Acercas del drama histórico” (1994), Beatriz J. Rizk en *Posmodernismo y teatro en América Latina: Teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI* (2001), Osvaldo Pelletieri en *Escena y realidad* (2003), Jorge Dubatti en *Introducción a los estudios teatrales* (2011), entre otros. La lectura de los autores mencionados coincide en el enfrentamiento con las verdades históricas. Sin embargo, es preciso reevaluar y no destruir la historia, como lo subraya Buero Vallejo. Asimismo, no se trata de adaptar la definición de la nación o reconstrucción de un pasado histórico en el contexto del discurso en un tiempo presente, debido a los diferentes propósitos de dos épocas distintas, sino más bien se trata de visitar ese pasado con el fin de representar o simbolizar una idea pertinente al momento actual del discurso en el que se cuestiona la adjudicación de las verdades históricas.

de la narrativa y el personaje, enfatizando lo colectivo y lo interactivo en lugar de lo individual y un texto autosuficiente. La imagen del “yo” se fragmenta y se presenta en el escenario como una adaptación o personificación múltiple. En *Canción de cuna...*, la búsqueda constante de Rosaura por encontrar su verdadero “yo” la obliga a actuar un “yo” imaginario al principio; más adelante, con la recuperación del pasado, redescubre su “yo” real. Lo mismo ocurre con Bruna y Oscar en *Nuestra Señora...* cuando ellos mismos se encargan de personificar a los actantes de sus recuerdos. Esto, sin embargo, sólo se puede observar en la puesta en escena. Por lo tanto, el acercamiento de Malkin hacia un teatro de la memoria histórica es definido como un teatro que imita memorias conflictivas, reprimidas o borradas de un pasado compartido. Estas memorias se representan en forma de *flashbacks* o alucinaciones que se convierten en aberraciones psicológicas. El teatro de la memoria involucra una perspectiva desestabilizada en el que “that connecting context, the thread that ties history and memory to a vision of the future, is precisely what is no longer available in a postmodern world” (Malkin 148). Ahora, el pasado sale a la luz en el texto/escenario con imágenes contradictorias o transformaciones irracionales. Se trata de discursos enfrentados, objetos inexplicables, imágenes que se entrometen o voces entremezcladas. No existe la unidad de la enunciación, no hay cierre, no hay manera fácil de leer u organizar la sobrecarga discursiva. Las memorias aparecen sin orden, sin dirección y algunas veces sin coherencia. Al igual que *Nuestra Señora...* y *Canción de cuna...*, las obras teatrales que analiza Malkin marcan el sentido de una relación conflictiva y traumática en relación con el pasado.<sup>27</sup> El diálogo activa la memoria e incita el acto de recordar. No obstante, la forma caótica

---

<sup>27</sup> Ver la sección “Horizontal Memory: Lieux de Mémoire”, en Malkin, *Memory-Theater and Postmodern Drama* (2002), pp. 22-24. La lectura del trabajo de Pierre Nora denota esa asociación fragmentada entre la historia y la memoria que con el posmodernismo se desasocian como continuidad y complementación. Es decir, la memoria no es necesariamente una continuación del pasado en el presente. Se trata de que la memoria sea un rasgo de ese pasado para reinterpretar el presente.

de representar la memoria y su fusión temática niegan la posibilidad de recuperación o restauración del pasado (Malkin 215). Asimismo lo señala Alfonso de Toro, en *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual* (2004):

Este tipo de teatro va de la deconstrucción del realismo o naturalismo hasta la creación de alegorías y símbolos, partiendo del inconsciente, de los sueños, de las alucinaciones, de los tabúes y traumas, terminando con la casualidad lógico-espacio-temporal y con la coherencia del personaje. El mensaje o es una insinuación a la que se tiende a destruir o es una cita de un mensaje donde la identificación y el efecto pierden su sentido y razón de ser. Son reemplazados por el ‘juego’ como principio estructurado. (23)

De acuerdo con De Toro, el teatro actual ya no intenta del todo imitar un hecho o acción exterior. Esto es, el teatro de las últimas décadas ya no está más al servicio de exponer un mensaje determinado, de “producir una realidad” por medio de la vía de la imitación, sino que produce su propia realidad teatral. En el caso de las obras de Vargas y Díaz, la realidad teatral consiste en la manera en que se produce el recuerdo (*Nuestra Señora...*) y el proceso que lucha contra la resistencia de la memoria (*Canción de cuna...*). De hecho, según De Toro, las tres bases que condicionan el pensamiento, el sentir y la producción postmoderna como fenómeno universal son la memoria, la elaboración y la perlaboración, que significa “la inclusión por medio de la ‘reunificación’ o ‘reintegración’ paralógica, acentuando la diferencia de el/lo ‘otro’” (23). Así como lo analizan Malkin y De Toro, la repetición, el conflicto, el caos, el desorden y el

enfrentamiento son formas de reintegración en la memoria que surgen, entre otros motivos, por las resistencias que desarrolla el sujeto que recuerda.<sup>28</sup>

La dramaturgia que trata temas de la memoria en el Cono Sur y España sigue fórmulas similares en torno a los discursos alternativos de la memoria que descentralizan la imposición del olvido. El teatro posdictadura en ambos lados se encarga de presentar una realidad que se define en términos de ausencia. El énfasis que Beatriz J. Rizk examina en *Posmodernismo y teatro...*, en lo que concierne a un teatro posmoderno latinoamericano, recae en la idea de “encontrar esos específicos ‘lugares de la memoria’ que preserven una identidad, ya de carácter múltiple y pluralista, y le den a la vida un sentido de conservación y sobretodo de continuidad” (67). El acercamiento de Rizk al posmodernismo parte desde “nuestro momento cultural, ya definitivamente plurivalente y globalizado” (133). A diferencia del pos-modernismo a principios del siglo XX en Latinoamérica que va en contra de los excesos poéticos del modernismo y de un lenguaje universal, Rizk examina un posmodernismo que se encarga de la integración, tal como lo analiza Hal Foster, cuyo estudio distingue al posmodernismo posestructuralista en comparación y contraste con el posmodernismo neoconservador.<sup>29</sup> El arte posmodernista es un arte que sigue imitando la vida, pero ahora el reflejo es por medio de “espejos cóncavos y convexos...con imágenes que no han sido reflejadas” (Rizk 39).<sup>30</sup> La realidad teatral se confunde

---

<sup>28</sup> Para un acercamiento psicoanalítico en cuanto al trabajo de la transferencia y repetición (recuerdo y olvido), ver “Recordar, repetir y reelaborar” (1914) en Sigmund Freud. En este ensayo, Freud examina el proceso de la perlaboración ante la resistencia del paciente por recordar.

<sup>29</sup> Ver “(Post)Modern Polemics”, de Hal Foster, *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics* (1985), pp. 121-138. Los excesos (lo feo, lo absurdo, lo bello) más que ir en contra de ellos, pasan a ser parte referencial de las “estrategias disruptivas, en calidad de accesorios”, para representar (y parodiar) la realidad (Rizk 133). No es un teatro de reacción al modernismo, según Rizk, sino un teatro posmoderno que intenta recuperar, como plantea Hutcheon, lo que el modernismo descarta.

<sup>30</sup> Esta mirada a través de espejos cóncavos y convexos, de imágenes distorsionadas y reflejos deformados, se asemeja a dos conceptos clave en el desarrollo de la dramaturgia latinoamericana y española a principios del siglo XX. El argentino Armando Discépolo, con su obra *Mateo* (1923), utiliza el estilo teatral naturalista del *grotesco* tan característico en las obras del dramaturgo italiano Luigi

con su imitación justamente por la creación de identidades alternativas que se admiten en la memoria o en los sueños, como lo presenta Rizk en el análisis de las obras del colombiano Santiago García y el argentino Arístides Vargas. En el caso de la dramaturgia española, el análisis de Candyce C. Leonard y John P. Gabriele en “Memoria teatralizada/vida rememorada” integran el papel de la memoria como un referente a “la fragmentación de la realidad y la disolución del ser que caracterizan la época posmoderna [...] los dramaturgos de la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI se sirven de la memoria como convención dramática para representar realidades ambiguas e incoherentes” (4). Tanto en el Cono Sur como en España, así como la realidad posmoderna, el teatro posdictadura de la memoria se destaca por la experimentación y el implemento metafórico, la ironía, la parodia y la metateatralidad. Estas características se llevan a escena por medio de una negociación entre el texto dramático y la expresión performática.<sup>31</sup> Dicha negociación es necesaria cuando se intentan representar situaciones irrepresentables de un pasado traumático, tales como el proceso de desarraigo.

---

Pirandello. La versión criolla de este género, conocido como el *grotesco criollo*, se le atribuye a Discépolo por retratar los estados miserables, lúdicos, angustiantes y siniestros de la realidad argentina. Las descripciones de sus personajes, en su mayoría con características animales y exageradas, el lenguaje vulgar, expresiones despectivas y los escenarios sucumbidos en ambientes de pobreza son recursos que Discépolo maneja a la perfección para mostrar esta realidad vista desde el otro lado del espejo. Por su parte, el español Ramón del Valle-Inclán, con su obra *Luces de bohemia* (1924), introduce el *esperpento*, retratando así lo feo, lo monstruoso, lo deforme y lo ridículo de la sociedad. En la Escena Duodécima de esta obra, Max le explica a Don Latino, “Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada. [...] Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas. [...] La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas. [...] deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable en España” (168). Estas formas teatrales del *grotesco criollo* y el *esperpento* reflejan una fuerte influencia en la dramaturgia posdictadura de las regiones que se incluyen en este análisis, sobretodo el énfasis de representar situaciones desagradables que de una manera u otra tienen una historia que contar.

<sup>31</sup> Ver “Entre la ausencia total del texto y el teatro de narración oral”, en Rizk, *Posmodernismo y teatro en América Latina* (2001) pp. 123-30, y “La búsqueda del despojamiento” en López Mozo, *RESAD* (2001), pp.1-17. Ambos casos tratan el debate en cuanto a la multiplicidad de hacer teatro a fines del siglo XX.

Las acotaciones que describen cada escena en *Nuestra Señora...* marcan el cambio de temporalidades y la trasposición de los espacios. La estructuración de las escenas del recuerdo se contempla en tres fases. A parte del comienzo de la obra, que es la Escena I, cada fase se interrumpe por el regreso de Oscar y Bruna a la narración del presente (Escenas V, IX y XIII). La primera fase corresponde a los inicios del pueblo, a sus mitos y a sus raíces genealógicas (Escenas II, III y IV). La escena II introduce a Don Tello y a su hija, Irma, “*vestida de novia, mostrándoles a los hombres sus manos*” (21). El recorrido que hacen los personajes en el pueblo de Nuestra Señora de las Nubes es una alegoría a la fundación del pueblo. Don Tello busca a un hombre que se case con su hija, pero en su trayectoria sólo se encuentran con el viento, el frío y la oscuridad. Todo apunta a un ambiente fantasmal, en descomposición, en el que, como indica Irma, “sólo el viento golpea la puerta de Nuestra Señora de las Nubes y tampoco le abren porque adentro no hay nadie, las puertas de este pueblo guardan el vacío” (22). Tras encontrarse rodeados de esta soledad, Irma no sólo observa su propio destino, sino también el destino colectivo de todo un pueblo:

Irma: Como les decía. Quiéranme, porque si no me tendrán que señalar con el dedo, hurgar con el dedo la textura de mi corazón tonto y nublado e inventar sobrenombres que con mucha amargura cargamos las mujeres como yo: solterona, mueble viejo, guitarra vieja, sólo llanto... Para evitar todo eso es que me voy a casar con el único hombre que tiene interés por mí en Nuestra Señora de las Nubes: mi padre.

D. Tello: ¡Estás loca! ¿Qué estás diciendo?

Irma: Así todo quedará en familia, padre; tendremos hijos que serán nuestros

hermanos y nietos; a la vez, mi difunta madre será mi suegra, los nietos serán sobrinos, hijos hermanos de su padre y así llenaremos de familias las casas vacías de Nuestra Señora de las Nubes [...]. (23)

El destino de este pueblo “incestuoso,” como se observa más adelante, recae en la destrucción simbólica de la “familia.” En la Escena III, este mito de la fundación del pueblo, con Irma y Don Tello como padres de la patria, se convierte en un recuerdo narrado por la abuela Josefa a Memé, descrito en las acotaciones como “*el tonto del pueblo.*” De aquí en adelante, la abuela se da a la tarea de esbozar el árbol genealógico del pueblo, parodiando así las estirpes y la creación del pueblo/nación. La abuela caricaturiza a las familias poderosas e influyentes en la política, desde los Gallo hasta los Vaca y primos de los Vásconez, “pero como éstos son indios no se llevan, con los que sí se llevan es con los Duques, que viven como Duques a costillas de los Vásconez, quien a su vez son hermanos de los Duque Molina Vacas, que son los que siempre ganan las elecciones porque aquí, gane quien gane, siempre gana la familia Robles, que son Duque por parte de madre y por parte de padre son Robles...” (25). Asimismo, la abuela Josefa menciona que la denigración hacia los indios por parte de los ricos la pone furiosa porque todos son parientes y todos están mezclados de todos. La Escena IV comienza con la acotación, “*como el Gobernador narraba a su esposa la hecatombe causada por Memé, influenciado por los cuentos de la abuela Josefa*” (27). Esta escena parodia a los dirigentes de la nación a través del Gobernador y su Esposa, con un dialogo que ridiculiza la figura del político y pone en relieve el razonamiento de “un tonto” que llena de dudas el cuerpo político. Es así cómo Memé, con sus sonidos incomprensibles, logra crear un discurso capaz de suscitar un cambio. Para el Gobernador simplemente “es un pueblo condenado al desorden y la anarquía,” ya que con el cuento de que todos son hermanos, “el idiota de Memé fue con el chisme de que las tierra les pertenece” y lo

pero es que “la gente le sigue al tonto ese como a un Mesías” (28). Después del caos que provoca en la pareja pensar en el incesto, el Gobernador apunta, “ese idiota ha logrado hacernos dudar de lo que somos. No pasa la tarde ni cae la noche, viviremos siempre en la grisura del crepúsculo, han logrado arrastrarnos a la melancolía de ese tonto; este pueblo se hunde en la tristura y la duda” (31).

La segunda fase (Escenas VI, VII y VIII) trata el problema de la lengua, con sus connotaciones peyorativas y machistas del habla popular. La Escena VI se titula “*Tontería y morbosidad que desataban las pasiones en Nuestra Señora de las Nubes*” (35). Toda la escena consta de los piropos de los hermanos Aguilera, quienes se encargan grotescamente de objetivizar el cuerpo femenino, aludiendo en todo momento a la violación sexual a través de símbolos fálicos. Mediante la violación, como menciona el primer Hermano, del cuerpo femenino, de su espacio vital, de su correspondencia, de su silencio, se impone un discurso patriarcal claramente dominante que proviene desde los inicios de la fundación del pueblo. Las dos escenas siguientes, VII y VIII, tienen como base estos “piropos” de los hermanos Aguilera. La escena VII comienza con la llegada de Ángela a la práctica de su esposo Renán, director de la sinfónica del pueblo. Después de la queja de Ángela por las palabras de los hermanos Aguilera, comienza una lucha de poder entre la pareja. Al final de la escena, se quiebra la batuta de Renán (símbolo del poder), lo cual sugiere un cambio, ya que como dice Renán, “extrañamente, me siento más aliviado sin la batuta en la mano” (40). La escena VIII está encabezada por Soledad, Juan y un Soldado que sólo aparece al final de escena. Juan se encuentra encerrado desde hace un año en lo que aparenta ser un reclusorio para locos. Desconcertado, Juan pregunta la razón de su encierro y Soledad responde, “inventaste los cascabeles y las rebanadas de pan, luego te quedaste en silencio algunos meses y cuando hablaste de nuevo fue para decir que habías

inventado la rosa de los vientos y las gaviotas” (40). La creación poética de sus canciones es la causa del encierro de Juan. En este caso, el acto de crear e imaginar una realidad alternativa puede conducir no sólo al encierro sino también al aislamiento del individuo, tal como lo expresa Soledad, “a veces invento que tú vuelves a nuestra casa, entonces tendemos una sábana en el patio y contamos estrellas hasta que amanece, claro que no se lo digo a nadie. Tal vez porque no tengo la valentía de exponerme a que me digan loca, entonces pierdo la razón en silencio, sin que nadie se entere [...] es triste estar loca de esta manera” (41). Asimismo, Juan demuestra los efectos del encierro del artista, tras pedirle a Soledad la muerte y a pesar de que Juan puede marcharse a casa, las consecuencias son irreparables:

¿Te hable de este lugar...en mi cabeza? A veces escucho un ruido como si corriera viento en mi cabeza, como si ese viento arrastrara naranjas podridas y periódicos viejos, y arrastra pobreza y pasa ese viento y no me despeina, porque pasa por dentro mío...muy dentro. Yo quisiera quererte mejor, pero este viento no me deja verte con claridad, entonces la vida se me hace cuesta arriba y no puedo [...] soy una sombra de aquel muchacho que alguna vez solía cantarte canciones.  
(42)

Enseguida aparece el Soldado, que “*mientras lo mata suavemente* [a Juan],” explica como las canciones de Juan le robaban el sueño a la gente. Un día alguien le disparó y a pesar de no matarlo, sí mataron a su sombra que quedo plasmada en el suelo de aquel lugar.

La tercera y última fase pertenece a los años de la violencia y las consecuencias para las víctimas (Escenas X, XI y XII). La Escena X narra la muerte de dos militantes en los años de la violencia. Los personajes en esta parte son Alicia y Federico, quienes de acuerdo a las acotaciones “*se mueven mecánicamente; llevan los rostros cubiertos*” (45). Cabe destacar que

todo el diálogo entre Alicia y Federico comienza con la palabra “supongamos” y presentando así las posibilidades que *hubieran* existido si hubieran escapado o si no los hubieran hecho desaparecer. La duda queda al suponer si sus “equivocaciones,” según los personajes, las recogen otros y “hacen un mundo mejor,” así como suponer si los olvidan o no los olvidan (46). La Escena XI consta del monólogo de un Hombre, el cual busca un oficio imposible (pescar con pelícanos) para enseñarle a su “única hija que se puede soñar con algo imposible” (46). Sin embargo, el Hombre lamenta, “que pena hija mía, que te mataran en este pueblo, así nunca podrás aprender un oficio imposible: pescar con pelícanos” (47). La Escena XII, última de los recuerdos, culmina con la muerte de la abuela Josefa, cerrando así un ciclo que al principio fue el causante del alboroto en Nuestra Señora de las Nubes. Al llegar los soldados, la abuela Josefa grita, “no me voy a callar... ¡No me voy a callar porque no tengo ganas de callarme! Soy una anciana que siempre tomó baños de luna [...]. Debemos tener la fortaleza suficiente para en noches como está, sacar nuestra desnudez a que se moje con la luna o de lo contrario sólo tendremos fuerzas para cerrar las ventanas y sepultarnos llenos de temor en nuestras temblorosas casas [...]” (48). Es así como la abuela, persona que cuenta inicialmente el mito y predestina la desgracia del pueblo, es asesinada con un balazo en el corazón. Memé arrastra el cuerpo de la abuela por todo el pueblo y lo exhibe como un acto simbólico de resistencia y lucha en contra del silenciamiento. Es decir, los soldados logran callar a la abuela con un balazo, pero no consiguen silenciar su historia gracias a Memé.

Por su parte, la memoria y los recuerdos en *Canción de cuna...* plasman un proceso de apertura al pasado que de inicio se muestra truncado por Rosaura. A diferencia de *Nuestra Señora...*, la obra de Jorge Díaz no marca la trasposición de temporalidades en las acotaciones. En este caso, el pasado y el presente se entremezcla de una manera caótica, sin precedente

alguno, a tal grado de no sólo confundir al personaje de Rosaura sino también el lector/espectador puede sufrir la incertidumbre al tratar de identificar el espacio y el tiempo de la escena. Este desajuste espacial y temporal se va entretejiendo conforme avanza la obra, pero sin llegar a esclarecer la veracidad de los hechos del pasado, según contados por Balbuena. Sin embargo, se observa al final de la obra que la significancia del recuerdo recae en la acción de compartir una memoria y/o un testimonio de un hecho sucedido e irreparable. La importancia aquí, como en la obra de Arístides Vargas, es la perspectiva, el enfoque y sobretodo la reconstrucción de un hecho olvidado. Desde un principio, la obra deja en claro el valor testimonial del recuerdo a través de Rosaura que irónicamente pronuncia su deseo por olvidar, pero enseguida le confiesa a su difunto marido Epifanio, “esta mañana, cuando metí mis cosas en la maleta, encontré estas fotos. Me di cuenta de que en mi memoria tengo un álbum mucho mejor que éste. Los recuerdos tienen olor, color, sonido...; en cambio, estas cartulinas son tan frías...Voy a barrerlas, como esas hojas secas, y haré una fogata por la tarde que calentará tus huesos y los míos” (238). Este ejemplo contrasta el acto de recordar a través de la memoria con los recuerdos plasmados en el álbum de fotos. Aunque la fotografía también es capaz de incitar ciertos momentos en la memoria, el contraste aquí va más contra la fijeza y el instante de una acción inamovible capturada por el lente fotográfico. Según Rosaura, las fotos no tienen olor, color o sonido; son unidimensionales. Solamente al final de la obra se puede deducir que las imágenes que muestran esas fotos no corresponden a la realidad de Rosaura, ya que Epifanio la golpeaba violentamente en el pasado hasta el punto de causarle un aborto. Por este motivo, Rosaura enfatiza la viveza del recuerdo en su memoria y la frialdad de aquellas “cartulinas” incapaces de contar una verdad más allá de una imagen plasmada y una realidad limitada.

Cuando aparece el vagabundo Balbuena en escena, los recuerdos de la Guerra Civil Española cobran protagonismo. Balbuena recuerda su encierro y su escape a los trece años en un asilo de huérfanos. Enseguida recapitula su expulsión del país, ya que le enseña a su loro bilingüe a repetir, “¡Muérete, Franco, maldito cabrón! ¡Viva Bakunin y la Anarquía!” (244). Este loro sirve como parodia al discurso político, ya que, según Balbuena, “el loro bilingüe terminó siendo un orador político. Y como todos los políticos, era insoportable. Tenía más piojillo que vergüenza. Un día despertó y se pasó al enemigo” (244). Los recuerdos de Balbuena se tornan paródicos, irónicos, cómicos y sobretodo absurdos. No obstante, es justo por medio de estas características que el sentimiento de incertidumbre y desesperanza se convierte en un dolor amargo y difícil de digerir debido a las circunstancias en el pasado de Balbuena que involucran ante todo el encierro y la tortura. Después de servir en el Regimiento de Lister<sup>32</sup> durante la Guerra Civil Española, Balbuena recibe una bala y termina en el Sanatorio de Reus o el “Sanatorio de los cuatro patios,” que de acuerdo con Balbuena “no era un manicomio [...] Allí encerraban a los voluntarios de la CNT. Nos declaraban locos para que no nos infiltráramos en las filas comunistas” (248). A causa de los electroshocks que recibe en este sanatorio, las imágenes que preponderan en la cabeza de Balbuena son

Hombres sin rostro o con la misma cara. Hombres rezando y blasfemando al mismo tiempo [...]. El prisionero sin piernas amarrado al guardabarros del barreminas que gritaba todo el tiempo. El alférez que durante un ataque salió del refugio con un colchón en la cabeza. Iba cagándose y le volaron el colchón y la cabeza. El cuerpo seguía cagándose después de muerto [...]. A los que les

---

<sup>32</sup> Se refiere al Regimiento de Enrique Lister, político y militar español, simpatizante comunista del bando Republicano que luchó durante la Guerra Civil Española. Se destacó por su defensa en Madrid de las tropas franquistas en 1936.

volaban las piernas las malditas minas, dudábamos si colocarlos directamente en los ataúdes, aún vivos, o llevarlos a la enfermería. (258)

Estas imágenes, o alucinaciones según Rosaura, son las cicatrices que vuelven “como un vómito de sangre,” ya que para Balbuena “con los años la muerte se va infiltrando en tu sangre como un espía de la quinta columna” (259). El momento clave y de mayor intensidad en la obra viene seguido del regreso al recuerdo de los electroshocks. El miedo aquí funciona como un estímulo al recuerdo del dolor que pronto desenmascara otra posible lectura de la obra. El miedo de Balbuena es “miedo a tener miedo; miedo a quebrarme, a suplicar; miedo a pedir ayuda a Dios, mi enemigo; miedo a recibir de nuevo las corrientes [...]. La camilla, las conexiones en las sienes, el tapón de goma en la boca; los aullidos...Mi cuerpo retorcido que no era mi cuerpo, sino el de un gusano reventado en excrementos, orines y vómitos” (260). Enseguida las acotaciones anuncian un escenario casi a oscuras, con una voz de desesperación y con un Balbuena que grita y luego solloza, “¡Malditos! ¡Paren de una vez! ¡Quiero morirme de una vez!” (260). Este recuerdo de la tortura no cesa en la vida de Balbuena. Incluso, el lector/espectador podría interpretar, llegado este momento, que a causa de la tortura se despierta la “locura” en Balbuena. No obstante, la locura de Balbuena se apropia de la historia de su abuelo y justo a través de esta locura la obra cuenta la historia fatal del abuelo. Esta lectura alternativa de apropiación es posible tras la confesión de Balbuena después del quebrantamiento del recuerdo de la tortura, “es mi abuelo el que hizo la guerra. Combatió en Barcelona y cruzó la frontera. Fue sorprendido con dinamita en la vía del tren a Hendaya. Nunca supe si fueron franquistas o alemanes. ¡Qué mas da! Lo ataron a los rieles con su propia dinamita y lo hicieron volar” (260). La guerra de Balbuena no es, ni fue, la guerra de su abuelo, pero aun así tiene que enfrentar una guerra más grande que de acuerdo con Rosaura es la locura. De esta manera, la

locura está en el recuerdo y/o en el miedo de recordar que suscita la negación de estos mismos recuerdos. Es decir, Balbuena es incapaz de contar su historia (o la de su abuelo) sino a través de la personificación, de un juego lúgubre, el cual hay que descifrar para encontrar su verdadero significado. En este caso, Balbuena se niega a hablar de su locura, justo en el momento más “cuerdo” del personaje en la obra, porque según él, “en nuestra sangre, hay más ausencias que glóbulos y las pesadillas crecen como el moho. Prohibido que me saquen radiografías porque estoy seguro de que aparecerían las fotos fijas de mi infancia” (261). Sólo por medio de la personificación es posible digerir y contar la historia de un pasado violentado por la guerra. De otra manera, en el caso de Balbuena, los recuerdos pueden llegar a ser (auto)destructivos.

Así como lo indican Malkin y De Toro, la repetición, el conflicto, el caos, el desorden y el enfrentamiento son formas de reintegración en la memoria que surgen, entre otros motivos, por las resistencias que desarrolla el sujeto que recuerda. Así sucede en las tres fases que componen la historia del pueblo Nuestra Señora de las Nubes. Dichas fases mantienen vivos los sucesos del pasado a través de la memoria de Bruna y Oscar que a su vez combaten, paradójicamente, la resistencia de la memoria, ya sea por el dolor que causa recordar o por la cantidad de años que distancian los hechos del recuerdo actual. Este proceso que lucha contra la resistencia de la memoria, en tanto realidad teatral, se manifiesta de igual forma en la obra de Díaz. En ambas obras, no sólo se observa la integración de la parodia y la ironía como medios de acercamiento (presente) y distanciamiento (pasado) para marcar esos momentos claves de ruptura, continuidad y trasgresión, según lo explica Hutcheon, sino también se destaca el uso del absurdo en el caso específico del recuerdo. Si bien las obras de Vargas y Díaz no describen a plenitud ambientes grotescos, esperpénticos o absurdistas, si utilizan el lenguaje poético (metáfora, ironía, parodia) de estas técnicas dramáticas para demostrar la naturaleza y la

sensación nostálgica de lo vivido a pesar de su fragmentación. Uno de los objetivos en las obras es manifestar lo ridículo que se genera con el uso del “absurdo,” recobrando el extrañamiento que produce la irracionalidad de la condición humana, junto a las imágenes grotescas y esperpénticas, en un lector/espectador cada vez más aleccionado al discurso “racional/normalizado.”<sup>33</sup> De esta manera, la realidad de Balbuena puede ser vista como absurda, ya que sus recuerdos lo tienen preso de un pasado de hace más de sesenta años. Su manera de recordar, tan vívida y normal para Balbuena, es irracional para Rosaura que, sin embargo, acepta al final este modo de vida, ya que es la única manera de ser libre. De manera similar ocurre en *Nuestra Señora...* con la única diferencia de que ambos personajes comparten el sentimiento de absurdidad. La representación de los recuerdos, con sus diálogos y actuaciones, también se tornan absurdos con un tono de irracionalidad y desesperanza. Recordar desde el exilio contribuye a un proceso doloroso que exhibe las causas del desarraigo en los personajes.

### **Del texto a la representación teatral: el exilio y sus variaciones en escena**

La manera de representar en escena la irrepresentabilidad del desarraigo causado por el desplazamiento del exilio toma diferentes matices en contraste con la lectura del texto dramático.

---

<sup>33</sup> Ver “The Absurd Man” en Albert Camus, *The Myth of Sisyphus and Other Essays* (1991), pp. 65-92. “A world that can be explained even with bad reasons is a familiar world. But, on the other hand, in a universe suddenly divested of illusions and lights, man feels an alien, a stranger. His exile is without remedy since he is deprived of the memory of a lost home or the hope of a promised land. This divorce between man and this life, the actor and his setting, is properly the feeling of absurdity” (75). Camus concluye que el sentimiento o percepción de la absurdidad es una de las causas de la negación de la memoria, que no sólo indica incertidumbre, sino además denota la desesperanza. A parte de las características existencialistas tan predominantes en la filosofía y teatro de Camus, Martin Esslin en *The Theatre of the Absurd* (1969), hace referencia cómo este teatro presenta la idea de lo irracional y los mecanismos racionales mediante el abandono de las convenciones tradicionales y el razonamiento discursivo. Dichas actitudes las heredan dramaturgos representantes del absurdo como los argentinos Griselda Gambaro y Osvaldo Dragún, cuyo teatro es de gran influencia para la nueva dramaturgia a partir de la década de los ochenta.

El propósito en esta parte es traspasar del espacio de la ficción imaginaria, presente en la literatura, al espacio de la ficción real, fugaz e irreplicable que produce la realidad teatral. El lenguaje verbal y corporal es el medio de comunicación, interpretación y construcción de la realidad social más poderoso y eficaz de acuerdo a Santiago Trancón en su *Teoría del teatro* (2006). La voz es una prolongación del cuerpo visible e invisible que actúa en el espacio. Lo que pretende el teatro es recuperar la palabra viva, física y corporal para lograr el punto de unión entre cuerpo y conciencia. Asimismo, el teatro es uno de los lugares en el que la palabra se libera de las normas sociales y de los usos habituales de un lenguaje dominante. En la literatura, según Trancón, la palabra se escribe para ser leída o imaginada individualmente, cuyo vínculo con el lector es más íntimo, privado y sin intermediarios, mientras que en el teatro la palabra se escribe para ser dicha y proclamada (151).<sup>34</sup> Sin llegar a la ruptura de la creación de la obra escrita con el proceso de su teatralidad que tanta polémica suscitó a partir de la segunda mitad del siglo XX en Latinoamérica y España con las corrientes experimentalistas, la intención aquí es llenar los huecos que se encuentran limitados por la palabra escrita. Estos vacíos (texto invisible) se logran complementar con la actuación y escenificación tanto del momento actual de la obra como de la memoria dolorosa de los personajes. De esta forma, el análisis de la representación teatral va ineludiblemente unido a un texto previo que, sin embargo, otorga la libertad de adaptación según el contexto y objetivo del grupo teatral representante de la obra.<sup>35</sup> La puesta en escena seleccionada de la obra *Nuestra Señora...* está dirigida y actuada por el mismo autor, Arístides Vargas, y el Grupo Malayerba. La otra protagonista es la actriz española María del Rosario

---

<sup>34</sup> Ideas similares se encuentran en los trabajos teóricos de José Luis Alonso de Santos en *La escritura dramática* (1998), y Jorge Dubatti en *Introducción a los estudios teatrales* (2011).

<sup>35</sup> Así lo señala, por ejemplo, la nota previa del autor en *Nuestra Señora...*, “Este texto es un boceto para una posible puesta en escena que debido a la forma en que trabaja el Grupo Malayerba, será reformulado y profundizado a partir del contacto con el actor” (15). La obra se escribió antes de la puesta en escena, pero Vargas le llama “boceto” intencionalmente para no darle un sentido rígido a la hora de adaptarla.

“Charo” Francés, la cual colabora con la fundación del Grupo Malayerba desde su llegada de España a Ecuador en 1980. Por su parte, la obra *Canción de cuna...* está dirigida y actuada por el director argentino Emilio Hugo Alba y el grupo Teatro Va, junto a la actriz Valentina Caffera.<sup>36</sup>

Siguiendo la estructura del análisis del texto escrito en *Nuestra Señora...*, los (des)encuentros con la realidad del sujeto exiliado se muestran a partir de la escenografía y los movimientos corporales que no aparecen en las acotaciones del texto. El oscuro y vacío casi total de la escenografía permite el contraste con el vestuario blanco y azul claro de los actores, lo cual permite que el espectador centre totalmente su mirada en los personajes (ver figura 1.1).<sup>37</sup>



Figura 1.1: Los personajes al abrir la escena



Figura 1.2: Simulando la caminata infinita

La oscuridad delata un espacio infinito, un tiempo impreciso y una realidad imposible de visibilizar, ya que cuando los actores dirigen su mirada alrededor suyo lo único que vislumbran es justamente el horizonte de la oscuridad, tal como se observa en la imagen. Es decir, el “más

---

<sup>36</sup> La selección de estas dos representaciones teatrales se debe en parte a la disponibilidad de los videos digitalizados. El video de la obra de Arístides Vargas corresponde a la puesta en escena hecha en el Festival de Teatro Hispano en Nueva York el 28 de junio de 2001, disponible en la biblioteca de videos digitales del *Hemispheric Institute of Performance and Politics*. Pocas han sido las variaciones en cuanto a escenografía y diálogo de representaciones anteriores e incluso de las más recientes en Latinoamérica y España en 2016. Por su parte, el video, notas del director y análisis de la obra de Jorge Díaz corresponden a la contribución de Hugo Emilio Alba, a quien le agradezco el haberme facilitado los materiales.

<sup>37</sup> Todas las imágenes insertadas aquí y en los capítulos siguientes son reproducciones de imágenes tomadas de los videos de la puesta en escena de cada obra que se utilizan para el analisis.

allá” en el entorno simbólico del escenario se esconde y/o se imposibilita bajo la oscuridad misma. Asimismo, una luz rectangular marca el límite imaginario dentro del cual los actores se mueven en un principio con movimientos corporales repetitivos, fantochescos, que denotan tanto el andar infinito (la simulación del caminar sin llegar a ningún lado) como la mecanización de lo que aparenta ser un cuerpo robotizado (ver figura 1.2). Estos mismos movimientos, aunado al tono de la voz, reflejan una desorientación y dislocación en el andar que sugiere además la falta de un destino u objetivo.<sup>38</sup> En realidad, la estructura de la escenografía coloca a los actores en el medio de la nada, lo cual figura simbólicamente el limbo de su existencia. Los dolores internos que sufren los personajes (angustia, nostalgia) contrastan levemente con la articulación del resto del diálogo. Esto se observa en el énfasis que los actores hacen al momento de enunciar las causas y consecuencias de su exilio, ya que cortan momentáneamente la comicidad del diálogo precedente, pausan y sus miradas se pierden nuevamente en la oscuridad. Si el texto elabora, hace énfasis y permite el análisis detallado acerca de la problemática del exilio y desexilio, la representación teatral aquí añade la sensación inmediata (sin llegar a la catarsis) del (des)encuentro y una visualización alternativa al desarraigo. Esta sensación, por ejemplo, cobra fuerza con la declamación poética (ausente en el texto escrito) que hace Óscar para marcar el cambio temporal del primer recuerdo (Escena II), bajo el oscuro total, Óscar comienza a recitar, “ángel, ángel de los exiliados que esta tarde viene y un pájaro vuela al bosque de antaño. Ángel, ángel de los desplazados, no tienes alas, sólo un pie camina en una sala. Ángel, ángel de los derrotados con un pie delante y otro extraviado, Ángel de los exiliados, ángel de los desplazados, ángel de los derrotados...” Dicha declamación corresponde a parte de la letra de la canción que abre y cierra la obra, a cargo del cantautor argentino Alberto Caleris. En el último encuentro,

---

<sup>38</sup> La postura, las miradas, la mecanización y los movimientos corporales siguen el mismo hilo en cada encuentro (el presente actual de la obra) entre Bruna y Óscar (Escena I, V, IX y XIII).

hacia el final de la obra, los actores vuelven a su misma posición del principio, con la maleta en mano y dispuestos a emprender el viaje simulado. No obstante, el contraste con el resto de los encuentros del presente es el olvido, al parecer permanente, de la historia del pasado que recién contaron. Esto los conlleva a la desesperación máxima de no poder recordar el nombre de los protagonistas en sus historias, con una repetición incesante del “¿cómo se llamaba?” por parte de ambos personajes. A pesar de que el final pudo haber aportado más en cuanto a la representación de la angustia máxima del olvido que a lo largo de la obra se trabaja, el objetivo del infinito retorno se cumple, inhabilitando así el dar un paso “más allá” que pueda sacar de las sombras la realidad del sujeto exiliado.

La puesta en escena de *Canción de cuna...* presenta un escenario similar lleno de oscuridad y una luz principal que, en este caso, enfoca la tumba donde se encuentran los objetos simbólicos de Epifanio dentro del mausoleo (ver figura 1.3). Cabe señalar que detrás de esta tumba Balbuena hace su primera aparición, aludiendo así el despertar de un cadáver que resurge para contar su historia. La propia desnudez del escenario, como señala el director en sus apuntes, y el elevado simbolismo de cada uno de sus elementos apuntan hacia una sensación de vacío y de



Figura 1.3: Después del primer encuentro



Figura 1.4: La crucifixión

vértigo. El mausoleo, como único elemento del paisaje, es el punto de encuentro y estadía en la espera del tren que no se sabe de dónde viene ni a dónde va. A diferencia de la sensación que produce el espacio desolador y desesperanzador en *Nuestra Señora...*, el mausoleo se representa en esta puesta en escena como símbolo de condena y su vez de redención. Esto se debe al encierro en el que se encuentran ambos personajes, pero también logra redimir a ambos personajes, especialmente a Balbuena en la parte que extiende los brazos, de pie sobre la tumba y con una cruz de madera detrás de él, simulando así la crucifixión y después el renacer (ver figura 1.4). Sin embargo, el (des)encuentro con el renacer en esta instancia no significa empezar de nuevo, sino todo lo contrario. El simbolismo de la crucifixión y luego el renacer son los momentos clave en el enfrentamiento de Balbuena con su realidad traumática. Este renacer se representa por medio de una canción de cuna que Rosaura le canta a Balbuena en sus brazos, justo después de haber caído de la crucifixión, tal como se aprecia en la figura 1.5. Cabe mencionar que la escena de la crucifixión también cobra un valor simbólico en cuanto al momento catártico que provoca, siendo el punto máximo de tensión e identificación, seguido de una caída inmediata y violenta que va a significar el retorno a la realidad. Así, el renacer de Balbuena es más bien el resurgir de la memoria traumática y no aquél renacer que pudiera incitar



Figura 1.5: Rosaura canta una canción de cuna

el borrón y cuenta nueva. Esto se percibe cuando Balbuena logra reaccionar de la angustia y el terror que le causa el enfrentamiento con su pasado y continúa viviendo su realidad adoptada. El paralelismo de la historia narrada y la técnica teatral le dan un valor intrínseco a la hora de visibilizar esos momentos inauditos que acarrear las experiencias traumáticas difíciles de expresar.

Otro aspecto primordial en la teatralidad es el vestuario y los objetos que representan la situación precaria de los personajes. El hambre es una constante en ambas obras. El café y las galletas en *Canción de cuna...*, y el uso de la vajilla *Nuestra Señora...*, son objetos simbólicos para expresar la miseria en la que se encuentran los personajes. No obstante, los personajes utilizan estos objetos de una manera paródica para señalar tanto las diferencias entre las clases sociales como su condición inestable. Esto se ejemplifica con la exageración en los modales a la hora de comer en *Nuestra Señora...*, sonando una campana de servicio constantemente. Asimismo, hacen referencia a su condición de extranjeros al comer de los platos sus pasaportes, detalle ausente en el texto (ver figura 1.6). El diálogo que transcurre mientras digieren sus pasaportes, insignia de ser extranjeros, trata acerca de la corrupción del gobierno y de cómo les han arrebatado el amor. El comer pasaportes bien puede interpretarse como el consumo de un documento que acredita su identidad sus y que es necesario para viajar libremente de un país a



Figura 1.6: Bruna y Oscar comen sus pasaportes



Figura 1.7: La maleta siempre visible

otro. Por otro lado, Balbuena, en *Canción de cuna...* quiere complementar el café y las galletas con el caviar y el whiskey que lleva consigo, mas son productos recolectados del basurero de los ricos. En lo que respecta al vestuario, el personaje de Rosaura viste un atuendo floreado, un sombrero con flores, una bufanda blanca y lentes oscuros. Esta indumentaria contrasta con la del personaje de Balbuena, el cual viste ropa sucia y desgarrada. La apariencia en la vestimenta de Rosaura queda al desnudo en el transcurso de la obra cuando el personaje vagabundo resulta ser el portador del discurso que libera a Rosaura de esa identidad apropiada/alternativa que intenta ser parte de su nuevo renacer a través del ropaje. Finalmente, hay que señalar la importancia de la maleta que los personajes llevan consigo en todo momento en ambas obras. En *Canción de cuna...*, la maleta que trae Rosaura al mausoleo no sólo lleva sus pocas pertenencias tras el desalojo de su hogar, sino también acarrea con las fotografías que en un momento determinado decide romper (ver figura 1.7). Por otro lado, la maleta en *Nuestra Señora...* funciona como la caja de los recuerdos. De hecho, en la maleta se encuentra la utilería que utilizan los personajes de Bruna y Oscar para personificar a los otros personajes de sus historias. La maleta indica tanto el viaje a la memoria como el recuerdo de su presente que figura un viaje sin fin, tal como se aprecia en la figura 1.2.

En el (des)encuentro también se observa la idea estática del tiempo que se manifiesta por medio del lenguaje. A comparación de *Nuestra Señora...* en el que el movimiento corporal es el que se encarga de subrayar la esfera de un tiempo que no camina, en *Canción de cuna...* el énfasis recae en un lenguaje circular y sin sentido de los diálogos que provoca el aletargamiento en escena. El sentido temporal se pierde y mantiene asimismo a los personajes en un solo sitio, siempre esperando un factor determinante que justamente carece de sentido a la temporalidad de la obra. La acción dramática es nula, con pequeños momentos que no llevan a ningún lugar y

conversaciones que no concretan un punto. La única acción dramática es la posibilidad de la llegada del tren que en teoría se puede convertir en su viaje al “más allá.” De hecho, cuando en el escenario se escucha a lo lejos el andar de un tren (quizá imaginario), se da un quebrantamiento significativo en Rosaura, ya que no sólo pone en duda la posibilidad de lo imposible, sino también reflexiona sobre su estado de pertenencia. Tras esta confusión, Rosaura declama en llanto, “eso ya pertenece a la Historia política del mundo. Yo ni siquiera pertenezco a la pequeña historia de mi casa. Yo no existo, Balbuena.” Asimismo, Rosaura se une ahora al juego de personificación de Balbuena.

La parte sobre “el recuerdo desde afuera” cumple una de las funciones metateatrales en cuanto a la personificación o *role playing* que Richard Hornby ha señalado en *Drama, Metadrama, and Perception* (1986).<sup>39</sup> Esta característica metateatral del *role playing* la ha profundizado Catherine Larson en *Games and Play in the Theater of Spanish American Women* (2004) con una aproximación a la teoría lúdica en la que el juego no sólo distorsiona la realidad, sino que presenta su propia realidad. El juego de la personificación en el teatro, consciente o inconsciente, crea dos niveles (el actor que actúa un personaje dentro de otro personaje) capaces de levantar la sospecha en el espectador de que la ilusión es realidad y viceversa. De esta

---

<sup>39</sup> Las otras funciones metateatrales que señala Hornby en su acercamiento al metateatro/drama son *the ceremony within the play*, *literary and real-life references* y *self-reference*. Lo metateatral ya no puede reducirse a la concepción tradicional del teatro dentro del teatro. Desde que Lionel Abel analiza a fondo y acuña este término con *Metatheatre: A New View of Dramatic Form* (1963), y de la incursión de las diferentes funciones en el metateatro que hace Hornby en la década de los ochenta, se han expandido las consideraciones de lo que puede ser considerado metateatro, especialmente en un momento *pos-* de la dramaturgia en el cual la multiplicidad de las expresiones artísticas y la destotalización de lo absoluto cobran mayor relevancia. Por lo menos desde la década de los noventa, se observa en la dramaturgia latinoamericana y española otros aportes que caben dentro de la técnica metateatral; por ejemplo, como la incursión o la naturaleza en la actuación de la memoria que ayuda asimismo a la práctica sociocultural de la memoria dentro de un contexto políticamente social. Si el mundo es un escenario, entendido dramáticamente desde Aristóteles, entonces ese escenario puede cobrar diferentes matices, diferentes temporalidades a través del recuerdo para así lograr un acercamiento alternativo no sólo al acontecimiento teatral, sino también al acontecimiento histórico.

manera, el efecto de la personificación logra el cuestionamiento de lo que es real y ficticio en el acontecimiento teatral. En el caso de *Nuestra Señora...* y *Canción de cuna...* la personificación dentro de la realidad teatral confunde el presente y el pasado para que de este modo el espectador pueda sacar sus propias conclusiones con relación a las verdades históricas del pasado que los personajes intentan proyectar con el enmascaramiento de sus identidades teatralizadas. Ahora bien, el juego de la personificación se observa en este análisis como una memoria metateatral, ya que los personajes se transforman, actúan, practican y representan ellos mismos sus memorias. Esta alternativa no sólo intenta problematizar la historia o el discurso “oficial” maniobrado, sino también es una postura autocrítica, ya que no puede existir una memoria absoluta e intachable sobretodo cuando se trata de rememorar un pasado violento para entender la precariedad del presente. Por esta razón, la representación en ambas obras de los momentos irrepresentables en la memoria de cada personaje se torna en segmentos lúgubres, turbios y sin sentido. Cabe diferenciar en este punto la relación de niveles que pueden encontrarse en una memoria metateatral. Esta distinción reside en los niveles del recuerdo dentro del recuerdo y cómo se lleva a cabo el proceso de transposición. En *Canción de cuna...*, el personaje de Balbuena actúa su memoria en un sólo plano. No hay cambio alguno que concretice un salto al pasado. Es decir, su actuación de la memoria la hace desde un presente activo, pero sus posturas, gestos y movimientos crean la ilusión de estar nuevamente en la guerra, en el campo de concentración y en el cuarto de tortura. Así lo demuestran sus posiciones en defensiva, los sobresaltos al escuchar un ruido, el uso de su cobija militar para arropar a Rosaura y sobretodo la escena de la crucifixión. En *Nuestra Señora...*, por otro lado, la transición del recuerdo presenta múltiples niveles marcados por cambios mínimos en el vestuario y oscuros totales seguidos por notas musicales de la canción de inicio o la declamación del diálogo que da apertura al recuerdo. Esta

multiplicidad de los momentos que marcan distintas épocas del recuerdo en la memoria de los personajes cobra mayor contundencia con la personificación real de los personajes que protagonizan cada escena del pasado. A diferencia de *Canción de cuna...* en el que Balbuena personifica su propio pasado, Bruna y Oscar se convierten ya sea en Don Tello e Irma, Memé y la Abuela Josefa, el Gobernador y su Esposa, el Militar, los Hermanos Aguilera y Juan y Soledad. A esta personificación se aúna otro recuerdo dentro del recuerdo que se ejemplifica con la Abuela Josefa, quien cuenta la historia de Don Tello y su hija en lo que fue la alegoría a la creación de la Nación. En el texto dramático de ambas obras se puede percibir, con sus limitaciones, el uso de la metateatralidad (más definido en *Nuestra Señora...* que en *Canción de cuna...*). No obstante, la teatralidad es la que permite concebir estos niveles de personificación que a su vez sirven como técnicas para cuestionar, sobreponer y entrelazar una realidad teatral y una realidad sociocultural para así demostrar el objetivo final de la obra, que en el caso de este análisis se concentra en el desarraigo producido por el exilio.

### **Comentarios finales: el trauma de no pertenecer**

Retomando la idea del regreso simbólico al pasado, el efecto del desarraigo se manifiesta en las obras como el regreso al trauma que ahora genera un enfrentamiento con la verdad. Dentro de la gran cantidad de estudios multidisciplinarios sobre el trauma y/o la memoria histórica, Cathy Caruth desarrolla en *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History* (1996) el análisis de un trauma en términos de abandono y regreso, utilizando el símbolo de la cicatriz que siempre está presente para contar la otra cara de la historia. En las obras de Arístides Vargas y Jorge Díaz, regresar al pasado significa volver a la realidad precaria en la que viven los personajes. Es una manera de revivir el trauma del pasado que activa un nuevo trauma. En base

al abandono y el retorno del trauma, a pesar de que el individuo sostenga o intente olvidar, el trauma de una manera u otra reaparece y es entonces cuando puede experimentarse por primera vez. El olvido no significa que el trauma se supere. Al contrario, puede aparecer latentemente por primera vez, como sucede con Rosaura. Sin embargo, el énfasis en ambas obras acerca de una continuación del trauma, además de los efectos postraumáticos representados a través de la desorientación y distorsión, radica en el sentido de no pertenencia que prolonga las consecuencias del exilio y a su vez obstaculiza el desexilio.

En *Canción de cuna...*, Rosaura lucha por sobresalir y dejar de ser la viuda de su propio pasado. El problema se encuentra en el intento por autoimponerse el olvido para bloquear el trauma del pasado sin asimilar el proceso del luto, el cual empieza por el reconocimiento de la pérdida que en este caso es el arrebato de su identidad. Por esta razón, Rosaura opta por alterar y negar su historia en un principio. En vez de superación, hay retrocesos. Además de lidiar con sus problemas interiores, Rosaura tiene que enfrentar las miradas extrañas que juzgan su apariencia por llevar, por ejemplo, vestidos floreados en tiempos de luto. Esto contrasta con la señorita Elvira, ex-novia de Epifanio, que siempre viste de luto como lo deben hacer las viudas y no con un vestido floreado como el de Rosaura. Lo diferente, lo absurdo de su comportamiento con sus rodillas que pronostican la lluvia y con los pájaros que lleva en la cabeza, es una manera de recordarle a Rosaura la frontera que distingue a los “outsiders”, que se traduce en un sentimiento de no pertenecer. Lo que intenta Rosaura es lo que los exiliados consciente o inconscientemente buscan, “an urgent need to reconstitute their broken lives, usually by choosing to see themselves as part of a triumphant ideology or a restored people” (Said 177). Por su parte, Bruna y Oscar en *Nuestra Señora...* confrontan en la Escena IX la mirada de los *otros*, los cuales contemplan a Bruna y Oscar como si fueran marcianos:

Bruna: Será porque hablamos de otra manera.

Oscar: Se creen dueños de este país.

Bruna: Sencillamente porque llegaron antes que nosotros.

Oscar: Unos descarados.

Bruna: Me han hecho cabrear ¿Qué derecho tienen a mirarnos así? (44)

Los extranjeros, retomando la reflexión de Arendt, “carecen de esa tremenda igualación de diferencias que surge del hecho de ser ciudadanos de alguna comunidad [...]” (251). El exiliado sufre de esta manera un doble desplazamiento. Bruna y Oscar son reprimidos y expulsados de su pueblo por las diferencias ideológicas con el gobierno en mando y llegan a otro sitio que igualmente los reprime y desplaza, pero esta vez a través de la mirada inquietante ante la presencia del no-ciudadano de nacimiento. El enfrentamiento contra esta mirada continúa:

Oscar: Yo que usted les hablaría en su propio idioma y les diría que no vamos a permitir más atropellos

Bruna: (*En inglés*) Señores, somos exiliados, y les damos cinco minutos para que nos dejen un lugar en sus casas y nos inviten a almorzar, no tenemos papeles ni pasaportes y sus leyes no nos interesan, el mundo es de todos los seres humanos, estamos hartos de que se nos trate a las patadas y estamos hartos de que se nos pidan documentos en cada esquina, como si un documento fuera más importante que un sentimiento. (44)

El reclamo de Bruna, acotado engañosamente en *inglés*,<sup>40</sup> reproduce el discurso en contra de las fronteras geopolíticas que delimitan precisamente el sentido de pertenencia. Cuando Oscar paradójicamente pregunta qué les dijo, Bruna responde:

Bruna: Nada...Que venimos de un país lejano que ya no existe porque nosotros hemos dejado de existir en él, un país donde crecían los castaños y los álamos Carolina y personas que no nos miraban así.<sup>41</sup>

Oscar: Ahora no nos miran como marcianos, nos miran con lástima.

Bruna: No nos queda más que seguir recordando que alguna vez fuimos de algún lugar donde no nos miraban así. (44)

De una u otra manera, la admisión o el rechazo a una comunidad ajena involucra un tipo de mirada incómoda que prolonga la nostalgia y a la vez el retroceso a la deseada reincorporación de lo irreparable que es un pasado añorado y truncado a la vez por la violencia.

En ambas obras, la reconstrucción del pasado, del regreso, muestra un dolor común ausentado o desviado del imaginario colectivo. Estas historias ausentes de la memoria colectiva en un momento posdictatorial se convierten en presencia al momento de su enunciación, de su reconstrucción y concientización. Es entonces cuando los personajes pueden cobrar cierto

---

<sup>40</sup> A diferencia del texto dramático, en el que la cita está escrita en español para reforzar el diálogo del absurdo, en la representación teatral varía dependiendo del contexto y del público donde se presenta la obra. En la puesta en escena que analizo, el personaje de Bruna hace la declamación en el idioma inglés.

<sup>41</sup> La mención al álamo carolina puede ser referencia al cuento del escritor argentino Haroldo Conti, *La balada del álamo Carolina* (1975). Este cuento, que lleva el mismo título de la colección compuesta por diez cuentos, relata la historia de un árbol que es sueño y memoria, cuyo crecer significa pensarse a sí mismo cuando era joven. Ahora en la vejez, el árbol piensa en el pasado (recuerda), porque precisamente la vejez es “verde memoria.” El símbolo del árbol que sueña y recuerda en la vejez se presenta como lo es el ser humano viejo, lleno de memorias, recuerdos y tristezas. Haroldo Conti fue víctima del secuestro en 1976, a poco más de un mes del golpe militar en Argentina. Conti forma parte de la enorme lista calculada en alrededor de treinta mil desaparecidos. Teniendo en cuenta esta referencia, la obra de Arístides Vargas podría posicionar el espacio y tiempo de los personajes de la obra a la dictadura y posdictadura argentina, a pesar de que las acotaciones iniciales indican un tiempo impreciso.

sentido de la realidad. El dolor de la ausencia, de la invisibilidad, de la pérdida de sus raíces, se visibiliza en un presente, aunque distorsionado. Sin embargo, esta misma distorsión devela el sufrimiento del desarraigo. Su estado emocional, en tanto inestable, se presenta en forma de una “locura” que razona lo irrazonable. Esta locura, producto del desarraigo, es una forma alternativa de confrontar y volver en presencia la historia de los exiliados. Así, la locura provoca la aceptación de la realidad pasada y de alguna manera los personajes se liberan. No obstante, para los protagonistas, esta liberación, sinónimo de muerte, es la única salida viable para ellos. Las historias de los personajes en *Nuestra Señora...* y *Canción de cuna...* representan una de las realidades de muchos que viven y vivieron en el exilio, forzados por motivos políticos. Asimismo, demuestran que el desarraigo no es simplemente la separación de algo, sino además es la pérdida total de ese algo. Por medio del análisis textual y teatral de las obras de Arístides Vargas y Jorge Díaz, vemos una de las fallas en los procesos de la transición a la democracia, la cual radica en las políticas del olvido. Ambos autores ven la necesidad de retomar esta cuestión a fines del siglo XX y principios del siglo XXI como manifestación de un problema aún no resuelto. El contraste de dos épocas (dictadura y posdictadura), en teoría distintas, siguen generando una sensación de abandono y rechazo, precario y aislado.

A través de estos discursos alternativos de los exiliados, este capítulo ha problematizado la idea del regreso físico y del regreso simbólico de la memoria como formas de restablecimiento. Al contrario, el regreso al origen del evento traumático se convierte en un retroceso que engendra una nueva herida y/o activa el trauma pasado por primera vez. Asimismo, queda establecida la imposibilidad del multiarraigo que a pesar de implicar una visión negativa, la realidad que intentan reflejar las obras se aproxima más a una realidad enmascarada que se encuentra en las sombras de una cultura global y económicamente incorporada al consumismo.

Dichas características temáticas, las estrategias dramáticas de experimentación y los contextos sociopolíticos permiten seguir con el diálogo de una dramaturgia de la multiplicidad y destotalización, tal como lo prueban aquí las obras de Vargas y Díaz. El teatro posdictadura que se produce y habla del contexto español y del Cono Sur confrontan sociedades fragmentadas que, por medio de la escena y del texto, se dan a la tarea de convertir en presencias las ausencias y de incluir lo antes excluido. Por último, es necesario repensar la cuestión del exilio más allá de un estado de distanciamiento territorial. El exilio también puede traducirse como una condición mental y psicológica producida por actos de violencia explícita, tales como la tortura. En este caso, el desplazamiento y la pérdida cobran un valor interno en la víctima, lo cual va a marcar sus circunstancias ante las miradas ajenas.

## CAPÍTULO 2

### Escenarios de la tortura: cuerpos inertes y diferentes en *La puta madre* (1997) y *La puerta estrecha* (2000)

*Después de 30 años, sigo llorando...*  
-Anónimo

El Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura durante la dictadura chilena, conocido como el *Informe Valech*, presenta el siguiente testimonio correspondiente a la sección “Métodos de tortura: definiciones y testimonios” del Capítulo V:

Llegaron a mi oficina los militares y me detienen [...] me trasladan amarrada al regimiento, donde me interrogan acerca de mi militancia política y de mi familia que era de izquierda. [...] Fui trasladada al [se omite] y luego a la cárcel de [se omite] en octubre de 1973 y en enero de 1974 me devuelven definitivamente a la cárcel de [se omite]. En los trayectos de un recinto a otro fui golpeada por militares y violada. Quedé embarazada y perdí el embarazo al 5° mes en el hospital de [se omite], en 1974, durante la detención. VIII región, 1974. (295)

Esta declaración pertenece a una de muchas mujeres torturadas y violadas durante su detención. Varias de las que resultaron embarazadas dieron a luz en presidio, pero a muchas otras les provocaron el aborto. El siguiente testimonio en el mismo informe pertenece a una mujer de 29 años. Su madre quedó embarazada a los 15 años de edad cuando estuvo en prisión. Al salir de la detención nació su hija que ahora declara:

Yo represento la prueba gráfica, represento el dolor más grande, lo más fuerte que ha vivido mi mamá en su vida... Había mucha rabia adentro de ella, yo la sentía. Esto ha marcado mi vida y es para siempre, no puedo nacer en otra familia, ni cambiar mis antecedentes. Yo tuve que lidiar con la rabia, la frustración de mi

mamá, pero yo también tuve rabia, yo no tuve espacio para mi situación, mi mamá iba a la Vicaría y ¿yo?, ¡me costaba contárselo a mi mejor amiga! He tenido que cargar con una mochila eterna... Después que me contaron, empecé a tomar, tomaba todo el fin de semana, escondida. Por eso siento que tengo muchas lagunas de mi adolescencia. (296)

Ambos testimonios ejemplifican situaciones de pérdida, destrucción y reconstrucción en la vida de víctimas directas e indirectas de la tortura. Asimismo, estos son sólo dos casos del registro de 3,399 mujeres que declararon en el *Informe* de haber sido objeto de tortura y violencia sexual durante la dictadura. Estas experiencias tan dolorosas se han plasmado y logrado transcribir oficialmente a través del *Informe*, pero corren el riesgo de convertirse en un archivo más. De esta manera, las obras de teatro que se incluyen en este capítulo, que además presentan casos similares a los testimonios anteriores, emprenden la difícil tarea de visualizar la magnitud del dolor causado por la tortura física y mental.

El análisis de las obras *La puta madre* (1997), del dramaturgo chileno Marco Antonio de la Parra, y *La puerta estrecha* (2000) del dramaturgo español Eusebio Calonge, parte de un momento clave: la violación sexual. A partir de este hecho, este capítulo examina cómo el cuerpo de la víctima se convierte en una zona permanente de peligro causado en parte por la mirada que juzga y rechaza su apariencia percibida como anormal o enfermiza. Esta aproximación es base del análisis textual en las primeras dos secciones, “La pérdida del último refugio: el cuerpo en función latente de peligro” y “Cuerpos vulnerables: la materialización del cuerpo *deforme*.” La tercera sección correspondiente al análisis de la representación teatral, además de abordar estos temas, permite observar con mayor claridad la alegoría del pasado adaptada a un momento actual de abusos, torturas y rechazos en contra de indocumentados, por

una parte, y el limbo en el que vive el hijo(a) producto de la violación sexual en contra de su madre. Una de las mayores dificultades en este análisis es responder a la pregunta de qué pasa cuando el individuo, víctima de un tipo de tortura, ya no se siente seguro ni en su propio cuerpo. La pérdida figura como total, ya que el *yo*-interior carece de esperanza y el *yo*-exterior sigue siendo objeto de abuso. Las obras discuten, por lo tanto, si es posible para el sujeto torturado subsistir atrapado en un cuerpo que fue objeto de destrucción cuando además les han arrebatado la identidad, el alma y la motivación. Ante todo, se advierte la forma de cómo se representa, verbaliza o visibiliza el dolor de ese cuerpo herido, maltratado y torturado cuando no hay rastro de cicatrices palpables ante la mirada de los demás. Asimismo, se observa hasta qué punto el dolor se convierte en sufrimiento cuando la cicatriz de la tortura no sólo trasgrede el cuerpo como tal, sino que además encarna una nueva vida con el embarazo. Con esto, el dolor/sufrimiento se perpetua. Las obras de De la Parra y Calonge no sólo matizan estas cuestiones, sino además muestran el contraste entre los personajes que presencian y hablan del dolor del “otro” y de los personajes que hablan de su propio dolor. La representación de este dolor, o sufrimiento perpetuado, se agudiza más cuando han transcurrido años de la acción traumática que corrompe el cuerpo, ya que su reflejo (o el producto de la trasgresión al cuerpo) puede figurar ante la mirada ajena como un cuerpo en descomposición y por lo tanto amenazante.

Al retomar el caso de los individuos que yacen en el olvido tanto fuera como dentro de los parámetros sociales de la memoria colectiva, es necesario abordar asimismo la idea de un desplazamiento que sobrepasa los límites fijados por las fronteras geopolíticas. En el primer capítulo, las obras de Arístides Vargas y Jorge Díaz presentan al sujeto exiliado (la persona desplazada) como alguien que sufre la separación de su grupo, de su comunidad, de su nación y

se desplaza hacia otra comunidad, otro grupo, otra nación. Los personajes en estas obras radican justo en la frontera que divide el “nosotros” y los de “afuera,” lo cual crea el sentimiento de no-pertenencia. Si el capítulo anterior analiza las cuestiones que orillan al exilio y la problemática en un momento *pos*-exilio del desexilio como síntoma del desplazamiento físico, este capítulo formula y se aproxima al desplazamiento interior del individuo. El desplazamiento aquí no sólo continúa sugiriendo un movimiento, un cambio, un traslado o un desalojo del lugar de origen, sino que ahora el movimiento, el cambio, el traslado o el desalojo trasciende la separación de un espacio tangible. El exilio también corresponde a una cuestión mental, a una serie de sentimientos y creencias que aíslan al individuo afectado. Retomando el planteamiento de Giorgio Agamben en su intento por demostrar la politicidad del exilio, las metáforas políticas que usa de los filósofos clásicos griegos y romanos describen el exilio como la separación del alma del cuerpo, una emigración, un abandono y una huida ante la muerte (*Política del exilio* 52). Ahora bien, en este capítulo dos, la separación, el abandono, la huida y la pérdida de ese “algo” para siempre se vislumbra a través del desplazamiento del cuerpo físicamente infringido y la identidad (personalidad, alma, consciencia de ser alguien) propia del individuo que justamente le da vida a su materia corpórea.

*La puta madre*, también conocida como *La tierra insomne*, *La Orestíada de Chile* o *La madre patria*<sup>1</sup> marca la yuxtaposición de temporalidades en veintiún cuadros, haciendo un

---

<sup>1</sup> Escrita en 1997. Se estrena por primera vez en enero de 1998, dirigida por Viviana Steiner, en la IV Muestra Nacional de Dramaturgia Nacional, cuya iniciativa dramática es la más emblemática en cuestiones de políticas culturales durante el período de redemocratización en Chile. Esta obra, premiada como la mejor obra de la Muestra, se presentó con el título original de *La tierra insomne*. Más adelante, con los sucesos del caso Pinochet en Londres en 1998, el autor decide adicionar otro título a la obra: *La puta madre*. Con el tiempo, *La puta madre* queda como el título oficial de la obra. Durante estos años, se presenta como espectáculo central en la cartelera teatral chilena, destacándose nuevamente en la Sala Pedro Prado de la Estación Mapocho en Chile en 1999 bajo la misma dirección. *La puta madre* forma parte de un repertorio de obras escritas por De la Parra, tales como *Ofelia o la madre muerta* (1995), *La pequeña historia de Chile* (1996), *La vida privada* (1999) y *Las costureras* (2002), que tratan y critican

recorrido histórico que bien podría partir desde los años pre-dictatoriales hasta un presente posdictatorial. Los momentos del pasado relacionados a la persecución, la tortura y la muerte son adaptaciones de los personajes alegóricos de la tragedia griega *La Orestíada* de Esquilo, cuyo análisis se profundiza más adelante en el capítulo. A pesar de que la obra de De la Parra fue escrita en referencia a la historia reciente de Chile, las primeras acotaciones otorgan la libertad de adaptación a cualquier país sudamericano a fines de siglo que simbólicamente se encuentran en las ruinas de una catástrofe:

*Esto no sucede en Grecia. Las referencias clásicas deberán ser un secreto entre el elenco. El escenario está vacío y es sudamericano, pero del fin de siglo, es decir, ninguna parte. Tal vez las ruinas de un Centro Comercial o la feísima entrada de un estacionamiento subterráneo. Tal vez todo está enrejado y lleno de perros. [...] Sobre el escenario, al fondo, bolsas que parecen contener cadáveres como las que se usan para recoger los restos de una catástrofe. Llenas. (73)*

Toda la ambigüedad en el ambiente gira en torno al desastre y a la locura que se manifiesta en el monólogo inicial del personaje de Cassandra, quien es madre de la figura emblemática del Niño. La mirada de este personaje, sin nombre propio, se concentra en la historia familiar y nacional que ocurren simultáneamente durante la obra. El Niño se presenta como un testigo/espectro siempre presente en las memorias de su madre que reconstruyen el periodo revolucionario previo al alegórico golpe de estado y la toma de posesión por parte de Agamenón, cuya figura simboliza al dictador. El Niño es producto de la violación sexual, o supuesto amorío entre Cassandra y Agamenón. Durante el lapso de esta relación, Cassandra es torturada violentamente hasta que finalmente proporciona una lista de los subversivos revolucionarios entre los cuales incluye el

---

fuertemente los problemas que enfrenta el Chile posdictadura en cuanto al enmascaramiento de la verdad y la situación incómoda que engendra el choque con esas verdades.

nombre de su hermano Pedro y por consecuencia es asesinado. El Hermano simboliza, por su parte, el sector de los desaparecidos y de *los olvidados*, ya que su cadáver no es recuperado. Sus restos yacen “sobre un edificio precioso,” declara el Hermano, “sobre mi cuerpo crece una acacia. Doy sombra, doy aire. En mis ramas se posan las aves. Ya es bastante. Si tuviera ojos podría ver todo el Valle Central lleno de uvas asoleándose. Podría sentir el aroma de los vinos [...]” (27). El Padre de Cassandra, al igual que Pedro, lucha a favor de la revolución socialista. No obstante, una vez que llega el golpe de estado, se exilia y vuelve más adelante como un simpatizante más de Agamenón. La Madre de Cassandra personifica el silencio y el olvido del pasado, pero irónicamente sigue atrapada en ese mismo pasado en una búsqueda incesante por su hijo ya muerto. La figura de Apolo, por su parte, aparece en dos ocasiones para condenar inicialmente a Cassandra y más adelante reaparece para corromper al Niño. Por un lado, Apolo le otorga el don de la predicción a Cassandra, pero la condena por medio de la falta de credibilidad, ya que Cassandra engaña y rechaza la propuesta de Apolo por mantener una relación sexual. En este caso, la voz de Cassandra es censurada y no puede impedir la tragedia del golpe de estado. Por otra parte, Apolo vuelve al final, marcando así la circularidad de la obra, para seducir esta vez al Niño. Su primera reacción es el rechazo a las palabras de Apolo, pero enseguida le implora el olvido, lo cual marca el momento catártico:

Niño: Mi madre me ha dejado un agujero en el seso. Tengo ventanas sin vidrio en todo el pecho. Soy como una casa abandonada. Mi madre se pasa jadeando con alguien de la guardia. Repite como loca los nombres de todas las cuadrillas. Ya no queda ni uno que puedan fusilar. La cargan como a una mula, dicen que está hueca. A veces, de verdad, a veces no me

reconoce. ¡Dame el olvido! No seas como un padre ausente. No quiero ser más huacho. No te comportes como un dios. Dime que sí. (21)

Al igual que su madre Cassandra, el Niño es condenado, ya que amenaza a Apolo con hablar de todas las verdades del pasado. De esta manera, el castigo, con el cual termina la obra, consta en que el Niño sólo hablará en sentido figurado y será catalogado como un artista al cual nadie escuchará.

*La puerta estrecha* presenta una serie de personajes marginalizados en cuatro actos y veintitrés escenas que habitan el microcosmos de una casa alegórica, cuyo espacio desempeña una doble función.<sup>2</sup> Por una parte, la casa funciona como refugio para vagabundos, prostitutas, mendigos, ciegos e inmigrantes. Por otro lado, en el espacio interior de la casa devela un sistema que reproduce modos de exclusión y opresión entre ellos mismos. Hay un jefe de la casa, sus colaboradores y el sector indeseables y problemático. De esta manera, el refugio, como un lugar de encuentro y alivio temporal entre los grupos marginalizados, se convierte en el punto alegórico que responde a una demanda social dentro de los parámetros que delimitan la aceptación y el rechazo de ciertos individuos. A esta casa llega el personaje moribundo de la Calaca, cuya historia se desarrolla a partir del segundo acto. Toda la trama gira alrededor de este personaje, cuyo cadáver es descubierto en el primer acto por algunos de los residentes de la casa, la Chancla, la Pájara y Don Saturno. Éste último es el encargado de la casa y por lo tanto

---

<sup>2</sup> Se estrena por primera vez el 29 de junio de 2000 en el Duke Theatre de la ciudad de Nueva York bajo la dirección de Paco de la Zaranda y el reconocido grupo Teatro de la Zaranda (Teatro Inestable de Andalucía la Baja, también llamado Teatro Inestable de Ninguna Parte). La Zaranda, creado en 1978 y conformado por Paco de la Zaranda, Gaspar Campuzano, Enrique Bustos, Eusebio Calonge y el fallecido Juan de la Zaranda, ha representado exitosa y continuamente esta obra a partir de su estreno, destacando las representaciones en el Festival de Otoño de Madrid, FIT de Cádiz, el Festival de Vitoria, el Festival de Caracas, XXV aniversario de Fitei en Oporto, el Festival de Puerto Rico, el Festival Internacional de Miami y Temporada en Buenos Aires. En esta última temporada recibió premios al mejor espectáculo internacional por parte del International Theater Institute y el Diario Clarín.

comienza su agobio en torno a la posibilidad de que las autoridades o los vecinos se enteren que en esa casa alguien ha muerto, sobre todo si ese alguien no tenía “papeles.” Esta cuestión de la residencia “ilegal” de un extranjero es el producto de la lamentación de Don Saturno, ya que en todo momento se recrimina haber acogido a una persona “indocumentada” e incapaz de cubrir los gastos de la renta. Por esta razón, Don Saturno y los demás comienzan a hurgar las pertenencias de la Calaca en busca de algo de valor económico. Sin embargo, lo único que encuentran son restos de muñecas, viejas fotografías, botellas vacías y maquillaje barato. Estos objetos, como se describen en el segundo acto, simbolizan el pasado de la Calaca, la cual fue violada sexualmente, torturada, forzada al exilio y más adelante pierde a su hijo y se ve obligada a adentrarse al mundo de la prostitución. La historia de la Calaca se presenta en forma de un monólogo interior, lo cual evita que el resto de los personajes conozcan su pasado. A través de las memorias de la Calaca, la obra presenta el viaje fallido hacia nuevos horizontes que en teoría representan un suspiro de esperanza. La realidad con la que se enfrenta la Calaca rompe con estas expectativas a través de la recreación alegórica de aquello que causa su huida en primera instancia. Esto es, el personaje aquí exiliado llega precariamente a una casa en la que sus residentes, consciente o inconscientemente, recrean no sólo la prisión y el cuarto de tortura, sino que además se deshacen del cuerpo de la Calaca como si se tratara de un cuerpo clandestino y sin derecho a un velorio por la falta de papeles. Bajo una intensa fiebre y recordando la ilusión que en algún momento le causó el mar, la Calaca muere en el baño sola, sin un hogar, sin identidad y sin un nombre que la identifique. Al final de la obra, Don Saturno decide quemar el cadáver de la Calaca. En ese momento aparece el Jarabe, el ciego que estuvo dispuesto a casarse con la Calaca para otorgarle la estada legal, e irónicamente recupera la vista sólo para ver las llamas que encienden del cadáver y dice “¡Ve el fuego del infierno! ¡Estoy en el infierno! ¡Estoy en el

infierno!” (99). El simbolismo de este milagro refleja una realidad catastrófica, ya que el abrir los ojos significa enfrentarse a un mundo infernal.

A lo largo del análisis, se tendrán en cuenta los siguientes aspectos de la tortura. En 1984, la Convención de las Naciones Unidas contra la Tortura y Otros Tratos o Penas Crueles, Inhumanos o Degradantes establece la siguiente definición del término tortura:

[...] todo acto por el cual se inflija intencionadamente a una persona dolores o sufrimientos graves, ya sean físicos o mentales, con el fin de obtener de ella o de un tercero información o una confesión, de castigarla por un acto que haya cometido, o se sospeche que ha cometido, o de intimidar o coaccionar a esa persona o a otras, o por cualquier razón basada en cualquier tipo de discriminación, cuando dichos dolores o sufrimientos sean infligidos por un funcionario público u otra persona en el ejercicio de funciones públicas, a instigación suya, o con su consentimiento o aquiescencia. No se considerarán torturas los dolores o sufrimientos que sean consecuencia únicamente de sanciones legítimas, o que sean inherentes o incidentales a éstas. (Artículo 1)<sup>3</sup>

Por su parte, Michel Foucault en *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión* (1975) aporta uno de los estudios más importantes acerca de la transformación de los métodos de castigo y vigilancia a través del suplicio, la humillación pública, la prisión, la escuela y otras formas de poder que se han utilizado para controlar el comportamiento de la sociedad. En cuanto a los mecanismos de la tortura, desde una perspectiva disciplinaria que permite el control del cuerpo e impone docilidad, Foucault explica:

---

<sup>3</sup> La convención se lleva a cabo en 1984, pero entra en vigor hasta 1987. Este acuerdo le da seguimiento a la Declaración sobre la Protección de Todas las Personas contra la Tortura y Otros Tratos o Penas Crueles, Inhumanos o Degradantes, aprobada por la Asamblea General en 1975.

Sufrimiento, afrontamiento y verdad, están en la práctica de la tortura ligados los unos a los otros: trabajan en común el cuerpo del paciente. La búsqueda de la verdad por medio del tormento es realmente una manera de provocar la aparición de un indicio, el más grave de todos, la confesión del culpable; pero es también la batalla, con la victoria de un adversario sobre el otro, lo que “produce” ritualmente la verdad. En la tortura para hacer confesar hay algo de investigación y hay algo de duelo. (40)

Esta explicación es una de las bases del estudio de Elaine Scarry, en *The Body in Pain* (1985), centrando su análisis en la tortura como un proceso “which not only converts but announces the conversion of every conceivable aspect of the event and the environment into an agent of pain [...] Torture consists of a primarily physical act, the infliction of pain, and a primary verbal act, the interrogation” (27).<sup>4</sup> Scarry se enfoca en la representación literaria, política, filosófica, médica y religiosa de las distintas formas de estructuración de la tortura y la vulnerabilidad del cuerpo humano durante y después del acto represivo.

El tema de la tortura durante las dictaduras en el Cono Sur y España ha sido una materia ampliamente estudiada y recapitulada sobre todo con la documentación de los testimonios de las víctimas y las iniciativas artísticas que rechazan el olvido y promueven asimismo la lucha y prevención contra la tortura. Dentro de los reportes más completos en Uruguay destacan los tres tomos de la *Investigación histórica sobre la dictadura y el terrorismo de Estado en el Uruguay (1973-1985)*, publicada originalmente en 2007 con algunas adiciones para la edición de 2008. De particular interés son los Tomos II y III que recapitulan la tortura a mujeres y menores y cómo ha

---

<sup>4</sup> Otra fuente importante es *Torture* (1985), de Edward Peters, el cual contribuye a este tema con un recorrido histórico del concepto de la tortura. El trabajo de Peters permite observar los cambios, ya sean legales, morales o religiosos, del tratamiento de la tortura desde los Griegos y los Romanos hasta la segunda mitad del siglo XX.

avanzado la sociedad uruguaya en cuanto a este tema en las décadas posteriores a 1985. En Chile, además del *Informe Rettig* de 1990, surge la iniciativa de mejorar el reporte de las víctimas con el *Informe Valech*, entregado en 2004. Éste último *Informe* incorpora nuevas víctimas de prisión política, tortura y desapariciones en su segunda revisión en 2011. De treinta mil víctimas reconocidas en 2004, el número aumenta a poco más de cuarenta mil afectados. Lo interesante de esta segunda revisión es la inclusión de víctimas que antes habían sido excluidas, ya que la Comisión requería inicialmente que las propias víctimas hicieran la denuncia de la violación a sus derechos humanos, presentaran pruebas y que en la violación hubiesen participado agentes estatales. Ahora, se incorporan a personas afectadas por lo que sucedió con sus familiares y lo que esto implica para sus vidas, reconociéndolos “oficialmente” como víctimas consecuentes de las represiones durante la dictadura. De acuerdo con la presidenta de la Comisión Valech, María Luisa Sepúlveda, en una entrevista con el periódico *La Tercera*, “hay personas que se sienten víctimas, y que lo fueron, pero que estaban fuera del mandato que recibimos. Por ejemplo, personas que se sienten víctimas por lo que pasó a sus padres e implicó para sus vidas. No es que no sean víctimas, es que no estaban dentro del mandato que tenía la comisión.”<sup>5</sup> Esto es precisamente una de las problemáticas que De la Parra plantea con su obra a fines del siglo XX. Primero, ¿cómo comprobar el agravio a la integridad física del personaje de Cassandra cuando su palabra carece de credibilidad? En segundo lugar, se estudian cuáles son las causas que deslegitiman al Niño como víctima (in)directa de la tortura y en vez de aceptar su

---

<sup>5</sup> Para el artículo completo, ver [www2.latercera.com/noticia/mandatario-recibio-en-la-moneda-el-segundo-informe-de-la-comision-valech/](http://www2.latercera.com/noticia/mandatario-recibio-en-la-moneda-el-segundo-informe-de-la-comision-valech/). Recientemente, en septiembre de 2017, la presidenta en turno Michelle Bachelet, con motivo del 44 aniversario del golpe de Estado, propuso desclasificar los testimonios de tortura recogidos por la Comisión Valech, lo cual causó controversias y descontentos. Lo que se busca, asegura Bachelet, es “avanzar en procesos que hasta el día de hoy se encuentran detenidos por falta de información, acelerando así reparaciones a víctimas y familiares” (*El Definido*). Ver [www.eldefinido.cl/actualidad/pais/9015/4-preguntas-para-entender-todo-sobre-la-Comision-Valech-y-su-discutido-secreto/](http://www.eldefinido.cl/actualidad/pais/9015/4-preguntas-para-entender-todo-sobre-la-Comision-Valech-y-su-discutido-secreto/).

presencia, se le niega un nombre propio, lo ignoran y en ocasiones recriminan su presencia. Esta situación se ejemplifica con la continuación de uno de los testimonios presentados al principio de este capítulo. La hija, cuya madre fue torturada, prosigue con su declaración:

Yo soy una persona a la que le pasó algo a partir del golpe. Siento que nosotros, los niños nacidos igual que yo, fuimos tan prisioneros y torturados como los que estuvieron presos [...]. Eres víctima y no lo ven. Porque no está en ninguna parte clasificado. Cuántas madres ven en sus hijos los gestos de sus violadores [ y los rechazan]. Hay personas que cargan con sus desaparecidos, otros cargan con sus torturas, yo también cargo mi mochila, fui detenida inconscientemente. Ni siquiera puedo definir el espacio que generó dentro mío. [...] Todo el daño que me hicieron es interno, no tengo marcas físicas. Los ojos con que mira una torturada, son muy distintos a los ojos con que yo lo miro. Es el mismo problema desde otro prisma, esa visión no está presente en esta comisión, no hay que taparla con tierra, hay que mostrarla. VII Región, 1974. (“Métodos de tortura: definiciones y testimonios” 296)

Este testimonio y bajo una lectura desde la mirada del Niño en la obra de De la Parra, se pueden reconocer, asimilar y expandir los diferentes ángulos y grados de victimización.

Por otro lado, en Argentina destaca desde un principio la gran labor de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) con el reporte *Nunca Más* de 1984, cuyo Capítulo I “La acción represiva” documenta los casos de las torturas. Recientemente, en 2016, Estados Unidos publica documentos clasificados (cerca de 350 páginas, fechado del 25 de agosto de 1978) sobre la dictadura de Argentina que no sólo revelan mecanismos de negociación entre Estados Unidos y los militares argentinos, sino que además se da a conocer el registro de

algunos procedimientos de la tortura y los testimonios de algunas víctimas.<sup>6</sup> Por su parte, la tortura en España durante el franquismo se ha documentado a través de diferentes medios. Cabe destacar la colección “Represión franquista” del Archivo Histórico del Partido Comunista de España (AHPCE), creado en 1980, así como el Portal de Víctimas de la Guerra Civil y Represaliados del Franquismo, cuya accesibilidad a los archivos históricos se amplía al público después de la aprobación de la Ley de la Memoria Histórica en 2007.<sup>7</sup> Se reconoce también una de las iniciativas más importantes en las últimas décadas bajo la Coordinadora para la Prevención de la Tortura en el Estado español.<sup>8</sup> Por otro lado, el Born Centre de Cultura i Memòria en Barcelona fue sede en 2016 de la exposición “A mi això em va passar. De tortures i d’impunitats (1960-1978)” (*A mí esto me pasó. De torturas e impunidades*), dirigida por el

---

<sup>6</sup> Destacan la denuncia de la esposa del Dr. Alberto Samuel Falicoff por encarcelamiento y tortura, la descripción de la tortura física y psicológica de Alfredo Bravo, la desaparición del periodista Jacobo Timerman, y la carta de la familia de Alejandro Deutsch. Uno de los apartados, en cuanto a la tortura, establece que “there is extensive evidence, primarily the statements of former detainees, that torture has been routinely used by the security forces. It has been most frequent during the first days of interrogation and, according to numerous reports, has taken such forms as the use of electric shock, immersion of the head in water, mock executions, and other types of severe physical and psychological abuse. There are also credible allegations that such practices continued in 1979, with new detainees. The national Government has publicly stated that it has never authorized the use of torture.” Para los documentos completos, ver <http://www.jus.gob.ar/documentos-desclasificados-sobre-la-dictadura-argentina.aspx>

<sup>7</sup> El AHPCE, dirigido por Victoria Ramos Bello, recoge en esta colección documentos relacionados a la persecución y represión que sufren los militantes del Partido Comunista Español (PCE) en España desde el final de la Guerra Civil hasta abril de 1977 cuando se legaliza el PCE. En estos documentos se narran los testimonios de los presos que cuentan la manera en que se daban las torturas no sólo en contra de ellos, sino de todos los opositores al régimen. Por su parte, el Portal de Víctimas de la Guerra Civil y Represaliados del Franquismo es una iniciativa del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte en España que provee a los ciudadanos documentos relativos a las víctimas de la Guerra Civil, el exilio y la represión durante la dictadura franquista. Para el AHPCE, ver [www.archivohistoricopce.org](http://www.archivohistoricopce.org). Para el Portal, ver <http://pares.mcu.es/victimasGCFPortal/staticContent.form?viewName=presentacion>.

<sup>8</sup> La Coordinadora para la Prevención de la Tortura surge de una campaña para que el Gobierno Español firme, ratifique y ponga en marcha el Protocolo Facultativo (PF) Contra la Tortura aprobado por la Asamblea General de las Naciones Unidas en 2002. Esto se trata de un mecanismo que establece prácticas para prevenir la tortura, los tratos inhumanos o degradantes en cárceles, comisarías, centros de retención de emigrantes, etc. La Coordinadora se ha encargado de documentar informes sobre la tortura desde 2004 hasta su más reciente publicación de 2017. Para los archivos, ver [www.prevenciontortura.org](http://www.prevenciontortura.org).

profesor Javier Tébar.<sup>9</sup> Esta muestra artística, que consta de fotografías, documentos y testimonios de personas que vivieron y sufrieron la tortura, además de aclaraciones de carácter histórico, jurídico o social, no sólo intenta visualizar la sistematización de la tortura durante el régimen franquista, sino también quiere desenmascarar la visión histórica y el mito que se tiene del tardofranquismo como un régimen blando. La importancia de esta exposición recae en el debate que entrelazan hechos recientes con el pasado. En primer lugar, se siguen exponiendo los fallos de la transición española en cuanto a la Ley de Amnistía que garantizó la impunidad de los torturadores. Esto conlleva, en segundo lugar, a la discusión de la convivencia entre víctimas y represores en la temprana democracia que se extiende hasta años recientes.<sup>10</sup> Finalmente, la exposición evoca los paralelismos entre el franquismo y otros escenarios de violencia política durante la democracia que violan los derechos humanos.<sup>11</sup> Estas situaciones que incitan el recuerdo de los mecanismos de represión durante la dictadura se reflejan en la *La puerta*

---

<sup>9</sup> Esta exposición es parte del ciclo “Evocaciones de la ruina. 1936-2016.” También se presenta en este ciclo la exposición “Franco, Victoria, República, impunidad y espacio urbano.” Ver <http://elbornculturaimemoria.barcelona.cat/activitat/aixo-em-va-passar/>.

<sup>10</sup> Un ejemplo es el caso de los perpetradores de fusilamientos y torturas del franquismo que regresaron a los tribunales en España en 2015. La jueza argentina María Servini demandó la extradición de ministros y funcionarios de Franco por crímenes de lesa humanidad. A pesar de que hayan pasado décadas desde el regreso a la democracia, declara Servini, nunca es tarde para terminar con la impunidad que la transición trajo consigo y el olvido que se le impuso a las víctimas. Tras la negativa del gobierno español por la extradición, la Organización de las Naciones Unidas exige que “si [España] no extradita, el Estado tiene la obligación de garantizar, ante las jurisdicciones nacionales, el acceso a la justicia para las víctimas de violaciones graves de los derechos humanos y el derecho a la verdad.” Para el artículo completo de la ONU, ver [www.un.org/spanish/News/story.asp?NewsID=31997#.Win5ybbMw0q](http://www.un.org/spanish/News/story.asp?NewsID=31997#.Win5ybbMw0q)

<sup>11</sup> El informe de la *Amnistía Internacional* de 1984 denuncia la práctica de la tortura en España a casi más de nueve años de la muerte de Franco. Este informe establece la continuidad del maltrato a los prisioneros, como demuestran los testimonios de ex detenidos, certificados médicos tanto oficiales como de facultativos independientes, familiares de detenidos, la Iglesia, abogados y grupos de derechos humanos. Algunos ejemplos redactados en este informe son el fallecimiento de un detenido en febrero de 1981 en Madrid con señales claras de haber sido torturado y tras haber permanecido nueve días bajo custodia. Otro caso se da en marzo de 1983, cuando dos policías son hallados culpables de haber torturado a un detenido en Bilbao (“Tortura: Nuevo Informe de Amnistía Internacional” 7). Estos ejemplos se añan a los cientos de casos de tortura que ha documentado la Coordinadora desde 2004 hasta 2017.

*estrecha*. La historia de la Calaca hace eco a la sistematización de una violencia que no solamente apunta al abuso de la integridad física de la persona exiliada, emigrada o refugiada, sino que se legitima este abuso y se intenta silenciar, tal como lo sugieren los otros personajes en la obra al decir que a nadie le importa el pasado, a través de la invisibilidad que se le otorga al personaje sin papeles. El problema en esta obra no radica tanto en la oposición a una forma de gobierno, sino más bien se expone la falta de atención a casos de violaciones y torturas que infringen la totalidad del ser humano. En vez de presentar resoluciones, los personajes en esta obra deciden voltear la mirada para evitar represiones por parte de la policía, ya que han albergado a una indocumentada.

Los ejemplos anteriores son sólo algunos casos de varias iniciativas, testimonios y documentos oficiales que tratan la tortura durante las dictaduras en Uruguay, Chile, Argentina y España. Lo que se intenta de comprender y desentrañar es la complejidad que trae consigo tanto hablar de los efectos postraumáticos de la tortura en el individuo como el enfrentamiento a los mecanismos repetitivos de una realidad posdictadura que intenta eludir dicha cuestión. Por este motivo, una de las grandes dificultades al hablar de la tortura como agente alegórico a la muerte es la representación y apropiación de la memoria traumática. De acuerdo al análisis de Susan J. Brison en su ensayo “Trauma Narratives and the Remaking of the Self” (1999), es posible que la víctima se apropie y reconfigure su *yo* a través de lo que llama “speech acts of memory,” lo cual significa practicar la memoria por medio de la oralidad para que la recreación de las memorias antiguas sea más clara. Para esto, Brison utiliza el término “remasterizar” que prácticamente es mejorar la calidad o imagen de una grabación ya existente. El propósito es que la recuperación o apropiación de la memoria traumática del individuo conlleve un cambio que parta de ser objeto a ser el sujeto de su propio trauma. La víctima, en este caso, deja de ser parte del discurso de

alguien más y se apropia de su propio discurso a través de la reconstrucción en primera persona de una narrativa directa y coherente que permita, en teoría, reinsertar al sobreviviente a una comunidad, restablecer conexiones y otorgarle una visión del mundo. Según Brison, se debe externalizar el evento traumático, articular la experiencia, transmitir la historia y nuevamente digerir el trauma, cumpliendo así un ciclo reciclado. Por su parte, al construir y contar la narrativa del trauma, la víctima decide qué contar, cómo contarlo y a quién contarlo. Estas decisiones van adquiriendo un cierto control con el ejercicio diario de contar, lo cual puede dar significado a lo que antes estaba bloqueado. El problema es cuando este proceso no sucede o la estrategia de apropiación en la propuesta de Brison no funciona. Por ejemplo, la situación de la víctima al querer narrar el evento traumático puede sufrir variantes según el constructo del fenómeno social. Es decir, la sociedad y la cultura misma que no comparte ni simpatiza con la víctima puede interpretar, influenciar o determinar la manera en la que la víctima recrea, cuenta y recuerda el evento traumático. La percepción directa o indirecta de los demás es un factor importante que debe tenerse en cuenta. Asimismo, el evento traumático se experimenta como un marco o incrustación cultural, producido por alguien, recordado como tal y moldeado una y otra vez en la memoria a través del tiempo, dependiendo cómo los demás reaccionan dentro de un contexto sociocultural determinado. La pos-memoria de eventos como las dictaduras militares pueden dictaminar la identidad colectiva de tal modo que el efecto traumático se filtra en la población en distintos niveles y no sólo en las víctimas directas. Este aspecto de la pos-memoria y la influencia en el imaginario colectivo cobra relevancia en la explicación de cómo la dictadura ha afectado a futuras generaciones. La dictadura tiene el poder de marcar la identidad de un sector considerable de la nación y en base a esto se corre el riesgo de recrearse una identidad

basada en el olvido, el miedo, el terror y la constante angustia de que el pasado vuelva a repetirse.

En ambas obras, el abuso sexual es el evento traumático que se intensifica en particular con el embarazo. La violación sexual del cuerpo no sólo se manifiesta como una cicatriz interna, sino que se intensifica a través de una maternidad fallida con la Calaca y una maternidad dislocada con Cassandra y su hijo sin nombre. Ninguna de las protagonistas cuenta su historia directamente. Es decir, en *La puta madre*, nos enteramos del abuso que sufre Cassandra porque otros lo cuentan. En *La puerta estrecha*, el evento lo narra la Calaca en forma de monólogo interior y además codificado. En ningún caso se observa el proceso que apunte a la recuperación, o mejor dicho asimilación, del daño tan grave que ambas han sufrido. En contraste al ejercicio de contar, narrar coherentemente y remasterizar la memoria, Cassandra y la Calaca sólo quieren olvidar. En realidad, el caso de las dos protagonistas es un ejemplo de la ambigüedad que suponen los procesos de asimilación, especialmente cuando el acto que causa en primer lugar el trauma es de dicha magnitud. A lo largo de las obras, se nota como el evento traumático crea sentimientos en los personajes de inseguridad, alerta, terror, pérdida de control, miedo inmenso a la oscuridad, depresión, incapacidad de concentración, falta de interés en ciertas actividades que antes tenían un significado latente y un sentido incierto del futuro. Cuando no existe la posibilidad de resistencia o escape, en el caso de la represión, violación, o cualquier acto de tortura o violencia, el ser humano y su organismo de defensa se desorganiza, se sobrecarga y al perder su utilidad a la respuesta natural del cuerpo ante el peligro latente, la alteración de los síntomas persiste y prevalece mucho después de que el peligro ha terminado (Brison 40). El trauma aquí puede convertirse en una experiencia repetitiva, ya sea dentro de los sueños o flashbacks, y de una manera parcial o desconectada. Esta fragmentación puede ser inexplicable,

como lo puede ser el terror, el llanto incontrolable, la desconexión del cuerpo, la rabia, etc. El trauma cambia casi por completo la naturaleza de esos flashbacks sensoriales y los hace incomprensibles ante la mirada de alguien más. Es decir, el trauma altera en gran medida los efectos sensoriales que culminan en un vacío e imposibilidad por controlar las sensaciones. Por estas razones, se observa que una de las estrategias en las obras pretende situar al espectador dentro de una realidad en su forma más cruda e inenarrable. Es decir, no existe la posibilidad de remasterizar algo que en su naturaleza es casi imposible de contar. Ese algo es el evento traumático en la vida de los personajes y en vez de palabras que hagan sentido hay imágenes distorsionadas, creando un conflicto que presenta una memoria cuando no cumple la expectativa o los estándares que comuniquen coherencia y linealidad. Esto fue un problema común en los primeros años de la posdictadura, cuando algunas víctimas intentaban denunciar casos específicos de tortura, pero no encontraban la manera adecuada para narrar los hechos ante los funcionarios de la justicia. Muchos casos fueron archivados no sólo por la falta de pruebas físicas, sino también por la confusión en el relato de las víctimas. En ocasiones, el lenguaje hablado no es suficiente para expresar las emociones traumáticas, lo cual impide el ejercicio oral de la memoria para obtener imágenes de mayor claridad.

Uno de los factores que se toma en cuenta en este análisis es la forma en que se arrebató el poder de la palabra a los personajes, los cuales quedan atrapados indefinidamente en un cuerpo simbólicamente reducido a materia inerte y obligados a actuar por inercia a falta de un motivo que no sea la supervivencia. Esto es en parte producto del dolor físico de la tortura que origina la separación gradual entre cuerpo e identidad. Scarry analiza lo siguiente: “Pain is so frequently used as a symbolic substitute for death in the initiation rites of many tribes is surely attributable to an intuitive human recognition that pain is the equivalent in felt-experience of what is

unfeeling in death [...] Regardless, then, of the context in which it occurs, physical pain always mimes death and the infliction of pain is always a mock execution” (31). La persona torturada, bajo este contexto, empieza a sentir el proceso agónico dirigido hacia la muerte, a pesar de que al final sobreviva. El sentimiento de muerte se asemeja más a la descomposición de un cuerpo como la materia física que representa. Esto lo vemos con la Calaca, en *La puerta estrecha*, y la significancia de su cuerpo decadente, casi putrefacto en vida. Su cuerpo va muriendo poco a poco, agónicamente hasta llegar a un estado de descomposición. En este ejemplo, el dolor implantado por la violación que sufre el personaje puede simbolizar una inyección letal a largo plazo. El cuerpo queda reducido a un caparazón, o como dice Scarry, “what was full [el cuerpo] is now an outline, a sketch, a caricature” (31). De este modo, el cuerpo entero toma la forma de una cicatriz. Por su parte, en el contexto de las obras no hay opción de evadir el castigo físico, en contraste con aquellos que logran exiliarse (huir, evadir o esconderse de la represión física) y experimentan otro tipo de dolor. Esto se refiere a la ruptura que sufre el torturado que además minimiza las probabilidades de superación del trauma en un estado de supervivencia. Esto lo explica a fondo Scarry en tres apartados: 1) la dificultad de expresar el dolor físico, 2) las complicaciones políticas que surgen debido a esa dificultad y 3) el distanciamiento entre la víctima y los demás. En primer lugar, la inexpressión del dolor físico puede surgir a partir de dos orientaciones. Por un lado, es difícil encontrar esa parte real o la realidad de ese dolor sobretodo cuando no se manifiesta a primera vista; es decir, no hay cicatrices que ayuden a visibilizarlo. Por otra parte, según lo analiza Scarry, “physical pain does not simply resist language but actively destroys it, bringing about an immediate reversion to a state anterior to language, to the sounds and cries a human being makes before language is learned” (4). La tortura no sólo cumple con la función de castigar al cuerpo, sino además arranca la voz del individuo por medio

del dolor. Entonces, si a causa de este dolor no se logra articular una voz, se debe prestar atención a los símbolos alternativos que sustituyen la voz, ya que cuando se logra atender a esa voz alternativa, el dolor es capaz de contar una historia. Esta parte del argumento de Scarry, en segundo lugar, obliga a pensar en las complicaciones sociopolíticas y de justicia en cuanto a la demanda. El no poder demostrar el agravio cometido contra la persona dificulta cualquier tipo de justicia que se pretenda, lo cual puede generar problemas tan graves como la la impunidad. Lo visible y lo tangible causa en cierto modo un problema mayor. Estas situaciones de visibilidad, y en muchos casos faltos de narración, ejemplifican algunos de los obstáculos a la hora de impartir juicio por parte de los gobiernos posdictadura. Tras la falta de evidencia contundente, gobiernos como el chileno y los inicios de su *Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación* en 1990 deciden priorizar los casos que terminaron en muerte por parte de los familiares que tenían un cadáver al cual reclamar. A pesar de haber documentado testimonios de sobrevivientes a la tortura, su declaración no era suficiente para proceder con un juicio. El último apartado que analiza Scarry en cuanto a la ruptura del torturado es el distanciamiento que se produce entre las víctimas y todos aquellos que atienden al testimonio. Por ejemplo, Scarry señala, “to have pain is to have *certainty*; to hear about pain is to have *doubt*” (13). A pesar de ser una declaración muy general, hay una separación clara entre seguridad y duda. No es lo mismo poseer el dolor que ser testigo del dolor de otros. Esta división se alarga cuando no hay marcas, como las cicatrices, que sirvan como evidencia. En vez de cicatrices palpables, hay actitudes y maneras de actuar que pueden interpretarse como locura, distorsión, o simplemente algo anormal, tal como son vistas Cassandra y la Calaca por los otros personajes en las obras. A Cassandra, por un lado, nadie le cree por la maldición de Apolo. Incluso su propio hijo llega a decir que su madre tiene pájaros en la cabeza, especialmente cuando duerme y recita listas completas de nombres. Por otra parte, a

nadie en la casa le importa el pasado de la Calaca; cuando tiene las reacciones violentas debido a las pesadillas de la persecución que sufrió, la Pájara y la Chancla dicen que es el delirio de la fiebre. La salida más fácil que los personajes no protagonistas de la tortura toman es la desviación de la mirada. Las obras contemplan así a un sector social que o se desatiende o duda del daño cometido contra el prójimo, especialmente si la víctima no encaja en la comunidad que se halla.

### **La pérdida del último refugio: el cuerpo en función latente de peligro**

La separación del alma y el cuerpo comienza desde el principio en cada obra. el cuerpo despojado del *yo*, de su alma, su esencia y su capacidad para enfrentar el mundo que le rodea queda vulnerable a la marginalización, al rechazo y al sometimiento.<sup>12</sup> Uno de los planteamientos en común que proponen ambas obras dramáticas es esta separación, el abandono o la pérdida parcial de la identidad del individuo. La identidad, entendido como la personalidad, el alma o la consciencia de ser alguien, es un factor fundamental en la construcción del *yo*. Los personajes, por lo tanto, deben confrontar un estado de desplazamiento simbólico a causa de la tortura. El énfasis es esta sección, como momento clave en las obras de De la Parra y Calonge, consiste en la violación sexual. La significancia de este método represivo tan usado durante la tortura en las dictaduras es la invisibilidad (invisibles ante la mirada de los *otros*) de las heridas y

---

<sup>12</sup> Hannah Arendt explica, “la vida solitaria puede convertirse en soledad; esto sucede cuando *yo* mismo soy abandonado por mi propio *yo* [...] Lo que torna tan insoportable la soledad es la pérdida del sí mismo, que puede realizarse en la vida solitaria, pero que sólo puede quedar confirmado en su identidad en la fiable compañía de mis iguales. En esta situación el hombre pierde la confianza en el sí mismo como compañero de sus pensamientos y esa elemental confianza en el mundo que se necesita para realizar experiencias. El sí mismo y el mundo, la capacidad para el pensamiento y la experiencia, se pierden al mismo tiempo” (*Los orígenes del totalitarismo* 381).

cicatrices que desgarran completamente la integridad físico-moral del individuo. Al comenzar la Escena Sexta del Acto II en *La puerta estrecha*, la Calaca alude al momento clave del abuso:

Se acostaban sobre mí como una paletada de sombra que me sepultaba, pegajosos como tierra húmeda. Paletada tras paletada me iban sepultando con aquella tierra sucia. Aplastando con sus miradas mi soledad. No sabía entonces que ya estaba muerta, que aunque respirara ya había muerto, y que ellos eran sólo paletadas de tierra sobre mí, enterrando la sangre que un día sentí hervir bajo mi sangre, el brote de vida caliente que como un manantial se abría en mí. (67)

Esta declaración, o “*desvarío*” de acuerdo con las acotaciones previas que describen la fiebre intensa que sufre el personaje, se convierte en palabras sin sentido o en balbuceos incomprensibles para los dos personajes que la velan, la Pájara y la Chancla. Lo único que logran desentrañar es “un mal parto que le ha hecho desangrarse,” según la Pájara (68). Sin embargo, no se dan cuenta que lo que realmente ocasiona el aborto (“el brote de vida caliente que como un manantial se abría en mí”) de la Calaca es el abuso de “ellos,” acostándose sobre ella, traducido alegóricamente en “paletada tras paletada,” símbolo del entierro. A partir de entonces, la Calaca es incapaz de distinguir los sueños de la realidad, la vida y la muerte, ya que su vida queda marcada por la oscuridad y las sombras, junto con los recuerdos, “esos recuerdos me dan miedo, es de lo que más nos cuesta huir. No conocen la distancia,” y la supervivencia, según la Calaca, “cruzando los días sólo para que llegue el siguiente. Paletada tras paletada” (69). De una manera más directa se hace referencia a los múltiples abusos en contra de Cassandra, en *La puta madre*. Una vez capturada, Agamenón le advierte a Cassandra, “solos otra vez. La guerra de nuevo. ¿No tienes ninguna peste en la vagina? Eso espero. Te vendrán a buscar para que hables. Sé dulce. Ábrete de piernas. No reclames. Las cosas suceden igual. No nos obligues a ser violentos. Nos

duele ser violentos. No pidas lo que no hay. Vivimos tiempos difíciles. Hay que acostumbrarse” (12). En otra instancia, el fantasma de Pedro regresa y le confiesa a su hermana Cassandra, “en prisión creí oír a mis amigos. Pero los gritos siempre son iguales. El dolor es sordo, además de ciego. Me sacaron los ojos. No veía nada. No dije una sola palabra. Hablaron de ti como de una suelta. Como de una propiedad, como de un terreno eriazo. Entraban y salían de ti como de una casa [...]” (16). A pesar de que Cassandra sobrevive, no le queda “un sólo agujero por el que no sangre” (22). Se nota en ambos casos de las obras un proceso de destrucción, especialmente con el brotar de la sangre que, además de ser un elemento fundamental en la distribución de oxígeno y otros nutrientes para el cuerpo, también alude a la condición o carácter de una persona.

Es así como ambas obras proyectan el punto clave de la expulsión simbólica y separación del cuerpo y alma de los personajes/víctimas, ya que dicha estructura de castigo les arrebatara cualquier tipo de agencia en el durante y después de la tortura. Tanto Cassandra como la Calaca pierden en definitiva el control de sus destinos. En primer lugar, las obras presentan el tema de la maternidad como objeto y parte del control del cuerpo. Mientras que las violaciones hacen que la Calaca aborte, Cassandra queda embarazada y da vida al Niño (el personaje sin nombre). La maternidad frustrada e impuesta no sólo se aúna al dolor inicial de la tortura, sino que ahora se crea la cicatriz del recuerdo que acarrea un estado de persecución real e imaginaria. La cicatriz en Cassandra representa la amenaza debido a la visibilidad que implica. Una de las razones por la cual le niega un nombre propio a su hijo es por el miedo de su represor y torturador Agamenón, el cual dice:

¿Por qué insistes en tenerlo? Es una mala noticia que esté ahí, metido en tu vientre. Una pésima noticia. Tú sabes, es cosa de llamar a alguno de nuestros médicos. No entiendo tu resistencia. ¿No hablaban ustedes de la libertad absoluta

para decidir tener un hijo? ¿No era la libertad más plena? A nosotros nos afecta, claro, pero esto es distinto. Va en contra de nuestros principios, por supuesto, pero no hay más remedio. ¡Hay ciertos asuntos que no tienen otra salida! Tú misma te vas a sentir más aliviada. No deben quedar testigos. Especialmente ese tipo de testigos. ¿Qué explicación le vas a dar? Tú sola te estás metiendo en un lío. No sabrás cómo decirle lo que pasó. Yo no sé qué decirle. Nadie sabe mucho de cómo decirlo. ¡Qué burra! ¡Mula! No, fértil territorio, lo veo. ¿Desde cuándo que lo sabes? Temprano, como todas. Ese hijo, te lo advierto, está muerto. (14)

Agamenón, el torturador principal de Cassandra, no sólo se ve amenazado trágicamente por su hijo, sino que además manipula a su conveniencia el tema del aborto como una libertad de decisión cuando en realidad sus acciones han demostrado lo contrario.<sup>13</sup> Más adelante, Agamenón continúa con su postura sobre el nacimiento del hijo de Cassandra, al decir que “incubará la venganza. Es peligroso. Lo mirarás extraño desde su nacimiento. Se sentirá un forastero en su propia tierra. ¿Crees que necesitamos jóvenes como él? Necesitaremos olvido, homenajes, hitos históricos, amnésicos” (14). Agamenón quiere desaparecer la cicatriz (el Niño/generación posdictadura) que indague, desentierre y exponga los crímenes del pasado. Es así como la obra pretende visibilizar cicatrices y dolores irrepresentables, a pesar de que Cassandra opta por el ocultamiento de la “verdad.” Surge, asimismo, el debate sobre que “verdades” son permisibles o la manera en que los padres, víctimas de la represión, se ven obligados a ocultar estas “verdades” cuando en vez de protección existe el miedo por alguna

---

<sup>13</sup> Esta parte de la obra de De la Parra se interpreta como crítica a otra de las herencias de Pinochet que se mantuvieron hasta hechos recientes. Desde 1931, el aborto terapéutico era legal en Chile, bajo ciertas circunstancias establecidas por el código 119 del Código Sanitario. En 1989, Pinochet decide derogar esta ley y prohíbe cualquier acción que provoque el aborto. Esta situación se mantiene hasta 2015, cuando el gobierno de Michelle Bachelet presenta un proyecto que despenaliza el aborto (en casos de violación, deficiencia fetal o riesgo de vida de la madre) y finalmente se aprueba en septiembre de 2017.

repercusión. Si bien la decisión de Cassandra por dar a luz a su hijo le otorga control sobre su vida, la imposición del embarazo marca su destino, ya que ahora está obligada a huir para proteger lo que simbólicamente representa una parte de su cuerpo. Por su parte, *La puerta estrecha* no esclarece el punto inicial que marca la persecución de la Calaca. Queda la ambigüedad si el abuso que provoca su aborto se produce antes o después del encierro. Durante uno de sus sueños, la Calaca, sonámbula, se (*Lleva las manos a su vientre*), según las acotaciones, y declara lo siguiente:

De todo con lo que puedas soñar te buscaré, yo cruzaré todas las sombras para encontrar tus sueños, allí tendrás los juguetes, las risas, allí tendrás todo lo que vive. (*Recoge los miembros descabalados de muñecos y las fotos, y las vuelve a meter en el maletón que vaciará Don Saturno*). El mundo entero será tuyo... (*Sube por la puerta, la baja arrojándola como si fuese una barca, carga el maletón y sube ella a continuación como si estuviese a punto de zarpar*) Es mejor no volver la cabeza, no despedirse de las arenas blancas, ni de los ojos que lloran. Es mejor esconder el corazón ahora. Mirar sólo al frente, dejar el sol a nuestras espaldas... (71)

Dos escenas más adelante la pesadilla se apodera del sueño que anteriormente significaba la libertad. Ahora, representa una situación de peligro en la que la Calaca “*en un rincón, fetal, las manos apretando sus oídos, sus ojos cerrados con violencia...*” grita, “¡Que no nos encuentren! ¡Que no nos encuentren! Tendremos que seguir escondidos en la oscuridad para que no nos vean. Pensemos en el mar para que se nos pase el miedo” (76). Cuando el Jarabe intenta preguntarle acerca de los causantes de su persecución, la Calaca simplemente responde que le tiene miedo a las sombras porque ahí “están ellos...Ellos no me dejan ir. Están en las sombras” (77). Ese

“ellos” que habitan en las sombras a las que se refiere la Calaca pueden corresponder a los mismos que “paletada tras paletada” le produjeron el aborto. En contraste con Cassandra, el abuso en la Calaca no sólo la transporta a un estado perpetuo de duelo,<sup>14</sup> sino que el peligro de la persecución, latente incluso por su estado migratorio, radica más en el acecho de los fantasmas que amenazan su existencia por el dolor insuperable de la pérdida de una parte de su cuerpo. De esta manera, la cicatriz de la maternidad en ambos personajes, en sus respectivos contextos y situaciones de imposición, contribuye a la representación de escenarios de control que arrebatan lo que puede suponer el último refugio del individuo. Para las víctimas de estas obras, el refugio de lo que simboliza el hecho de ser madres (refugiarse del dolor en la encarnación de una nueva parte de su ser) se imposibilita. Por ejemplo, la ilusión y la esperanza de la Calaca estaban puestas en su embarazo, tal como lo declama en la cita anterior de uno de sus sueños tomándose el vientre. Mientras que la Calaca pierde con el aborto esta oportunidad de soñar, Cassandra debe vivir en la clandestinidad con un Niño que, al heredar el dolor de su madre y la constante búsqueda de la “verdad,” reencarna una y otra vez el trauma de la tortura.

Otro de los ejemplos que se unen a la representación en estas obras en cuanto al despojo de la individualidad del ser humano involucra una reconfiguración del *yo*. Los personajes

---

<sup>14</sup> El duelo, de acuerdo con Freud, es “the reaction to the loss of a loved person, or to the loss of some abstraction which has taken the place of one, such as one’s country, liberty, an ideal, and so on” (“Mourning and Melancholia” 243). Los efectos del duelo, según Freud, varían desde un profundo desprendimiento del mundo exterior a la incapacidad de sustituir la pérdida. Características que muestran el proceso de un duelo normal a uno patológico, que en parte es causado y añadido por la pérdida de la autoestima como una característica distinguida y analizada por Freud en la melancolía, son la depresión, la distorsión de la realidad y tendencias suicidas. Al consumirse el ego, se incapacita la posibilidad de liberarlo y, por lo tanto, el proceso del duelo no se puede completar (Freud 245). Mientras que el duelo y la melancolía comparten la mayoría de las mismas características, especialmente la pérdida de “algo,” Freud enfatiza la distinción entre la pérdida del objeto (específico y consciente) en el duelo y la pérdida del *yo* (incomprensible e inconsciente) en la melancolía. Además, Freud ve la melancolía como el fracaso de un duelo “normal”. Sin embargo, el trabajo del duelo no es posible sin la melancolía. Ambos, el duelo y la melancolía comparten simultaneidad y continuidad, tal como Judith Butler concluye, “the distinction finally between mourning and melancholia does not hold...”. Ver “After Loss, What Then?” en Judith Butler, pp. 467-73. Ver también “Mourning Remains” en Eng David L. Eng y David Kazanjian, pp. 1-25.

víctimas en las obras experimentan un proceso de remodelación y normalización que termina como el único modo de subsistencia. Se trata, de esta manera, de renacer en un estado de marginalización donde el cuerpo está ahora perpetuado bajo la representación de la prostitución. Es decir, el cuerpo de la víctima se remodela como objeto sexual y se normaliza tras la aceptación, o falta de esperanza, de su destino. En el mundo de las víctimas en las obras, sobrevivir significa dejar que los “otros” sigan manipulando sus cuerpos que, a partir del acto de la tortura, se convierten en cuerpos “ajenos.” Así lo estipula Cassandra al dirigirse a su hijo, “no mires así a tu madre. Mírame como si fueses yo, otra puta más de la guerra. Es la única manera de sobrevivir. Hay que sobrevivir. Al final todos, todos serán putas. O cadáveres” (16). Tras no presentar solución alguna a la pérdida (cuerpo) y despojo (identidad), los autores de ambas obras intentan maximizar los niveles inmensurables de la tortura. Sin embargo, puede resultar problemática una lectura redirigida a la incapacidad del personaje por recuperar el control de su persona, particularmente si los autores no proponen una solución al problema. Hasta cierto punto, puede decirse que los autores optan por una salida fácil, la cual se basa en la aceptación del personaje de su nuevo *yo* impuesto en el pasado por un individuo en estado de superioridad. Esto puede afectar o ir en contra de lo que supone ser un periodo *pos-* que intenta luchar y recuperarse de los estragos sufridos durante la dictadura. No obstante, esta incapacidad por ofrecer una panorámica positiva, de recuperación y reparación, muestra la ambigüedad y dificultad con la que se tiene que lidiar en el contexto posdictadura, sobre todo cuando simbólicamente se siguen repitiendo eventos y abusos que no hacen más que recordar el pasado reciente. Incluso cuando se intentan ofrecer soluciones en cuanto al trauma de la tortura, siguen surgiendo conflictos en lo que se refiere a cómo tratar este problema.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Un ejemplo es la obra *La muerte y la doncella* (1990), del dramaturgo chileno Ariel Dorfman. En contraste con los personajes/víctimas en las obras de Calonge y De la Parra, Dorfman revierte los roles de

Los modelos de destrucción y reconstrucción en los personajes se manifiestan de maneras distintas. En *La puta madre*, De la Parra recrea el juego mixto entre el torturador/víctima durante y después del acto de la tortura. La relación entre Agamenón (torturador) y Cassandra (víctima) cobra un sentido más amargo si se tiene como base metateatral la tragedia de *Agamenón*, una de las tres tragedias de la obra clásica de Esquilo, *La Orestíada*.<sup>16</sup> A pesar de las variaciones contextuales entre la tragedia de Esquilo y la adaptación de De la Parra, los temas en común son la venganza, la muerte, la opresión, la tiranía, la captura, el encierro, pero ante todo simboliza un núcleo social dividido en el que todos secretamente matan y traicionan a su prójimo y a su propia familia. Se reconoce en ambas obras una sociedad del conflicto, del engaño y sobretodo una sociedad predestinada al fatalismo, con relaciones adúlteras y conceptos conflictivos de justicia, claramente representados en todo el proceso que marca la trilogía de Esquilo con más venganzas, muertes y un juicio final maniobrado. En la tragedia griega, una de las versiones cuenta que Cassandra se ofrece sexualmente a Apolo a cambio del don de la profecía. La otra versión es que Apolo la seduce constantemente a tal grado de ofrecerle el don profético a cambio de saciar sus deseos sexuales. Cuando Apolo le otorga el don, Cassandra lo rechaza, ocasionando el disgusto de Apolo, el cual le escupe en la boca y la condena a que nadie crea en sus profecías. Esto va a ocasionar la caída de Troya y posteriormente su muerte. Esquilo continúa de este modo la tragedia una vez que Agamenón vence Troya y se apodera de Cassandra como recompensa de la victoria. En la relación forzada con Agamenón, Cassandra da fruto a dos hijos gemelos, los

---

poder entre torturador y víctima en la temprana democracia y los enfrenta cara a cara, ofreciendo así una solución. Sin embargo, no basta esta reversión de poderes, ya que la protagonista Paulina nunca logra retomar el control de su existencia ni mucho menos recupera la autonomía de su identidad, demostrado con la sombra siempre presente de su marido Gerardo quien es irónicamente el nuevo director de la Comisión por la Verdad y la Justicia. En este caso, Paulina se convierte en la oposición que es un estorbo para la estabilidad social porque precisamente sus actos apuntan a la inestabilidad que representa el remover las heridas. Por esta razón, Paulina es repudiada inicialmente por su marido y por el doctor.

<sup>16</sup> Las otras dos tragedias son *Las Coéforas* y *Las Euménides*.

cuales son asesinados junto a sus padres a manos de Clitemnestra (esposa de Agamenón) y su amante Egisto. Además de utilizar los conceptos conflictivos y los temas recurrentes mencionados anteriormente, De la Parra hace uso de los personajes alegóricos para adaptar la tragedia de Esquilo, entre los cuales destacan Agamenón como figura del dictador y Cassandra como objeto sexual y objeto de guerra, aunque también simboliza al personaje extranjero. Esta relación adultera, pero amorosa según la tragedia, la convierte De la Parra en una relación más siniestra. Esto tiene que ver con uno de los cambios sustanciales que se observan en este análisis en cuanto al papel del personaje trágico que, en comparación con la tragedia de Esquilo, corresponde a Cassandra. Lo trágico en este personaje sigue siendo su predestino, pero en vez de la muerte, que sugiere su liberación, De la Parra decide mantener con vida al personaje de Cassandra para así eternizar su dolor. Se percibe, de este modo, la agonía de una muerte en vida y durante este proceso agónico se puede observar con más detalle los efectos en Cassandra a partir de la tortura. Podría decirse que el autor extiende lo inevitable del personaje trágico, o alarga su vida, para mostrar lo que la tragedia clásica interrumpe con la muerte. Por ejemplo, Cassandra, en *La Orestíada*, implora, “¡Me llamaron vagabunda, mendiga, a mí, miserable y hambrienta! Y ahora, el Profeta que me hizo profetisa me arrastró a este fin lamentable. [...] ¡Mátenme de un solo golpe! ¡Corra mi sangre toda, y sin convulsión, cierre yo tranquilamente mis ojos! [...] ¡Extranjera, no he hallado más que una hospitalidad: la muerte! (38-40). El sufrimiento de Cassandra llega pronto a su fin después de que el Coro de los Ancianos anuncia su fatal destino. De manera similar, Cassandra, en *La puta madre*, también implora su muerte, especialmente cuando la están torturando e incluso después pide repetidamente el fin de su vida en las pesadillas. No obstante, esa muerte liberadora nunca llega y en su lugar, aparece una

historia dolorosa que cuenta lo que significa vivir bajo las condiciones mentales y emocionales producto de la tortura.

Entonces, por medio de la supervivencia, la protagonista no sólo permanece en un estado de precariedad y persecución, sino que vive con el estigma de seguir siendo “otra puta más de la guerra.” En una de las conversaciones, que sirve además como enlace entre la temporalidad del pasado y presente, Agamenón le responde al Niño cuando le pregunta si él es su padre, “necio, tonto, torpe. No se pregunta lo que debe saberse. Nadie debe saberlo. Yo no sé si soy tu padre. Tu madre fue recorrida por regimientos completos. La puta más loca. Prefirió entregarse a morir, prefirió delatar a sufrir. No tuvo límites, sabía todo y lo dijo todo. Vacío su memoria como un vaso” (15).<sup>17</sup> Ahora bien, se distingue que el envilecimiento de Cassandra adquiere una doble repercusión. Primero, el regimiento amolda el cuerpo de Cassandra como mecanismo sexual de tortura para obtener la lista de los subversivos contra el régimen.<sup>18</sup> Debido a esto, catalogan a la víctima cómo aquella que “prefirió entregarse a morir.” De alguna forma, el regimiento prostituye a sus víctimas en el sentido de deshonestar o degradar para obtener un beneficio. Esta connotación de prostituir es la segunda repercusión en la vida de Cassandra, ya que la deshonestar y degradación se redirige en contra de ella. Esto se ejemplifica con el hecho de “entregarse” y delatar, sobretodo en un contexto de la temprana posdictadura. Ante los ojos de una sociedad dividida recientemente afectada por la violencia de las fuerzas militares, un sector de esa sociedad puede fácil y cómodamente juzgar a Cassandra como si se hubiese

---

<sup>17</sup> Cabe mencionar que a través de las constantes intervenciones del espectro del Niño se dan a conocer esos trozos del pasado que van armando su historia y la de su madre, logrando así que la memoria se desencapsule, se active y actúe. Ver “Time and Cultural Memory at Our Fin de Siècle,” pp. 1-13, en Andreas Huyssen, *Twilight Memories: Making Time in a Culture of Amnesia* (1995).

<sup>18</sup> El torturador, como lo explica Scarry, no sólo se apropia del cuerpo de la víctima, sino también de su voz. En este caso, la confesión se convierte en la voz doble del torturador (del régimen). Es decir, el prisionero habla las palabras o habla por medio de las palabras que el torturador quiere escuchar (36).

vendido para obtener su propio beneficio. Una de las cuestiones en la obra radica en develar que tan beneficioso resulta evitar la muerte cuando el personaje sobrevive en un contexto de señalamientos, marginalización, persecución y trauma. Por ejemplo, Agamenón le recuerda a Cassandra: “quiero que sepas que sigues siendo vigilada. Abandonamos esta casona. Ya no hay huellas del bombardeo. Ya casi no se habla de la guerra, de la batalla de un día. Menos. Pero te seguimos observando. No des un paso equivocado. No abras la boca [...]” (28). El señalamiento a la traición puede desviar la mirada a cómo el dolor físico se impone al momento de la tortura e influye psicológicamente en una persona durante y después del acto, especialmente ajenas a las amenazas que impongan el temor de volver a ser víctima de la tortura. De esta manera, Cassandra debe lidiar con el señalamiento de los otros, cuya mirada la involucra en la prostitución del cuerpo simbólico del país. Así lo recrimina el fantasma del Hermano, el cual fue capturado, torturado y asesinado, ya que su nombre integraba la confesión de aquella lista por parte de Cassandra:

[...] ¿Sabes cómo me encontraron? Dormido, abrazado de mi fusil, sin balas. En un entretecho. Siguieron mi huella. Mi nombre en tu boca. ¿Cuántos más? En prisión creí oír a mis amigos [...]. Hablaron de ti como de una suelta. Como de una propiedad, como de un terreno eriazado. Entraban y salían de ti como de una casa. Hermanita, te maldije, te mandé a la mierda. Por traidora. Entonces me mataron. Me hicieron correr con las muñecas atadas. Con alambre. Me dispararon por la espalda. Más jóvenes que yo. Asustados. Pensé en ti. Pobrecita, dije, muriéndome. Ella sabía. (16)

Más adelante en la obra, el Hermano recapacita al enfrentarse con su Madre, perdona a su hermana y reconoce que no fue culpa de Cassandra la traición a la que fue obligada. Ya

bastante tiene Cassandra con las pesadillas de todas las noches en las que “recita largas listas, sale a buscar huellas, pide perdón en sus oraciones” (15). El discurso y regreso del Hermano trae consigo el tema del reconcilio con el pasado. A lo largo de la obra, se percibe la transformación de un personaje diferente al resto de los demás, incluso de su propia familia. Además de su intelectualidad, el don profético que posee Cassandra le permite tener una visión más realista y consciente de lo que sucede en el momento, tanto en los movimientos socialistas durante el gobierno de Allende como el golpe de Estado y la destrucción del país. De esta forma, personajes como el de Cassandra, doblemente castigados, llevan la marca de la traición. Primero, el regimiento militar la arremete por su sublevación por medio de la tortura. En segundo lugar, un sector de la sociedad la castiga por delatar a sus compatriotas. Por lo tanto, Cassandra es distanciada de una sociedad que no olvida y la obliga a continuar en un estado de aislamiento. Sin embargo, el propósito del dramaturgo puede orientarse a la causa de incomprensión de aquel sector de la sociedad debido a la falta del tratamiento del tema y de los testimonios de tortura. En vez de comprender y aceptar, es más fácil decir “nos traicionó.” Es el caso parecido al problema del exilio cuando promulga un “nos abandonaron, se fueron.” Esta situación se agudiza y se complica cuando surgen casos de los “verdaderos” traidores y en la democracia manipulan sus discursos.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Nelly Richard trata este problema del caso chileno en *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)* (1998). En su análisis sobre “La traición perpetua,” Richard presenta ejemplos de aquellos que confiesan como delataron por miedo a la tortura, pero que posteriormente se hicieron colaboradoras de la DINA. Entonces, la credibilidad de los delatores se cuestiona ya que en sus textos se confiesan traidores, pero que han dicho verdades a medias para protegerse unos a otros. La cuestión radica en saber con certeza, más allá del arrepentimiento, si están dando una versión completamente transparente y pura. Esta transparencia, que promueve la transición, es también una de las cosas cuestionables, ya que no se sabe qué pactos y ocultamientos hubo dentro de la esfera de la transición y sus actantes. De este modo, se extienden las dudas sobre esa “transparencia” de sus políticas o “verdades” sospechosas (56).

Por su parte, la reconfiguración del *yo* en *La puerta estrecha* no puntualiza directamente las acciones de la tortura en el pasado que dirigen al personaje a su estado actual. A pesar de que se alude a las múltiples violaciones sexuales cometidas contra la Calaca, la obra no presenta un retorno real que confronte directamente a los actantes de la tortura, lo cual si sucede en *La puta madre*. La estrategia que utiliza Calonge para ejemplificar los efectos postraumáticos de un renacer yacido sobre la persecución es a través de la alegoría de la “casa” en tanto centro de detención como fosa común. Los mecanismos y las acciones de los personajes en esta casa reproducen irónicamente las prácticas de marginalización y exclusión que ellos mismos sufren en la sociedad que habitan. La significancia de la alegoría en esta obra se basa en el hecho de sugerir y comparar las prácticas recurrentes de marginalización y tortura que no necesariamente deben estar vinculadas al pasado dictatorial reciente. Es cierto que estas prácticas recurrentes de violaciones a los derechos humanos activan la memoria del pasado reciente y por ende es inevitable remontarse al pasado y comparar temporalidades. No obstante, uno de los propósitos que se observa en la obra de Calonge, utilizando el tema de la inmigración ilegal y la prostitución, es la reflexión acerca de cómo convive el pasado dictatorial, por ser el más reciente en cuanto a la magnitud de la violencia, y un presente que enmascara problemas como los que se viven en la casa de Don Saturno, pero que forman parte de un contexto pertinente al momento que se estrena esta obra. El año 2000 no sólo es una fecha clave en el contexto español en cuanto a las excavaciones y exhumaciones de cientos de cadáveres enterrados clandestinamente durante la Guerra Civil y el franquismo, sino también este año registra su mayor aumento de población en los últimos treinta años, debido en gran parte a la inmigración que corresponde al 96 por ciento del crecimiento.<sup>20</sup> Este incremento desmesurado de alguna manera produce un

---

<sup>20</sup> Datos registrados por el Instituto Nacional de Estadística (INE), pero sin contar la inmigración ilegal. Ver “La metamorfosis de España” de Laura Delle Femmine y David Alameda.

desbalanceo y descontrol, pero sobre todo provoca un sentimiento de amenaza a los bienes comunes dentro de la población española, especialmente cuando los partidos políticos utilizan el tema de la inmigración como propaganda política de integración social, pero sin ningún proyecto sólido que garantice la estabilidad económica ni mucho menos la convivencia con culturas extranjeras. En vez de soluciones, hay confusión y conflictos que orillan a prácticas de exclusión y extorsión dentro de los grupos marginalizados españoles en su lucha por sobrevivir y proteger lo que sienten amenazado por la presencia del inmigrante.<sup>21</sup> Es así como la obra de Calonge cuestiona, por su parte, las políticas de cambio (desde la Transición hasta el contexto actual de la obra) que, en vez de suscitar oportunidades para los grupos menos privilegiados, enmascaran todo aquello que ensucie la marca España. A esto se le aúna la dificultad por superar uno de los idealismos franquistas en cuanto a una España única y que, por casi cuarenta años, el país limitó la entrada de lo “diferente,” del “extranjero.” Otro de los problemas más grandes durante la primera etapa del franquismo que también se identifica en la obra de teatro es la prostitución clandestina de mujeres.<sup>22</sup> Casualmente con el aumento de la población inmigrante, la prostitución en España acrecienta considerablemente, siendo el 90 por ciento del número total mujeres extranjeras y la mayoría ilegales. Si bien la relación entre inmigración y prostitución es evidente, las dimensiones sociales de este problema se hallan más en la pobreza y la degradación moral en contra de las mujeres sometidas a este oficio.<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> La actitud de los españoles ante la cuestión de la inmigración ha cambiado gradualmente desde la apertura a la democracia. No obstante, el tema sigue generando repercusiones sobretodo en la cuestión de la identidad nacional. Ver el estudio “Inmigración e integración social de los inmigrantes en España entre consenso y enfrentamiento político,” pp. 239-264 en *España: del consenso a la polarización* (2007).

<sup>22</sup> Ver *Mujeres caídas: prostitutas legales y clandestinas en el franquismo* (2003).

<sup>23</sup> Desde el 2000, han surgido iniciativas importantes para la prevención y lucha contra la trata de mujeres y niñas con fines de explotación sexual. Para el plan integral más reciente del 2015-2018 ver [www.interior.gob.es/web/servicios-al-ciudadano/trata](http://www.interior.gob.es/web/servicios-al-ciudadano/trata).

La Calaca, por lo tanto, está sujeta nuevamente a formar parte de un sector social susceptible a una marginalización múltiple e interminable reconfiguración de su identidad. Este personaje fue, según sabemos de su pasado, perseguida, encerrada, violada y sujeta a la prostitución. Al llegar a la casa de Don Saturno enfrenta estas mismas situaciones, dándole así una circularidad a la obra. Algunas de estas prácticas recurrentes, que inevitablemente hacen que la obra se transfiera a los momentos siniestros del pasado, son el encierro, la tortura y la desaparición del cadáver. En primer lugar, la Calaca huye de su lugar de origen, buscando la libertad que se representa por medio del viaje en el mar. No obstante, logra salir de un encierro y termina cautiva en aquella casa para “refugiados” que en realidad es una casa de vagabundos y sirve además como hospicio de prostitución. En segundo lugar, la tortura se repite simbólicamente al momento que Don Saturno, la Pájara y la Chancla, según indican las acotaciones, “*(La arrastran como a un pelele escaleras arriba, devolviéndola al rellano que figura ser su cuarto, y allí la atan)*” (80). Luego de atarla, intentan bajarle la fiebre a la Calaca con remedios caseros que incluyen, entre otras cosas, ponerle una plancha caliente sobre el cuerpo, haciendo que el cuerpo de la Calaca se retuerza de dolor. La puesta en escena hace más evidente esta imagen de la tortura. Finalmente, la desaparición del cadáver, sin nombre ni identidad, apunta a la clandestinidad con la que se trataron los cuerpos de las víctimas para no dejar rastro alguno de las muertes. Sin embargo, más allá del encierro, la tortura y la desaparición del cadáver, el enfoque en esta sección reincide con el tratamiento y manipulación del cuerpo de la Calaca. Si bien la huida de este personaje en un principio juega con el anhelo de un renacer, tal como lo apunta en el monólogo de la Escena Séptima, la llegada a la casa rompe con cualquier expectativa de cambio. De hecho, el arribo a la casa se observa como la entrada a la tumba de la Calaca. Nótese los símbolos que se presentan desde un principio con el título de la

obra y el subtítulo *Officium Defunctorum*, composición musical para difuntos escrita por el español Tomás Luis de Victoria. La puerta estrecha se refiere a la puerta del baño donde muere la Calaca. El énfasis de lo “estrecho” significa que no hay espacio para sacar el cadáver de la forma en que queda posicionado. Por lo tanto, los personajes deben quitar la puerta. En un principio, colocan la puerta encima del cuerpo en forma de ataúd. Más adelante utilizan esta misma puerta como base para acarrear el cadáver que al final es incinerado. Pero antes de este final, se contempla como las fracturas emocionales con las que la Calaca llega ante la mirada del dueño de la casa y el resto de los habitantes hacen que este personaje se convierta en un prototipo de marioneta. Es decir, los demás abusan del estado vulnerable de la Calaca para confeccionarla a su servicio. Las dos preocupaciones principales de Don Saturno son la indocumentación de la Calaca y el pago de la renta. De este modo, la Pájara y la Chancla se encargan, primeramente, de negociar con el Jarabe el matrimonio con la Calaca para que le arregle la residencia legal, lo cual es otra modalidad de la trata de seres humanos. El Jarabe acepta casarse, pero tras la falta de dinero no se consigue el pacto. En el segundo intento, introducen a la Calaca al mundo de la prostitución. La Pájara se encarga de maquillar y vestir a la Calaca para que esté presentable y le recomienda que se olvide del pasado, ya que esa cara de angustia suele espantar a los clientes. Una vez que le llega la fiebre, queda con una cara desfigurada, lo cual suscita el enojo de Don Saturno:

D. Saturno- ¿Quién iba a sospechar que venía podrida por dentro? Esto me pasa a mí por lo que me pasa. ¡De bueno que es uno, es tonto! Pero de los apaleados salen los escarmentados.

La Pájara- Siempre hay algún borracho que se va con lo primero que se le acerca.

D. Saturno- ¿De qué sirve una puta que da miedo?

La Pájara- También puede dar lástima. Con sacarla a una esquina a que le dé el aire y ponerle una lata en la mano, tiene su negocio. Ya que ha venido hasta aquí no le va a dejar marchar sin ganarle unos duros. (87)

Como último intento, sitúan a la Calaca como limosnera. Es así como transfiguran y venden el cuerpo de la Calaca para convertirla en un objeto de negocio para los demás. Todas las transacciones que se hacen con el cuerpo de la Calaca están previstas como ganancias económicas para la figura simbólica del poder en la obra, Don Saturno, incluso cuando el cuerpo de la Calaca devela un tipo de degradación física debido a la enfermedad. En este contexto, el negocio del matrimonio, la prostitución y el acto de pedir limosna involucran una forma de agresión al cuerpo y a la integridad moral del personaje, lo cual encaja dentro del concepto de la tortura.

En ambas obras se observan prácticas que delimitan el control sobre la vida de las protagonistas. Si el dolor físico de la tortura dificulta la expresión verbal de las víctimas durante y después del acto, el castigo que se le otorga al cuerpo en el caso de Cassandra y la Calaca en *La puta madre* y *La puerta estrecha* no sólo incapacita esa expresión verbal, sino además imposibilita la visibilidad de la pérdida del cuerpo como un último refugio. Esto significa que ambos personajes no logran recuperar el sentido de existencia debido a la trasgresión de sus cuerpos. En contraste con otros mecanismos de tortura como las golpizas reiteradas, mutilaciones o quemaduras, la violación sexual en Cassandra y la Calaca es una herida que llevan por dentro, sin marcas visibles para los demás. Es decir, no hay una cicatriz que atestigüe o que sirva de evidencia. Las obras, por lo tanto, develan ese otro tipo de cicatrices que en ocasiones no se consideran. Uno de los problemas, sin embargo, es la reacción que suscita en los demás cuando las protagonistas deciden lidiar con sus propias heridas internas, aunque las pesadillas delatan su

trauma, y como resultado son juzgadas o compadecidas por sus comportamientos no comunes. Por ejemplo, la familia de Cassandra, incluyendo a su hijo, muestra una indiferencia notable a los síntomas que representan su dolor, hasta el punto de referirse a ella como “loca.” El único que muestra cierta facultad de entendimiento es el fantasma del Hermano. En la casa donde habita la Calaca, la única que refleja cierta compasión, más no comprensión, es la Pájara. El resto de los personajes revelan claramente su despreocupación por el dolor de la Calaca. De esta forma, la tortura, representada aquí como la violación sexual, deshace, reconfigura y predestina a las víctimas. Situadas en diferentes contextos y situaciones, los cuerpos de ambas protagonistas se reducen a objetos sexuales de guerra, del cual no logran escapar. Las consecuencias de estos actos conllevan a profundizar el análisis de estos cuerpos y comportamientos vistos como anormales, enfermos, ajenos o simplemente diferentes.

### **Cuerpos vulnerables: la materialización del cuerpo *deforme***

La forma en que las obras de Calonge y De la Parra exponen el rechazo del individuo marcado por la tortura contesta a las estrategias sociopolíticas en el contexto posdictadura que, consciente o inconscientemente, redirigen el imaginario colectivo por las vías del aperturismo al exterior que ofrece, por ejemplo, una sociedad neoliberal. De esta manera, las obras exhiben la separación de cuerpos ambiguos, extraños y enfermos que dañan la imagen de la nación. Vidas indignas de ser vividas, cuerpos en función de objetos centrales en los conflictos políticos, cuerpos apresados en un dispositivo biopolítico (nuda vida), y por ende, la politización del sujeto, son algunos de los planteamientos de Agamben en *Homo Sacer* (1995). En la democracia moderna, según Agamben, “el nuevo sujeto de la política no es ya el hombre libre, con sus prerrogativas y estatutos, y ni siquiera simplemente *homo*, sino *corpus*; la democracia moderna

nace propiamente como reivindicación y exposición de este ‘cuerpo’: *habeas corpus ad subjiciendum*, has de tener un cuerpo que mostrar” (157). La cuestión en el contexto de las obras de teatro radica en lo que el cuerpo muestra ante la esfera pública y en descifrar cómo los discursos del olvido, del nuevo renacer y de la integración global sutilmente repiten los ejercicios de exclusión y marginalización a través del ocultamiento, la eliminación o el sometimiento. Tanto en la dictadura como en la posdictadura, se observan estos métodos que ocultan, eliminan, pero sobretodo disciplinan y fabrican cuerpos sometidos o dóciles. La docilidad del cuerpo se refiere a la disociación “del poder del cuerpo; de una parte, hace de este poder una ‘aptitud’, una ‘capacidad’ que trata de aumentar, y cambia por otra parte la energía, la potencia que de ello podría resultar, y la convierte en una relación de sujeción estricta” (*Vigilar y castigar... 142*).<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Parte del proceso que se encarga de disciplinar el cuerpo, y que se relaciona con la exposición de los cuerpos enfermos sin curación que analiza Agamben, lo enlista Foucault en la sección “El arte de las distribuciones,” del cual subrayo los primeros dos puntos: “1) La disciplina exige a veces la clausura, la especificación de un lugar heterogéneo a todos los demás y cerrado sobre sí mismo. Lugar protegido de la monotonía disciplinaria. Ha existido el gran “encierro” de los vagabundos y de los indigentes. 2) Pero el principio de “clausura” no es ni constante, ni indispensable, ni suficiente en los aparatos disciplinarios. Éstos trabajan el espacio de una manera mucho más flexible y más fina. En primer lugar, según el principio de localización elemental o de la división en zonas. A cada individuo su lugar; y en cada emplazamiento un individuo. Evitar las distribuciones por grupos; descomponer las implantaciones colectivas; analizar las pluralidades confusas, masivas o huidizas. El espacio disciplinario tiende a dividirse en tantas parcelas como cuerpos o elementos que repartir hay. Es preciso anular los efectos de las distribuciones indecisas, la desaparición incontrolada de los individuos, su circulación difusa, su coagulación inutilizable y peligrosa; táctica de anti-deserción, de anti-vagabundeo, de anti-aglomeración. Se trata de establecer las presencias y las ausencias, de saber dónde y cómo encontrar a los individuos, instaurar las comunicaciones útiles, interrumpir las que no lo son, poder en cada instante vigilar la conducta de cada cual, apreciarla, sancionarla, medir las cualidades o los méritos. Procedimiento, pues, para conocer, para dominar y para utilizar. La disciplina organiza un espacio analítico” (145). Si bien Foucault observa los cambios disciplinarios y técnicas que imponen docilidad en instituciones como hospitales, escuelas y cuarteles militares a partir del siglo XVIII, también se percibe la continuidad de estos mecanismos de control tanto en la dictadura como en contextos recientes; sobre todo teniendo en cuenta estos lugares disciplinarios como campos de concentración que se transmutan al espacio puro de la excepción, según Agamben (170). Varias obras de teatro desarrollan su acción en lugares simbólicos que aluden a campos de concentración, hospitales psiquiátricos y refugios para vagabundos. Destacan dentro de este contexto las obras de los españoles Paloma Pedrero con *En el túnel un pájaro* (1999), *Caidos del cielo* (2008) y *Magia café* (2013), Jerónimo López Mozo con *Combate de ciegos* (1997) y Alfonso Vallejo con *El escuchador de hielo* (2007). En Argentina, sobresalen las obras de Lucia Laragione con *Cocinando con Elisa* (1993), Roberto Cossa con *Años difíciles* (1997), Arístides Vargas con *La razón blindada* (2007) y Araceli Mariel Arreche con su colección de *Teatro de la palabra* (2015). Los

Teniendo esto en cuenta, De la Parra y Calonge representan primero el rechazo y después el sometimiento de personajes aparentemente diferentes de los demás a través de la vulnerabilidad que figura la condena de vivir atrapado en un cuerpo directa o indirectamente torturado. El rechazo en *La puerta estrecha* se manifiesta por medio de las constantes referencias a la podredumbre y suciedad de la Calaca. Su cuerpo se reduce a una materia en descomposición que además es contagiosa y por ende hay que eliminar, como lo propone la Chancla, “en cuanto anochezca se lleva [el cadáver] a los vertederos, allí las ratas harán el resto” (36). La estrategia retrospectiva que utiliza el autor permite que se asimile desde un principio el trato del individuo a través de su cadáver. Por este motivo, la obra gira en torno al descubrimiento del cadáver de la Calaca en el baño. El simbólico desentierro del cadáver presenta dos cuestiones. En primer lugar, comienzan los problemas para Don Saturno, ya que pone en riesgo algún tipo de represión por parte de la policía. Es decir, el cadáver incomoda y desestabiliza el hogar; atrae moscas portadoras de más enfermedades. Por esta razón, es necesario deshacerse no sólo de la peste que produce el cadáver con desinfectantes que se usan para el ganado, sino del cadáver mismo, ya que delataría el acoso de una persona “ilegal”, tal como lo expresa Don Saturno con su queja, “en cuanto registren y no encuentren papeles nos llevan a todos por delante. Esto me pasa a mí por apiadarme de estos tirados...sin nombre” (35). Tras incinerar el cuerpo, Don Saturno, en su obligación como jefe de la casa, se ocupa del cadáver y a su vez se preocupa por mantener la normalidad y la calma de los demás habitantes. En segundo lugar, por medio de las memorias de la Calaca, su cadáver cuenta su propia historia que irónicamente está rodeada de pestilencias y

---

uruguayos Dino Armas, con *Pagar el pato* (2003), y Carlos Manuel Varela, con *Bienvenidos al hogar* (2004), representan asimismo casas simbólicas de adoctrinamiento, lo cual ocurre de igual manera en la obra del chileno Alexis Moreno, *El apocalipsis de mi vida* (1999). Estas obras reproducen en algún momento no sólo espacios que disciplinan el cuerpo enfermo (en su mayor parte vistos como vagabundos), sino también encierran cuerpos que desarrollan una “locura” causada por la violencia en el pasado.

referencias que minimizan las cualidades humanas del personaje. El Acto II se remonta a la llegada de la Calaca por primera vez a la casa, cuyas primeras acotaciones la describen como “maliciente y cadavérica...Trae sus zapatos de tacón en una mano y sus ojos enterrados en la prófuga maleta. Queda bajo las miradas escrutadoras de los otros con el abandono del Cristo ante Pilatos...” (50). Desde su llegada a la casa, la Calaca se presenta como un cuerpo sin nombre, sin identidad, y con un pasado desconocido e irrelevante para los demás. Cuando le preguntan su nombre, La Calaca responde, “No lo he dicho. No creo que a nadie le importe. Ya hace mucho que nadie me llama por mi nombre de pila” (54). La Pájara le propone entonces que se ponga un nombre bonito, adecuado para su profesión, pero la respuesta de la Calaca es indiferente y dice, “cualquiera será bueno, total acabarán llamándome como a los perros, de cualquier manera” (54). De este modo, llega a la casa un cuerpo más para cumplir su función de objeto sexual. La interrogante, sin embargo, surge cuando se devela un control superior sobre estos cuerpos. Es decir, Don Saturno es claramente el poder simbólico de la casa, pero no se esclarece quien manda a estos indigentes, tal como lo expresa su queja, “mira que les tengo dicho que no me las manden sin papeles. ¡Quieren acabar conmigo a disgustos! Si no traes papeles te vuelves por dónde viniste” (51). Claramente existe una mafia que en este caso se encarga de repartir cuerpos “extranjeros,” sin papeles, para conseguirles una labor dentro de una nueva sociedad. Don Saturno le recuerda a la Calaca, “(Escrutándola como un aduanero) Aquí los días se pagan por adelantado. Nada de escándalos, esta es una casa de orden. Aquí podrás abrirte un porvenir. Si ganas dinero y haces lo que se te diga no tendrás problemas. Aquí somos gente honrada y no nos gustan los jaleos [...]” (53). Asimismo, la casa funciona como un centro de adoctrinamiento o sometimiento del cuerpo. En el caso específico de la Calaca, la adoctrinan

para satisfacer al “otro” y la someten a la higienización, tal como lo muestran los diálogos correspondientes:

La Chancla- Razón tiene Don Saturno en decir que no parece sino que te acaban de bajar de un cerro. Vete quitando esos trapajos que te vamos a componer como si fueses una persona. ¿No tienes lengua? [...]

La Pájara- Harto hará agradecerle que a cambio de tan poco pueda seguir teniendo un techo. ¡Tiene usted un corazón de oro!

D. Saturno- Lo hago porque me ha parecido buena trabajadora, pero si no cumple ya sabes, que se vuelva por donde vino, que aquí nadie la llamó. De momento habrá que adecentarla que parece que vino arrastrándose. ¡Todos son gastos! [...]

La Chancla- ¿Usted cree que esto le va a ganar dinero?

D. Saturno- La probaremos ya que ha venido hasta acá.

La Chancla- Parece que está montuna, ni siquiera habla.

D. Saturno- Mejor, pero no te apures que ya irá aprendiendo (56).

Estas conversaciones se van dando después de que la Chancla ducha a la Calaca para quitarle la pestilencia que viene arrastrando. Las referencias a la domesticación y a la enfermedad continúan a lo largo del acto, hasta que surge la primera y única muestra de humanidad por parte de la Calaca visible ante los demás. Esta situación surge durante la negociación del matrimonio. Así, la Calaca estalla, “¡Tendrán su dinero! Podrán restregar contra mí su cansancio, su asco, hasta reventar ese deseo que los arrastra como a perros, hasta el fondo de su alma... Ya he vendido mi cuerpo muchas veces, ahora si no sirve puedo venderles también mi destino...” (64). Con esta reacción, los demás dejan de verla simplemente como un cuerpo y ahora la observan como un

cuerpo trastornado. La degradación del cuerpo de la Calaca llega a tal punto de convertirse en “una puta que da miedo,” según Don Saturno. Es entonces cuando la someten a una esquina a pedir limosna con tal de conseguir dinero. Mientras la Pájara exige compasión por “dos sombras que nadie ve” y reclama la indiferencia de aquellos que las “esquivan como apestados,” la Calaca comienza el anuncio de su muerte próxima, “(*Balucea en una mueca que le retuerce la cara*) ¡Apiádate de los que estamos perdidos, de los que estamos pisoteados por la desesperación! Tú nos reconoces en nuestros destinos destrozados, en el miedo que nos paraliza por dentro. Apiádate...” (88). Al final de la obra, la Calaca no cumple con las expectativas ni logra encajar con los estatutos de la casa, ya que las cicatrices internas se van exteriorizando en forma de un cuerpo enfermo y deforme que separa al personaje de los demás. Esto es, su cuerpo fracasa tanto como objeto de placer como objeto de lástima. Al fallar el adoctrinamiento o sometimiento, que podría considerarse asimismo como un acto de resistencia, el personaje queda a la deriva.<sup>25</sup> De este modo, su cuerpo acaba en un estado mayor de vulnerabilidad, con el riesgo de ser desechado, como si nunca hubiera sido digno de una vida.

El rechazo y el sometimiento del cuerpo de Cassandra, en *La puta madre*, contextualiza de una manera más directa la tortura en el espacio específico de la dictadura. Sin embargo, el enfoque en esta parte concierne a la figura del Niño, para así exponer cómo los efectos de la tortura de la víctima directa se transfieren indirectamente a una segunda generación. En este

---

<sup>25</sup> De acuerdo con Foucault en *Vigilar y castigar...* “El cuerpo sólo se convierte en fuerza útil cuando es a la vez cuerpo productivo y cuerpo sometido” (33). Durante las dictaduras, se somete al cuerpo por medio de la tortura para producir listas de nombres y para controlar a los subversivos contra el régimen. En la obra de Calonge, se sitúa otro tipo de sometimiento que también cumple con la función de producir algo. Según Foucault, “este sometimiento no se obtiene por los únicos instrumentos ya sean de la violencia, ya de la ideología; puede muy bien ser directo, físico, emplear la fuerza contra la fuerza, obrar sobre elementos materiales, y a pesar de todo esto no ser violento; puede ser calculado, organizado, técnicamente reflexivo puede ser sutil, sin hacer uso ni de las armas ni del terror, y sin embargo permanecer dentro del orden físico” (33).

caso, el Niño hereda el rechazo tanto por la ambigüedad de su cuerpo como la amenaza que representa al indagar en su pasado; a su vez es sometido como objeto de entretenimiento sexual. La obra representa a este personaje como un testigo externo que además de trascender temporalidades, su presencia no siempre visible incomoda a todos aquellos involucrados en su pasado y en su presente. El rechazo se hace evidente no sólo por el hecho de cuestionar su procedencia, sino también por la transformación física que su cuerpo denota, visto desde un principio en las acotaciones, “*NIÑO en su camerino pintándose las uñas de los pies. Durante la obra irá avanzando en un paulatino travestismo, como pasando de la puerilidad a la apariencia femenina sin tránsito por virilidad alguna. Como si la masculinidad fuese algo peligroso*” (73). Dicha transformación de su cuerpo culmina en la última escena en la que aparece, según las acotaciones, con tintes de un *reality show*, “*vestido como una cantante de rock de sexo absolutamente difuso*” (108). Además del énfasis en la obra por el cambio o la identificación de un género sexual con otro, la cuestión en este análisis se inclina más por el simbolismo de la transformación que produce el ser y no ser o el querer ser y no poder ser.<sup>26</sup> El Niño nace condicionado y forzado al limbo entre un mundo desconocido y forjado al olvido (su pasado) y otro que no logra comprender (su presente). Ahora bien, se perciben dos momentos que

---

<sup>26</sup> No es casualidad que De la Parra traiga a colación el tema de “cambio de sexo” como una crítica a la mirada conservadora de un régimen fuertemente arraigado por los valores católicos como lo fue la dictadura de Pinochet. El caso de Marcia Alejandra, la primera chilena transexual que solicitó un cambio de registro de sexo durante los primeros años de la dictadura, descontroló la afirmación de los militares por una sociedad familiar heterosexual como modelo único de identificación entre lo masculino y lo femenino. Este discurso militar-patriarcal se ve amenazado cuando surgen otros modelos alternos que rompen la imposición de la norma tradicionalista. Esto involucra la falta de aceptación por algo que no está bien definido o más bien reconocido bajo la ideología del régimen. El “cambio de sexo” entraba en una zona ambigua y no reconocida incluso por un gran sector de la sociedad del momento. El punto, sin embargo, es cómo la prensa sensacionalista maneja estos casos para promover el discurso dictatorial de la normalización y el contraste entre orden y caos. Marcia Alejandra ejemplifica esta idea, ya que su figura es retratada en los periódicos como muestra de un pasado del desorden, por referirse a los años de Salvador Allende. Para un análisis más profundo, ver “Sexopolítica en los inicios de la dictadura de Augusto Pinochet: el ‘cambio de sexo’ de Marcia Alejandra en los discursos de la prensa” (2016), pp. 103-129, de Fernanda Carvajal Edwards.

yuxtaponen la idea del rechazo y sometimiento del individuo que, como el Niño, buscan repuestas a su situación. Por un lado, cuando indaga su pasado, cuestiona su apariencia y trata de recuperar por primera vez una identidad que lo identifique, el Niño es rechazado dada la amenaza que representa el saber la verdad. Incluso antes de nacer, el Niño ya está predestinado, tal como se lo advierte Agamenón a Cassandra, “ese hijo, te lo advierto, está muerto [...] Incubará la venganza. Es peligroso. Lo mirarás extraño desde su nacimiento. Se sentirá un forastero en su propia tierra [...] Preciosa criatura [dirigiéndose al espectro del Niño]. ¿No sabes lo que te dolerá vivir? Seré tu fantasma. Vienes a arruinarlo todo [...]” (90). El miedo de esta advertencia es una de las razones por las cuales Cassandra decide someter a su hijo al olvido, le niega un nombre y juega con su apariencia. Cuando la Madre le pregunta cómo se llama su nieto, Cassandra responde, “NO SE COMO SE LLAMA. Cualquier otro nombre es peligroso” (94) y continúa tras la insistencia de la Madre por saber el nombre:

La raja el nombre. Por su silencio entra la luz. Su inocencia es permanente.

Quiero que sea un perfecto idiota. Lo sé. O una idiota, que es mejor. Quiero que sea Miss Chile, locutora de televisión, una puta cara. Quiero que sea una reina y no use la cabeza para nada más que peinarse. El futuro no será de los lúcidos, de los vivos ni de los que se dan cuenta. Será de los aperrados, de los que con dientes y muelas le saquen gusto a la vida, de los que de la nada caguen plata. No es tiempo de héroes, madre, olvídense, a lo más de cantantes o de futbolistas. (94)

Cassandra, al igual que el personaje de la mitología griega, profetiza lo que será la vida de su hijo en un entorno sucumbido por el artificio y a pesar de que intenta proteger a su hijo de ese mundo, es inevitable cuestionar hasta qué punto la manera por la que opta someter y convertir a su hijo en otra persona resulta más contraproducente que el enfrentamiento con la verdad. Esta

actitud de Cassandra por salvaguardar a su hijo hace que el Niño se enfrente a una vida ajena, siempre llena de máscaras y alertas; es decir, vive bajo la sombra del pasado de su madre. Sin embargo, las acciones de Cassandra abarcan los trastornos postraumáticos de la víctima, incluyendo los silencios, el olvido, el miedo de la persecución, cambios de identidad y en este caso, una maternidad fracturada. La obra expone cómo el cuerpo del Niño convertido en una cicatriz funciona como un ente que activa el trauma de su madre en todo momento. Por más que Cassandra intenta remodelar el cuerpo de su hijo, nunca logra deslindarlo de su pasado, especialmente bajo la representación siempre visible del producto de la tortura. El Niño percibe esta situación y en una de las negociaciones con Apolo, le suplica:

Mi madre me ha dejado un agujero en el seso. Tengo ventanas sin vidrio en todo el pecho. Soy como una casa abandonada. Mi madre se pasa jadeando con alguien de la guardia. Repite como una loca los nombres de todas las cuadrillas. Ya no queda ni uno que puedan fusilar. La cargan como a una mula, dicen que está hueca. A veces, de verdad, a veces no me reconoce. ¡Dame el olvido! No seas como un padre ausente. No quiero ser más huacho. No te comportes como un dios. Dime que sí. (99)

El peligro de un Niño vivo y físicamente presente ya no significa una amenaza solamente para los perpetradores del pasado, sino también para la integridad física y mental de su madre. En ambos casos, el Niño simboliza una evidencia “inconveniente” y de este modo, su vida queda susceptible tanto al abandono por parte de su madre, como al peligro de muerte por parte de Agamenón.

En segundo lugar, retomando el contraste del rechazo y sometimiento, la transformación del Niño en un ser “difuso,” en un claro travestismo de acuerdo con la obra, hace del rechazo una

atracción exótica para los demás, dada la combinación de lo posible y lo imposible como producto de lo prohibido. Esta crítica va dirigida al cuerpo militar y su ideología durante la dictadura en contra de todo aquello que trasgreda los comportamientos establecidos por la moralidad religiosa.<sup>27</sup> De acuerdo con esto, el Niño corrompe las imágenes prestablecidas de lo aceptado moralmente, pero no produce un rechazo ante la mirada del “otro” que es el militar, sino más bien es objeto de atracción y curiosidad. El cuerpo exótico del Niño lo materializan y lo convierten en objeto sexual; lo observan como algo raro y no como persona, tal como lo advierte Egisto, quien representa a un militar de alto rango en el escuadrón de Agamenón:

[...] ¿Es verdad que puedes ser niño o niña? ¿Lo que uno quiera? Levántate las faldas. Muéstrame. Todos hablan de ti. Dicen que eres una muchacha preciosa. Que has sabido convertirte en el sueño de todos. Que eres bella y gentil. ¿Bailas? ¿Cantas? ¿Cuántos idiomas sabes? Puedo ser tu agente. Puedo conseguirte contratos en todos los países de Latinoamérica. Si aprendes inglés podemos llevarte a Estados Unidos [...] ¿Por qué no te pones como un perrito y me dejas entrar a ti de una buena vez por todas? ¿No te lo han hecho nunca? Es cosa de esperar. Se lo hemos hecho al país entero. Tú no te vas a salvar. (104)

Agamenón, asimismo, menciona que el Niño tiene una carrera prometedora gracias a su singularidad y que su esposa Clitemnestra se encargará de promocionarlo. En contraste con la tragedia griega en la que Clitemnestra mata a Agamenón, los dos personajes aquí representan un vínculo de complicidad durante y después de la dictadura. El único problema es la presencia de

---

<sup>27</sup> Según Michel Foucault, en *Los anormales* (1974), lo normal se refiere a cualquier entidad libre de alguna deformación, física o mental, no establecida por las normas jurídicas y religiosas. Lo anormal puede constituir “hombres con cabeza de buey, cerdos con cabeza de carnero, cuerpos con dos cabezas o personas con dos sexos” (68). Teniendo en cuenta esta observación, vemos como el caso de Marcia Alejandra, llamada en ocasiones por la prensa como hermafrodita, produce ese aparente repudio por romper las normas establecidas durante la dictadura.

Cassandra, ya que es el último vínculo del Niño con el pasado; por lo tanto, queda este rezago como obstáculo para poder manipular completamente la vida del Niño. Esto se lo dice Agamenón a Cassandra, “[...] ya no te necesitamos [...] Eres peligrosa viva. Siempre lo fuiste. Tu hijo o hija, no sé, pare él, para ella, tenemos empleo [...] Canta muy bien, baila muy bien. Imita, hace magia. ¿Tú le enseñaste? Lo grave es tu memoria. ¿No puedes envejecer más rápido? ¿O volverte estúpida? Por lo menos ya no hablas ni tienes visiones” (106). Agamenón propone deshacerse de las víctimas directas e incómodas del pasado para así facilitar el silenciamiento y obtener control sobre una segunda generación que indague sobre el pasado. Por esta razón, la vida del Niño sólo cobra valor cuando se trata de someterlo como un producto atractivo y exótico para desviar la mirada de la realidad. Casi al final de la obra, en forma de *reality show*, con todos los personajes presentes, aparece el Niño “vestido como una cantante de rock de sexo absolutamente difuso. Comienza música estridente. Aplauden. El NIÑO saluda al público” (108). En el análisis posterior de la puesta en escena, se observa el contraste con el texto dramático en cuanto al mensaje que proyecta esta escena final. Por un lado, el texto alude a un control de principio a fin de la figura del Niño y muestra su transformación como producto inevitable del pasado. Por otra parte, la escenificación cambia la percepción en la transformación del personaje y le otorga el dominio completo de su identidad, mostrando una fuerte seguridad al efectuar el último performance con la guitarra eléctrica, siempre mirando hacia enfrente. Mientras el texto, respetando el don profético de Cassandra, deja situado al Niño en el limbo y manipulado hasta el último momento, la puesta en escena hace que este personaje defina su apariencia y por lo tanto rompe con su predestino.

Ambas obras contextualizan acciones que prolongan la marginalización y exclusión de las víctimas durante la dictadura. Debido a la tortura, el cuerpo queda marcado con cicatrices

imperceptibles, pero predeterminantes en comportamientos y actitudes visiblemente “diferentes” ante las miradas externas en la esfera social. Estas instancias de juicios y señalamientos, aunado a la improductividad del personaje que se mira y actúa diferente, ubican a la Calaca, Cassandra y el Niño en un estado más susceptible a la soledad y el aislamiento, tal como lo refleja la siguiente explicación de Arendt:

El aislamiento es ese callejón sin salida al que son empujados los hombres cuando es destruida la esfera política de sus vidas, donde actúan juntamente en la prosecución de un interés común. [...] En el aislamiento, el hombre permanece en contacto con el mundo como artífice humano; solo cuando es destruida la más elemental forma de creatividad humana, que es la capacidad de añadir algo propio al mundo común, el aislamiento se torna inmediatamente insoportable. (*Los orígenes del totalitarismo* 380)<sup>28</sup>

Este aislamiento se produce dentro de un sistema basado en el trabajo que pueda producir el individuo, desprovisto de cualquier valor humano. De esta forma, cuando el cuerpo de la persona es incapaz de proveer las necesidades establecidas por la sociedad en la que habita, aunque sea para sobrevivir, entonces el mismo sistema se encarga de apartar al individuo que obstaculice la producción en el mundo común. Esto sucede en el microcosmos de *La puerta estrecha*. La Calaca no sólo es un cuerpo enfermo de recuerdos, con cicatrices internas de la tortura, sino que es un cuerpo inservible para producir *parné* y así lo demuestra Don Saturno a lo largo de toda la obra. Asimismo, en *La puta madre*, Agamenón y su esposa intentan promocionar al Niño como

---

<sup>28</sup> El análisis de Arendt parte de un mundo en el que las actividades y los valores humanos son dictados por el trabajo y la producción. De esta manera, el esfuerzo por el trabajo es el esfuerzo por mantenerse vivo. Cuando el individuo no trabaja ni produce, entonces rompe la relación con el artificio humano. En este contexto, el ser humano pasa de ser un *homo faber*, buscando un mundo en común y creando fronteras físicas y simbólicas, a un *animal laborans* que caracteriza al ser humano, en su “naturaleza animal,” no por su pensamiento sino por su trabajo (380).

una figura de entretenimiento debido a su cuerpo capaz de levantar curiosidades y le aseguran un triunfo rotundo en el extranjero. Es así como pretenden aislar al Niño no sólo de su pasado familiar, sino también lo privan de su libertad de decisión. En dichos casos, se prioriza la productividad del cuerpo de los personajes y por lo tanto, se materializa su valor humano.

### **Del texto a la representación teatral: la disfunción del cuerpo en escena**

La representación teatral que se analiza en esta sección de *La puerta estrecha* está a cargo de la compañía española *La Zaranda*, dirigida por Paco de la Zaranda (Francisco Sánchez), en el Teatro Pavón durante el Festival de Otoño 2001 en Madrid. *La Zaranda* ha tenido gran repercusión internacional desde sus inicios en 1978. Desde entonces se ha mantenido la colaboración entre dirección y autoría, ya que Eusebio Calonge es uno de los fundadores de la compañía.<sup>29</sup> Por su parte, la puesta en escena de *La puta madre* corresponde al trabajo de la compañía chilena de Teatro Arlequín en el Décimo Festival Internacional Zicosur 2008, dirigida por Daniel Lattus.<sup>30</sup>

En la introducción a su obra *La puerta estrecha*, Calonge hace referencia al proceso creativo del acontecimiento teatral, señalando específicamente que la labor del grupo *La Zaranda*,

ha sido la de negarse a encorsetar las ideas teatrales bajo la tiranía de un texto cerrado. En el proceso creativo el texto se adapta y transforma sobre el escenario, confundiéndose y desarrollándose con las imágenes, formando una unidad

---

<sup>29</sup> Los intérpretes de esta producción son Gaspar Campuzano, Francisco Sánchez, Enrique Bustos, Fernando Hernández y Carmen Sampalo.

<sup>30</sup> Actuación de Teresa Ramos, Ángel Lattus, Paulina Moraga, Stjepan Ostoic, Felipe Villagrán, Karla Sepúlveda, Franne Goic, Daniel Contreras, Juan Carlos Cortés. Después de un gran éxito dentro de la comunidad chilena, esta producción regresó a cartelera en 2013, año que marca los 40 años del golpe de estado de 1973 y que sirve como un ejercicio de memoria histórica al quiebre político y social.

indisoluble desde el mismo momento de su gestación [...] No significa esto la renuncia del teatro del autor, todo lo contrario, significa su implicación total con un trabajo colectivo, siendo una pieza de construcción de la obra junto, en espacio y tiempo, con los actores y el director. (8)

Dos puntos importantes que apunta Calonge son la negociación y la variación del texto dramático. A partir de esta observación, se evalúan los cambios y las adaptaciones del texto en la puesta en escena de ambas obras para crear un significado que habla por sí mismo. En el capítulo anterior se hace hincapié a la importancia de escenificar la palabra escrita. Para lograrlo, en el acontecimiento teatral, de acuerdo con Santiago Trancón en su *Teoría del teatro* (2006) “no ha de incluir en su definición sólo al texto, sino también a la representación; no solo debe analizar la actividad artística, sino también el fenómeno social; no únicamente la obra o el producto, sino también la producción y recepción” (88). La representación teatral pretende recuperar la palabra viva, física y corporal para lograr el punto de unión entre cuerpo y conciencia tanto de los creadores del hecho teatral como de sus receptores. Jorge Dubatti, en *Introducción a los estudios teatrales* (2011), observa la importancia de un vínculo compartido entre autores, directores, escenógrafos, actores y audiencia, ya que “no existe teatro *craneal*, *solipsista*, es decir, se requiere del encuentro con el otro y de una división del trabajo que no puede ser asumida solamente por el mismo sujeto [...] El convivio multiplica la actividad de dar y recibir a partir del encuentro, diálogo y la mutua estimulación y condicionamiento” (35). El teatro, de acuerdo con Dubatti, es un acontecimiento *poiético*, lo cual hace referencia en gran medida a la *Poética* aristotélica en cuanto a la fabricación, elaboración y creación de objetos específicos pertenecientes al arte, como la música, la danza, la literatura o el ditirambo. La *poíesis*, del término griego que significa “creación” o “producción,” no representa un concepto fijo o dicho,

sino que ese concepto tiene la capacidad de ser creado o modificado hasta llegar a un valor absoluto. La *poiesis* teatral basa la producción del “hacer” lo “hecho.” Es decir, la *poiesis* “involucra tanto la *acción de crear* -la fabricación- como el *objeto creado* -lo fabricado-” (Dubatti 38). El texto dramático forma parte de la experiencia teatral, pero no deja de representar un objeto fijo. La fabricación de lo fabricado es una de las características principales en las representaciones teatrales de las obras de Calonge y De la Parra, ya que la actuación va creando una forma alternativa de narrar la historia ya escrita. Esto, por lo tanto, acrece el valor de un teatro posmoderno (o de destotalización y multiplicidad como lo llama Dubatti) que en este caso la negociación es entre lo dicho/escrito de la obra y sus variantes en escena. Una forma de conciliar estos planteamientos en los espacios de la creación teatral lo redondea Óscar Cornago en *Ensayos de teoría escénica: sobre teatralidad, público y democracia* (2015), al afirmar que la palabra no debe “reducir toda la realidad escénica a un relato [...] La palabra nunca es solo la palabra, sino la acción que le acompaña y la situación a la que da lugar. El planteamiento hay que hacerlo no en términos de palabra o no palabra, sino del tipo de acción que genera” (83). La relación del teatro con las artes visuales es precisamente el quehacer escénico al tratar de comunicar algo; no es simplemente articular las palabras, sino el modo de visibilizarlas, ya que “la palabra es solo una posibilidad...” (Cornago 88). La palabra escrita y oral, en el caso de *La puerta estrecha*, se distingue en el escenario como una palabra muda que resuena con las acciones corporales de la Calaca y el espacio físico que le rodea. Esta producción enmudece simbólicamente a la Calaca cuando entra a la casa y sustituye gran parte del texto original (diálogos y monólogos interiores) del personaje, apelando a las emociones del espectador a través de la mirada. En *La puta madre*, por otro lado, la dirección de Lattus agrega escenas que contienen un performance y texto musical adicional. En la figura 2.1, el Niño actúa a la cantante

española Amapola López, conocida como *La Prohibida*.<sup>31</sup> La canción integrada es *Flash*, cuya letra alude al artificio, a la fugacidad, a la conspiración, a la muerte, pero asimismo apunta al derecho de ser libre y tener control de su vida. La incorporación metateatral de este performance



Figura 2.1: El Niño canta *Flash* de *La Prohibida*

musical y el contenido lírico de la canción complementan uno de los vacíos del texto original de la obra en relación a la vida del Niño, ya que en ningún momento es capaz de tomar control de su vida. De este modo, Lattus integra un momento fugaz de esperanza a través del performance musical, el cual sirve como el único instante en el que el Niño puede ser libre y expresarse abiertamente. La imagen anterior, pese a la falta de movimiento, retrata el espacio frente al micrófono en el que la palabra resuena e invade los rincones del escenario. Por su parte, como segunda generación de las víctimas de la dictadura, es importante que el Niño encuentre la manera de liberarse momentáneamente a través del performance musical que también infiere un acto de rebeldía contra el peso del pasado que arrastra. En esta obra, la madre es incapaz de

---

<sup>31</sup> Amapola López (1971-) es un ícono dentro del mundo *drag* y la música pop y electrónica. Su carrera comienza a sobresalir a mediados de los noventa y es entonces cuando se convierte en un símbolo importante de la noche madrileña. Viaja por todo España y en Latinoamérica triunfa sobre todo en México, Argentina, Chile y Uruguay con su álbum *Flash* (2006). Más allá de la popularidad de los espectáculos de Amapola, la significancia de su propuesta performática y el contenido de sus canciones desafían los discursos normativos tradicionales que definen un comportamiento y apariencia adecuados a la imagen del país. Por esta razón, espectáculos como el de *La Prohibida* luchan por la aceptación a todo aquello aparentemente diferente o fuera de lugar. Asimismo, intentan construir una identidad propia.

recuperarse de la tortura y el trauma. A diferencia del texto dramático que termina con Apolo otorgándole el don del sentido figurado (el don del artista), en la representación teatral el Niño pone en práctica ese don artístico que en este caso es por medio de la música.<sup>32</sup> De esta manera, en las representaciones teatrales de las obras de Calonge y De la Parra se observa como la palabra escrita surge en escena en términos de ausencia, complementación y/o modificación. Mientras que la ausencia de la palabra en el personaje de la Calaca puede simbolizar el efecto de la tortura que deja sin palabras a la víctima, la integración de palabras por medio del performance musical del Niño puede aludir al grito desesperado contra el muro que divide el pasado violento y presente de su madre Cassandra; así, el Niño intenta apropiarse de una identidad que le ha sido arrebatada. Por lo tanto, siendo Cassandra un personaje en escena forzado al silencio, su hijo suple esa función que, a pesar de no ser una denuncia directa contra la dictadura, si reclama simbólicamente las consecuencias de ese pasado que reconfiguran todo su entorno.

Por su parte, destacan dos estrategias en la manera de representar la tortura en *La puerta estrecha* y *La puta madre*. Primero, las actuaciones se alejan de un teatro testimonial, cuya oralidad, muchas veces en forma de monólogo, es la parte central del acto. El cuerpo, en ambas obras, sustituye la función del testimonio oral. Con esto, las obras no pretenden restarle importancia al poder sociopolítico de cambio que tiene el testimonio de los sobrevivientes a la tortura, sino que ofrecen una alternativa de expresión cuando faltan las palabras al intentar contar las historias traumáticas. De este modo, la estrategia de tatuar simbólicamente el cuerpo con

---

<sup>32</sup> La importancia de esta acción se observa en el ejemplo que Diana Taylor ofrece en *Disappearing Acts* (1997), con el caso de Alicia Partnoy, víctima directa de la tortura durante la última dictadura de Argentina, y su llegada a Estados Unidos en 1979. Ver la sección “Writing Torture: Alicia Partnoy Talks/Writes Back,” pp. 157-172. Si bien este ejemplo muestra la necesidad y capacidad de Alicia de contar su historia para denunciar la represión del pasado a través de la escritura literaria, no todos los casos toman el mismo rumbo.

palabras puede observarse como un elemento que devela la imposibilidad de transmitir oralmente el trauma de la tortura.<sup>33</sup> Ahora bien, los personajes aparecen en escena sin ninguna marca visible que atestigüe un maltrato físico. La Calaca, por ejemplo, aparenta ser un personaje común y corriente, pero su comportamiento, llanto y reacción a la oscuridad habla de un pasado doloroso. Se sabe que el personaje acarrea un fuerte sufrimiento por dentro, pero no se especifica con palabras la raíz de ese dolor, cuyo contexto sí aparece en el texto dramático original. En segundo lugar, los espacios escénicos recrean simbólicamente los cuartos de tortura y sus prácticas de extorsión como espectáculos de poder durante las dictaduras. Dichos espectáculos de represión exhibían el dolor físico para implantar el miedo, el orden y el sometimiento hacia el régimen. En ocasiones, los militares torturaban a las víctimas enfrente de sus familiares. De acuerdo con Scarry, al analizar la estructura de la tortura, “the larger the prisoner’s pain, the larger the torturer’s world” (37); y ese mundo creado por el director del espectáculo (el torturador) depende de la actuación/resistencia del otro (la víctima). Amalia Gladhart, por su parte, observa en *The Leper in Blue* (2000):

The difficulty lies in how to make theater about torture without recreating its dynamics, without parroting a regime's deliberate use of torture as spectacle [...]

In determining how to represent torture, the playwright faces a quandary: too

"realistic" a portrayal may invite charges (possibly legitimate) of exploitation; a

---

<sup>33</sup> El acto simbólico de escribir sobre el cuerpo, según apunta Diana Taylor en *Disappearing...*, se presenta en el escenario de la tortura. El torturador se encuentra en completo poder del cuerpo social y humano. La tortura, de acuerdo con Taylor, funciona como una inscripción: “writing the body” o “writing on the body.” El cuerpo lo convierten en texto, con un mensaje para los de afuera. El cuerpo es el papel y las cicatrices son el texto. No hay necesidad de hablar. Los torturadores eran la pluma o el instrumento de inscripción y convertían a la víctima en el cuerpo rescindible y producible. Las víctimas se convirtieron en cuerpos penetrables y débiles que coincidían con el ideal militar de un cuerpo social dócil y político. De este modo, los cuerpos eran deconstruidos y reconstruidos (153).

presentation that is not "realistic enough" is open to charges of evasion and sentimentality. (193)

Las obras que analiza Gladhart en su Capítulo 4 son *Pedro y el Capitán* (1979) de Mario Benedetti, *El señor Galíndez* (1973) de Eduardo Pavlovsky, *El campo* (1967) de Griselda Gambaro y *La Muerte y la Doncella* (1990) de Ariel Dorfman. Estas obras presentan un marco directo de la tortura durante la dictadura y sus efectos inmediatos. Asimismo, examina la representación teatral de la tortura y el elemento performativo en la tortura como tal. Gladhart despliega, por lo tanto, la negociación entre ambas representaciones (una real y otra ficticia) para así observar el constructo social en términos de espectáculo, lo cual cuestiona la visibilidad, la vulnerabilidad y la ética de la representación (191). Todo el terrorismo es visto como un drama en el que los militares actúan como los protagonistas y la población como la audiencia. Este espectáculo tiene la función del teatro en el que la audiencia tiene la capacidad de negar lo que presencian. Los crímenes se convierten irreales y el terror es capaz de paralizar a los espectadores. La teatralización de la tortura y el terror, junto con los espacios performáticos, no necesariamente se basa en la recreación de una imagen exacta, sino en el potencial para concientizar, transmitir y visibilizar tanto lo real como lo irreal. En todo caso, si la tortura y terror deconstruyen la realidad, la invierten y la transforman en una ficción grotesca, entonces la representación teatral puede ser tan realista como se pretende.

Las obras de De la Parra y Calonge simulan el acto de la tortura como espectáculo de poder al convertir la escenografía en un escenario performativo aparte. En *La puerta estrecha*, los habitantes de la casa llevan maquillaje en forma de fanticos, actúan de una forma caricaturesca, con movimientos toscos y tonos de voz exagerados, pero con actitudes de superioridad. El escenario se conforma de una escalera con una puerta principal y cuatro puertas

aparte que además de servir como las cuatro paredes de un cuarto por su posicionamiento, servirán al final de ataúd para La Calaca (ver figura 2.2).



Figura 2.2: La casa y sus habitantes



Figura 2.3: Espacio central

Esta casa, en contraste con la descripción tradicional de una casa en el texto dramático, tiene la apariencia de un espacio desolado y en ruinas. La escenografía en *La puta madre* tiene la fachada de un hogar en el que habita una familia en teoría normal; las acciones ocurren alrededor del comedor (ver figura 2.3). El único espacio ajeno a la casa es un rincón con un micrófono que utiliza el Niño para su performance. Cuando el Niño canta, todos los habitantes (víctimas y opresores) se sientan como “familia” para aplaudir el acto, así como se plasma en la figura 2.4.



Figura 2.4: Cuadro familiar

Bajo la máscara del cuadro familiar, se produce una sensación grotesca al ver a todos sentados en el sofá aplaudiendo el espectáculo del Niño, olvidando por un instante que el torturador está al lado de su víctima. Por su parte, el juego de luces, especialmente el color rojo, es el que se encarga de resaltar los cuerpos y los saltos temporales (ver figura 2.5). Cuando se oscurece el escenario, tanto Cassandra como su hijo son posicionados/exhibidos frente al público, sentados en una silla, lo cual aparenta un cuarto de interrogación (ver figura 2.6). La acción en estas imágenes se refiere a un momento en el pasado que, por una parte, muestra la desesperación del padre por la pronta caída del movimiento revolucionario ante los militares. Cassandra observa este momento desde el presente. Por otra parte, rodeado de oscuridad, el Niño recibe la amenaza de muerte. Sin cambiar la utilería del escenario, estos dos momentos en la obra transfieren el espacio del hogar a un espacio de caos y terror, tal como lo ejemplifica el cambio en el significado del comedor conforme avanza la obra.



Figura 2.5: Discusión ocurrida en el pasado



Figura 2.6: Simulando una interrogación

En contraste, *La puerta estrecha* presenta un escenario que se transforma a un cuarto más tradicional de tortura, especialmente por los objetos que se utilizan para el maltrato del personaje central, tales como palos, cuerdas y vendas para los ojos, plasmado en las figuras 2.7 y 2.8. La pregunta clave en la escena que ocurre en la figura 7 es “¿Qué has venido a hacer aquí?” A pesar

de que la Calaca responde a la pregunta, la tortura no cesa. Más adelante, atan a la Calaca y los demás gritan repetidamente “¡Fuera!” pero en vez de expulsarla, la mantienen en el encierro hasta que muere.



Figura 2.7: La puerta en función de celda



Figura 2.8: Castigo con cuerdas

La reconstrucción de espacios que sirvieron y sirven como símbolos de la tortura se dificulta a la hora de querer evitar la imitación del uso deliberado de estos mecanismos como espectáculo durante las dictaduras, como bien lo señala Gladhart; a su vez cuestiona la manera adecuada de representar estos escenarios que bien pueden alejarse demasiado de la realidad o que no alcancen la precisión necesaria para lograr el efecto catártico con la audiencia. Sin embargo, de una manera u otra, es necesario hacer visible la violencia y sacarla del archivo, tal como lo producen las direcciones de las obras de este análisis. Esto remite a una de las preguntas que Diana Taylor se hace al principio de *Acciones de Memoria: Performance, Historia y Trauma* (2012) al decir cómo es posible entender y asimilar lo que pasó en un lugar ajeno a nuestra experiencia y en el que los causantes ya han desaparecido o se mantienen ocultos de la mirada pública. Taylor enfatiza la necesidad de visibilizar la “otra” violencia, aquella que sigue invisible ante nuestros ojos y que las políticas económicas siguen justificando y así posibilitando el desmembramiento de cuerpos que siguen vivos, pero lejos de la mirada. Ahora bien, la

reconstrucción casi exacta de celdas, de cuartos de tortura y de las armas de exterminio, por ejemplo, no basta para crear un sentimiento emotivo de aquellos años funestos, sobre todo cuando no se experimentó directamente esa violencia. Para Taylor, alejarse de esas reconstrucciones y acercarse a los símbolos performáticos de actuación ayudan más a imaginar e identificarse con el pasado. Es decir, a través de las zonas de escenificación mental e imaginaria, se pueden llenar los vacíos e interiorizar así la violencia que se intenta representar ante la mirada (206). Taylor basa su análisis en su recorrido por Villa Grimaldi, un campo de concentración en Chile durante la dictadura de Pinochet.<sup>34</sup> En el futuro, Villa Grimaldi sólo quedará como un archivo más de la historia; no obstante, el trauma no puede ser archivado, explica Taylor:

El trauma vive en el cuerpo, no es un archivo [...] El trauma hace menos clara la diferencia entre adentro y afuera, pasado y presente, individual y colectivo [...] El trauma, al igual que el performance, sucede siempre en el presente. Aquí y ahora [...] El activismo provocado por el trauma, tanto como el trauma mismo, no puede ser simplemente conocido o contado; necesita ser repetido y exteriorizado mediante la práctica corporal. (218)

---

<sup>34</sup> Desde 1996, este sitio fue declarado oficialmente como lugar de memoria de la tortura; fue el primero en América Latina. Por Decreto Exento N° 170 del 17 de marzo de 2005 del Ministerio de Bienes Nacionales, Villa Grimaldi “es la encargada de gestionar y poner en valor el sitio patrimonial Parque por la Paz Villa Grimaldi, ex “Cuartel Terranova”. Su quehacer se orienta fundamentalmente a la promoción y defensa de los Derechos Humanos al interior de la sociedad chilena” (<http://villagrimaldi.cl>). Luego surgen el Parque de la Memoria y la escuela de Mecánica de la Armada en Buenos Aires, Argentina. Al principio de su relato, Taylor destaca como las maquetas, los cuartos y las imágenes reconstruidas en este sitio no permiten que el espectador se transfiera o recree un escenario del pasado y de la tortura. Conforme avanzan, Matta, guía del recorrido víctima directa de la tortura, comienza a narrar su testimonio personal. Es hasta entonces cuando el espectador logra identificarse un poco más con los acontecimientos. El llanto de Matta apela, asimismo, a los sentimientos de la audiencia. Taylor explica que no sólo basta con la recreación del lugar y caminar por los cimientos históricos; el lugar necesita de un actor (en este caso el relator, Matta y su historia personal de torturado) y de un escenario (213). Este ejemplo de la vida real, como sucede en la representación teatral, es visto como un performance del trauma, según Taylor, “nunca por primera vez.”

Como parte de la adaptación, los directores Lattus y De la Zaranda ponen atención a los movimientos y gestos corporales de las protagonistas, ya que a través de estos componentes exteriorizan el dolor interior y asimismo subrayar la diferencia que existe entre un cuerpo que ha sufrido la tortura al resto de los demás. A pesar de que los directores no siguen exactamente las acotaciones de los textos originales, y en ocasiones las omiten por completo, el performance del trauma en ambas obras logra transmitir adecuadamente la vulnerabilidad de estos cuerpos en zonas latentes de peligro. La histeria, por citar una instancia, es una característica común en el personaje de Cassandra que comunica una distorsión en su vida. Esta forma constante de actuar “históricamente” produce un cuestionamiento acerca de los motivos que conllevan al personaje a ese estado. Una vez que revela la tortura en su pasado, se hace entonces posible la transferencia de la incertidumbre a la empatía.

Por su parte, tanto la práctica corporal como la escenografía en la representación de *La puerta estrecha* sustituyen casi por completo el texto original, pero sin abandonar la esencia del mensaje final. Algunos detalles que destacan son la ausencia de los nombres de los personajes y su función en escena. El Ciego, por ejemplo, es irónicamente el guía de la Calaca en su viaje. La acción es lineal, en contraste con los saltos temporales en los actos del texto. El final es más ambiguo y cambia casi en su totalidad; en este caso, la Calaca también muere, pero enseguida despierta, como de un sueño, y continúa su viaje, con una vela apagada y al lado del Ciego. La modificación del final implica un renacer del personaje y con ello una nueva esperanza, marcando así el contraste con el texto. Cuando la Calaca se levanta de la tumba, como lo plasma la figura 2.9, sus primeras palabras se refieren a que ha visto su muerte reflejada en un espejo, a lo cual le responde el Ciego que ha sido un mal sueño y que no hay nadie que pueda detener a los que sueñan. Entonces siguen su viaje al otro lado de la puerta (ver figura 2.10). Por otro lado, la



Figura 2.9: El renacer



Figura 2.10: El Ciego guía el viaje al final

puesta en escena mantiene del texto el símbolo de la tumba y el cuerpo/cadáver de la Calaca como eje central de la acción dramática. No obstante, la presentación de la Calaca en escena no alude a un cuerpo enfermo, cadavérico, moribundo o en estado de descomposición, como lo señala el texto. La representación de la Calaca revierte en este caso la interpretación de ser ella el cuerpo que contamina el microcosmos del hogar. Al contrario, el hogar y sus habitantes se encargan de corromper las ilusiones, la esperanza y la vitalidad que muestra la Calaca antes de cruzar la puerta al principio del espectáculo. Esta idea coincide con una posible interpretación de entrar al mundo de los muertos; como si al cruzar la puerta hubiera cruzado el umbral que divide la vida y la muerte. Sin embargo, en este mundo fantasmal, ella sigue siendo diferente al resto de los espectros, ya que desentona con la miseria que representa el lugar al que ha llegado. La importancia de las diferencias entre unos personajes y los otros recae en el hecho de pertenecer a dos mundos distintos incapaces de convivir. Cuando la Calaca invade este espacio prohibido que es la casa, los habitantes se sienten con la libertad de ejercer una violencia de sometimiento por tratarse de una persona de fuera, aparentemente dócil y ajena a sus costumbres. Es así como la puesta en escena alegoriza el tema de la inmigración tan presente en el texto dramático. La Calaca, por lo tanto, no logra encontrar ese espacio alternativo capaz de alimentar su esperanza,

la cual recita en su monólogo inicial y que corresponde a la parte del texto cuando alude al mar y a los barcos como símbolos de escape a un nuevo porvenir. Conforme avanza el espectáculo, se pueden observar los mecanismos que se utilizan en escena para aludir al castigo del cuerpo. Los habitantes de este mundo atan y posicionan a la Calaca como una prisionera, le vendan los ojos y la cuelgan de una cuerda en lo alto de una escalera, simulando así la ejecución de su cuerpo.



Figura 2.11: Hacia el momento de la ejecución



Figura 2.12: La ejecución

Las figuras 2.11 y 2.12 representan parte de la acción que genera el momento catártico, exhibiendo la realidad en su forma más cruel, grotesca y real.<sup>35</sup> Seguido por el descenso simbólico del cadáver, continúa la tortura y llega el ritual del entierro, casi al final de la representación, en el que los personajes/espectros convierten las cuatro puertas móviles en una tumba. Enseguida posicionan el cadáver de la Calaca, aun con la venda en los ojos, la cubren de mantas como se observa en la figura 2.13 y caminan alrededor de su cuerpo ya sin vida, como un objeto de admiración. Justo arriba de la tumba hay un espejo que permite reflejar el cadáver hacia el público para así convertirlos en testigos activos (ver figura 2.14).

En contraste, la dirección de Lattus en *La puta madre* sigue de una manera más rígida el texto dramático. No obstante, logra desentrañar las ambigüedades que se producen a la hora de

---

<sup>35</sup> Esto en referencia al efecto catártico de un teatro de la crueldad visto por Antonin Artaud en *The Theater and Its Double* (1958).



Figura 2.13: Inicia el ritual



Figura 2.14: La tumba

su lectura, particularmente cuando se entremezclan las voces y las temporalidades. La importancia de esta representación recae en el enfrentamiento de Cassandra ante una doble audiencia. El destino de Cassandra está marcado por su locura y por su don profético de ver, primero, cómo el gobierno popular caerá ante la dictadura, luego las torturas, el exilio y el sufrimiento propio en la posdictadura. Cassandra toma decisiones para sobrevivir que la hacen traicionar a su familia, amigos e incluso a ella misma en el pasado y en el presente. Por esta razón, queda en un estado de vulnerabilidad no sólo ante sus ex-torturadores que la siguen acechando, sino además ante el público receptor (y ahora activo) con una mirada acusatoria.<sup>36</sup> La presencia de Cassandra en el escenario denota, sin embargo, un trastorno emocional que se manifiesta con actitudes de desesperación y dolor cuando habla con su hijo y cuando se

---

<sup>36</sup> Es interesante notar la interpretación del título de la obra que cambia de simbolismo de acuerdo con el contexto en el que se presenta. Originalmente, *La puta madre* queda como título final después de los sucesos en Londres con el caso Pinochet de 1998. Esto lo explica De la Parra en un artículo publicado por el periódico *La Hora* en 1999, en el cual la directora Viviana Steiner también hace referencia a la relación simbólica del título con la imagen de la nación que se ha vendido y traicionado al pueblo chileno con su decisión de regresar a Pinochet a suelo chileno. Diez años más tarde, periódicos como *El Mercurio de Antofagasta*, describen a Cassandra como “La puta madre” en las críticas y resúmenes de la obra dirigida por Lattus. Sin ahondar en su análisis, estas críticas reflejan vagamente la imagen del sobreviviente como un ser que se sigue vendiendo una vez terminada la dictadura. Esta situación se origina debido a que Lattus le pone más énfasis a la relación extramarital entre Cassandra y Agamenón que a los efectos del trauma que se producen durante la tortura.

posiciona enfrente de la audiencia en la silla que se encuentra en medio del escenario. Esta actitud contrasta cuando se relaciona con Agamenón y su esposa, ya que Cassandra retoma el papel de amante/objeto y en ocasiones da la sensación de rendirse ante el discurso del opresor.

Por otra parte, el Niño, hijo de la torturada y el torturador, es el personaje que demuestra la mayor vulnerabilidad tras personificar su apariencia como un ser híbrido que no tiene nombre ni cabida en ningún espacio temporal. El rechazo es evidente primero por su madre, quien le obliga a verse como si fuese ella, “otra puta más de la guerra,” y en segunda instancia por su padre Agamenón, quien le recrimina su apariencia indefinida y la vergüenza que esto produce ante la sociedad. Asimismo, el Niño es producto de dos amenazas. Primero, su padre lo condena a una muerte en la que nadie sabrá a quien pertenece el cadáver cuando lo encuentren. En segundo lugar, su cuerpo es motivo de curiosidad y atracción sexual, tal como se ve en la escena en la que Egisto obliga a que el Niño le muestre si es verdad que posee ambos sexos y enseguida lo abusa sexualmente. Egisto sigue cumpliendo el papel del opresor cómplice que, como en la tragedia griega, colabora e igualmente asesina y tortura sin ser necesariamente el personaje principal. El Niño es entonces un objeto en esta escena para Egisto al que puede violar y amenazar debido a la curiosidad y exotismo que despierta su apariencia. Algunas de las críticas sociales que demanda esta representación teatral es la imposición de comportamientos heteronormativos y las secuelas que siguen repercutiendo en los hijos de las víctimas directas de la dictadura. Esta generación de jóvenes afectados indirectamente, como lo representa el Niño, debe luchar contra la herencia del pasado y las modificaciones que esto implica en el presente. Para esto se conjunta otro planteamiento metateatral, aparte del uso de la tragedia de Egisto, que ayuda a dejar en claro una de las formas de protesta contra el olvido y la impunidad, así como la reapropiación y aceptación de una identidad propia, por medio de la expresión artística,

reproducido aquí bajo la doble personificación del Niño y su performance musical. Es decir, la metateatralidad de la obra entrelaza dos mundos que se saben ficticios a la vez, pero que ante la audiencia representa una actuación más cercana a la realidad, ya que un espectáculo enmascara al otro. Esto puede tomar un riesgo, ya que, si no se le presta atención a los símbolos del performance musical, la mirada puede desviarse del problema central, lo cual cumpliría con las expectativas de Agamenón y su esposa. Por otro lado, el Niño actúa constantemente una doble apariencia en escena que entrelaza el pasado y el presente. Asimismo, el rincón donde se encuentra el micrófono funciona como un escenario aparte en el que el Niño encuentra su espacio de libertad mediante las canciones y el performance. Si bien la audiencia arriba del escenario (Cassandra, Agamenón y el resto del reparto) observan el performance como un acto de puro entretenimiento, para el Niño representa la ruptura del estigma que lo tiene atrapado en un cuerpo moldeado al que no pertenece. Es justo en este último performance cuando se nota el cambio de un personaje sumiso a lo largo de la obra y se convierte en un acto de rebeldía, del “nunca más” (ver figuras 2.15 y 2.16). Con una mirada penetrante, el Niño se quita la peluca rubia y termina tocando un rock pesado, al estilo heavy metal, con una guitarra eléctrica, en un claro signo de agresión.



Figura 2.15: Mirada fija hacia enfrente



Figura 2.16: Último performance musical

Las últimas palabras del Niño antes de comenzar con el performance final son las de “hablaré” y la respuesta de Apolo, al igual que el texto dramático, es “y no te escucharán.” De esta manera, incorporar el performance final es una alternativa para transmitir lo que según Apolo nadie escuchará.

### **Comentarios finales: imágenes de cuerpos desarraigados**

Las obras dramáticas *La puta madre* y *La puerta estrecha*, así como su complementación en escena, presentan cuerpos aparentemente olvidados o indignos de ser aceptados. Sin embargo, gracias a su visibilidad en las obras, estos cuerpos tienen la posibilidad de hablar por medio de las historias que precisamente cuentan sus cuerpos y hacer valer su presencia para dejar de ser simplemente números y estadísticas. El testimonio, en todo caso, lo representa el mismo cuerpo bajo las cicatrices no visibles del dolor. El testimonio, por lo tanto, se convierte en una imagen visual. El dolor se manifiesta como un lenguaje y el cuerpo es capaz de traducirlo.<sup>37</sup> El abandono de cualquier identidad que le otorgue vida al cuerpo de la víctima provoca que el individuo quede expuesto a una reconfiguración involuntaria, al rechazo y al sometimiento. El cuerpo sobrevive, de esta manera, en un estado de vulnerabilidad, políticamente sujeto a la disciplina en lugares que simbólicamente subsisten como campos de concentración.<sup>38</sup> El cuerpo de la Calaca,

---

<sup>37</sup> Esta es una de las propuestas de Madeline Hron en *Translating Pain: Immigrant Suffering in Literature and Culture* (2010). Este libro examina literatura del África musulmana, la Europa oriental y del Caribe. Se basa asimismo en la aproximación psicológica del inmigrante en los análisis literarios y culturales para identificar el dolor físico y psicológico de la víctima. El libro de Hron contribuye al gran análisis en este campo de la representación del dolor, el trauma y la función del cuerpo que han hecho escritoras como la ya mencionada Elaine Scarry en *The Body...* y Cathy Caruth en *Unclaimed Experience* (1996).

<sup>38</sup> Foucault analiza cómo el cuerpo está directamente inmerso en un campo político; las relaciones de poder operan sobre el cuerpo como el de una presa inmediata. Al cuerpo “lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten al suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos. Este cerco político del cuerpo va unido, de acuerdo con unas relaciones complejas y recíprocas, a la utilización económica del cuerpo; el cuerpo, en una buena parte, está imbuido de relaciones de poder y de dominación, como fuerza de producción; pero en cambio, su constitución como fuerza de trabajo sólo es

por ejemplo, cobra mayor valor cuando es productivo o sometido ya sea por instrumentos de violencia o de ideología que no necesariamente son producto del terror o de las armas. La casa es el espacio simbólico tanto en los textos como en las representaciones teatrales de las obras de Calonge y De la Parra que se convierten en campos de concentración, de exclusión, y de disciplina, ya que obligan a los personajes/víctimas a estar alerta de lo que pasa a su alrededor, a vivir siempre en las sombras, escondidos y alejados del mundo de afuera. Asimismo, el *yo* de los personajes se redefine a partir del evento traumático y más adelante se modifica de acuerdo con el contexto al que se enfrentan, ya sea por el desinterés de una sociedad sumergida en las ruinas (*La puta madre*) o por el miedo a la prisión (*La puerta estrecha*).

A través del análisis textual se pueden observar los planteamientos iniciales en cuanto a la manera de representar lo irrepresentable, lo cual cobra vida en escena. La lectura sobre el trauma de las víctimas cobra más fuerza al momento de poner en práctica la memoria a través del ejercicio de la actuación para de este modo desafiar y desenmascarar los discursos que apelan al olvido y/o a la superación del pasado, tomando en cuenta la repetición alegórica en cuanto a las prácticas de violencia, exclusión y marginalización que se siguen dando en el Estado democrático. Tanto la dramaturgia de Calonge y De la Parra, como la dirección de Lattus y De la Zaranda, dan cabida a la creación de espacios alternativos con el objetivo de seguir desafiando el “más allá” de la resolución. Asimismo, esta dramaturgia lidia con la problemática de representar cuerpos diferentes que desentonan con un aspecto de la realidad que se desentiende de problemas tan actuales como las políticas de inmigración. Finalmente, como se demuestra en ambas obras, el sujeto torturado que subsiste atrapado en un cuerpo que fue objeto de destrucción pierde su identidad, el alma y la motivación. En contraste con el pesimismo en los finales de los textos, la

---

posible si se halla prendido en un sistema de sujeción (en el que la necesidad es también un instrumento político cuidadosamente dispuesto, calculado y utilizado)” (*Vigilar y castigar...* 26).

puesta en escena decide brindar un cierto grado de esperanza con la personificación del Niño que hace vibrar su voz y con la Calaca que logra despertar del sueño (de la muerte) para seguir adelante en su viaje, curiosamente sin su maleta y sin su muñeco decapitado, objetos con los que aparece por primera vez en escena. A pesar de las expectativas positivas en ese último momento antes del telón, queda un pesar amargo cuando se concientiza la realidad que se esconde detrás del escenario que bien puede repetirse una y otra vez. A esta situación se le aúna el momento efímero que se experimenta en el teatro cuando termina la obra. La sensación que produce la irresolución es una de las condiciones del exiliado, como se analiza en las obras del capítulo anterior, cuyas circunstancias están propensas a la repetición indefinida justamente por el sentimiento de no-pertenencia y la división que existe entre el “nosotros” y los de “afuera.” En este capítulo se hace presente otro grupo marginalizado y encapsulado en esa categoría de los de “afuera,” cuyos personajes son presentados como víctimas directas ya sea de la persecución o de la tortura. Sin embargo, estas obras sólo representan la mirada de un grupo desplazado territorialmente. Los testimonios en estas puestas en escena exponen la problemática del exilio desde una cierta distancia que tiende a alejar otros discursos existentes y pertinentes en dicha división de los que se fueron y los que se quedaron. Es importante, de esta manera, reconocer los sectores sociales que también son desplazados y confrontados al exilio dentro de las fronteras del país y cómo repercute en este sector no sólo la transición a la democracia, sino la manera de actuar y afrontar el reencuentro cuando en vez de solidaridad se presentan reclamos y rencores. El reconocimiento en el grado de victimización durante las dictaduras afecta las relaciones sociales a futuro, tal como se presenta en la obra del siguiente capítulo. Las voces que surgen desde el interior de la casa, por ejemplo, narran una historia diferente. Este podría ser el caso de la mamá de Cassandra en la obra de De la Parra o los vecinos que cierran las ventanas en la obra

de Vargas. El objetivo en el siguiente capítulo se basa en el enfrentamiento de estas dos visiones, así como el adentramiento a los espacios íntimos de las personas que son víctimas de las políticas del miedo y, por consecuente, se aíslan de todo aquello inculcado como acciones subversivas.

## CAPÍTULO 3

### **La representación del insilio: voces en el encierro en *Terror y miseria en el primer franquismo (2003) y La complicidad de la inocencia (2011)***

El miedo seca la boca, moja las manos y mutila. El miedo de saber nos condena a la ignorancia; el miedo de hacer, nos reduce a la impotencia. La dictadura militar, miedo de escuchar, miedo de decir, nos convirtió en sordomudos. Ahora la democracia, que tiene miedo de recordar, nos enferma de amnesia: pero no se necesita ser Sigmund Freud para saber que no hay alfombra que pueda ocultar la basura de la memoria.

-Eduardo Galeano

En 1985, el escritor uruguayo Eduardo Galeano regresa a Montevideo después de doce años de exilio en Argentina y España. A partir de entonces, Galeano comienza a escribir una serie de relatos y vivencias personales que combinan una prosa llena de imágenes poéticas con un claro compromiso político. Dentro de estos relatos se encuentra la reflexión encabezada sobre el miedo, titulada “La desmemoria/2,” la cual forma parte de la colección publicada en *El libro de los abrazos* (1989). Este libro presenta, por una parte, temas universales como la creación del mundo, celebraciones de la vida, resurrecciones, los sueños, el arte, el tiempo y la naturaleza. Por otro lado, contrapone los temas mencionados con una realidad dolorosa que muestra la crudeza y amargura de las dictaduras militares y su efecto en las sociedades que se ven obligadas a lidiar con las repercusiones. Los temas que Galeano toca acerca de esa realidad dolorosa son el exilio, la alienación, el hambre, el terror, la desmemoria, el silencio, la televisión, la civilización del consumo y sobre todo el miedo que se implantó durante la dictadura.<sup>1</sup> Uno de los efectos de esta

---

<sup>1</sup> Tras ganar la medalla de oro del Círculo de Bellas Artes en 2009, Galeano en su discurso y en un coloquio posterior al premio destacó la amenaza constante en el mundo, al cual se refirió como una “dictadura universal del miedo” que obliga a la obediencia e impide el decir, pensar y recordar. Criticó asimismo que algunos sectores de la derecha en Uruguay, y América Latina, utilicen el discurso del miedo y la inseguridad, particularmente en situaciones de crisis económica. Uno de los peores aliados de

implantación es el insilio, también referido como exilio interior, lo cual produce un aislamiento dentro de los mismos sectores sociales afectados. Este capítulo, por lo tanto, toma en consideración la reflexión de Galeano sobre el miedo y las instancias que lo originan, su gravedad y su transferencia para así observar los problemas que existen al hablar de la relación entre víctimas y cómplices.

Como punto de partida, se analiza el texto dramático de las obras *La complicidad de la inocencia (Terror y miseria de la clase media argentina)* (2011), escrita por la dramaturga argentina Patricia Zangaro y la dramaturga uruguaya Adriana Genta, y *Terror y miseria en el primer franquismo* (2003) del dramaturgo español José Sanchis Sinisterra.<sup>2</sup> Para este análisis, correspondiente a la primera sección “Distanciamiento y acercamiento de realidades ocultas,” se tiene en cuenta la obra de Bertolt Brecht, *Terror y miserias del Tercer Reich* (1964), ya que hace eco a las obras de Zangaro/Genta y Sinisterra en cuanto a la temática de la complicidad y el miedo. De esta forma, se observan las estrategias dramáticas de la teoría del distanciamiento con el propósito de identificar las variaciones entre los textos dramáticos en relación con la temática establecida. Estas variaciones se profundizan con el análisis de la puesta en escena de las obras de Zangaro/Genta y Sinisterra, bajo las secciones “Conductas sociales desplazadas: la representación del miedo” y “Enfrentamientos incómodos: la representación de la víctima.” Estas secciones identifican momentos claves que desencadenan una serie de conjeturas en cuanto a la conducta de un sector social que deja en duda su complicidad o su inocencia durante la dictadura. El asunto, sin embargo, reside en cuestionar los hechos que orillan al individuo a ser cómplice de algo, a callar, a someterse, a ser parte de la inercia. De esta manera, el argumento en

---

ese miedo, según Galeano, es la desmemoria, ya que “traducida en impunidad estimula el delito” (*La Información*).

<sup>2</sup> A partir de aquí se utilizarán las siguientes abreviaciones de las obras: *La complicidad...* y *Terror y miseria...*

estas secciones se aproxima al ejercicio de la complicidad como un fundamento regido por el miedo.<sup>3</sup> Para esto, se observan las siguientes instancias. Primero, el miedo infundado durante la dictadura conlleva al insilio del individuo que lo aísla y lo desplaza dentro de su misma comunidad. En segundo lugar, el miedo adoctrina; es decir, guía el odio hacia el prójimo, a ese *otro* que es el subversivo, y lo convierte en desprecio. En última instancia, se observa cómo los efectos del insilio y el rechazo contra el *otro* afectan *a posteriori* los comportamientos y las relaciones de una sociedad referida en la obra como mutilada. A raíz de esta propuesta, se abre la discusión en cuanto a qué significa subsistir en una cultura del miedo, cómo la sociedad aprende o se acostumbra a vivir bajo estas circunstancias y si el miedo puede convertirse en comodidad.

En una entrevista realizada por el periódico *Página 12* al director y a las dramaturgas de *La complicidad...*, Adriana Genta destaca lo siguiente:

En una dictadura, el miedo afecta a toda la sociedad. La violencia destruye y deja heridas que generan cambios en la conducta. El miedo actúa como represor y favorece la complicidad. Ante estas situaciones que mostramos en la obra, una puede preguntarse sobre las agachadas que se dan en una sociedad herida. Si

---

<sup>3</sup> Se define terror, miedo y angustia desde un punto de vista psicológico, considerando las definiciones de Sigmund Freud en tres diferentes apartados. Primero, en su ensayo “Más allá del principio de placer” define, “la angustia designa cierto estado como de expectativa frente al peligro y preparación para él, aunque se trate de un peligro desconocido; el miedo requiere un objeto determinado, en presencia del cual uno lo siente; en cambio, se llama terror al estado en que se cae cuando se corre un peligro sin estar preparado: destaca el factor de la sorpresa” (12). Segundo, en una de sus conferencias, Freud declara que “la angustia realista aparece como algo muy racional y comprensible. De ella diremos que es una reacción frente a la percepción de un peligro exterior, es decir, de un daño esperado, previsto; va unida al reflejo de la huida, y es lícito ver en ella una manifestación de la pulsión de autoconservación” (“La angustia” 358). Finalmente, en “Inhibición, síntoma y angustia,” Freud analiza que en “el peligro realista desarrollamos dos reacciones: la afectiva, el estallido de angustia, y la acción protectora. Previsiblemente lo mismo ocurrirá con el peligro pulsional. Conocemos el caso de una cooperación adecuada a fines de ambas reacciones, en que una da la señal para la entrada de la otra, pero también el caso inadecuado al fin, el de la parálisis por angustia, en que una se extiende a expensas de la otra (154). A lo largo del capítulo se reconocen estas instancias en los personajes de cada escena, particularmente en la representación del parálisis y la autoconservación.

revisamos nuestra conducta, y la de otros, comprobamos que en épocas dictatoriales el miedo es mayor y más fuerte que el amor y la solidaridad.<sup>4</sup>

Muchas fueron las maneras de implantar el miedo en la población durante las dictaduras, ya sea por la tortura, las desapariciones o la muerte, pero el análisis aquí no atiende a las técnicas de implantación sino a sus consecuencias en un sector social que observa desde lejos e internaliza el miedo a tal grado de anteponerse al amor y a la solidaridad. Al hablar del miedo, o más específicamente de una “cultura del miedo,” se toma en cuenta una serie de estudios que, además de incluir testimonios de aquella población paralizada ante el terror presenciado, dialogan y debaten la trascendencia de este sistema represivo en la experiencia colectiva después del retorno a la democracia.<sup>5</sup> Se considera, en primer lugar, una “cultura del miedo” como “un estado de temor inducido por el aparato represivo estatal con la finalidad de inhibir reacciones sociales y de hacer sentir al conjunto de la sociedad como una eventual víctima, al punto de que, al recordar el período, las personas llegaron a negar o ocultar sus propias vivencias” (Ignoto 162). Las prácticas discursivas en la implantación del terror amoldan comportamientos y actitudes de obediencia que en algunos suele ser voluntaria. Las técnicas de desorientación, las campañas de adoctrinamiento, el control sobre la educación, el dominio sobre los medios de comunicación y la regulación económica son algunos de los elementos que poco a poco van generando una atmósfera de ansiedad, un caos entre la violencia y el orden, un quebrantamiento en la acción comunicativa y en general, una sociedad conflictiva en la cual comienzan a crearse la división

---

<sup>4</sup> Para la entrevista completa, ver [www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-20754-2002-06-24.html](http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-20754-2002-06-24.html).

<sup>5</sup> Estos estudios incluyen los análisis de Patricia Politzer en *Fear in Chile* (1989), Juen E. Corradi en “El método de destrucción: el terror en la Argentina” (1996), Cristina Porta en “La cuestión de la identidad en los hijos de los exiliados-desexiliados” (2003), Marcelo Oscar Ignoto en “‘La cultura del miedo’: Algunas reflexiones acerca del terror de estado en la memoria colectiva” (2007) y José Ignacio Álvarez Fernández en *Memorias y traumas en los testimonios de la represión franquista* (2007).

entre el buen ciudadano y el mal ciudadano. Las miradas acusatorias entre la población llegan a ser un problema tan grande que los amigos se convierten ahora en enemigos. De los estudios mencionados, y de acuerdo con las entrevistas y testimonios que se presentan en los mismos, se discuten los comportamientos pasivos, la evasión y el desentendimiento como una complicidad secreta y a la vez forzosa.<sup>6</sup> Estas actitudes se reconocen en las regiones que abarca este estudio y asimismo, se identifican respuestas similares de víctimas directas, indirectas y segundas generaciones en cuanto a su postura de rechazo, apoyo o indiferencia hacia la dictadura en sus respectivos contextos. Ante estas situaciones, las obras de Zangaro/Genta y Sinisterra se encargan de indagar en esas actitudes de indiferencia, pasividad y evasión para tratar de encontrar las raíces que neutralizan la consciencia social y el componente ético de un sector que aparenta esquivar la responsabilidad de cuestionar. Esto se va a identificar en el análisis posterior de cada escena cuando se filtran a la intimidad de la casa aquellos rumores de las desapariciones, las detenciones, las muertes y las torturas en contra de los subversivos o los rojos. Por este motivo, los personajes se encierran, limitan sus relaciones sociales, hablan de una forma mecanizada o simplemente murmuran para no despertar sospechas.

Al tener en cuenta las acciones de los personajes que se someten a un comportamiento regulado por el terror, es importante atender a la otra cara del exilio referido aquí como insilio o exilio interior. Dicho término lo compara Paul Ilie en su estudio *Literature and Inner Exile* (1980) con un exilio territorial teniendo en cuenta la siguiente afirmación:

---

<sup>6</sup> En *Disappearing Acts* (1997), Diana Taylor discute estos comportamientos de evasión y desentimiento bajo el término de “Percepticide,” que se traduce como la “auto-ceguera” de una sociedad que observa la violencia como un espectáculo. Taylor afirma que “people were forced to focus on the given-to-be-seen and ignore the atrocities given-to-be-invisible, taking place around them” (119). En el análisis de Taylor, la dictadura, como en el teatro, decide que mostrar ante la mirada pública. En este caso, se visibiliza la violencia como forma de dominio. Por lo tanto, el ciudadano, como espectador, observa, pero no cuestiona ni actúa por la amenaza que representa estar del otro lado y ser el protagonista del espectáculo; es decir, ser el desaparecido, el muerto, o el torturado.

Exile is the incapacity to live fully either there, in banishment, or here, in the homeland [...]. Exile exceeds the limits of geographical location and intersects with other experiences of severance. Alienation, we now learn, is an exile from the responsible exercise of human power. If location is not an absolute requirement in the study of exile, neither is the individual condition, and this became partially clear in connection with the Judaic model. What the concept of alienation teaches us is that the private man and the social man fill two gaps in a large cultural arena that itself may be deficient and split vis-à-vis its relationship to a still larger identity. At every level, the structures of separation and restoration demand attention. (52)

De manera similar a los casos de los personajes que se exilian territorialmente en las obras de teatro analizadas en los dos capítulos anteriores, el exilio interior en este capítulo también acarrea un vacío existencial en espera de ser restaurado, una dispersión cultural, un aislamiento social y una futura interacción disfuncional caracterizada por las tensiones sociales entre dos bandos: “ellos” y “nosotros.” A pesar de que el desplazamiento en el exilio interior no involucra una separación completamente territorial ni espiritualmente desarraigada del todo como pasa en el primero y segundo capítulo, si implica un alejamiento y un condicionamiento a la manera de vivir con efectos parecidos de angustia y soledad. Ahora, es imposible comparar las circunstancias y las razones que ocasionan el desplazamiento territorial, doméstico o espiritual en cada sector social afectado por el terror de la dictadura. Por ejemplo, resulta incomparable el producto de la angustia de la Calaca en *La puerta estrecha* con Bruna en *Nuestra Señora de las Nubes*, pero es necesario abordar distintos ángulos que permitan visibilizar los mecanismos del desplazamiento y sus efectos en los distintos grupos sociales. Un punto que atañe a la hora de

yuxtaponer las variantes del exilio es el aislamiento sociocultural a través de la falta de comunicación, la inmovilidad y la inercia. Estas instancias en el exilio interior pueden ser más difíciles de detectar debido a la forma de permear la pervivencia ideológica de la dictadura. De acuerdo con Ilie, el exilio interior “surpasses the unilateral consciousness of individual minds and infiltrates interpersonal channels and collective identities. Newspapers, mass literature, advertising, and other communications media together play a vital role in reifying the inchoate intuitions of individual alienation. Even the censored versions of group marginality or exclusion contribute to the crystallizing process” (161). Algo en común en las primeras cinco escenas de *La complicidad...* es la forma en que los personajes aparentan no estar conscientes de lo que sucede a su alrededor o simplemente deciden evitar temas incómodos utilizando la televisión, por ejemplo, para desviar la mirada. Sin embargo, por medio de uno de los dos personajes en cada escena, es posible detectar un grado de angustia y temor, pero sobretodo se filtra cierta conciencia social. Los personajes en la obra de Sinisterra también evitan discutir temas que los apunten como subversivos al régimen franquista. Por esta razón, los personajes víctimas cuentan sus historias a través de los sueños o en la intimidad de su hogar, una vez que se encuentran solos.

En contraste con el distanciamiento geopolítico del exilio territorial, en el exilio interior se dificulta más asimilar las condiciones del exilio, o reconocerse a sí mismos como exiliados, teniendo en cuenta los componentes de incomunicación, separación, pérdida, abandono y disfunción social. Mientras los que se fueron tienen la oportunidad de desarrollar una mirada más crítica y consciente justamente por la distancia, los que se quedan están expuestos o más propensos a un proceso de adoctrinamiento que con el paso del tiempo corre el riesgo de convertirse en el único modo de vida. Como se observa en las obras, los personajes o se

acostumbran o adoptan esa manera de vivir por ser su única opción viable. En este análisis, uno de los factores que contribuyen al adoctrinamiento del sector social afectado es el miedo contra el “otro” que es el subversivo. Este miedo se transforma en rechazo contra el prójimo de su misma cultura. Ahora ya no es el desprecio por el extranjero, como se analiza en los dos capítulos anteriores, sino contra los miembros de su misma comunidad, creando así relaciones disfuncionales regidas por el miedo. Esto conlleva a la supervivencia individual, actuando bajo criterios propios y no colectivos. A parte del temor por ser torturado o asesinado, uno de los métodos más efectivos en la implantación del terror fueron las desapariciones. “La idea de ser apartado de los seres queridos, ser ‘borrado’ de la sociedad, y el hecho de ocultar el paradero de los cuerpos, refleja la intención de los victimarios de tener control sobre sus víctimas, incluso más allá de la muerte” (Ignoto 171). Esta angustia redimensiona a los sujetos a una actitud pasiva, con una expresión tan popular y desmoralizante como lo es el “por algo será” que justamente corresponde al título de una de las escenas en *La complicidad...* Por esta razón, el mayor temor que se advierte en la mayoría de las escenas de las obras es el hecho de ser relacionados con la subversión. En un principio, los subversivos, ya sean rojos, montoneros o tupamaros, fueron una de las justificaciones de los levantamientos de las fuerzas militares armadas para exterminar las revueltas; una vez implantada la dictadura, se siguió con esta noción de amenaza a la estabilidad social para hacer valer o legitimar el uso de la violencia en contra de cualquier grupo opuesto a los ideales del autoritarismo. Mientras un sector de las poblaciones más afectadas internalizó inconscientemente este discurso, otros grupos apoyaron fielmente estos procesos de reconstrucción nacional. Esta división queda marcada incluso después del regreso de la democracia, debido a que no se maneja adecuadamente el diálogo para limar las asperezas entre ambos bandos. La escena que cierra la obra de Zangaro/Genta ejemplifica tanto la

transformación del miedo al rechazo como las fracturas en las relaciones sociales años después de haber terminado la dictadura. Es necesario, asimismo, plantear cómo los mecanismos implantados durante la dictadura afectan la perspectiva colectiva luego de la restauración de la democracia. La cultura y política del miedo, estimulada durante la dictadura, influyen en un sector social que lo inclinan a la evasión, la apatía y la inacción. Con la reapertura democrática se cierra una larga fase de terror, pero no significa que el temor termine, ya que algunos gobiernos basan sus estrategias políticas de dominación en base al amedrentamiento de los sectores sociales más susceptibles a incorporar el esquema cultural que se les impone. Este sector social, representado en ambas obras teatrales, sigue enfrentando el desempleo y el hambre. Asimismo, es difícil desasociarse de la educación implantada durante la dictadura, de los medios de comunicación y de la euforia de la cultura popular que ocasiona el acallamiento o la desviación de la mirada de los problemas que acechan a este sector social, tales como las crisis económicas, la irresolución de las víctimas, las injusticias y las impunidades.

La escritura colectiva de *La complicidad...* retrata seis escenarios aparentemente desconectados el uno del otro.<sup>7</sup> Sin embargo, cada escena cuenta una parte de la historia que se vive desde el día del golpe militar hasta años después del regreso a la democracia en un país reconocido en la obra como Argentina, pero que globalmente puede asemejar distintos contextos dictatoriales. Las seis escenas marcan gradualmente diferentes temporalidades, las cuales se unen por medio de la intervención en forma de intermedio de dos personajes, el Niño y el Bulto. Estos dos personajes sirven como interlocutores o presentadores de lo que aparenta ser un espectáculo circense. En todas las intervenciones, a excepción del final, el Niño, descrito como harapiento,

---

<sup>7</sup> Carlos Ianni, dramaturgo y director del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT), convoca a Zangaro y a Genta para la creación de esta obra, la cual se publica en 2011 bajo la colección de textos teatrales *Dramática Latinoamericana* del CELCIT.

comienza de la misma manera: “¡Pasen y vean! ¡Cincuenta centavos en la ranura y vean la criatura más monstruosa! ¡Gran espectáculo, no se lo pierdan! ¡El monstruo que habla! ¡Cincuenta centavos! ¡Pasen y vean! ¡Conozcan la historia de la criatura mutilada! ¡Sin ojos, sin brazos, sin piernas! ¡Cincuenta centavos! ¡El monstruo que habla!” (2). Enseguida de esta presentación se da un pequeño diálogo/discusión entre el Niño y el Bulto, principalmente por el silencio del Bulto ante la audiencia y la negativa de contar su historia. Tras la falta de una historia, y por ende de un espectáculo, la gente abandona el recinto. Al final de la obra, el Niño parece resignarse con el fracaso de la función y el Bulto cuenta que “ellos” estaban mezclados entre “nosotros.” Es decir, el Bulto reconoce a esas personas presentes en el espectáculo, las cuales son las mismas que en el pasado fueron testigos pasivos de la violencia. Entre miradas, silencios y con hambre, los dos personajes hacen el mutis final.

Mientras tanto, las escenas largas hacen un salto temporal al pasado.<sup>8</sup> La Escena I consta de la conversación entre el Tachero y la Mujer del Tachero. Desde un principio se establece el argumento, cuyo entorno gira alrededor de la disolución del Congreso. Es por esto que el Tachero regresa temprano a casa, ya que las calles están desiertas, y la Mujer apaga el televisor por el temor a los comunicados. Enseguida comienzan las discusiones por la falta de dinero para comprar alimentos y pagar la renta. Cuando algún tema relacionado con la situación política que se está viviendo sale a la luz, alguno de los dos personajes cambia radicalmente de tema y pregunta ya sea por el partido de fútbol o por las telenovelas. De hecho, la consternación y el lamento más grande de los personajes es la cancelación de estos espectáculos. Al final, el partido de fútbol queda como el centro de discusión. La escena termina con un largo silencio de la Mujer

---

<sup>8</sup> Las seis escenas que componen esta obra se dividen de la siguiente manera: Escena I: El día del golpe. “Pico cerrado.” Escena II: El exterminio de “la subversión.” “Retretes.” Escena III: El miedo se instala en la sociedad. “Marchen.” Escena IV: La complicidad social. “Por algo será.” Escena V: La censura. “Estos son lo cuentos.” Escena VI: Del Estado general del miedo a la delación. “El olor.”

y la emoción del Tachero tras anunciar la transmisión del partido. La Escena II ocurre en el baño de un bar, donde Nilda y Vivi quedan atrapadas tras ocultarse de una aparente redada militar en busca de subversivos. Ambas quedan en pánico cuando alguien entra y deposita en el retrete de en medio un bulto del cual escurre sangre. Una vez que escuchan cierta tranquilidad, Nilda y Vivi salen con temor de su respectivo retrete. El dilema surge por no saber si deben salir del baño o quedarse escondidas, ya que Nilda no trae documentos. En cualquier caso, su miedo mayor es que las confundan como parte de la subversión. Por esta misma razón no quieren asegurarse si lo que está dentro del bulto es un cuerpo con vida o un cadáver, tal como estipula Vivi, “¿Y si ellos vuelven y nos ven y se creen que lo estamos ayudando y dicen que también nosotras somos subversivas?” (13). Ambas especulan y muestran un rechazo hacia el bulto. Cuando por fin se deciden a descubrir lo que hay dentro, Vivi entra, según las acotaciones, “*con asco, miedo y cautela...*” Al descubrir la verdadera identidad de lo que hay en el bulto, su actitud cambia radicalmente. Vivi expresa consternada, “es una perrita, Nilda, una perrita. (Sale cargando el bulto en los brazos, envuelto en el nylon negro, apenadísima. Señalando hacia el retrete) Ahí le tiraron también a los cachorros muertos. Pobrecita, lo que habrá sufrido... Con lo que yo amo a los perros...” (13). En la Escena III llega el Marido tarde a su casa debido a un operativo que se topa en el tren subterráneo. Su esposa intenta enmascarar el tema con cuestiones de la cocina. Le pide que cierre la ventana y que baje el volumen de su voz. El Marido no comprende al principio el alboroto de su esposa, la cual le explica que a pesar de estar cerrada la ventana, las paredes oyen. La esposa entra en un estado de angustia y nerviosismo, ya que teme que las autoridades se lleven a su marido por culpar al operativo de su retraso. El resto de la escena cobra un tono cómico y absurdo en cuanto a la forma en que los personajes dramatizan y convierten un tema tan serio como lo es la captura, el encierro y la confesión durante este

periodo, en un diálogo que gira alrededor de canelones quemados. La Escena IV toma lugar en un pueblo en la región Cuyana. Clara llega con su hija a una fiesta infantil. La vecina de la casa, D. Berta, la recibe y comienzan a conversar. A lo largo de la plática, Clara se entera que el esposo de la dueña de la casa fue capturado por los militares. Según D. Berta, nadie habla de ese tema por la vergüenza que ocasiona ser esposa de un subversivo. Por esta razón, la esposa prefiere que se corra el rumor de que el esposo la dejó por otra. Más adelante D. Berta intenta sacarle información a Clara acerca de su vida personal, especialmente sobre su marido. Esto causa la molestia de Clara, recoge sus cosas y abandona la fiesta con su hija. En la Escena V aparecen la Maestra y la Practicante. Este acto consta de frases cortas, imprecisas y ambiguas en cuanto al seguimiento de un tema específico. Es necesario decodificar el símbolo de cada palabra para llegar al verdadero significado de la escena. La cuestión principal aquí es el embarazo de la Practicante y la verdadera identidad del padre. Debido al concepto tradicional de la familia durante el régimen, la Maestra quiere investigar si el padre es un subversivo, lo cual implica un peligro para la madre y su futuro hijo. En medio de lo que aparente ser un cuarto de interrogación, la Maestra le aconseja a la Practicante que denuncie al padre. Finalmente, Mateo y Edurne protagonizan la Escena VI, cuyo encuentro se da en un cuarto de hotel de pasajeros. La conversación inicial indica que ambos habían sido amantes en el pasado. No obstante, la incomodidad de Edurne y su constante rechazo al acoso de Mateo muestra que Edurne quiere de una vez por todas terminar la relación y dejar las cosas en claro. Inevitablemente surge la problemática memoria del pasado. Edurne le reclama a Mateo el haberles ocultado que llegó a su casa en Buenos Aires pidiendo asilo debido a la persecución política que arrastraba desde Uruguay. Asimismo, le confiesa el peligro en el que puso a su familia debido al ocultamiento de la verdad en su momento. Mateo quiere simplemente olvidar el pasado y le asegura a Edurne que

nunca mencionó ninguno de los nombres de su familia cuando lo capturaron. Es entonces cuando surge la verdad. Edurne le confiesa que fue ella quien lo delató ante los militares a cambio de la seguridad de su familia. La escena termina con la mirada de espanto de Mateo. Las seis escenas reunidas cuentan una verdad distinta que incitan a cuestionar justamente el título de la obra; la complicidad, la inocencia, el terror y la miseria.

Por su parte, la obra de Sinisterra, *Terror y miseria...*, consta de nueve escenas que marcan gradualmente los primeros diez años del franquismo.<sup>9</sup> La primera escena marca el inicio del franquismo. Aquí se retrata un paisaje en ruinas con dos personajes que deambulan en medio de la basura, arrastrando sus baúles como metáforas de sus vidas. El lenguaje del absurdo caracteriza esta escena que además está impregnada de un ambiente de incomunicación. La segunda escena presenta el monólogo de un maestro que, bajo una retórica nacionalista, intenta enseñar a sus alumnos la historia de la nueva España de los 40. La escuela juega un papel importante de manipulación y adoctrinamiento en esta parte, plagado de contenidos ideológicos del conservadurismo antiliberal. La tercera escena reúne a los vencedores de la Guerra Civil con un sector social que intenta sobrevivir al hambre. Esta escena ridiculiza al personaje franquista al estilo del sainete, con un lenguaje popular y coloquial. El título de esta escena hace referencia a la ley impuesta en 1936 en la que se limitaba a un plato único en un día específico cada dos semanas para así evitar la escasez de alimentos. Esta ley se incrementa a un periodo semanal para 1938. La cuarta escena representa los valores de la nueva clase de apoderados y ricos que,

---

<sup>9</sup> Sinisterra escribe la obra entre 1979 y 2002. Comienza en la época de la Transición para enfrentar situaciones como los pactos de silencio. Sin embargo, abandona la escritura de esta obra en 1981, ya que se dedica por completo al Teatro Fronterizo. A mediados de los noventa retoma la escritura de esta obra. Se estrena en noviembre de 2002 en la Sala Mirador de Madrid, bajo la dirección del mismo autor. El texto completo se publica en 2003 y le otorgan al año siguiente el Premio Nacional de Literatura Dramática del Ministerio de Cultura. Las nueve escenas en *Terror y miseria* se titulan: Escena I “Primavera 39.” Escena II “El sudario de tiza.” Escena III “Plato único.” Escena IV “El anillo.” Escena V “Filas prietas.” Escena VI “Intimidad.” Escena VII “Dos exilios.” Escena VIII “El topo.” Escena IX “Atajo.”

con robos y corrupción, surge con el franquismo. Asimismo, se contrastan los bandos que corresponden a los que se adaptan al nuevo régimen y los que se mantienen fieles a su oposición del nuevo sistema. La quinta escena muestra a unos jóvenes falangistas que matan a un mendigo mudo en una bodega abandonada. Estos jóvenes representan la formación de una generación que va a dar cabida a una nueva cultura de la violencia, llena de actitudes irracionales y rechazos totales en contra de todo aquello ajeno a su ideología fascista. La sexta escena toma lugar en una cárcel de mujeres en la que se discuten temas relacionados al comunismo, socialismo y anarquismo. A pesar de los enfrentamientos ideológicos que se desatan en esta cárcel, la importancia en esta escena recae en la recuperación de las voces de las mujeres que decidieron asumir un compromiso social y fueron silenciadas y sobretodo reprimidas durante el periodo del franquismo. En la séptima escena, el tema central es el exilio territorial y el exilio interior. Dos hermanos de izquierda toman diferentes rumbos. Uno decide quedarse y el otro parte para México. La adaptación de nuevas culturas, la búsqueda de la identidad y la esperanza del regreso son cuestiones fundamentales para los protagonistas. La octava escena alude a todos aquellos que, ante la persecución y la imposibilidad de exiliarse, tuvieron que vivir escondidos en un agujero en sus casas. Los efectos del encierro y de la incomunicación de nueve años conllevan al protagonista de esta escena al borde del suicidio. La última escena utiliza un lenguaje paródico para desenmascarar la hipocresía y criticar la relación del Opus Dei con el franquismo y como fue obteniendo poder político y económico a lo largo de los años.

### **Distanciamiento y acercamiento de realidades ocultas**

El propósito de esta sección parte del análisis sobre los orígenes y la influencia que dan cabida a la creación de los textos dramáticos de Zangaro/Genta y Sinisterra, los cuales contienen

un lenguaje cimentado por la desesperanza, la desesperación y la incertidumbre. Estas características, propias de la obra de Brecht, trascienden las fronteras del contexto específico en el que se sitúa y se convierten en testimonios del sufrimiento en todo ser humano debido al terror de la dictadura que distorsiona comunidades enteras. *Terror y miseria del Tercer Reich* es un claro ejercicio de la memoria, cuya dramaturgia de circunstancias y testimonios logra informar lo absurdo de la violencia, la miseria moral y económica y la dignidad frente al miedo. Bien conocido es el compromiso político tan presente en el teatro del dramaturgo alemán que influye notablemente en la actividad teatral del siglo XX.<sup>10</sup> Tanto en la dramaturgia española con Alfonso Sastre, José María Rodríguez Méndez, Jerónimo López Mozo y el propio Sinisterra, como en la escena latinoamericana con Osvaldo Dragún, Enrique Buenaventura, Augusto Boal y las mismas Zangaro y Genta, por citar sólo algunos nombres, acogen entre muchas otras técnicas la teoría del distanciamiento que parte del teatro épico brechtiano. Brecht explica su teoría del distanciamiento como una forma de hacer un teatro realista, sin la necesidad de inventar situaciones o argumentos de las condiciones sociales. Sólo hay que enunciar los problemas ya existentes y presentarlos objetivamente en escena, apunta Brecht, “es ésta una manera de hacer teatro en la que el mundo que se representa no es un mero mundo deseado, en la que el mundo no se presenta como debería ser sino como es” (*Escritos sobre el teatro* 129). Los elementos que observa Brecht en su teatro épico deben ser ajustables, alterables y con finales abiertos que den libertad para plantear otros problemas. Ante todo, el teatro brechtiano posee un alto grado de didactismo, en el que directa o indirectamente involucra a la audiencia a intervenir con sus juicios y planteamientos del espectáculo. Según Brecht, “la ilusión del teatro ha de ser parcial, de

---

<sup>10</sup> Ver “El modelo brechtiano de *Terror y miseria del Tercer Reich* en España: Sanchis Sinisterra y Sastre” en Manuela Fox, pp. 357-365, y “Brecht y América Latina: Modelos de *refuncionalización*” en Luis Ignacio García, pp. 65-100.

este modo que siempre pueda ser reconocida como ilusión. La realidad ha de estar transformada por el arte, para que se reconozca y se trate como algo que pueda ser cambiado” (*Escritos sobre el teatro* 30). El efecto del distanciamiento, en contraste con el efecto catártico, tiene el propósito de separar a la audiencia de un mundo ilusorio y de la identificación emocional con los personajes para poder crear un sentido de reflexión crítico y objetivo. La estética brechtiana es conocida por fomentar un espíritu crítico y de características revolucionarias, por lo cual estipula que la audiencia debe ser consciente de que está presenciando un espectáculo y por ende, el objetivo principal no debe ser la catarsis aristotélica, sino el despertar de actitudes críticas y racionales frente a lo presenciado. Para esto, dice Brecht, “nuestro teatro debe suscitar el deseo de conocer y organizar el placer que se experimenta al cambiar la realidad, nuestros espectadores deben no sólo aprender cómo se libera a Prometeo encadenado, sino también prepararse para el placer que se siente liberándolo” (*Escritos sobre el teatro* 180). De esta manera, la obra debe centrarse en ideas concisas y decisiones estéticas que logren mantener al público centrados en ellos mismos para asumir y comprometerse con el contenido de la obra. Esto es una forma de reconocer la individualidad de la audiencia y asimismo crear participantes activos.

Las actitudes y características del distanciamiento se observan en *Terror y miseria del Tercer Reich*, escrita en el exilio en Dinamarca. Brecht se basa en relatos de testigos y noticias de periódicos para narrar en 24 episodios la vida cotidiana en Alemania en los años siguientes a la ascensión de Hitler al poder.<sup>11</sup> Momentos de desesperación, miedos, angustias, humillación, persecución y en general, el terror y la psicología del nazismo son la base de la obra, cuyas escenas bien pueden representarse en conjunto o independientemente. Las historias pertenecen a personajes anónimos que se ven arrastrados por las acciones de un régimen político que, según el

---

<sup>11</sup> Esta obra se estrena en su versión alemana en 1941 en la ciudad de Nueva York, después de haberse representado algunas escenas aisladas. Hasta 1948 se representa en Alemania en el Deutsche Theater.

autor, con sus silencios, sus inacciones, su miedo y su cobardía, contribuyeron a generar, desarrollar y sostener el terror. Uno de los efectos para lograr el distanciamiento que se observa en esta obra es el uso de una Voz y un Coro que se entrelazan en la mayoría de las escenas para interrumpir una secuencia lineal de la historia. Asimismo, rompen con la emotividad y lo impactante de las escenas que por sí solas dan más espacio a la empatía que a la reflexión. Estos momentos de intervención sirven como una pausa para informar al espectador que la realidad va más allá de un mero espectáculo. Por ejemplo, después de la Escena 2, la Voz declama los siguientes versos:

Así traicionaba el vecino al vecino  
Así se despedazaban las gentes humildes  
Y la hostilidad creció en las casas y los barrios  
Y nosotros entramos con paso seguro  
Y cargamos en nuestros tanques  
A todo el que no había muerto:  
A todo ese pueblo de traidores y traicionados  
Lo cargamos en nuestros tanques de guerra. (157)

Estas palabras actúan como una explicación a la escena entre un Hombre y una Mujer que discuten la violencia presenciada tras delatar a unos vecinos que se ocupaban de la política. De esta manera, no sólo se consume el diálogo entre la pareja, sino que incita a una postura crítica con la declaración de la Voz. Apuntamos particularmente esta característica del distanciamiento ya que de manera similar se utiliza en las obras de Sinisterra y Zangaro/Genta.

Desde un principio, la alusión al título parafraseado de la obra brechtiana marca la fuerte influencia sobre Sinisterra que en forma de palimpsesto busca la referencia al pasado oscuro de

la primera etapa de la dictadura franquista. De la obra alemana, Sinisterra deriva un texto teatral fraccionado en escenas independientes, con personajes comunes, sin progresión dramática y con finales separados. De la misma manera lo hacen Zangaro/Genta que a pesar de seguir el modelo brechtiano, su referencia directa es la obra de Sinisterra, especialmente por la acogida que tiene su puesta en escena en Argentina por el grupo CELCIT en la Temporada 2008.<sup>12</sup> A partir de esta producción comienza el trabajo de recontextualización que da fruto a *La complicidad...* tres años más tarde. La singularidad en estas obras es la forma en que se confrontan situaciones y espacios que si bien distancian parcialmente a la audiencia de la empatía con los personajes también los acercan y sumergen en la intimidad de cuadros familiares antes inaccesibles. Esto es, los textos y sobretodo la puesta en escena dejan momentos de duda en cuanto a la complicidad de la población que, en contraste con la contundente crítica de Brecht hacia esta clase, pueden suscitar instantes de identificación con la situación social de la realidad que representan los personajes.

El distanciamiento en la obra de Sinisterra se logra por medio de la infinidad de referencias históricas dentro de las escenas. Si bien no existe la intervención de una voz o un coro, se alude a momentos y nombres clave del pasado a lo largo de la trama y en las acotaciones. Un ejemplo es el grupo llamado “Frente de juventudes,” representado en la escena

---

<sup>12</sup> En esta producción, sólo se realizaron seis de las nueve escenas del texto original; *Plato único, El anillo, Intimidación, Dos exilios, El topo, Atajo*. La dirección estuvo a cargo de Carlos Ianni, Teresita Galimany y Claudia Quiroga. Las críticas de esta producción señalan los lazos que unen a las historias con el contexto argentino. La eterna esperanza de las abuelas y madres, la impunidad de los violadores de los derechos humanos, las fronteras de adentro y fuera, la supervivencia, el perdón, entre otras cuestiones, son algunos de los temas que “la historia argentina admite de inmediato en un espacio y tiempo mucho más reciente, pero igual de terrorífico y miserable,” apunta Eduardo Slusarczuk en su artículo “Variaciones sobre las formas de la opresión” en el periódico *Clarín*. Para otras críticas, ver “Retratos de años oscuros” de Rafael Granado en *Vea más*, “Terror y miseria en el primer franquismo” de Guillermina I. Costantini de *L. Revista Criterio*, “La memoria del olvido” de Luis Mazas en *Veintitrés*, “El franquismo en lograda versión de la obra de Sanchis Sinisterra” de Héctor Puyo en *Telam*, “Las marcas que dejó el franquismo, en 6 obras” de Carlos Pacheco en *La Nación*, “España como tragedia y como farsa” de Hilda Cabrera en *Página 12*.

de “Filas prietas”.<sup>13</sup> Los jóvenes que conforman este grupo actúan de acuerdo con el adoctrinamiento del nacionalcatolicismo. La existencia de este centro de reclutamiento en la historia del franquismo permite identificar el contexto específico en la obra. De esta manera, el lector/espectador tiene la posibilidad de ubicar su mirada en hechos reales del pasado, pero también posee la libertad de recapacitar sobre los efectos de aquel adoctrinamiento en la juventud del momento. Otro ejemplo es el uso del himno nacional señalado en las acotaciones al final de “Primavera 39,” cuyo título hace referencia al final de la Guerra Civil e inicio del franquismo. Si bien la fecha y el himno nacional son factores que determinan un momento clave en la historia de España, también es preciso señalar el propósito del autor por indicar en las acotaciones que el himno se escucha *distorsionado*. Esto da cabida a una lectura crítica en el que la distorsión del himno pueda simbolizar la distorsión de la sociedad a causa del franquismo. Por su parte, se utilizan términos con fuerte carga simbólica, tales como “nuevo espíritu nacional” para marcar el nacionalcatolicismo, “por el imperio hacia Dios” como consigna de la Falange y “los buenos españoles” en cuanto al comportamiento de los ciudadanos en contra de la República. Estas referencias pueden funcionar como un alarido en el subconsciente del espectador familiarizado con el contexto de la obra, lo cual propicia la pausa necesaria para distanciarse y reconocer la realidad histórica del espectáculo.

En el caso de la obra de Zangaro/Genta también se identifican referencias directas como aquel partido de fútbol de Argentina en 1976, cuando en la Escena I el Tachero nombra a Kempes y a Houseman como claras figuras de la selección en ese periodo. La misma expresión del “por algo será” en la Escena IV marca un momento clave de desentendimientos y divisiones durante la dictadura. Sin embargo, las intermisiones del espectáculo aparte con el monstruo que

---

<sup>13</sup> El grupo “Frente de juventudes” fue creado en 1940 para reclutar a la juventud y educarla con los valores tradicionales del catolicismo, la exaltación de la patria y el orden político.

habla se asemejan más al estilo brechtiano. En este caso, el narrador que maneja al monstruo y la música cobran la función de la voz y el coro para de esta forma distanciar y hacer reflexionar acerca de la crudeza de las escenas comunes que le preceden. Incluso la técnica de construir el relato por pedazos hace que el lector o espectador sea más activo, ya que tiene el quehacer de poner en orden las piezas del rompecabezas con cada intervención del monstruo. Es decir, cada interrupción cuenta una parte de la historia que sólo cobra sentido hasta el final de la obra. La diferencia con la obra de Brecht es la forma en que Zangaro/Genta representan el momento clave de distanciamiento a través de un mundo fantástico como lo supone el carnaval. En este caso se conjunta lo irreal (el monstruo que habla) con lo real (la historia que cuenta), sin abandonar el compromiso crítico, reflexivo y social que pretende. Esto es, se aleja de la realidad por el hecho de adentrarse a un mundo carnavalesco, sabiendo que todo lo que se observa parte de la fantasía o del engaño; a su vez, la historia que se va armando aleja la irrealidad del momento cuando se reconoce que esa historia es parte de la realidad de una nación.

Una vez identificada la forma en que las obras de Sinisterra y Zangaro/Genta reproducen las pausas requeridas para generar la consciencia social a la que apunta Brecht, ya sea con las referencias históricas o la intervención de un narrador, se observan asimismo elementos, tales como la ironía, el humor o lo absurdo, que rompen con la rigidez del modelo épico brechtiano. Cabe notar que Brecht raramente cede a la ironía o al humor, ya que desenchaja con una reflexión realista y puntual de una realidad que, a su modo de ver, no contiene los elementos que propicien la gracia. Sin embargo, la ironía, el humor y el absurdo que se manejan en *Terror y miseria...* y *La complicidad...* producen una reacción de identificación con los personajes y sus situaciones, lo cual permite acceder a la realidad vista desde un ángulo más amargo. Es decir, esta realidad deja de ser simple y monótona para convertirse en una mezcla de sentimientos encontrados. Es

cierto que el propósito brechtiano en este análisis se basa en alejarse de la empatía para reflexionar, pero tanto Sinisterra como Zangaro y Genta modifican en sus obras esta modalidad a través de la incursión de la risa, el regocijo o la confusión, factores tan humanos como la seriedad, la tristeza o el razonamiento de una realidad tan cruda como la que presenta Brecht. El hecho de relajar y liberar de la tensión dramática a través del humor permite reconocer otros sentimientos como el miedo y la angustia.<sup>14</sup> El humor irónico en la obra de Sinisterra se manifiesta con la escena de “Plato único,” ya que se ridiculiza al personaje Cosme, el cual representa a los entusiastas del franquismo. El lenguaje coloquial y el enredo que produce la relación adúltera de Cosme con Benigna, madre del ayudante de Cosme, produce una risa que se transforma en amarga una vez que se introduce el tema del hambre y la manera en que Cosme reproduce los sistemas de opresión en contra de las clases marginalizadas. Por su parte, en la escena “El miedo se instala en la sociedad,” en la obra de Zangaro/Genta, la situación de los canelones pasados se torna absurda en cuanto a la exageración del performance que ambos personajes deciden montar. Tal es su desesperación que plantean el siguiente panorama para no ser descubiertos por los operativos militares:

El Marido: ¿Y si compramos una pizza?

La Señora: ¡Nos descubrirían!

---

<sup>14</sup> El humor es un proceso que parte de la observación reflexiva de lo *contrario*, según lo explica Luigi Pirandello en su ensayo “Esencia, caracteres y materia del humorismo” (1908). Lo *contrario* es todo aquello que desencaja con la imagen tradicional en el consciente colectivo. El ejemplo de la anciana en el ensayo de Pirandello muestra como lo cómico *advierde lo contrario*, pero al intervenir la reflexión, explica Pirandello, “yo ya no puedo reírme como antes, porque precisamente la reflexión, trabajando dentro de mí, me ha hecho superar mi primera observación, o más bien, me ha hecho penetrar en ella: de aquella primera *observación de lo contrario* me ha hecho pasar a este *sentimiento de lo contrario*” (102). En la creación humorística se toma en cuenta el gesto amargo de las miserias y contradicciones de la creación humana, con sus “múltiples almas” frente a la desesperación del ser humano por tener un orden fijo y fluido de la vida. Con esto, el humor funciona como un equilibrio y complemento a la lógica del ser humano (123).

El Marido: Freímos unos huevos...

La Señora: ¿Y los canelones?

El Marido: Los tiramos.

La Señora: ¿Y si los encuentran?

*El marido mira un instante a la señora*

La Señora: ¡El cuerpo del delito!

*El marido calla*

La Señora: Sería el final. (19)

Enseguida de este diálogo, deciden traer los canelones y anunciar con la ventana abierta que les encantan los canelones quemados. Si bien la exageración a lo largo de esta escena manifiesta un absurdo cómico, también concientiza en cuanto al modo de vida que llevan bajo una libertad en el encierro. El humor absurdo es la manifestación de una existencia cruel e incoherente, pero capaz de despertar espíritus y movilizar consciencias. Ambas obras rompen con la pared que crea el distanciamiento emocional, con lo cual dan acceso a la intimidad de los personajes para crear así otro sentido crítico que de igual manera incita a cuestionar la realidad que se contempla. En estas obras, el humor libera, aleja o enmascara momentáneamente el problema central, pero también aprisiona un sentido de angustia cuando se descubre que el humor está unido a la desesperanza, tal como se observa en la escena de “Primavera 39” con los personajes de Madó y Lía que con sus contradicciones y discusiones sin sentido divagan en un ambiente sin futuro. Al final de esta escena, las protagonistas escuchan un ruido y dicen:

Madó: *(Con los oídos tapados, emite un fuerte siseo)* ¿Oyes?

Lía: *(Con los oídos tapados)* ¡Oigo!

Madó: *(Igual)* ¿Qué oyes?

Lía: (*Igual*) ¡Lo oigo perfectamente!

Madó: (*Igual*) ¡Yo también!

Lía: ¡Es un llanto! ¡Alguien está llorando!

Madó: ¡Es una risa! ¡Alguien está riendo!

Lía: ¡Cerca de aquí!

Madó: ¡Cerca de aquí! (89)

A lo largo de esta escena, los personajes se lían en altercados por el cruce del puente viejo que simboliza el cruce de la frontera. Las ruinas, la incomunicación y la desolación en la que se encuentran Madó y Lía se enmascaran por el humor absurdo de su conversación. No obstante, al final, tras mezclar los llantos con las risas, se destapa completamente su realidad cuando aparece una tercera mujer que simboliza a la muerte. Las acotaciones finales indican una danza macabra y violenta, expresiones de asombro y horror y el himno nacional distorsionado. Se percibe, de este modo, como el humor inicial se transforma en un despertar brusco al final de la escena. Otro ejemplo se observa en la obra de Zangaro/Genta con la escena de “El exterminio de la subversión” con Nilda y Vivi. Toda la escena está marcada por actitudes de desesperación y el miedo a ser descubiertas por el operativo militar. El efecto del humor, sin embargo, se torna insoportable con la reacción de Vivi al final cuando descubre que el supuesto cadáver humano corresponde a una perrita y sus cachorros muertos. En este caso, la risa inicial cesa para convertirse en un momento incómodo, debido a la incertidumbre de cómo calificar esta actitud final del personaje. Al igual que en “Primavera 39” en la obra de Sinisterra, la escena de Nilda y Vivi no deja espacio para una transición sutil entre la liberación inicial del humor y el encierro de angustia producto de ese mismo humor. Ahora bien, el modelo de *Terror y miseria del Tercer Reich* se aplica de manera flexible en las obras de Sinisterra y Zangaro/Genta, ya que equilibran

el distanciamiento crítico que propone la obra alemana con la identificación y empatía necesaria para cumplir con el objetivo de acercar y darle relevancia a un tema histórico. Es decir, Brecht escribe su obra pensando en la denuncia de un momento actual, mientras que Sinisterra y Zangaro/Genta se inclinan hacia un denominado teatro de la memoria. Por esta razón, la reflexión debe ir más allá de una realidad y representar una serie de realidades en el pasado para de esta manera propiciar dudas, buscar soluciones y engendrar razonamientos de cómo se llegan a las fracturas de las relaciones sociales en el presente. De este modo, el distanciamiento logra la crítica y el reconocimiento de la clase cómplice en *Terror y miseria...* y *La complicidad...*, pero la empatía ofrece un acercamiento que posibilita una consideración alternativa de cómo las víctimas quedan atrapadas en la complicidad dentro de una misma comunidad. Es decir, el acercamiento a los sentimientos más íntimos de los personajes rompe con la cuarta pared en el escenario que en algunas ocasiones puede obstaculizar el examen cuidadoso de las acciones, su causa y efecto.

### **Conductas sociales desplazadas: la representación del miedo**

En una de las reflexiones de *Terror y miseria del Tercer Reich*, Brecht establece lo siguiente:

The regime's great strength, it is said, lies in the absence of any sign of opposition. This can't apply to the workers; now and then a head rolls. It can apply to the bourgeoisie, even though now and then the odd grumble is heard. Such grumbles are not an opposition. Admittedly that leaves the great middle class, the mass of petty bourgeoisie and peasantry. Of every ten of these people two can be seen as holding down the other eight. (*Collected Plays* 130)

La pregunta para este sector social al que se refiere Brecht corresponde a la destrucción cultural y el grado de tolerancia que se requiere para que el régimen pueda seguir manteniendo el control de la mayoría de la población. Un año antes de publicar esta obra, Brecht escribe su artículo “Las cinco dificultades para decir la verdad” (1934), exponiendo que “si en nuestra época es posible que un sistema de opresión permita a una minoría explotar a la mayoría la razón reside en una cierta complicidad de la población, complicidad que se extiende a todos los dominios. Una complicidad análoga, pero orientada en sentido contrario, puede arruinar el sistema” (60). Brecht concluye que no es suficiente con saber la verdad si no se aplica, ya que es una forma de ignorar y mantener la violencia. En este caso, voltear la mirada, la auto-ceguera como lo explica Taylor, es una forma implícita del ver y callar. Un punto importante es el énfasis de esta clase y sus acciones, ya que es el punto referencial en las obras de Sinisterra y Zangaro/Genta. De acuerdo con las autoras, este sector social, al cual se refieren como la clase media, representa un sector importante en la sociedad debido a su función y peso dentro del sistema político. La clase media, según explica Zangaro, “es la gran protagonista de nuestro tiempo, y la clase que durante la dictadura incorporó conductas que no la favorecían. Aferrada en general a su cotidianidad, se convirtió en cómplice al reproducir los mecanismos de la opresión y del miedo, y adherir al estado de sospecha” (*Página 12*). Las conductas sociales de esta clase, explica por otro lado Brecht, no sólo crean una crisis de empatía, sino que las críticas están sujetas a la caracterización de estos comportamientos como “cobardes.” Sin embargo, se tiende a simplificar la cobardía con el miedo, el temor y la falta de valor para afrontar un peligro. Esto se observa en múltiples escenas de las obras, donde los personajes se dejan llevar por la inercia dada la amenaza de ser reprimidos por el régimen. Dichos son los casos del maestro en “El sudario de tiza” o Miguel en “El topo.” Siguiendo la crítica de Brecht, las acciones de ambos personajes se justifican por ser

de la clase trabajadora. En contraste, El personaje de Marga en la escena de “El anillo” cae dentro de la categoría de los “cobardes” por su pasividad y oportunismo al unirse a una clase burguesa creciente. Mientras la obra de Sinisterra marca notablemente este contraste entre los culpables e inocentes, la obra de Zangaro/Genta deja en duda esta clasificación.

La puesta en escena de *Terror y miseria...* que se analiza en esta sección corresponde a la producción en el Teatro Madrid en 2003, bajo la dirección de Sinisterra.<sup>15</sup> Las críticas positivas a la producción de Sinisterra desde su primer estreno en 2002 colaboran para que en 2004 le otorguen el Premio Nacional de Literatura Dramática del Ministerio de Cultura. Por su parte, la puesta en escena de *La complicidad...* pertenece al primer estreno en la Temporada 2011 en el teatro del CELCIT, bajo la dirección de Carlos Ianni.<sup>16</sup> Esta puesta en escena produjo críticas inclinadas a la responsabilidad de la clase media en el destino que toma la última dictadura en Argentina.<sup>17</sup> Para esto, las críticas se refieren al espectáculo como una muestra de la falta de solidaridad y compromiso de aquellos seres a los que se les llama “anónimos,” con un perfil de sociedad egoísta, autoritaria e indiferente al dolor ajeno. Asimismo, mencionan las conductas de cobardía, traición, maltrato y violencia que se inmiscuyeron sigilosamente en ese espacio privado para volverlo aterrador, lo cual produce un encierro con sus prejuicios y miserias. Las críticas se concentran demasiado en la complicidad análoga, casi irrefutable, de los protagonistas orientados a reforzar la dictadura. El problema reside en la imagen y el discurso recriminatorio que las

---

<sup>15</sup> La grabación está disponible en formato digital en la página web del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), en el Centro de Documentación Teatral.

<sup>16</sup> La grabación está disponible en formato digital en la página web del CELCIT.

<sup>17</sup> Las críticas recolectadas para la evaluación de esta sección son las siguientes: “Interpelar a la clase cómplice” por la revista *Chamuyo*, “La complicidad de la inocencia: taras y negaciones” y “Abordan compromiso político con ‘La complicidad de la inocencia’” de Héctor Puyo en *Acción y Telam* respectivamente, “La complicidad de la inocencia” de Virginia Lauricella en *Llegás a Buenos Aires*, “El peso del silencio” de Juan Carlos Fontana en *La Prensa*, “Asumir responsabilidades” de Gabriel Peralta en *Crítica teatral*.

críticas retratan de la obra, ya que pueden caer en la reproducción de divisiones y barreras que por tanto tiempo han marcado a las sociedades fracturadas por la dictadura. En vez de suscitar el diálogo, como lo propone este tipo de teatro, y ver más allá de la pared que divide el interior y exterior del escenario, la crítica opta por señalar un culpable sin considerar las dimensiones de victimización. Por esta razón, este análisis se concentra en el juego dramático que produce la obra al situar al receptor como parte de ese mundo exterior, con la oportunidad de adentrarse a la intimidad de los espacios más privados de este sector social y ser testigo de las historias que se quedaron atrapadas dentro de los hogares o de aquellos lugares recónditos. Teniendo en cuenta estas historias, se observa en el análisis que la única ventaja que obtienen los personajes al callar, negar y disimular es la supervivencia. Ahora bien, el contexto posdictadura en el que se representan las producciones rompe con la dialéctica del silencio del pasado, cuya referencia bien podría apuntar al artículo de Brecht “Las cinco dificultades para decir la verdad.” Las obras abren el espacio del diálogo para enfrentar las verdades y dejar por sentado las razones que obligaron a los protagonistas a ser cómplices directos o indirectos de la dictadura. Es así como las obras dejan la interrogante en cuanto a la consideración y señalamiento de quiénes fueron realmente partícipes de la violencia y cómo se maneja la retórica que tiende a separar a los buenos de los malos ciudadanos.

Una constante en los montajes de Carlos Ianni y Sinisterra es la creación de espacios múltiples y móviles en un escenario abierto, sin una división clara entre sala-escena. Para ambos directores, la palabra debe cobrar un significado espacial capaz de elevar y construir los vacíos en el escenario. Ahora bien, este análisis parte del simbolismo de los espacios vacíos como forma de representar en primera instancia los efectos del miedo en tanto soledad, separación y aislamiento. La escenografía es mínima en ambos montajes y el juego de luces en cada escena

está impregnada de obscuridad, apuntando a un espacio de intimidad, pero también de ambientes desolados. Los personajes, regularmente en parejas, nunca abandonan estos espacios cerrados representados como bodegas, interiores de una casa, salones de clases o cuartos de hotel.

En primer lugar, se considera el tema del hambre como factor determinante en los comportamientos cómplices y en la recreación simbólica de los poderes. En *La complicidad...*, la Escena I consta de una sala casera representada con dos sillas y un televisor imaginario situado al frente, en el que la cuarta pared funciona como la pantalla del televisor en el escenario para ambos lados (ver figura 3.1). En esta primera escena se contraponen dos circunstancias. Por un lado, se recrean los espacios de la opresión dentro del ámbito familiar por medio de un personaje



Figura 3.1: Lugar de la inacción



Figura 3.2: Lavado de pies

que actúa primero como cómplice y después como autoridad. Por otra parte, se retrata la forma en que el personaje/víctima es sometida a esta complicidad y autoridad. De esta manera, la escena simboliza desde un comienzo el microcosmos de una sociedad dictatorial vista desde la intimidad del hogar. La figura 3.2 representa la recreación de poderes cuando el Tachero llega a la casa y le ordena a su mujer que le saque los zapatos y le lave los pies. En esta imagen, con tintes bíblicos, el lavamiento de los pies no alude a la bienvenida y hospitalidad, sino es más bien una muestra exigida de respeto y humildad que bien podría ser también una señal de rendición o sumisión. Otro momento que plasma al Tachero como figura autoritaria es al final de la escena

cuando le demanda a su mujer que le traiga el papagayo a la sala. La mujer regresa con el objeto, se inclina, en otra postura de sumisión, pero se distrae y el Tachero orina por todos lados (ver figura 3.3). Esto ocasiona la furia del esposo. Tras la discusión, anuncian en el televisor la transmisión del partido de fútbol, lo cual tranquiliza al Tachero. No obstante, le grita a su mujer que se ponga a limpiar el piso antes de que empiece a oler mal y reafirma su autoridad al decirle que ante todo le “cerró el pico.” Las reacciones de la mujer ante las actitudes de su esposo demuestran un miedo notable, ya que en ocasiones el Tachero



Figura 3.3: Con el papagayo

amenaza con golpearla. Ahora bien, más allá de representar la recreación de poderes en la intimidad del hogar, el contexto de esta primera escena apunta al inicio del desplazamiento e insilio de los personajes basado en la precariedad económica. Debido al golpe de Estado, la gente no sale de sus casas, las calles están desérticas y, por ende, el Tachero no consigue ni un viaje. Está situación también propicia la discusión entre la pareja, ya que no tienen que comer. En este caso, el hambre se simboliza con una heladera vacía, con la falta de salame, queso y café. El único alimento que tienen es un pan duro. Ambos personajes se reclaman el uno al otro por la pobreza en la que se encuentran cuando en realidad la situación externa es la que los ha orillado a esas circunstancias. El miedo, mayormente reflejado por la mujer,

comienza a partir de la incertidumbre y el caos del momento. Para enmascarar estos sentimientos, se utiliza la televisión para transmitir el partido de la selección argentina contra Polonia en su gira por Europa. Este evento deportivo, que en realidad ocurre el 24 de marzo de 1976, es el único programa disponible en toda la programación. Cabe remarcar el uso de los medios de comunicación durante la dictadura como medio disuasivo para desviar la mirada de la violencia que acecha al colectivo, lo cual representa la imposición de una sociedad del espectáculo. Cuando la Mujer intenta dialogar acerca de la disolución del Congreso o la intervención de los sindicatos, el Tachero enseguida cambia la conversación y se concentra en la transmisión del partido de fútbol. La violencia que se avecina pasa a segundo plano, ya que los momentos de euforia que ocasiona el evento deportivo hace que la gente se olvide de su realidad. En este caso, el Tachero decide dejar de lado la pobreza, la falta de empleo y sobretodo la consciencia de lo que está ocurriendo. Esta decisión por no hablar, por la inacción, por la auto-ceguera, se la impone a su mujer por medio del autoritarismo que representa como jefe de la casa. Se reconoce, entonces, no sólo la alegoría de la casa en cuanto a la recreación e imposición del poder, sino también se observa como se infiltran los efectos de la dictadura que colaboran o suscitan la desarmonía y la fractura del hogar a través de la precariedad económica.

En lo que concierne a la obra de Sinisterra, la clasificación de los poderes está sujeta a la clara división entre los vencedores y los vencidos. La escena “Plato único” representa esta división entre Cosme, dueño de un taller de electricidad, y Jenaro, el ayudante *escualido*. Este taller lleva como nombre “Por el Amperio hacia Dios,” lo cual puede ser una crítica a la frase tan

usada por los vencedores de la Guerra Civil, “Por el Imperio hacia Dios” (ver figura 3.4).

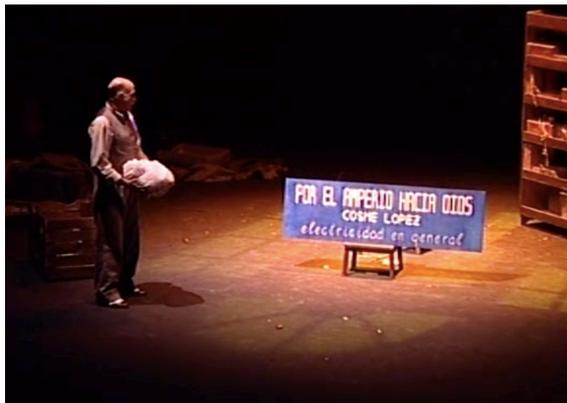


Figura 3.4: “Por el Imperio hacia Dios”



Figura 3.5: Vencedores y vencidos

A lo largo de la escena, la figura de Cosme sobresale ante la presencia de su ayudante Jenaro, tal como se observa en la figura 3.5. Asimismo, Jenaro se ve obligado a acatar en todo momento las órdenes de su jefe por necesidad y por temor a perder su empleo, ya que su familia depende del ingreso económico que genera su humilde puesto. La imagen anterior también muestra la discusión que surge cuando Jenaro por fin se atreve a pedir su sueldo por adelantado, ya que no tienen que comer. Para esto, Cosme le responde que es imposible debido a que “el país está muy pobre, por culpa de los rojos.” Enseguida le explica, como excusa, la ley del plato único que se lleva a cabo los martes. Jenaro responde, “desde que acabo la guerra, mi madre y yo tenemos martes todos los días,” lo cual simboliza la precariedad en la que se encuentran desde entonces. Más adelante llega Benigna, la madre de Jenaro, la cual también trabaja para Cosme limpiando su casa y lavando su ropa. Cuando Cosme manda a Jenaro a la tienda, nos damos cuenta de que hay una relación amorosa entre Cosme y Benigna. Dicho lío amoroso sirve como distracción del problema central que es la vulnerabilidad de la madre e hijo en tanto sujetos subordinados a la convivencia obligada entre ambos bandos. No obstante, el lío amoroso, extramarital para Cosme, también cobra la función de crítica a los valores tradicionales del franquismo. En este caso,

Benigna es la que rompe la armonía del hogar de Cosme, pero la obra le devuelve cierta agencia a este personaje dado que es ella quien decide romper con la relación. Esta última instancia, en la que también Jenaro abandona su puesto, sugiere un cambio positivo que rompe con la idea del encierro y sometimiento a causa de la necesidad. El problema es lo que pasa con estos personajes una vez que abandonan el espacio dominante que les da de comer. Es decir, la obra no establece el destino de la madre y su hijo. Sin embargo, la importancia de esta escena radica en la separación momentánea del control y como la madre subvierte la auto-ceguera tras quitarse la venda simbólica que en escena se interpreta por la aparente ayuda/caridad de Cosme.

Un aspecto que contrasta el valor humano de las víctimas y el miedo por ser relacionados con la subversión en la obra de Zangaro/Genta se hace presente en la Escena II, titulada “El exterminio de la subversión” y subtitulada como “Retretes.” Esta escena la protagonizan dos amigas, Nilda y Vivi, encerradas en el baño de un bar. El espacio escénico vislumbra tres retretes al fondo y una puerta al costado. Nilda y Vivi aparecen escondidas en los retretes de las orillas, mientras que en el de en medio se ha depositado un bulto que de acuerdo con los personajes pertenece a un cadáver humano. La importancia del cadáver reside en el acecho de su presencia que, a pesar de ser una figuración de los personajes, no deja de significar una amenaza. Una buena parte del comienzo de esta escena ocurre en la oscuridad total. Sólo se escuchan sus voces que murmuran, denotando un miedo a ser descubiertas por la redada en busca de los subversivos. Por esta razón, la discusión inicial surge por la angustia de salir o no salir de los retretes o si deben salir juntas o separadas, a lo cual responde Nilda, “juntas es asociación ilícita.” Una vez que salen de los retretes, actúan cautelosamente, pero con sobresaltos constantes por los ruidos intensos que se escuchan cuando se azotan puertas o el sonido de una cortina metálica. Cuando se dan cuenta de que por fin se han marchado los militares, comienzan a gritar desesperadas para

que las ayuden, sin recibir respuesta alguna. Así, quedan encerradas con el bulto humano en una representación simbólica de la tumba o de la prisión. En las figuras 3.6 y 3.7 se observa el espacio abrumador del escenario, que junto con la iluminación crean un ambiente asfixiante.



Figura 3.6: Al salir de los retretes



Figura 3.7: Desesperación

Nilda y Vivi son víctimas de las circunstancias y se ven obligadas a ser cómplices por haber sido testigos del acontecimiento, cuyo temor lo expresa Vivi, “¿Y si ellos vuelven y se creen que lo estamos ayudando y dicen que también nosotras somos subversivas?” De este modo, ambas están ahora propensas a vivir en un estado de vigilancia, cuidando en todo momento sus acciones para que no terminen como el bulto. Ahora bien, la angustia de ser capturadas por cualquier tipo de relación con la subversión hace que su miedo se convierta en rechazo y odio en contra del bulto. Se refieren hacia el bulto como “eso,” como un animal salvaje, sabiendo que puede tratarse de una persona aún con vida. Nilda y Vivi rondan de manera cautelosa el retrete, sin atreverse a confirmar lo que hay dentro. Esto se plasma en las figuras 3.8 y 3.9, cuyas acciones y expresiones denotan un estado de sospecha. Asimismo, recrean otro tipo de complicidad cuando ambas son testigos de lo que aparenta ser un asesinato y planean negarlo o callarse. La parte más amarga de esta escena llega al final cuando Vivi por fin decide entrar al retrete para descubrir el bulto y se da cuenta de que se trata de una perrita muerta que acababa de parir. En este caso, el



Figura 3.8: Distanciamiento del peligro



Figura 3.9: Miradas de sospecha

cadáver del animal no representa un peligro y por eso sus comportamientos cambian. La reacción de Vivi culmina con un gesto de compasión, tristeza y remordimiento. Dichas actitudes contrastan con las formas despectivas hacia el bulto antes del descubrimiento, ya que como termina diciendo Vivi al borde del llanto, “¿Con lo que yo amo a los perros! ¿Por qué? ¿Por qué?” Con este final, la obra devela el otro terror de este sector social cuando Vivi desproporciona el valor de una vida humana. La cuestión reside, sin embargo, en el contexto de la obra, ya que probablemente las vidas de Vivi y Nilda no corren el mismo peligro al ser vistas con un animal en brazos que con un subversivo. Por otra parte, un aspecto similar a la escena anterior es el conflicto que surge a partir del encierro, la negación y el silencio. La violencia de afuera se infiltra al interior de este baño por medio del bulto y el estado de terror que produce el operativo militar, conjugando el temor con la desesperación. Las protagonistas enfrentan lo que bien podría ser su futuro, ya sea con la muerte o la prisión. Para esto, ambas presencian la exhibición de la muerte con el bulto, lo cual fue una de las técnicas usadas durante la dictadura para adoctrinar e implantar el control de la población. Finalmente, conforme transcurre la escena, la raíz de la violencia infiltrada se desvía y el enfoque recae poco a poco sobre las acciones que ocasionan que esta persona, catalogada como subversiva, termine como un bulto. Por este

motivo, Nilda y Vivi toman precauciones, ya que experiencias como ésta les enseñan a guardar cierta distancia.

La censura de las palabras es uno de los temas principales en la Escena III, “El miedo se instala en la sociedad.” En el interior de la cocina, la Señora sostiene un argumento en torno a una declaración inapropiada cuando el Marido dice que se retrasa del trabajo debido a un operativo del ejército en el tren subterráneo. Esta declaración rompe inmediatamente la armonía del hogar, ya que la ventana está abierta y las paredes oyen. Las acciones que se manifiestan en las figura 3.10 y 3.11 corresponden al estado de alerta en los personajes cuando se dan cuenta que existe la posibilidad de que alguien haya escuchado las palabras acusadoras del Marido.



Figura 3.10: Las paredes oyen



Figura 3.11: La ventana abierta

A partir de este punto clave, cualquier ruido hace que paren la conversación. De este modo, la Señora intenta por todos los medios tratar de modificar y codificar el significado de las palabras, ya que, según su interpretación, el Marido acusa al ejército de su retraso. Para esto, la Señora utiliza a los canelones pasados para adentrarse en un juego de palabras que disuada una posible detención de su esposo. Poco a poco se van transformando las palabras como “retraso” y “culpa” a un contexto en el que ambos declaran en voz alta que los canelones quemados no son culpa del retraso, sino que los comen así por gusto propio. En esta escena, la angustia de la Señora excede

la tranquilidad del Marido. Por esta razón, ella es quien concientiza y protege a su pareja; incluso lo entrena por si lo llegasen a interrogar los militares. El temor por ser acusados de subversivos guía este entrenamiento en el que deben actuar, convencer y asegurar que su gusto por los canelones pasados es auténtico. No obstante, el entrenamiento deja de ser un juego teatral para los personajes y se convierte en una cruda realidad. Es decir, hay un momento de reflexión en el que el Marido y la Señora paran el juego, se miran el uno al otro y saben que de verdad deben comerse los canelones pasados, tal como se observa en la figura 3.12. La complicidad se



Figura 3.12: Momento de reflexión

entiende a lo largo de la escena como producto de un aparente desentendimiento de lo que pasa afuera. Deben mostrar indiferencia y normalidad en el ámbito hogareño. Los personajes actúan un modo de vida, bailan junto a la ventana, que se posiciona enfrente de la audiencia, y bromean en voz alta. Ante la mirada exterior que abarca la superficie de la ventana, el Marido y la Señora proyectan ser una pareja normal, despreocupada y sobretodo, antisubversivos. Una vez que se trasgrede el espacio dividido por la ventana, es posible identificar no sólo un recinto del hogar que apunta a ser un símbolo de cautiverio, sino además se aprecia la imposición de otro estilo de vida, caracterizado por la falsedad que se requiere para pasar desapercibidos por las fuerzas armadas y no ser torturados como lo han escuchado por las calles.

Siguiendo el tema de las apariencias, se identifican conductas sociales que se dejan llevar por la inercia, la comodidad y la conveniencia. La escena “El anillo,” en la obra de Sinisterra, la protagonizan Marga y su prima, Carmina, viuda de un Republicano. Ambas llegan de una fiesta dónde concurre una clase aburguesada aliada con los vencedores. Esta clase apunta a la fuerte crítica que hace Brecht en cuanto a la complicidad que sustenta al régimen. Marga y su marido se han incrustado en este grupo social con el propósito de seguir adelante y hacer amistades con las personas indicadas. De acuerdo con Marga, hay que adaptarse a la nueva realidad para sobresalir y dejar de ser pobres. En la figura 3.13 se observa la plática que sostienen las primas acerca de los beneficios de “ser amable” con los hombres apoderados. Asimismo, se distingue con la



Figura 3.13: Luz y sombra



Figura 3.14: El anillo

iluminación y el vestuario el contraste entre la luz y la sombra en ambos personajes. Mientras Marga sobresale por su blancura y brillantez, Carmina posee un tono más oscuro que la aproxima al luto. Se resalta esta representación de los personajes debido a la apariencia de esta nueva realidad que se desasocia rápidamente de la tragedia y las muertes todavía recientes. Marga le aconseja a su prima que se quite el anillo, ya que “en estos tiempos hay que ser generosos.” El anillo, en este caso, es símbolo del pasado y funciona como una marca/atadura permanente que Carmina se rehúsa a desechar. La figura 3.14 retrata el momento en el que Carmina explica la

esperanza que el anillo le brinda, aferrándose a la ilusión del regreso de su marido. En seguida, la prima interrumpe y acentúa, “debes dejarte de ilusiones y vivir de realidades [...] Con nosotros nunca te va a faltar nada [...] debes adaptarte a nosotros y no estar siempre como de luto.” A pesar de que Carmina responde que aunque se quite el anillo, lo funda y lo convierte en una moneda de Franco, su mano seguirá siendo la misma. Sin embargo, pronto termina la tensión dramática que claramente ocasionan estas conversaciones incómodas para ambos personajes y todo vuelve a la normalidad. Es decir, Carmina le pregunta a su prima, “¿a qué hora te despierto mañana?” Marga responde, “a las 10, como siempre,” lo cual indica que todo seguirá como hasta entonces. Si bien Carmina posee un grado de resistencia a la inercia, también ostenta la soledad en la que se encuentra, teniendo a Marga como el único lazo familiar que le queda. El dilema que se observa en esta escena es la forma de convivir y quedar atrapado en un mundo rodeado por ideologías contrarias a la propia, lo cual también figura como una prisión interna en el personaje.

Actitudes similares se presentan en la obra de Zangaro/Genta, particularmente en la Escena IV, “La complicidad social.” En esta parte destaca el uso de la frase “por algo será,” que junto con el “no te metás” o “algo habrán hecho,” formaron parte de un discurso regulado, ya sea para lavar las culpas, justificar la pasividad o simplemente como protección al terror de la dictadura. La acción en esta escena ocurre en la sala-comedor de una familia que no está presente en escena. La figura 3.15 muestra la división entre los personajes que se adhieren a la nueva realidad de maneras distintas. Por un lado, se encuentra el personaje que desaprueba todo lo que se relaciona con la subversión. Por otra parte, se sitúa el personaje que se adapta a las circunstancias del momento. Es decir, aprueba y consiente el rechazo al subversivo como método de protección. La historia de la familia ausente se da a conocer por medio de la vecina Doña



Figura 3.15: Conversación sobre la familia



Figura 3.16: Rompiendo lazos

Berta, quien recibe y le da la bienvenida a Clara y a su hija. El motivo de la visita es una fiesta infantil. Clara se sorprende al llegar cuando descubre que no hay nadie en la fiesta mas que su hija y la niña del cumpleaños. Clara empieza a indagar los motivos de dicha ausencia y entonces la vecina le cuenta la historia de esa familia. La tensión se crea cuando Clara descubre que el marido fue capturado por ser subversivo y entonces su actitud cambia de la amabilidad a la defensiva. Asimismo, comprende que nadie haya ido a la fiesta para no ser relacionados con una “familia subversiva.” Conforme se van conociendo, Clara y Doña Berta cuidan sus palabras y se observan con sospecha. Doña Berta, por ejemplo, dice en un principio que la captura del marido fue una “injusticia,” pero al final niega haber pronunciado esa palabra y rectifica diciendo que fue una “desgracia.” En este caso, Doña Berta se da cuenta que acaba de conocer a Clara y que hablar de más puede resultar peligroso. Por este motivo cambia su discurso y reitera, “sí, entendió mal. No estoy defendiendo a nadie. Y mire que de política y esas cosas no sé nada, ni me importa, ni en mi casa se habla de eso. Mi familia y yo somos gente de bien. Puede preguntarle a cualquiera. Puede venir a mi casa y ver que no hay nada raro. No piense mal de mi.” Esta explicación se debe al rechazo que manifiesta Clara en contra de la subversión y

justificando sus declaraciones con un despectivo “por algo será.”<sup>18</sup> Clara se levanta de la silla, coge su bolsa y aún sin partir el pastel llama a su hija para irse. Doña Berta quiere detenerla al final, pero se arrepiente tal como lo plasma la figura 3.16. La actitud de Clara en este momento apunta a un estado de alerta tras encontrarse en un espacio riesgoso, lo cual se demuestra con la tensión en sus gestos, movimientos apresurados y la urgencia al llamar a su hija para hacer el mutis. A través del diálogo entre estos dos personajes, se entiende el por qué la esposa del subversivo no habla del tema y prefiere decir que la abandonó por otra mujer. Para esta familia, siempre ausente de la escena, hablar del tema implica ser nuevamente víctimas del rechazo por personas como Clara o del desplazamiento de una comunidad. El hecho de haber sido capturado por los militares, desgraciada o injustamente, marca a toda la familia, a tal grado de aislar a la niña que representa a la generación de niños que crecen durante la dictadura. Como último punto, la importancia de esta escena reincide en la forma de tratar el tema del miedo. En este caso, se identifican tres categorías que distinguen los niveles de complicidad. En primer lugar, la complicidad de Clara se advierte como el rechazo de un sector social sumamente preocupado por las apariencias. El miedo de Clara es ser vista dentro de la casa de un subversivo. Por otra parte, la vecina D. Berta cumple la función de mediadora cómplice entre los de “allá” y los de “acá.” Su postura es incierta, ya que actúa a su conveniencia y, por ende, se atemoriza cuando Clara insinúa su apoyo a la subversión. Finalmente, la esposa puede ser vista como cómplice tras la negación de la verdad en cuanto a la situación de su marido. La diferencia, en este caso, es que la sociedad la obliga a ser parte de esta complicidad, ya que se enfrenta constantemente a miradas acusatorias y acciones que simbólicamente expulsan a su familia del círculo comunitario. La

---

<sup>18</sup> Caso similar ocurre en “Primavera 39” en la obra de Sinisterra, cuando uno de los personajes dice, “alguna culpa has de tener,” refiriéndose a la huida del país del otro personaje.

figura 3.17 muestra a la Maestra y a la Practicante en un salón de clases, el cual representa un cuarto de interrogación y adoctrinamiento. Este espacio pertenece a la Escena V, “La censura,”



Figura 3.17: El salón de clases

en la obra de Zangaro/Genta. El vestuario, la voz varonil y los movimientos rígidos de la Maestra la posicionan como la figura simbólica del poder. Los objetivos de la Maestra, por una parte, es descubrir quién es el causante del embarazo de la Practicante y, por otro lado, asegurarse de que esté capacitada para educar a su futura criatura. En este proceso de investigación y adoctrinamiento, se utiliza un lenguaje codificado a través de un cuento llamado “La mano roja.” La Practicante narra como los cinco dedos en este cuento se unen todos, formando un puño para hacerse más fuerte y vencer, interpretado como un símbolo socialista, comunista, anarquista o simplemente de solidaridad. Después de una tensa negociación del significado de este cuento, la Maestra amenaza a la Practicante y le dice que todavía está a tiempo de corregir el problema, cambiar el cuento y así poder terminar su carrera. Tras el silencio de la joven, la Maestra se torna más violenta y le plantea sus opciones que son denunciar al padre, obtener su título y mantener su embarazo o perder a la criatura y su título a la vez. La Practicante, por lo tanto, se ve obligada a ceder. Las figuras 3.18 y 3.19 presentan las últimas acciones cuando la Maestra le quita el cuento de las manos y levanta otro cuento al aire, diciendo, “estos son los cuentos que tenemos

que contar” y cierra la escena declamando, “nuestros niños merecen que los eduquemos bien.”

Las dos figuras emblemáticas que se representan en esta parte corresponden al maestro/torturador como parte de un sistema educativo cómplice durante la dictadura y al



Figura 3.18: La Practicante cede



Figura 3.19: Imposición de la educación

estudiante como insignia de la fuerza de los movimientos estudiantiles. Sin embargo, hay un factor que inhabilita a la estudiante a actuar y mantenerse fiel a los ideales de la “mano roja,” ya que es torturada con la idea de provocarle el aborto. La táctica que se utiliza en este caso es la extorsión psicológica y el sometimiento a la obediencia, en vez del castigo físico. De esta manera, el objetivo de la Maestra es implantar el terror mental en su víctima para frenar sus fervores revolucionarios. A comparación de las escenas anteriores, la recreación de los sistemas de poder en esta parte se visualiza de una manera más directa; asimismo, el uso de un lenguaje enmascarado por el absurdo funciona como parte del sistema de codificación que se maneja dentro de un salón de clases durante este periodo.

En contraste con la representación autoritaria del maestro en el análisis de la escena anterior, la obra de Sinisterra refleja la figura del maestro como un objeto mediador en la implantación de los valores del franquismo en una generación joven. Como se observa en la figura 3.20, el retrato de Franco y José Antonio Primo de Rivera se posicionan al lado de la

pizarra.<sup>19</sup> Estos retratos no sólo aluden a la presencia omnipotente de las figuras autoritarias, sino que representan una mirada vigilante. Por su parte, el diseño de la escena apunta hacia la audiencia, situándolos como los estudiantes en el salón de clases. Esta estrategia se observa como una manera de enfrentar a la audiencia ante la mirada de los cuadros y asimismo ante la docencia de un maestro que deja claramente establecido que le han impuesto la asignatura y el

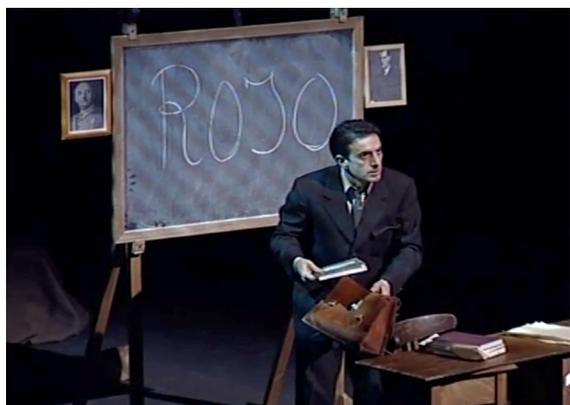


Figura 3.20: Miradas vigilantes

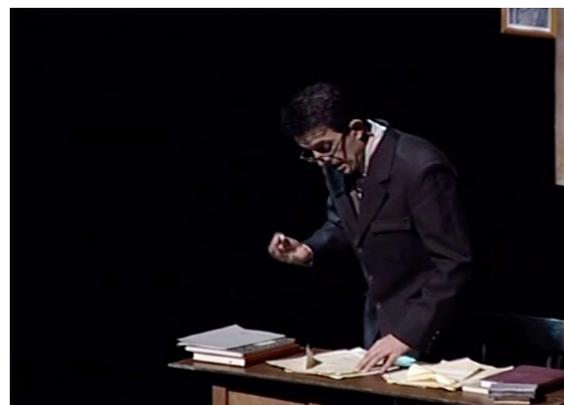


Figura 3.21: Redefiniendo la historia

material educativo. A lo largo de la escena, en forma de monólogo, el Profesor muestra inseguridad, nerviosismo y ansiedad. Esto se demuestra con un incesante tartamudeo cuando comienza a leer parte de la lección del día. Nuevamente resalta en esta parte la significancia de los cuadros que, como se observa en la figura 3.21, se posicionan detrás del Profesor para así aparentar vigilancia a las palabras y la enseñanza. Esta situación conlleva al profesor a disculparse con los estudiantes por algunas imprudencias que cometió en clases anteriores, así como lo dice, “les estaba enseñando una vision de la historia distorsionada, tendensiosa, liberla, en fin. Hoy van a quedar corregidas y aclaradas las ideas tendenciosas y mal intencionadas [...] esa leyenda negra que los enemigos de España han...los de adentro y los de afuera [...]” Esta declaración, en referencia a la figura 3.21, la lee el Profesor directamente de unos papeles, como

---

<sup>19</sup> A partir de 1939, se impuso el retrato de Francisco Franco y Primo de Rivera en todas las instituciones de enseñanza media y universitaria.

si estuviera recitando un libreto. Ahora bien, la actuación del personaje contrasta con la lectura del texto dramático, ya que pueden surgir dos interpretaciones. Por una parte, la lectura genera dudas en cuanto a la complicidad del profesor. Asimismo, el texto crea una imagen que se asemeja más a la figura autoritaria del maestro que se presenta en la escena de *La complicidad...* Por otro lado, la percepción del maestro cambia con la puesta en escena, ya que los movimientos corporales, los gestos y la oralidad del personaje manifiestan instancias de temor por pronunciar o instruir lo indebido, como si lo estuvieran vigilando. De esta forma, el Profesor se encuentra atrapado en un espacio responsable por la educación de las futuras generaciones. La mayor dificultad del personaje es tratar de solucionar el conflicto moral que se presenta en esta escena al enseñar una historia manipulada.

La última escena en la obra de Zangaro y Genta, “Del estado general del miedo a la delación,” toma lugar en el cuarto de un hotel una vez que retorna el estado democrático. La historia corresponde a dos amantes, Mateo y Edurne, que se vieron obligados a separarse debido a la captura de Mateo, víctima de la prisión y la tortura por ser un militante estudiantil que además viene huyendo de Uruguay. La iluminación del escenario divide a los personajes, indicando dos temporalidades que gradualmente se van a unir cuando estas dos luces se conviertan en una sola (ver figura 3.22). La unión y el reencuentro de los amantes corresponde asimismo al reencuentro del pasado con el presente. Mateo planea esta reunión con Edurne con la intención de reanudar su relación interrumpida en el pasado. No obstante, Edurne manifiesta desde un inicio su incomodidad, diciéndole a Mateo que no es una buena idea que esté ahí, ya que ella sabe que es momento de confrontar la verdad. En la figura 3.23, Mateo le insiste a Edurne, “¿No ves que volvimos al punto donde habíamos quedado?” Según Mateo, ya nada impide que estén juntos, ni siquiera los milicos, pero Edurne le responde que no hay retorno, que

sigue siendo un iluso. La situación de Mateo ejemplifica una de las condiciones y efectos del individuo que se exilia territorialmente durante la dictadura, ya que tiene que confrontar los problemas del desexilio. La prisión, como otro tipo de exilio, también cumple con el mecanismo de desplazar y aislar a la persona de su comunidad. El prisionero, como el caso de Mateo, vive anhelando la libertad, pero el regreso a su hogar puede ser tan doloroso como el encierro. Es decir, el individuo añora un pasado, lo imagina desde lejos y desea continuar su vida en el momento que le fue arrebatada. El enfrentamiento con la realidad, tal como le ocurre a Mateo, se traduce en una de las mayores pérdidas que ocasionan la expulsión o el encierro durante este periodo, ya que las víctimas quedan suspendidas en un momento del pasado y cuando llega el



Figura 3.22: Reencuentro



Figura 3.23: Insistencia

momento de regresar a casa o reintegrarse a la sociedad, se dan cuenta que todo ha cambiado. Mateo anhela recuperar ese momento en el pasado, pero Edurne ya no es la misma persona de antes. Uno de los objetos que demuestra este cambio es el perfume que Mateo le regala en el reencuentro. Este perfume es el mismo que Edurne usaba en el pasado durante su relación. Al destaparlo, la fragancia activa esas memorias del pasado. Para Mateo, el perfume significa la esperanza de recuperar lo perdido, tal como lo expresa, “cuando me autorizaron las comunicaciones, lo primero que hice fue pedirle a mi hermana que me mandara las cartas

rociadas con ese perfume. Olía el papel y se caían los muros.” Sin embargo, Edurne rechaza el regalo y la tensión dramática se eleva cuando le confiesa, “me perfumaba tanto, sabes, para taparme el olor del miedo... Todo lo que viene de vos me espanta... No quiero más esta angustia... Me estas jodiendo la vida otra vez.” Este momento clave desata el enfrentamiento de la verdad y, asimismo, significa un acto de resistencia en el que Edurne decide despojarse de ese miedo de recordar y revivir el pasado. No obstante, esta interpretación está sujeta a un cambio sustancial tras la confesión de la raíz de ese miedo. Más adelante, Edurne se separa



Figura 3.24: La verdad

violentemente de Mateo y le ordena que se siente. La figura 3.24 marca el instante en el que ella le reclama, “¡vos eras peligroso!” Como se aprecia en la imagen, Mateo queda posicionado como si estuviera en un cuarto de interrogación. Edurne le explica que le gustaba lo peligroso y lo clandestino, hasta que se dio cuenta que todo era demasiado peligroso. Ella deseaba que capturaran a Mateo para librarse de ese pavor, pero se dio cuenta que si lo agarraban también la iban a culpar a ella y a su familia por acogerlo y eso significaba una complicidad con la subversión. Cuando Edurne le dice, “si vos caías preso nosotros también íbamos a caer”, Mateo se levanta y la abraza diciéndole que eso no sucedió y que, a pesar de la tortura, él nunca dio sus nombres. Mateo le ruega que “hay que cerrar el pasado de una vez” y continúa diciendo “ya

padecemos demasiado. Ahora terminó el horror y el miedo. Ustedes no cayeron y estamos aquí, vos y yo, vivos y libres.” Sin saber todavía la verdad, Mateo pide el olvido, el borrón y cuenta nueva, que le permita reestablecer su libertad. Enseguida, Edurne le contesta, “no caímos porque finalmente yo pude reaccionar,” ya que ella lo denunció con el coronel Vázquez. Mateo retrocede despedazado ante la confesión, sin palabras. Edurne se quita la camisa y le dice “ahora, si querés, cógeme.” La importancia de esta escena incide en varios factores relacionados con lo posiblemente irreparable de las fracturas sociales. Por un lado, se cuestiona aquí hasta qué punto las verdades afectan, destrozan y desplazan nuevamente a las víctimas que intentan reestablecer una conexión con el mundo que les fue arrebatado. En el caso de Mateo, conocer la verdad significa reinventar su pasado a partir de la idea de que su pareja fue la causante de su captura. Esto es, Mateo se da cuenta de la falsedad que representa lo que por tanto tiempo mantuvo sus esperanzas. Este personaje tiene ahora que lidiar con las repercusiones y los efectos emocionales de un presente que tatúa e intensifica el dolor de su pasado. Esto no significa que el mensaje final de la escena respalde el olvido y el silencio de la memoria histórica, sino más bien incita, por otro lado, a cuestionar la dificultad a la hora de lidiar con las verdades y cómo identificar el componente ético en las conductas cómplices. Si bien las escenas anteriores van construyendo sutilmente un marco que pone en duda la moral a la hora de actuar la complicidad, esta última escena pone en relieve la necesidad del enfrentamiento no para conciliar, pero si para cuestionar la raíz de las verdades de cada sector social afectado por la dictadura. Este planteamiento intenta responder justamente al artículo de Brecht al considerar las amenazas, los peligros y sobretodo el instinto de supervivencia que sólo se pueden percibir una vez adentrados a los espacios íntimos de historias como las que se presentan en estas obras.

Por último, la escena “Dos exilios” en la obra de Sinisterra muestra justamente la separación entre dos grupos afectados por la violencia: los que se fueron y los que se quedaron. Esta imagen esta presente desde un principio, tal como se plasma en “Primavera 39” (ver figura 3.25). En esta escena, un personaje acarrea una maleta, tratando de cruzar un puente. El otro personaje, el que decide quedarse, busca entre la basura algo que comer. La basura, en este caso es símbolo de la destrucción y los residuos que quedan después de la Guerra Civil. Junto con esta



Figura 3.25: Residuos

escena, “Dos exilios” apunta justamente a esa distinción entre el exilio territorial y el exilio interior. El escenario, como se observa en la figura 3.26, está dividido en dos espacios para marcar la distancia que existe entre los personajes. Asimismo, proyecta una sensación de estar presenciando dos realidades tan lejanas pero unidas por el escenario, lo cual alude a los lazos que se mantienen a pesar de la distancia. Ambos personajes se turnan para narrar sus historias, pero en algún momento se fusionan sus voces para crear una inquietud en el receptor. Por una parte, es difícil seleccionar una voz a la cual escuchar. Por otra parte, la fusión de las voces puede significar dolores compartidos que de igual manera se sufren allá y acá. Mientras en muchos sectores sociales suele surgir el dilema de culpar o responsabilizar a todos aquellos que abandonaron la lucha y a todos aquellos que se quedaron sin hacer nada, esta escena intenta



Figura 3.26: Distancias cercanas



Figura 3.27: Cara a cara

desmantelar las culpas. El personaje de análisis aquí es Leandro, uno de los hermanos que no se exilio, pero que de igual manera se identifica dentro del grupo al que llama “exiliados en nuestro propio país.” Leandro se despierta todos los días a media noche, con el temor de que van a llegar a su casa por él y por sus hijos. Por este motivo, revisa todas las noches sus papeles, libros o cualquier otro material peligroso que lo pueda relacionar con la oposición. A su estado de angustia, Leandro comenta, “no, no es cobardía, pero sé lo que nos jugamos todos estos días.” De manera similar a la escena de “El miedo se instala en la sociedad,” en la obra de Zangaro/Genta, este personaje vive en un estado de alerta. A pesar del miedo, Leandro mantiene la esperanza, lo cual se representa en la figura 3.27, cuando al final de la escena se enfrenta simbólicamente cara a cara con su hermano Jorge, el cual vive en el exilio desde hace 6 años. A pesar de que ambos personajes conllevan un encierro distinto, esta última imagen rompe con los espacios y las temporalidades que dividieron a grupos sociales debido a las dictaduras. Asimismo, intenta conciliar las tensiones sociales en cuanto al grado de sufrimiento entre unos y otros.

Teniendo en cuenta que el performance se caracteriza por la definición de espacios borrados (interior y exterior) en el cual se mezcla una comunidad de diferentes elementos, las

escenas analizadas anteriormente construyen un campo que facilita el acercamiento hacia el interior del escenario. De esta manera, quedan al descubierto los espacios más íntimos y humanos de los personajes que representan parejas, amigos, amantes y en general una clase común, como lo estipula Zangaro. Es decir, el espacio privado queda expuesto al público y la escena se convierte en simples actos de la vida diaria. A esto se le aporta la sencillez de la escenografía, la comicidad en la actuación y un lenguaje casi siempre directo.

### **Enfrentamientos incómodos: el silencio de la sociedad mutilada**

Si bien la obra de Zangaro/Genta hace eco a la obra de Sinisterra y Brecht, cabe analizar un aspecto que sobresale y distingue la producción de Ianni. En la puesta en escena, no sólo contrasta, sino que confronta la realidad teatral de las seis escenas al incrustar en medio de cada una un espectáculo aparte protagonizado por el Niño y el Bulto o el “monstruo que habla.” Es decir, problematiza la cotidianidad de las seis escenas a través de una realidad teatral abstracta y oculta que estimula el “qué significa” y el “cómo funciona” tanto en el proceso creativo como en el aspecto temático de la obra. La historia aparte se desarrolla a través de las apariciones cortas de dos personajes arquetípicos del mundo carnavalesco o circense que corresponden a la presentadora del espectáculo y la rareza humana. En el texto son referidos como el Niño y el Bulto, pero en la puesta en escena los personajes son doblemente representados por una mujer y su voz que le da vida al muñeco. Estos personajes intervienen para marcar una transición, entrelazar las distintas realidades que se presentan en cada escena e invitar a la audiencia a formar parte de un doble espectáculo. Acompañada de instrumentos musicales de carnaval, la presentadora comienza cada intervención con la misma introducción, “¡Pasen, vean y conozcan la historia de la criatura mutilada, sin ojos, sin brazos, sin piernas! ¡Cincuenta centavos! No se lo pierdan. Con

ustedes...el monstruo que habla...” La rareza humana, el monstruo o la criatura mutilada es descrita en el texto como un bulto y en escena se representa como un muñeco de trapo, sin cara y con tintes esperpénticos (ver figuras 3.28 y 3.29). El bulto sólo habla para decir, “no voy a hablar; se terminó.” En cada ocasión se acerca y le pide al bulto que hable, ya que el público está esperando. Al principio, la presentadora se muestra paciente y le dice, “ya hablarás; siempre hablarás.” Sin embargo, poco a poco se intensifica la violencia cuando la presentadora pateo, azota contra la pared y amenaza al bulto en repetidas ocasiones gritándole, “¡ya vas a ver como te hago hablar!... ¡vas a hablar hasta por las orejas!... ¡hablá de una puta vez!” Tras el silencio, ella comienza a narrar la historia del bulto por partes. Desde la primera aparición hasta casi el final se



Figura 3.28: El Bulto



Figura 3.29: “No voy a hablar”

conjunta el siguiente relato:

Al principio, cuando aterrizaron y calcinaron el valle como un desierto...cuando aterrizaron, la gente se encerró en las casas, les abrían la piel y quedaron en los huesos...nadie sobrevivió a la quemazón, sólo tu cuerpo, llagado, que ardió de hambre y de sed, hasta que por fin te encontraron...te llevaron con ellos y sobrevolaron la tierra. Buscando un secreto, te cortaron en pedazos. Después arrojaron...deambulaste solo, por la tierra seca, buscando una aldea que

sobreviviera. Querías hablar, pero estaban sordos...hiciste señas, pero no te entendieron, ¿eh? Quisiste escribir, pero nadie sabía leer. Te encerraron porque molestabas.

Tanto las acciones como el relato van a cambiar la percepción del acontecimiento inicial. Lo que comienza como un carnaval se va convirtiendo en un espectáculo incomodo al convertir la música alegre, el baile y las risas en un momento siniestro. En la última aparición antes del apagón final, el bulto por fin habla para confesar, “nunca aterrizaron...no fue una nevada la razón del exterminio...ellos estaban aquí...estaban aquí, entre nosotros...no venían del cielo...ellos estaban aquí.” Ambos personajes voltean lentamente a su alrededor, escuchando murmullos de desconcierto a lo lejos. La presentadora pregunta, “¿entre nosotros?” y el bulto mueve la cabeza afirmando. La obra termina con estos dos personajes abrazados y reanudándose la música por última vez (ver figuras 3.30 y 3.31). El ritmo de esta música va incrementando la tensión



Figura 3.30: El abrazo final



Figura 3.31: Música de carnaval

final y los gestos de los artistas reflejan expresiones de desafío, protesta y sobretodo de sospecha

La importancia al incluir la figura del bulto como un objeto abstracto en el escenario se basa en una de las estrategias de representación del proceso creativo que compone una teatralidad del público; es decir, una teatralidad colectiva que involucre la participación activa en

el proceso teatral. Esto lo explica Óscar Cornago de tal manera que “a diferencia de la teatralidad del yo, y como reacción a su construcción en oposición a un horizonte colectivo, la teatralidad del público plantea la posibilidad de lo singular frente a lo plural, del muchos como condición del uno” (*Ensayos de teoría escénica* 224). Cornago comenta que este es un acercamiento complementario al fenómeno del público como representación inmediata de la gente común convertida en acontecimiento escénico.<sup>20</sup> El bulto, sin identidad, pretende ser un reflejo que sitúe al público en el centro del escenario. Es decir, no se está representando una individualidad específica con el bulto, sino más bien es una figura que sólo cobra sentido cuando es observada por alguien más y esa mirada sea capaz de darle una apariencia y una definición a lo abstracto.<sup>21</sup> La audiencia es invitada a observar al bulto, pero también es invitada a que se observen a sí mismos como parte de esa abstracción en cuanto a la falta de una verdad absoluta. Esto se observa con la posición del bulto hacia la audiencia como si fuera un espejo. La técnica de este espectáculo mediático entre una realidad actual y otra ficticia la analiza Cornago como un proceso que toma “como materia escénica la dimensión social de esa abstracción a la que se denomina público para cuestionar los mecanismos de representación a través de ese fondo común e indiferenciado de la gente que pasa a ocupar el centro del escenario” (224). Esto no significa que la audiencia se reconozca a sí misma con el bulto, sino más bien se incita a que observen más de cerca la realidad de las víctimas. En contraste con las escenas largas, e incluso con las obras de los capítulos anteriores, la violencia, el trauma, el dolor o el despojo de las identidades, por ejemplo, se representa aquí como un elemento en construcción, no definido por conductas ni semblantes, sino por la oportunidad que se le da al público de darle forma al bulto y pintarle una cara al abismo negro que vislumbra su rostro.

---

<sup>20</sup> La “gente común” es identificada como toda persona que está fuera del poder político.

<sup>21</sup> Lo abstracto se refiere aquí como una imagen indeterminada o indefinida.

Por otra parte, la singularidad del bulto como “el monstruo que habla” y el contexto carnavalesco, y por ende metateatral, en el que aparece este personaje confronta de una manera distinta la percepción del significado. Lo carnavalesco como un evento popular y festivo contrasta con la idea de celebrar o maquillar historias y personajes que viven bajo los efectos traumáticos del pasado. Esto se percibe al final cuando la música y los gestos de la banda carnavalesca se transmutan en una seriedad notable, lo cual colapsa con esa idea de regocijo y felicidad que justamente muestran a lo largo de toda la obra. Por su parte, se observa como la incursión del carnaval, de cómo un espectáculo dentro de otro espectáculo, reta a los receptores de la obra a romper con la auto-ceguera. La cuestión plantea el qué hacer después del espectáculo. Es decir, se identifica un propósito capaz de estimular un diálogo crítico y no simplemente distanciarse y voltear la mirada ante lo espectacular. Ahora bien, el bulto figura como un objeto de atracción, diferente de los demás, como el tradicional *freak* del espectáculo. Su historia destapa curiosidades y su apariencia es producto de admiración. En esta obra, además de simbolizar un espejo de la sociedad mutilada, el bulto representa a las víctimas que sufrieron persecuciones, torturas y muertes, según lo cuenta su relato. Su historia y su apariencia distorsionada aparecen en escena, pero no se entremezcla con un público imaginario que paga por observarlo. Si bien esta manera de personificar la historia de las víctimas apunta a ser una crítica en contra de las conductas sociales, también corre el riesgo de desvalorizar su individualidad al convertir a la víctima en un muñeco de trapo y monstruoso, espectacular y anormal, inédito y “nunca antes visto.” El problema es la forma de representar estos dos mundos. Por un lado, está el escenario que accede a los espacios íntimos de la clase media, con parejas visiblemente normales; es decir, con características humanas. Por otra parte, está el escenario de afuera, en el que habita el carnaval y sus monstruos. La percepción de esta distancia tan grande

entre la representación de un sector social, siempre adentro, y el otro, siempre afuera, produce un sentido de inaccesibilidad entre ambos. Por lo tanto, las alternativas en cuanto a la disolución de las tensiones sociales se dificultan, pero funciona como una forma de asimilar las diferencias entre ambas realidades. La historia del bulto es la historia del subversivo que es aquel individuo al que los otros personajes en las escenas largas aprendieron a rechazar. El bulto no sólo es desplazado por la persecución política, sino que también tiene que lidiar con la censura de su propia comunidad, lo cual se aprecia con cada escena larga. Esto también se comprueba al final de la obra cuando el bulto por fin habla para vincular a los actores del exterminio de toda una población, con la gente común, “entre nosotros,” que bien puede referirse al público imaginario que atiende al espectáculo o a los personajes de las escenas largas. Este final deja la interrogante de quién verdaderamente es el monstruo.

Tanto la técnica creativa en la representación del bulto, como su significado temático ofrecen una mirada teatral movible que, como expone Cornago en su artículo “¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad” (2005), “ha promovido una idea de la cultura como proceso antes que como resultado [...] Se trata de una concepción dinámica y performativa, que no concibe la realidad como algo acabado, sino como un continuo hacerse” (3). Esto se sitúa en contraste con el enfoque literario que impone una imagen de la realidad y la historia como un texto fijado. No obstante, dentro del proceso creativo, el texto dramático/literario ofrece una mirada complementaria que permite la inclusión de las bases que forjaron originalmente la producción dramática. En este caso, las dos fuentes que contribuyen a la escritura de *La complicidad...* son la obra de Brecht y la obra de Sinisterra en cuanto al tema de víctimas y cómplices. Ambos autores, según Zangaro, Genta e Ianni, son claros referentes para la construcción de su propia realidad.

## **Comentarios finales: la construcción de víctimas cómplices**

Las cuestiones que se plantean al inicio de este capítulo giran en torno a cómo se aprende y se acostumbra a vivir en una cultura del miedo, cuyo sector social se encuentra inmovilizado en el interior del terror de la dictadura. Las obras de Sinisterra y Zangaro/Genta abren las puertas a una nueva mirada en la que los personajes “comunes” conviven y se confrontan en un escenario asfixiante. En cada escena, un personaje contrapone al otro en cuanto al grado de la complicidad y el compromiso moral. Se observa asimismo como sus comportamientos, un tanto mecánicos, se van normalizando y llegan a ser parte de su rutina. Si bien hay un miedo latente por el terror de la dictadura, también es cierto que hablar de operativos militares, torturas y muertes forman ahora parte de su modo de vida. Con excepción de la última escena en *La complicidad...*, las obras delimitan la disposición o la sensibilidad de esta clase para reproducir los patrones culturales que se les impone. No obstante, las obras abren también un espacio para tomar consciencia del otro lado de la represión, correspondiente ya no tanto a la figura directa del militante opositor del régimen, sino a muchas personas que tuvieron familiares desaparecidos, encarcelados o por el simple temor de experimentar el dolor de dichas causas. En muchos casos, tales como la escena de “La complicidad social,” se presentan víctimas castigadas por la dictadura, pero sobretodo víctimas desmoralizadas por sus vecinos. El castigo mayor que sufre la esposa del subversivo, por ejemplo, es el desplazamiento social, la marginalización y el aislamiento de su comunidad que no sólo afecta directamente a la esposa, sino también marca a su hija desde pequeña y por eso nadie asiste a su cumpleaños. Este ejemplo muestra la batalla interna que se vive dentro de una clase social que además rompe la rigidez con la que se acusa a este sector como desideologizado. La represión, en todo caso, contamina estas actitudes y se penetran en los espacios más íntimos. En la primera parte de este capítulo queda establecida la

forma en que se instalan los miedos, las angustias y el terror, lo cual contribuye a crear ambientes ríspidos e intratables entre las víctimas y los cómplices. Se reconoce que la mayor dificultad en estas obras es identificar quiénes son víctimas y quiénes son cómplices forzados, voluntarios o inocentes, así como el papel que cada uno juega en el pasado y el presente. La conclusión en este análisis no sólo basta con afirmar la presencia del discurso de las víctimas en el insilio, sino constatar que en un estado de terror el miedo conduce a un estado de supervivencia. Las obras no pretenden culpabilizar a unos y eximir a otros, ya que iría en contra de su propósito, pero si se encarga de llevar a escena los silencios de la gente común a los cuales no se les presta mucha atención a la hora de representar en el teatro los conflictos en la posdictadura.

Los escenarios que se examinan en estas obras integran temática y estructuralmente el modo de representar en el teatro los diferentes ángulos del pasado dictatorial más reciente para recuperar la memoria histórica y concientizar así el cambio generacional. Así como el primero y el segundo capítulo visibilizan los desarraigos de la cultura por medio del exilio territorial y la tortura, este capítulo conjunta las historias de los que se quedaron voluntaria o forzosamente inmobilizados. El siguiente capítulo ofrece una perspectiva más alentadora, ya que se presentan soluciones y una labor social comprometida. Al igual que en las obras de los demás capítulos, se van a observar situaciones de desplazamiento, torturas y reproducciones de los sistemas opresivos. Asimismo, el exilio, desexilio e insilio van a formar parte de las obras de este último capítulo para cuestionar el compromiso sociopolítico del teatro posdictadura que abarca este estudio. Sin embargo, el esfuerzo colectivo presenta una restauración a lo que aparenta ser irreparable, lo cual responde al pesimismo y negativa de las obras anteriores.

## CAPÍTULO 4

### El acto de regresar: enfrentamientos, recuperación y esperanza en *Secretos* (2001) y *NN 12* (2010)

Están en algún sitio / concertados  
desconcertados / sordos  
buscándose / buscándonos  
bloqueados por los signos y las dudas  
contemplando las verjas de las plazas  
los timbres de las puertas / las viejas azoteas  
ordenando sus sueños sus olvidos  
quizá convalecientes de su muerte privada...

-Mario Benedetti

El epígrafe corresponde a un fragmento del poema titulado “Desaparecidos.” Este poema forma parte del libro *Geografías* (1984), escrito por Mario Benedetti durante su exilio en España. En esta colección de cuentos y poemas, el autor reúne temas fuertemente ligados a la pérdida de la identidad. La mezcla de ambientes desolados y destruidos acarrearán una nostalgia por todo aquello que constituye la identidad del individuo. Por esta razón, la voz narrativa y poética anhela el regreso al hogar, al vecindario, a la ciudad y sus habitantes. A pesar de parecer irreparable la pérdida, se percibe cierta esperanza por reconstruir la identidad arrebatada a través del ejercicio de la memoria individual y colectiva. La voz poética en “Desaparecidos” muestra incertidumbre, pero sobre todo hace un llamado al no olvido, a la búsqueda incansable de las personas sin paradero, en vida o muerte, las cuales no tienen la oportunidad de regresar y reclamar su identidad. Teniendo en cuenta el poema de Benedetti, este capítulo recupera a los personajes *olvidados* para enfrentarlos con su pasado. A diferencia de los capítulos anteriores, las obras que se analizan aquí responden a la amnesia social a través de personajes que desentierran cadáveres, buscan a los desaparecidos y apoyan colectivamente a los sobrevivientes de la tortura.

Las obras de teatro *Secretos* (2001), de la dramaturga uruguaya Raquel Diana, y *NN 12* (2010), de la dramaturga española Gracia Morales, presentan un proceso de recuperación que, aunque no cierra un ciclo en las víctimas, proyecta el trabajo colectivo de un sector social ausente en las obras de teatro anteriores a este capítulo. El regreso de los desaparecidos, de los exiliados, de los muertos, de los torturados, es una de las grandes problemáticas que trata el teatro posdictadura. Las obras de los autores Arístides Vargas, Jorge Díaz, Eusebio Calonge, Marco Antonio de la Parra, Patricia Zangaro, Adriana Genta y José Sanchis Sinisterra plantean soluciones a la recuperación de la identidad de la víctima, pero no se llevan a cabo. Estos autores proponen estrategias para la recuperación de la memoria colectiva, mas no se representan en escena. Es decir, las obras sugieren acertadamente las pautas para la recuperación de la voz de las víctimas, pero al final todo queda irresoluto, lo cual también es válido cuando el análisis observa las consecuencias irreparables de la represión militar y la complicidad ciudadana. Sin embargo, existe la necesidad de poner en práctica, y en escena, las propuestas, los planteamientos y las estrategias capaces de establecer un cambio positivo en las víctimas para alejar relativamente al trauma como objeto de destrucción y así concretar la esperanza. Por lo tanto, este capítulo cuatro retoma el tema del “regreso” para demostrar por medio del análisis de las obras de Diana y Morales cómo el trabajo colectivo de un sector social comprometido colabora en rescatar/reivindicar la individualidad/identidad de las víctimas. Para esto, se observan escenarios en los que los personajes/víctimas regresan para enfrentar y trasgredir los espacios simbólicos del poder. La primera sección de este capítulo, “El regreso a los espacios reales y simbólicos de la tortura y de la muerte”, examina cómo se revierte la función de la casa como centro de detención y asimismo encara al torturador con la víctima con el propósito de rendir cuentas al pasado. Estos encuentros y trasgresiones son posibles gracias a la acción

colectiva y al conjunto de voces que se unen para denunciar la violencia y así lograr que las víctimas salgan del limbo en el que se encuentran. Esto es base del análisis en la segunda sección, “Historias repetidas: feminicidios y violencia sexual”, que además observa cómo el protagonismo del grupo de mujeres en las obras rompe con el espectro de superioridad masculina impuesto durante la dictadura. La última sección, “Del texto a la representación teatral: visualizar el regreso de las víctimas”, analiza los símbolos que la puesta en escena utiliza para apoderar la figura de la mujer y en vez de victimizarla, la presentan como un ser humano que se apropia de su identidad y hace resonar su voz ante la esfera pública. Este capítulo demuestra como el regreso de las víctimas deja de ser una quimera para así contrarrestar la apatía social y la desviación de la mirada del pasado que tanto se critica en las obras anteriores.

*Secretos* narra la historia de cuatro mujeres que se reúnen por casualidad en una casa descrita como vieja y típica de otros tiempos.<sup>1</sup> El número de esta casa es el diecinueve setenta y seis, cuyo símbolo apunta al año 1976, una fecha clave en el rumbo que toma la dictadura uruguaya.<sup>2</sup> La acción se desarrolla a partir de la venta de la casa, lo cual motiva el despertar de las memorias que se guardan en las paredes del recinto. En primera instancia aparece María Elena, una poeta que reclama ser dueña de la casa y se niega rotundamente a su venta. Ha vuelto

---

<sup>1</sup> Escrita en 2001 y ganadora del Primer Premio en el Certamen de Obra Inédita de Teatro para Adultos de Autor Uruguayo, “Estrenarte”, otorgado por la Asociación General de Autores del Uruguay (AGADU). *Secretos* es la segunda de cuatro obras de teatro de Raquel Diana que hablan de la dictadura. Las otras tres obras son *Cuentos de hadas* (1998), *Laguna* (2009) y *El tipo que vino a la función* (2014). Estas obras están reunidas en la colección *Allá* (2017), un título que de acuerdo con la dramaturga puede señalar tanto el futuro como el pasado.

<sup>2</sup> En este año se da el golpe de estado en Argentina. Asimismo, la Operación Cóndor llega en su apogeo, dejando un gran número de torturas, muertes y desapariciones. Por su parte, en 1976 se da la destitución de Juan María Bordaberry debido a su propuesta de eliminar los partidos políticos y crear una dictadura permanente en Uruguay, lo cual hace que las fuerzas militares tomen el control del gobierno. Finalmente, la Amnistía Internacional reporta que en ese año se registra el mayor número de prisioneros políticos en Uruguay a nivel mundial, así como la salida del diez por ciento de la población uruguaya por problemas políticos y económicos (Ruiz 68).

para terminar su libro de poemas a través de los recuerdos que guarda en esa casa. Nelly, por su parte, es una empleada de limpieza. Marta es la abogada que está a cargo de vender la casa. Estela es una ex-presa política, la cual fue torturada en esa casa y regresa con el objetivo de demolerla o hacerla un monumento. Estas cuatro historias, desconectadas en apariencia, crean la esencia del hogar. Asimismo, conjuntan diferentes sectores sociales que de acuerdo a la descripción de cada personaje corresponden al artista (María Elena), la clase trabajadora (Nelly), el aspecto legal (Marta) y la víctima (Estela). Al principio de la obra, las acciones se tornan de una manera cómica, debido a la confusión y los enredos entre los personajes. María Elena no está enterada de que la casa se ha puesto en venta. Cuando llega Nelly, se pelea con la escritora ya que no le permite hacer su trabajo y además se da cuenta que la compañía de limpieza la ha mandado sin guantes ni cepillo para fregar. Enseguida entra Marta desesperada porque tiene citas con posibles compradores y la casa no está presentable. Su angustia aumenta cuando confunde a Estela con uno de sus clientes. Una vez reunidas las cuatro mujeres, comienzan a escuchar ruidos provenientes de las paredes, del sótano, de las ventanas y de un altillo inexistente, según lo indican las acotaciones. Estos ruidos, en forma de gritos o alaridos, corresponden a Melisa, un quinto personaje siempre presente, pero sólo en la imaginación de las cuatro mujeres y además dialoga con ellas en forma de consciencia o espectro. De esta manera, Melisa devela gradualmente las historias íntimas de cada personaje y el ambiente cobra un tono más amargo y crudo. A través de la voz de Melisa, se descubren las frustraciones de la escritora María Elena, las angustias existenciales de Marta, la preocupación de Nelly por su hijo acusado de asesinato y el trauma de Estela por haber perdido a su hija durante la tortura. En el caso de María Elena y Marta, Melisa se presenta como el subconsciente de ambas, tal como si estuvieran conversando con su otro yo. Por su parte, Melisa se convierte en la imagen y la voz de los hijos de Nelly y

Estela. Por medio de esta doble personificación, el hijo de Nelly tiene la oportunidad de explicar la injusticia que se ha cometido en su contra. Del mismo modo, la hija de Estela reencarna en Melisa para consolar y calmar el dolor de su madre. Casi al final de la obra, Melisa deja de ser la voz y el espectro para cobrar una imagen propia y visible ante la mirada de las demás. Es decir, el espectro cobra una figura humana. Ahora, todas en conjunto pueden observar a Melisa, lo cual puede simbolizar el despertar del inconsciente. Así, cada una de las protagonistas enfrenta cara a cara lo que anteriormente estaba escondido en su interior, ya sean las frustraciones, las angustias y los traumas. Al momento de cruzar la puerta de la casa, Marta le da la bienvenida y las demás la reconocen con gestos de sorpresa. A pesar de que todas intentan disuadirla, Melisa llega decidida a quedarse con la casa y responde, “esta es la que quiero. Aunque tenga gritos. No me puedo hacer la distraída. Un lugar para que nazcan mis hijos. Un lugar para morir algún día” (92). La contundencia en su decisión es un signo de fortaleza y esperanza al revertir el poder simbólico de una casa que funcionó como centro de tortura durante la dictadura. En vez de rehuir y olvidar, Melisa, símbolo de la construcción colectiva de identidades, decide enfrentar la realidad y el pasado.

Por su parte, *NN12* se compone de quince escenas, las cuales se desarrollan en un laboratorio forense en un tiempo indeterminado.<sup>3</sup> En este espacio, el personaje de la Forense se encarga de examinar doce cuerpos que se encontraron en una fosa común y que según los estudios llevaban de veintisiete a veintiocho años enterrados. De los doce cuerpos, once se

---

<sup>3</sup> Escrita entre 2007 y 2008. Se publica en 2010. La obra gana el XVII Premio de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) de Teatro 2008. De acuerdo con la autora, *NN12* surge después de leer un reportaje sobre el Equipo Argentino de Antropología Forense, titulado “La voz de los huesos,” cuya historia se remonta a las dictaduras de los años 70 en Latinoamérica. Temas similares aparecen en sus obras *Interrupciones en el suministro eléctrico* (1999) y *Quince peldaños* (2000).

identifican como hombres y sólo una mujer, referida en la obra como NN.<sup>4</sup> A pesar de no poder establecer la identidad de este personaje al principio, la Forense sí logra determinar la causa de su muerte; “en el cráneo se evidencian las lesiones producidas por un impacto de bala, con una trayectoria postero-anterior y de arriba hacia abajo, con orificio de entrada y salida [...] Podemos deducir entonces que a la NN 12 la mataron entre diez y quince días después de haber dado a luz y de haber sufrido una infección que no se trató debidamente” (10). El hijo de NN es arrebatado por los militares para esconder cualquier evidencia que los pueda involucrar en el futuro. El hijo de NN se reconoce en escena como Esteban, un joven de veintisiete años, cuya infancia transcurre en un hogar para niños. El proceso de identificación se dificulta, ya que según el fundador del hogar se perdieron todos los registros de ingreso de los niños. Asimismo, Esteban es incapaz de reconocer un cuerpo del cual no tiene memoria, tal como se lo cuenta al cadáver de su madre, “Yo...no me acuerdo de ti. Ni de mi padre. Sería más fácil si pudiera recordar algo: un olor, una imagen, vuestra voz...; ahora podría hablar contigo...no sé...de otra manera. Pero no recuerdo nada. En el orfanato me dijeron que me habías abandonado” (20). No obstante, Esteban trata de conciliar sus sentimientos y lo único que le queda por hacer es esperar los resultados del ADN para ratificar lo anticipado. En las escenas siguientes se dan a conocer más detalles de NN y por fin develan su nombre, Patricia Luján Alvares. La Forense logra recolectar fotografías y eventualmente se va reconstruyendo la historia de NN. A partir de entonces, el espectro de NN, que está presente desde el inicio sin que los demás noten su presencia, comienza a recordar y por medio de su voz se apropia de su historia. Mientras tanto, la Forense continúa recolectando datos de NN. Esta vez encuentra las cartas de una enfermera dirigidas a los abuelos de Esteban. Estas cartas revelan el nombre del padre de Esteban, un militar que torturó a NN. Para esto, las

---

<sup>4</sup> Del Latín “*Nomen Nescio*” que significa “desconozco el nombre” o “persona desconocida de la que no se tiene ningún dato” (RAE).

acotaciones indican que en el escenario hay un espacio aparte, siempre a oscuras, donde se encuentra un Hombre Mayor iluminado por una sola luz. Este espacio funciona como el lugar de los enfrentamientos, ya que tanto el espectro de NN como Esteban confrontan al Hombre Mayor. El resultado de estos encuentros demuestra la impunidad, la injusticia y el olvido de todos aquellos individuos que ejercieron la tortura durante la dictadura. El Hombre Mayor, que ahora posee el rango de capitán, niega ante Esteban cualquier relación del pasado, mientras que ante NN le detalla todas las veces que abuso de ella sexualmente. La obra termina con la Forense metiendo los restos del cadáver en una caja para que Esteban los lleve al cementerio. “Habrá una placa con tu nombre,” dice la Forense, “ya nunca más vas a ser la NN 12” (56). NN se desvanece del escenario y la Forense se dispone a abrir una nueva caja con los restos de otra persona, mostrando así una circularidad interminable.

El personaje femenino en ambas obras representa la lucha contra la violencia de género durante la dictadura que por tanto tiempo permaneció en silencio.<sup>5</sup> El regreso de la democracia trae consigo una explosión de testimonios sobre la represión ocurrida en las prisiones y centros de detención. Sin embargo, destaca la poca respuesta por parte de los testimonios de las mujeres, tal como lo cuestiona Lucy Garrido, una de las autoras de *Mi habitación, mi celda* (1990), “¿Qué había pasado con ellas? ¿Por qué hablaban tan poco de sí mismas? ¿Otra vez la historia sería contada solamente por los hombres, incluso ahora, que en la lucha por la democracia había

---

<sup>5</sup> Se entiende por “género” de acuerdo con análisis de Judith Butler en “Regulaciones de género” (2004), el cual “no es exactamente lo que uno ‘es’ ni precisamente lo que uno ‘tiene.’ El género es el aparato mediante el cual tienen lugar la producción y la normalización de lo masculino y lo femenino, junto con las formas intersticiales hormonal, cromosómica, psíquica y performativa que el género asume [...] El género es el mecanismo mediante el cual se producen y naturalizan las nociones de masculino y femenino, pero podría muy bien ser el aparato mediante el cual tales términos son desconstruidos y desnaturalizados” (11). Butler explica a lo largo de su análisis la multiplicidad de acercamientos a este término más allá de los binarios masculino-femenino, hombre-mujer, macho-hembra. En este capítulo, la violencia de género se entiende como una imposición a la norma tradicional del dominio del hombre, el cual castiga a los trasgresores de esta normatividad.

nacido en el país un movimiento de mujeres exigiendo participación y reivindicando su protagonismo?” (5). Garrido se refiere a las presas que estuvieron en el Penal de Punta Rieles, Uruguay, ya que había escuchado hablar “de su resistencia, de su capacidad creativa, de los poemas y el teatro clandestino, de la fuerza y la solidaridad con que enfrentaron la represión” (5). Por esta razón, hace un llamado al repentino silencio.<sup>6</sup> No obstante, las víctimas muestran un miedo todavía latente, especialmente cuando las leyes de impunidad siguen vigentes, tal como ocurre en Uruguay con la Ley de Caducidad aprobada en 1986 y ratificada en 1989. El miedo por las represalias es uno de los factores determinantes a la hora de contar lo que realmente ocurrió. En el caso específico de la mujer víctima de la tortura y violencia sexual que termina en embarazo, la situación sufre mayores complicaciones cuando se advierten amenazas de nunca encontrar a sus hijos desaparecidos. A esto se le aúna la condición social de inferioridad que supone el testimonio de una mujer en contra de los testimonios de prestigiosos doctores y militares. Ante este enfrentamiento, el testimonio de la mujer es desplazado y puede perder legitimidad ante una esfera social regida bajo los valores impuestos de la figura de poder masculino. De este modo, muchos testimonios e intentos por denunciar la violencia sexual corren el riesgo de caer ante miradas de duda y/o acusatorias, entre la locura y la histeria. Aquí se recuerda el caso de Cassandra en *La puta madre* o la Calaca en *La puerta estrecha*, cuyas acciones son causa de miradas extrañas y actitudes de desconfianza por el resto de los personajes. En estas obras, la locura de las protagonistas cobra mayor relevancia en vez de indagar y comprender las causas que originan el descontrol emocional. En las obras de Diana y

---

<sup>6</sup> *Mi habitación, mi celda* es uno de los primeros testimonios publicados por mujeres. Las historias de Lucy Garrido y Lilian Celiberti narran las experiencias durante su encarcelamiento en Uruguay, pero sobre todo, declara Celiberti, son historias y fragmentos individuales que se unen al colectivo en la lucha “para ser personas -a pesar del condicionamiento - fue la principal trinchera de la única guerra que se dio en el país desde el golpe: la de la dignidad contra el terror [...] reivindicar el derecho a la palabra, nacida del hartazgo de una politiquería que cierra las tenazas del poder sobre nuestros sufrimientos” (7).

Morales es preciso examinar cómo las protagonistas representan los testimonios de mujeres víctimas de tortura y violencia sexual que fácilmente son desacreditados por la figura simbólica del poder. En *Secretos* destaca la ausencia del personaje masculino. Por su parte, *NN12* representa al torturador impune como un ser inferior ante la mirada de Patricia que además es el único cadáver femenino de los doce que se encuentran en la fosa. Estas son algunas de las estrategias que se observan en las obras que reivindican el valor y la fuerza de la mujer en un entorno de autoritarismo masculino. Asimismo, muestran a la incansable labor que han hecho múltiples organizaciones defensoras de los derechos de la mujer que denuncian la violencia de género, particularmente la tortura y el abuso sexual durante la dictadura.

Para contextualizar lo establecido y observar como responden las obras de teatro en este capítulo, se consideran eventos históricos que marcan un camino hacia la apertura del diálogo sobre la violencia de género. Asimismo, se abren espacios comunes que reafirman y amparan a la mujer sobreviviente de la dictadura. En primer lugar, La Conferencia Mundial de los Derechos Humanos y su “Declaración sobre la eliminación de la violencia contra la mujer” en 1993 establece en el artículo primero que la violencia contra la mujer es “todo acto de violencia basado en la pertenencia al sexo femenino que tenga o pueda tener como resultado un daño o sufrimiento físico, sexual o psicológico para la mujer, así como las amenazas de tales actos, la coacción o la privación arbitraria de la libertad, tanto si se producen en la vida pública como en la vida privada.” Asimismo, el artículo segundo estipula los siguientes actos que se consideran violencia contra la mujer:

- a) La violencia física, sexual y psicológica que se produzca en la familia, incluidos los malos tratos, el abuso sexual de las niñas en el hogar, la violencia relacionada con la dote, la violación por el marido, la mutilación genital femenina y otras

prácticas tradicionales nocivas para la mujer, los actos de violencia perpetrados por otros miembros de la familia y la violencia relacionada con la explotación; b) La violencia física, sexual y psicológica perpetrada dentro de la comunidad en general, inclusive la violación, el abuso sexual, el acoso y la intimidación sexuales en el trabajo, en instituciones educacionales y en otros lugares, la trata de mujeres y la prostitución forzada; c) La violencia física, sexual y psicológica perpetrada o tolerada por el Estado, dondequiera que ocurra.<sup>7</sup>

El resto de los artículos marcan los derechos de la mujer, las condiciones de igualdad, el compromiso del Estado a condenar la violencia y la obligación de tomar las medidas adecuadas para garantizar el cumplimiento de la ley. Teniendo en cuenta esta Declaración, un grupo de mujeres uruguayas, que sufrieron la prisión política durante la dictadura, comienza a planificar lo que sería uno de los movimientos más destacados en el país. Junto con las marchas masivas de la población por la injusticia y la violación a los derechos humanos, la convocatoria de este grupo de mujeres comienza en 1997 con el objetivo “de hablar por ellas mismas a fin de reconstruir su peripecia y aportar su visión de la historia del pasado reciente” (Sapriza 66). Por medio de “talleres de género y memoria,” se reúnen más de trecientos testimonios a lo largo de tres años no sólo de las víctimas directas, sino también de un sector social solidario y testigo de la violencia del pasado. Cabe destacar que muchos de los testimonios de las mujeres encarceladas describen la amenaza de los torturadores por reprimir a miembros de sus familias o quitarles a sus hijos en el caso de las mujeres embarazadas.<sup>8</sup> A partir de esta convocatoria comienza a difundirse ampliamente otra perspectiva de la historia, más diversa y fuera del encajonamiento

---

<sup>7</sup> Documento completo disponible en [www.ohchr.org/sp/professionalinterest/pages/violenceagainstwomen.aspx](http://www.ohchr.org/sp/professionalinterest/pages/violenceagainstwomen.aspx)

<sup>8</sup> El resultado de los talleres de género y memoria queda plasmado en los tres volúmenes de *Memorias para armar*, publicados en 2001, 2002 y 2003.

de los archivos y de los renglones pautados por el nuevo gobierno democrático en Uruguay, claramente representados al mantener la Ley de Caducidad de 1986.<sup>9</sup> La respuesta del gobierno, particularmente con la llegada del Frente Amplio en 2005, es positiva en cuanto al reconocimiento y apoyo de los testimonios de las mujeres víctimas. No obstante, la Ley de Caducidad continúa protegiendo a los represores de la dictadura hasta el 2011, año en el que se reestablecen los delitos del terrorismo de Estado como crímenes de lesa humanidad. Por esta razón, en este año se da la primera denuncia oficial de violencia sexual por parte de veintiocho mujeres ex-presas políticas, cuyo caso queda irresoluto y se reactiva hasta abril de 2018.<sup>10</sup> Este ejemplo señala las complicaciones de un proceso judicial en el que la legitimidad de la denuncia sigue siendo un factor determinante en casos de violencia sexual. Es decir, algunos de los militares y médicos acusados en este caso han sido procesados por homicidios y tortura, mas no por violación sexual. Este tipo de impunidad lo acentúa Gracia Morales en su obra. A pesar de que el torturador, referido como el Hombre Mayor, confiesa sus crímenes ante Patricia y su hijo, sigue impune de cualquier castigo.

Por su parte, la denuncia contra la represión de la violencia contra la mujer durante los casi cuarenta años del franquismo constituye un proceso más lento. Esto se debe en parte a la sistematización de la violencia y adoctrinamiento de la mujer durante este largo periodo, lo cual

---

<sup>9</sup> Uruguay muestra un retraso notable en materia de reconocimiento de las víctimas de la dictadura, comparado con las prontas respuestas en Argentina con el proyecto oficial *Nunca más* y el *Informe Rettig* en Chile. La población uruguaya tiene que esperar hasta el 2000 para que el gobierno reconozca oficialmente a la organización “Madres y Familiares de Detenidos Desaparecidos” y la instauración de la Comisión para la Paz. Asimismo, hasta el 2005, bajo la presidencia de Tabaré Vázquez, se empiezan a procesar y condenar a los primeros opresores de la dictadura uruguaya, incluyendo al presidente de facto Juan María Bordaberry. No obstante, los casos específicos de violencia sexual pasan desapercibidos. Ver “Memorias de mujeres en el relato de la dictadura (Uruguay, 1973-1985). Violencia/cárcel/exilio” (2009) de Graciela Sapriza.

<sup>10</sup> Resumen en *El Observador* [www.elobservador.com.uy/nota/reactivan-caso-de-abuso-sexual-y-torturas-contra-28-mujeres-en-dictadura--2018452160](http://www.elobservador.com.uy/nota/reactivan-caso-de-abuso-sexual-y-torturas-contra-28-mujeres-en-dictadura--2018452160)

penetra en el imaginario social a tal grado de convertirse en un modo de vida. Revertir la normalización de la violencia y romper con la moral del nacionalcatolicismo son algunos de los retos que enfrenta la transición a la democracia, especialmente cuando el gobierno y algunos sectores de la sociedad se desentienden del pasado. Por esta razón, no repercuten de inicio los movimientos de protesta o las iniciativas grupales que denuncian la violencia contra la mujer. Hasta 2012 resuena el primer proyecto de *Mujer y Memoria*, un espacio digital que recupera las historias de mujeres que vivieron el franquismo. Este primer proyecto, titulado *Madres e Hijas de la Transición Española*, consta de un archivo audiovisual de testimonios sobre los abusos hacia la mujer, la sexualidad, la maternidad, los cambios intergeneracionales, la religión, entre otros. Este espacio digital contribuye a la recuperación y difusión de la memoria histórica a través de una perspectiva de género, pero sobre todo se observa la falta de atención a las voces silenciadas durante y después de la dictadura. En el caso específico de la violencia sexual, la falta de denuncias muestra la poca respuesta ante dichos casos. La primera acusación ante la justicia por los crímenes de género cometidos durante el franquismo se da en 2016 a través de *Women's Link Worldwide*, una organización internacional que lucha por los derechos de las mujeres.<sup>11</sup> Esta denuncia consta de seis mujeres que sufrieron violaciones sexuales, abortos forzados y robo de bebés.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Cabe destacar que este mismo año se estrena en el Teatro de La Abadía la obra de la dramaturga española Carmen Domingo, *Solo son mujeres* (2016), bajo la dirección de Carme Portaceli. Esta obra presenta la historia de cinco mujeres que son encarceladas, juzgadas y condenadas durante y después de la Guerra Civil.

<sup>12</sup> Esta denuncia, única por incorporar los crímenes de género, se aúna a los cientos de casos que la jueza argentina María Servini de Cubría ha llevado a cabo desde 2010 para juzgar los crímenes del franquismo. Ver “Las víctimas ‘olvidadas’ de Franco: violencia sexual, tortura y humillación contra las mujeres” en [www.womenslinkworldwide.org/informate/women-s-link-en-los-medios/las-victimas-olvidadas-de-franco-violencia-sexual-tortura-y-humillacion-contra-las-mujeres-1](http://www.womenslinkworldwide.org/informate/women-s-link-en-los-medios/las-victimas-olvidadas-de-franco-violencia-sexual-tortura-y-humillacion-contra-las-mujeres-1)

Bajo este contexto, los personajes de Estela en *Secretos* y Patricia en *NN12* hacen eco a la realidad de los grupos de mujeres que luchan por reivindicar su lugar en la historia, señalando así una de las partes más oscuras de la dictadura. A pesar de que no se llevan a cabo medidas legales en contra de los torturadores en las obras, la alternativa a esta irresolución se refleja con el trabajo colectivo de un sector social consciente en un espacio donde no hay cabida para la venganza ni la reproducción de la violencia. Es decir, la resolución individual y colectiva de los personajes responde a la irresolución del gobierno en cuanto al tratamiento de los casos que se encuentran estancados en las cortes. Ahora bien, no se trata de perdonar ni olvidar, sino más bien de recobrar el valor humano de sus vidas y así tener la oportunidad de vislumbrar un futuro antes truncado por el trauma de la tortura. Se trata de que las víctimas dejen de ser objetos politizados, quitarse el estigma de ser botines de guerra y salir de aquellos lugares de la excepción a los que fueron sometidos en el pasado y que por consecuencia arrastran en el presente. Por esta razón, las obras que se incluyen en este capítulo responden a la huida con el regreso, tratando de validar el “nunca más” que por tantos años ha estado bajo las sombras del olvido, del renacer y de lo nuevo. Esto se observa en contraste con las obras anteriores. Los personajes en *Nuestra Señora de las Nubes* comienzan y terminan deambulando en un país extraño, anhelando el regreso y con la esperanza de que alguien los recuerde. En la obra *Canción de cuna para un anarquista*, Rosaura y Balbuena se encuentran ante la espera infinita de un tren, metáfora de la esperanza, que nunca llega. El personaje de la Calaca en *La puerta estrecha* muere sola, sin nombre y sin identidad. Cassandra en *La puta madre* todo el tiempo está amenazada por la persecución, escondiendo su verdadera identidad y la de su hijo. En *La complicidad de la inocencia*, el Monstruo que habla, un ser alejado y visto como una aberración o un objeto de admiración, nunca logra recuperar su historia. Los personajes víctimas en *Terror y miseria en el primer*

*franquismo* se ven obligados a convivir con los vencedores y adaptar las nuevas normas del régimen. Todos los personajes de las obras mencionadas viven en el limbo, justo en las fronteras que dividen la inclusión de la exclusión, así como de la dislocación y desorientación que arrastran del pasado. Por lo tanto, *Secretos* y *NN12* dan un paso más en la búsqueda de soluciones alternativas que apunten a otro “más allá” distinto de aquél impuesto por el olvido, lo cual nos remonta a los horizontes indefinidos del “beyond” que analiza Bhabha en un contexto “post-” necesitado por el diálogo y la negociación. El “más allá” de los personajes en estas obras no sólo incluye regresar a las casas y revertir su función como centros de tortura para humanizar las historias que se esconden detrás de las paredes, sino también se observa la manera en que se da este regreso. Es por medio del esfuerzo colectivo que se logran recuperar cadáveres y se les devuelve una voz y un nombre. De este modo, se libera la angustia que provoca morir en situaciones precarias y con la sensación de permanecer en un limbo infinito, tal como sucede con el personaje de la Calaca en la obra de Calonge. Asimismo, la complicidad, como lo presenta la obra de Zangaro/Genta, se convierte en las obras de Diana y Morales en una complicidad de compromiso social y moral que se atreve a hablar y desafiar. En este caso, la sociedad del espectáculo, por retomar el término de Diana Taylor, deja de contemplar desde la distancia, se acerca a la realidad y actúa para disipar la auto-ceguera.

Una de las estrategias que se identifican en *Secretos* y *NN12* para cumplir con el proceso de acercamiento a la realidad consta del análisis de los conceptos “archivo” y “repertorio” que Diana Taylor desarrolla en *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas* (2003). Para facilitar la apertura al amplio uso interdisciplinario en el teatro, Taylor propone distinguir estas dos formas de transmisión de conocimiento y memoria social que funcionan en conjunto. El archivo es todo aquello que implique fijeza y sea designado para que

perdure a través de la historia, tales como documentos legales, fotos, cartas, videos, o restos arqueológicos. Uno de los mitos, apunta Taylor, es que el archivo se crea para ser concreto, incorregible, incorruptible e inamovible. No obstante, es preciso indagar el proceso que lo conduce a esa perdurabilidad. Asimismo, la interpretación del archivo siempre cambia, dependiendo de la época y de la aproximación, lo cual crea miradas alternativas a esos sucesos del pasado. El repertorio, por su parte, se trata de una articulación gestual y corporal, tales como las danzas, cantos o narraciones orales. Estas acciones son alterables y cambian en cada representación. La presencia y participación en el repertorio es fundamental en la producción y reproducción del archivo. (Taylor 15). De este modo, es posible visibilizar la violencia archivada por las políticas del olvido; una violencia transcrita en los testimonios de las víctimas, pero lejos de la mirada colectiva. Teniendo en cuenta estos conceptos, se observan en las obras de Diana y Morales como el archivo interactúa con el repertorio, no sólo por la naturaleza del hecho teatral, sino también temáticamente, ya que los personajes llegan a poner en movimiento y resignificar objetos simbólicamente fosilizados. En *Secretos*, por ejemplo, la casa se percibe como un archivo en cuanto a la función que desempeña en el pasado como centro de detención. Es decir, las historias de abuso que ocurren en este espacio quedan inscritas y perduran a través del tiempo, más no logran resignificarse sin la participación de un receptor que en el caso de la obra corresponde al grupo de mujeres. De esta manera, la historia de cada personaje le da un valor distinto a la casa y una interpretación múltiple. Para Marta, la casa es un objeto de venta. María Elena deja en claro que la casa es su inspiración para escribir. Para Nelly, la casa denota dependencia económica. En el caso de Estela, la casa debe demolerse. Al final, la obra sugiere dejar de ver la casa como un objeto permanente de destrucción en el pasado y resignificar este espacio como un lugar colectivo del encuentro y diálogo. Por otra parte, en *NN12*, el archivo se

representa con los cadáveres desenterrados y con todas las cajas que contienen sus restos. El proceso de identificación de los cadáveres es la forma en que la obra marca la interacción y las distintas aproximaciones al archivo. Es decir, la construcción de la identidad del cadáver (nombre, apariencia, procedencia, etc.) se observa como un mecanismo que exhuma una historia hasta entonces escondida. La Forense, y más adelante el hijo de Patricia, son los encargados de armar el repertorio en forma de rompecabezas. Con esto, el espectro de Patricia interviene en escena y responde anímicamente a la construcción narrativa de su historia. La importancia de resignificar el archivo se observa en este caso con la revelación de una nueva verdad. Por ejemplo, el personaje de Patricia muere sin saber que su hijo vive. Asimismo, muere con una identidad ajena a la suya, la cual fue impuesta por su torturador. De este modo, la construcción de la identidad del cadáver significa un nuevo enfrentamiento y un descubrimiento anteriormente desconocido para Patricia, y también para el receptor que lee u observa la obra, lo cual amplía las opciones de una verdad considerada hasta cierto punto absoluta.

### **El regreso a los espacios reales y simbólicos de la tortura y de la muerte**

Los lugares de detención y las fosas comunes pueden ser asimilados como espacios puros de la excepción. Recapitulando el análisis de Giorgio Agamben en *Homo Sacer* (1995), estos espacios posicionan al ser humano en un estado próximo a la muerte o se utilizan como sitios para desechar lo indeseable, lo peligroso y todo aquello fuera de la normalidad decretada por el Estado (170). Estos espacios representan el aislamiento, la pérdida y sobre todo la destrucción del individuo. Por esta razón, los centros de detención y las fosas comunes que se utilizaron durante la dictadura quedan marcados como espacios inhumanos. Esto nos remite al análisis en el segundo capítulo de este estudio sobre el símbolo de la prisión en Foucault, *Vigilar y castigar*:

*Nacimiento de la prisión* (1975). Además de la docilidad del cuerpo en los centros de detención que se examina previamente, es preciso señalar el siguiente mecanismo, de acuerdo con

Foucault:

el cuerpo humano entra en un mecanismo de poder que lo explora, lo desarticula y lo recompone. Una ‘anatomía política,’ que es igualmente una ‘mecánica del poder,’ está naciendo; define cómo se puede hacer presa en el cuerpo de los demás, no simplemente para que ellos hagan lo que se desea, sino para que operen como se quiere, con las técnicas, según la rapidez y la eficacia que se determina.

(126)

Apunto a los centros de detención y a las fosas comunes como espacios de carácter inhumano por la “desarticulación” del detenido (no necesariamente un criminal), primero como como objeto de experimentación y, segundo, como objeto desechable una vez que cumple su función durante la detención. La desarticulación y recomposición del individuo son dos componentes que toman lugar en los escenarios de *Secretos* y *NN12*. Esto es, desarticulan físicamente a la víctima a través de la tortura sexual y simbólicamente por medio de la separación de sus respectivos hijos que, de una manera emblemática, forman parte de sus cuerpos. La recomposición puede darse durante el acto de tortura, como en el caso de *NN12*, cuando el doctor torturador cura o repara las heridas de su víctima para nuevamente desarticularla, ejecutando así los mecanismos del poder. Por este motivo, regresar a los lugares que deshumanizan a la víctima significa reactivar el trauma y revivir las instancias que marcan o recomponen su destino, lo cual puede producir la huida, el olvido o el silencio. El reto en las obras de Diana y Morales consta de recobrar el valor humano de estos lugares y convertirlos en espacios de la inclusión. Para esto, las autoras se

preocupan más por representar la esencia de las historias que se esconden detrás de las paredes o debajo de la tierra, tal como lo cuenta el personaje de Patricia en *NN12*:

La tierra está / la tierra / la tierra está llena de voces. Ahí abajo, nos hablamos, unos a otros nos hablamos. Y nos decimos, nos contamos. El nombre. La edad. Nuestras ciudades de cada uno. Por qué nos arrestaron. Cómo era esa mirada / ésa / la mirada de quien / la mirada. Voces. Voces rotas entre la tierra. Y escucharlas muy quietos, con atención [...] La tierra vive. Llena de / de / de historias. Y de llantos. Los muertos recientes, ellos los que más fuerte y mientras casi no permiten escuchar. Luego se acostumbran a aquello / a la oscuridad / y al olor húmedo tan húmedo, y dejan de llorar y aprenden. Por debajo de la tierra, las palabras / cómo suenan las palabras / se mueven kilómetros, miles y miles. Así. Y llegan. Llegan limpias. (12)

Patricia es la portadora de las voces enterradas en la fosa común donde encuentran a los doce cadáveres. Su relato revierte la imagen de la fosa como un lugar sin vida y en vez de materia inerte, hay una comunidad que comparte sus dolores, miedos y rabia. De manera similar sucede en *Secretos*. La casa diecinueve setenta y seis sirvió como un centro de detención en el cual Estela fue torturada y asimismo pierde a su hija. Así como lo muestra su historia, Estela muere simbólicamente en esta casa:

Son cuentos de la verdad. Aquí una vez, hace tiempo, vivió unos meses la otra, la que fui. Joven, flaca, llena de ganas. Rebosante de certezas. Aquí ella tuvo dolor, dolor, dolores. Y también aquí, una vez, hace tiempo, murió sin haber nacido, una niña. No eran tiempos para tener niñas, ni nada que se pudiera romper. Pero ella vino y se puso allí. Porque la naturaleza no se queda quieta. Y reventó de un

golpe, o cayó fulminada por un rayo portátil, o por la invasión de las bestias que arrasaron a su madre, o de pena, o de saber que para ella no había lugar aquí, una vez, hace tiempo. (89)

Para Estela, la casa representa su tumba y por eso regresa para demolerla. Sin embargo, las voces del resto de los personajes se conjuntan para recobrar la esencia humana de la casa. Es decir, los gritos y los quejidos que provienen de las paredes, del sótano y del altillo se van disipando para luego traducirse en las historias personales de cada personaje. De esta manera, la casa reúne a un grupo de personas capaces de reconocer y lidiar con el simbolismo del recinto y en vez de la destrucción, optan por la reivindicación del lugar. Esto se observa al final, cuando llega Melisa, el personaje imaginario en función de subconsciente de cada personaje, a comprar la casa. Estela le advierte, “esta casa no te conviene. Quizás alguna vez fue gloriosa. Pero pasaron cosas que quedaron en las paredes, entre los ladrillos, entre las tablas del piso. Es más, habría que poner un cartel en la puerta prohibiendo la entrada. Hay tantas casas parecidas por ahí. Y justo fuiste a elegir ésta. Andá. Buscá otra mejor” (92). A esto le responde Melisa, “esta es la que quiero. Aunque tenga gritos. No me puedo hacer la distraída” (92). De esta manera, Melisa, como representante del colectivo, rehúsa la huida. Esto se considera un acto de resistencia, ya que demoler la casa significaría silenciar los delitos, desaparecer las historias y promover el olvido.

En ambas obras, la casa y la fosa funcionan como espacios del silenciamiento, desaparición y muerte. Las acciones de poder que se llevan a cabo en ambos lugares destruyen la comunicación verbal de los individuos por medio de la tortura. La capacidad verbal del torturado se reduce a un estado agónico de inexpressión. La tortura les arranca las voces a las víctimas para obtener una confesión y en muchos casos silencian estas voces con la muerte y desaparición del cuerpo. Por esta razón, en ambas obras regresar es sinónimo de recuperar la expresión verbal

capaz de comunicar lo antes silenciado para así transgredir los espacios simbólicos del poder y desenmascarar la realidad que se esconde detrás de los discursos de la normalidad y la impunidad. En *Secretos*, la casa se presenta en primera instancia como típica. La preocupación inicial de la abogada es que la casa esté presentable, limpia y ordenada para poder ejecutar su venta. Asimismo, trata de adaptarla como un lugar “moderno,” con un sótano que sirva de *loft* para alquilarlo a una pareja joven. Después de los gritos que se escuchan, la abogada revisa la casa y explica, “acción y reacción. Causa y efecto. Si había gritos sería porque habría dolor, si había dolor, alguien estaba dañando, que seguramente estaría siendo dañado a su vez. Desaparecido el grito, no queda nada, ni siquiera sus causas. ¿Entiende? ¿Qué es lo que hay ahora? Silencio. Es una casa normal” (77). El propósito de la casa es ser vendida. Para esto, es necesario que aparente normalidad y que no se sepa que en esa casa hubo “camas de hierro, tachos con mierda, cuerdas, ganchos, picanas eléctricas” (78). Al final, la venta se lleva a cabo. No obstante, la transacción incluye la verdadera identidad de la casa. Melisa es consciente de las historias que se esconden y decide no ocultarlas, sino más bien sugiere convertir ese espacio anteriormente de destrucción en un lugar de congregación. Esta propuesta responde al tratamiento que el retorno de la democracia les ha dado a los lugares utilizados como centros de detención que incluyen cárceles, unidades militares, hospitales y casas particulares. Dichos espacios se han mantenido, resignificado o eliminado.<sup>13</sup>

De manera similar ocurre en *NN12* cuando la fosa cobra vida por medio de Patricia, cuya voz indica la convivencia y la solidaridad entre los muertos. Salir del estado de excepción sólo es

---

<sup>13</sup> En Uruguay se han identificado 41 edificios que sirvieron como centros de detención. En 2013, el Centro de Fotografía de Montevideo lleva a cabo una muestra fotográfica, “Huellas de la Represión: Identificación de centros de retención del autoritarismo y la dictadura (1968-1985),” que muestra actualmente el destino y función de estos lugares. Muchos continúan sirviendo como cárceles y hogares particulares. Muchos otros se han convertido en *shopping centers*, eliminando por completo la memoria histórica.

posible cuando se revierte la función original de la fosa como espacio de incomunicación y aislamiento. Para esto, la salida implica un proceso colectivo de reconstrucción de las historias enterradas que no sólo basta con identificar a los cuerpos sin nombre, sino determinar qué hacer con estas historias y el cambio social que puedan producir. Por este motivo, es preciso señalar la manera en que la obra confronta el pasado con el presente para evitar caer en un círculo vicioso de desenterrar para volver a enterrar. La obra contrapone dos espacios físicos en escenas simultáneas. Por una parte, el laboratorio funciona como el espacio de la reconstrucción, exposición e inclusión. Por otro lado, la casa del Hombre Mayor simboliza el espacio de la impunidad, ya que aquí el torturador lleva una vida perfectamente normal, con rango de capitán, retirado, dedicado a jugar con sus nietos y cuidar de su jardín. A pesar de que cada espacio representa una acción y un sector social determinado, compartir un mismo escenario, con acciones paralelas en cada uno, sugiere la dificultad de separar los conceptos de verdad y justicia, pasado y presente. De este modo, el receptor se ve obligado a confrontar bajo una misma mirada la coexistencia de dos mundos que aparentan estar tan lejanos, pero la escena los aproxima. Para esto, una de las técnicas que se utiliza para marcar este acercamiento de las acciones se percibe al inicio, cuando el Hombre Mayor está leyendo el periódico y, según las acotaciones, “en el momento en el que este personaje se detiene ante la página que había despertado su interés comienza otra escena simultánea, que ocupa una zona del escenario sensiblemente más amplia que la del Hombre Mayor” (5). Esta indicación deja por sobredicho que la noticia del periódico pertenece a la exhumación de los cadáveres. Aquí se transfiere la acción al laboratorio, creando una imagen filmica, en el que la lectura de la noticia cobra vida por medio de la actuación. Ahora bien, esta transferencia puede significar un cambio de temporalidades (pasado/presente) o un cambio de contextos (aquí/allá). De igual manera, la

función se cumple en cuanto al proceso de construcción de espacios comunes por medio de la visualización de la noticia del periódico, que bien puede pasar a formar parte del archivo.

En el laboratorio, Patricia recupera su identidad, encara el dolor de su asesinato y se reencuentra con el hijo que le roban después de su nacimiento. Una vez cumplido este proceso, Patricia, siempre en forma de espectro, encara al torturador en su hogar para de esta manera corromper el estado de la armonía y trasgredir el espacio de la normalidad/impunidad. Esta transgresión desenmascara/señala estos lugares en los que no sólo se esconde la impunidad, sino además son vistos como espacios intocables, inalcanzables o simplemente pasan desapercibidos ante la mirada pública. La historia de Patricia regresa para contrastar el presente del Hombre Mayor y señalar así los casos que las leyes siguen prorrogando en materia de los juicios de lesa humanidad durante la dictadura. Si bien la obra pone en relieve esta ausencia de justicia, el encuentro entre Patricia y su torturador cobra mayor relevancia puesto que las barreras físicas y simbólicas dejan de ser un impedimento en la construcción de la memoria histórica. Un ejemplo que sirve para contextualizar la función de esta escena en cuanto a la transgresión y señalamiento de los lugares desapercibidos es el caso de los escraches de los H.I.J.O.S. (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio.) en Argentina.<sup>14</sup> El propósito de los escraches se identifica bajo el lema de H.I.J.O.S., “si no hay justicia, hagamos que el país sea su cárcel.” Desde sus inicios a mediados de los noventa, H.I.J.O.S. se ha encargado de señalar públicamente a los agresores de la última dictadura. Esto se da en respuesta a la falta de justicia y sobre todo por la vigencia de las leyes de impunidad (Leyes de Punto Final y de Obediencia Debida) durante este periodo. De este modo, exhibir y denunciar ante la sociedad se perciben como formas alternativas de justicia social, lo cual contribuye al mantenimiento de la memoria

---

<sup>14</sup> Los escraches son manifestaciones populares de protesta en contra de una figura política que se llevan a cabo en los domicilios o en los lugares concurridos de estas personas.

histórica.<sup>15</sup> En la obra de teatro, Patricia confronta a su torturador, pero es su hijo y la Forense los que identifican y exhiben al torturador ante la mirada pública que en este caso es el receptor. Al igual que los escarches como actos performativos, el teatro expone ante su audiencia a los agresores de la dictadura. La Forense da detalles de la vida del Hombre Mayor, tales como dirección, familia y rutina, en un acto que claramente sugiere una previa investigación del sujeto.

Como última observación, en ambas obras se observa como la casa y la fosa, en tanto espacios simbólicos, continúan siendo lugares puros de la excepción en el presente de las víctimas. No obstante, los personajes se atreven a desafiar estos símbolos por medio de la recuperación y el enfrentamiento de historias que erradican la noción de sujetos reducidos a pura vida biológica, propensos a la destrucción y desaparición. Esta *nuda vida* deja de ser una forma de vida en las obras para convertirse en un acto de protesta en contra del olvido. De esta manera, el personaje *olvidado*, en vida (Estela) o en muerte (Patricia), abandona el estado de encierro y tiene así la posibilidad de ser incluido como parte de la realidad histórica. Ante todo, se observa en las obras como el concepto de “destrucción,” asociado con la ruina y pérdidas irreparables, se convierte en sinónimo de “construcción.” Esto es, los personajes se apropian de los lugares que originalmente sirvieron para destruirlos y revierten su valor destructivo, ya que en estos mismos lugares reconstruyen sus historias. Esto se ejemplifica con la decisión final de Estela en *Secretos* cuando cambia su propósito de demoler la casa y ahora pide que se haga una placa en reconocimiento a las víctimas torturadas en ese recinto. La casa y la fosa plasman el

---

<sup>15</sup> A pesar de aumentar los retrocesos sobre las políticas de Estado de Memoria, Verdad y Justicia bajo la presidencia de Mauricio Macri, los juicios a genocidas continúan. De los 89 casos más recientes, sólo 11 se intentarán resolver en Marzo, 2019. Para el reporte de estos casos, consultar [www.pagina12.com.ar/165622-los-juicios-se-toman-su-tiempo](http://www.pagina12.com.ar/165622-los-juicios-se-toman-su-tiempo). Si bien la iniciativa por seguir condenando a los genocidas se mantiene activa, el problema recae en la lentitud de los procesos en los cuales pasan años sin respuesta, mientras los genocidas esperan su condena por los crímenes cometidos en sus casas bajo libertad condicional. En muchos otros casos ni siquiera se han reconocido a los culpables.

microcosmos de una nación, de la tortura y de la muerte; ante todo, funcionan como los testigos silenciosos que contribuyen a la (re)significación del pasado. Tal como las historias escritas y los testimonios orales de las víctimas, los espacios y objetos físicos del pasado también forman parte del repertorio e interacción con la memoria histórica.

### **Historias repetidas: feminicidios y violencia sexual**

Tanto la llegada del franquismo como los golpes de Estado en el Cono Sur en la década de los setenta interrumpen movimientos importantes a favor de los derechos de la mujer. Las movilizaciones sociales que exigen un papel protagónico de la mujer en la esfera política, cultural, educacional o sindical se ven truncados con la llegada de un autoritarismo encargado de restablecer el papel tradicional de la mujer.<sup>16</sup> No todos los casos de tortura hacia la mujer fueron motivo de implicaciones militantes en contra de la dictadura. En muchas ocasiones, las razones de la tortura y marginalización se basaban en la posible amenaza de mujeres “no adecuadas” a las normas sociales del sistema dictatorial. Las mujeres que desafiaban el modelo de la “buena mujer” fueron reprimidas y apartadas de la sociedad, ya que ensuciaban la configuración de la identidad femenina como mujer sumisa, esposa y madre dedicadas al ámbito privado del hogar y la familia.<sup>17</sup> Salirse de las normas era motivo suficiente para legitimar la violencia contra las

---

<sup>16</sup> En referencia al papel tradicional de la mujer, se toma como ejemplo el manual “Guía de la buena esposa” (1953), impuesto durante el franquismo. Este manual es producto de la doctrina de la *Sección Femenina*, fundada en 1934 como parte del movimiento político de la Falange en España. Durante el franquismo, la *Sección Femenina* se convierte en una institución oficial.

<sup>17</sup> Siguiendo la primera denuncia oficial de violencia sexual en 2011 por parte de veintiocho mujeres ex-presas políticas, uno de los resultados es la publicación de *Las Laurencias* (2012) en la que se compilan testimonios y se analiza la violencia sexual y de género ocurrida durante el terrorismo de Estado uruguayo. El segundo artículo que se incluye en *Las Laurencias*, “La emergencia de un prolongado y silenciado dolor,” escrito por las autoras Lala Mangado y María Celia Robaina, se aproxima a la violencia sexual como forma de castigo hacia aquellas mujeres que se atrevieron a salirse del rol tradicional de “ama de casa, madres y esposas.” Los testimonios que se incluyen aquí describen como el torturador les

mujeres, cuyas vidas quedaban más vulnerables y propensas a la muerte. Las conductas de resistencia se consideraban como un síntoma, una enfermedad o un peligro latente de seguir reproduciendo ideologías contrarias al régimen. La mujer, vista como un sistema biológico de reproducción, requiere mayor atención por parte del opresor, lo cual significa un grado superior de marginalización en comparación al hombre. Por esta razón, la maternidad cobra un papel fundamental durante este periodo debido a que las madres debían ser aptas para inculcar los valores tradicionales a las nuevas generaciones. Es decir, la dictadura pretende utilizar la maternidad como herramienta para prolongar su legado, ya que educan a la nueva generación bajo sus ideales políticos. Asimismo, se observa como la maternidad funciona un mecanismo de tortura. No sólo existe la amenaza de separación al momento del nacimiento, sino también muchos embarazos se malogran debido a las golpizas hacia las madres opositoras al régimen. Cabe señalar el ejemplo del psiquiatra del ejército franquista Vallejo-Nájera, el cual realiza numerosos estudios para determinar la herencia del “ser rojo” o marxista. Dentro de sus hipótesis defiende que ser mujer “roja” es una enfermedad hereditaria y por ende se debe matar a la criatura o separarla de su madre. Dicha justificación forma parte de su teoría del “gen rojo.”<sup>18</sup> Así sucede con la muerte de la hija de Estela en *Secretos* o el robo del hijo de Patricia en *NN12*, cuya justificación la explica Irene en su carta, “alguna vez les oí decir que había que reeducarlos, que había que darles la oportunidad de crecer en un ‘ambiente sano’ a su alrededor” (33).

---

implanta a las presas un sentimiento de culpa y vergüenza por no seguir las normas. Desde una perspectiva psicológica, dicha culpa es causa del silencio y asimismo la acarrean consigo por años.

<sup>18</sup> Una obra de teatro reciente que representa este contexto es *Solo son mujeres* (2016) de Carmen Domingo. Esta obra narra la historia de seis mujeres prisioneras en diferentes contextos, ya sea en hospitales o cárceles donde sufrían palizas y abusos sexuales. Destaca la escena en los hospitales, ya que en esta parte se muestra el objetivo evangelizador de las monjas que condenaban a los niños a morir de hambre como castigo a las mujeres que se proclaman “libres” y se negaban a bautizarse. Esta obra se encarga de mostrar una violencia que no sufrieron los hombres, ya que el régimen no escarmentaba a las mujeres haciendo daño a sus maridos, sino a sus hijos.

Asimismo, los agresores implantaban un sentimiento de culpabilidad en las madres, tal como lo expresa Patricia:

Yo me quedo como / como vacía por dentro y / y en ese momento lo oigo / Lo oigo llorar. Un sollozo suave, como el de un animal pequeño. Lo oigo. Pero salieron muy rápido con él. Y después cuando volvieron a entrar me dijeron que había nacido muerto. Yo no les creía, ¡porque lo había oído llorar!, y me acercaba gritando, suplicándoles, pero me lo repitieron una vez y otra / siempre / una y otra vez / ¡Ha nacido muerto! / ¡Aparta de aquí, mujer, hemos enterrado ya a ese hijo que buscas! / Era demasiado pequeño, demasiado débil. / ¡Ni para ser madres servís! (41)

La separación, el robo y la muerte de sus hijos son otra forma en que las madres protagonistas de las obras sufren la tortura.<sup>19</sup> Muchos de los embarazos de las víctimas fueron producto de las violaciones sexuales por parte de los torturadores. Así, los bebés también pasan a ser parte del botín de guerra, ya que no sólo se utilizan como objetos de negociación, sino además simbolizan la masculinidad del torturador al trasgredir el cuerpo de la mujer. La tortura sexual como actos, ceremonias o espectáculos de poder siguen una lógica de sumisión y dominación, de inferioridad y superioridad, entre lo masculino y lo femenino que representan a

---

<sup>19</sup> En el reporte “Las víctimas ‘olvidadas’ de Franco: violencia sexual, tortura y humillación contra las mujeres” se estima que más de treinta mil niños y niñas fueron robados durante la Guerra Civil y el franquismo, los cuales “fueron entregados a familias de militares franquistas para ‘eliminar la semilla marxista’ y darles una educación afín al régimen. Hasta los años 80, muchas mujeres sufrieron el robo de sus hijos en los hospitales bajo la excusa de enfermedad grave y posterior muerte del bebé” (*Women's Link Worldwide*). Cabe destacar que el primer juicio en España por robo de bebés durante el franquismo se llevó a cabo en junio de 2018, a más de cuarenta años después de la Transición. En el contexto uruguayo, el reporte de *Investigación histórica sobre la dictadura y el terrorismo de Estado en el Uruguay (1973-1985)* señala que alrededor de cien menores de edad nacieron en cautiverio, fueron secuestrados y dados en adopción a los propios agentes del sistema represivo (785).

hombres y mujeres biológicamente. Las mujeres víctimas se convierten en cuerpos penetrables, dóciles, débiles y además politizados, lo cual coincide con el ideal militar de dominación.

Teniendo en cuenta esta concepción tradicional en las relaciones de género, se observa como las obras de Diana y Morales responden a la forma sistemática de la violencia sexual sobre las mujeres durante las dictaduras. Cada obra utiliza una estrategia diferente para denunciar estas situaciones. *Secretos* evita reproducir el espectáculo de poder precisamente ausentando la representación visual del torturador y las descripciones del dolor y la humillación. La obra sólo se limita a describir brevemente los artefactos que se utilizan para la tortura bajo la mirada de Estela, la cual también describe como “había muchas botas negras. Nunca había pensado en ese detalle. Casi solo veía zapatos. Y todos eran botas... Algún pie desnudo, también... Es increíble cómo un pie desnudo puede decir tanto. Frío, dolido, tan... Porque nunca vi ninguna cara. Ni cara con bota, ni cara de pie desnudo” (78). Asimismo, la obra sólo enfatiza una parte mínima de la pérdida que sufre Estela con la tortura. Alegorizando el altillo (desván) de la casa como un lugar donde se guardan los sueños, ilusiones, berretines, ninfas, hadas y duendes, Estela hace referencia a su propio altillo:

Estela- En mi altillo yo tenía otras cosas. Diferentes a las tuyas.

Ma. Elena- ¿Cómo qué?

Estela- Ideales, deberes, sacrificios, utopías.

Ma. Elena- ¿Se le perdieron?

Estela- Hay días en que pienso que ni siquiera me quedó el altillo. (87)

La brevedad y la ausencia se observan como métodos de resistencia que le quitan protagonismo y agencia al torturador y al acto de torturar, especialmente cuando se refuerzan los roles tradicionales del hombre y la mujer. Estos roles son un constructo social y un performance que

definen, entre otras cosas, el género y sus comportamientos.<sup>20</sup> El acto de la tortura refuerza el performance de los roles preestablecidos de dominación y sumisión, ya que la figura masculina (el torturador) se posiciona como sujeto superior en todo momento y en control total de la situación. Durante el acto, la figura femenina no tiene más remedio que obedecer y acatarse al castigo, ya que cualquier intento de trasgresión puede resultar en muerte. Esto es, la obra se aleja de estos actos de tal modo que las miradas se centran por completo en un personaje que no denota signos de debilidad o sumisión, particularmente en el espacio donde se centra su figura. Ahora bien, el distanciamiento de la representación de la tortura corre el riesgo de alejar al receptor de un estado catártico capaz de producir un sufrimiento que incite la reflexión crítica, tan presente en el teatro artaudiano. No obstante, es preciso señalar que la obra de Diana intenta romper con la recreación de la violencia y rechaza la necesidad de reproducir un performance que identifique al personaje por su pasado y no por su presente. Esto también se observa con el lugar y espacio que la autora construye; la casa fue, más ya no es, un centro de tortura. Por lo tanto, se percibe la interacción entre reconocer el pasado y aceptar las implicaciones de ese pasado. Esto no significa que la obra apele al olvido, sino más bien incita a entender el pasado desde el presente de Estela para reconocer el valor humano, la fuerza y determinación del regreso a la casa que va más allá del momento trágico de la tortura. El no olvido lo representa la subsistencia misma de la casa, pero sobre todo lo manifiesta el regreso de la hija perdida de Estela a través del espectro de Melisa:

Melisa- (acaricia a Estela) No te preocupes, mamá. Voy a ir hasta dónde están cada uno de ellos. Solo para mirarlos. Y también voy a ir hasta dónde está Dios.

Sólo para mirarlo. (se dispone como para hablar con un tipo). No tengo nada para

---

<sup>20</sup> Ver “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory” (1990), Judith Butler, pp. 270-82.

decir. Pero no se confunda: estoy pensando. Y yo sé, veo, siento. Así que no se haga el vivo. No tengo nada para decir porque no hay palabras. Porque eso es más grande que cualquier palabra. Y porque usted siempre habla más fuerte y más rápido. Y porque a usted lo escuchan. Si yo hablara tendría que gritar muy fuerte y no me alcanza la voz.... Y si se hace un gran silencio, un silencio para mí, tendría miedo. No estoy acostumbrada... No tengo nada para decir. Pero lo estoy mirando. Lo voy a mirar todos los días, a cada momento, hasta que se muera. Y después también. (89)

La mirada reconoce y acepta. La mirada penetra el alma de aquellos que hablan más fuerte. Es una mirada capaz de infringir la figura de Dios. Se trata de una mirada acusatoria que habla por sí misma. La imagen que plasman las palabras de la hija de Estela es una manera de encarar lo prohibido y la sumisión, particularmente ante la tradición religiosa que implica desafiar a Dios con la mirada.

Por otra parte, Melisa, portadora de las voces de un colectivo de mujeres, hace acto de presencia en un terreno (la casa) antes dominado por la figura masculina. La obra abre precisamente con Melisa dirigiéndose al público, “Una casa vieja. Típica de Montevideo. Es decir típica de otra parte. Pobre reproducción. Una casa de otros tiempos. Mejores. Puertaventanas, ventanapuerta. Techo alto... La quiero. La quiero a pesar de las humedades que suben desde los cimientos. A pesar de que se descascare el techo de bovedilla. Ahora está muy mal. Sola. Sucia. Después quién sabe” (61). La casa se presenta como un lugar abandonado y en condiciones degradables, lo cual cambia con la llegada de los personajes. El “después” de la casa va cobrando una esencia contraria a lo que representaba. La presencia de cada personaje trasgrede no sólo el espacio de la excepción, sino que se apropian de la casa en un simbólico

“nunca más.”<sup>21</sup> La lectura de esta obra no vislumbra personajes victimizados ni promueve actos de violencia. Al contrario, tal como lo manifiesta el personaje de Melisa con su discurso final, dirigiéndose a la audiencia, según las acotaciones “(al público)”:

Unas mujeres. No quiero verlas más a la luz del sol. Las caras de día. Las arrugas fuera de la escena me lastiman. La vida fuera de la escena pasa y duele. Y no habla. Sin embargo, parece que hay algo para decir. No en contra de nadie. Tampoco para nadie en especial. Aquí no se reivindica nada. Solo se está. Es interesante. Me siento mejor de saber que lo que me pasó no es tan terrible porque le pasa a muchas. Me siento peor de saber que no voy a escapar de un destino parecido. Las mismas arrugas y pieles caídas. La misma belleza y coraje. Me exploro yo para saber por qué estoy haciendo esto. No sé qué hay para decir. Apenas historias. Historias. Y poesía en el aire. (94)

El dolor y el silencio tienen un “algo para decir,” sin destinatario ni nada en especial. Aquí recae la importancia de las acotaciones al indicar que Melisa debe dirigirse hacia el público, ya que de esta forma los convierte en testigos activos, les otorga la responsabilidad de encontrar destinatarios y los estimula a reflexionar sobre las historias que acaban de presenciar. Asimismo, la frase “aquí no se reivindica nada” cobra un tono irónico dado que las acciones en la obra demuestran lo contrario. En última instancia, el discurso de Melisa expresa la fugacidad de la vida con la vejez, las arrugas y pieles caídas. El personaje se explora a sí mismo, reconoce el sentido de la vida y se solidariza con el resto de las mujeres. Dichos sentimientos son la nueva esencia en una casa que fue objeto de la deshumanización. La presencia del colectivo, la

---

<sup>21</sup> Esto no sólo en referencia al informe *Nunca más* de 1984 en Argentina sobre la desaparición forzada de personas durante la dictadura, sino también por el valor que cobra la frase “nunca más” a nivel mundial ante situaciones represivas contra el ser humano.

asociación de las voces, la resistencia a la huida y sobre todo la restitución de las ruinas son estrategias que la dramaturga utiliza para descentralizar las acciones de un poder hegemónico que rompe colectivos, arranca voces y desplaza al individuo, especialmente en los casos de opresión hacia la mujer.

Si bien la ausencia en *Secretos* cumple la función de restarle protagonismo al torturador y al espectáculo de la tortura, en *NN12* la presencia del torturador es un factor determinante para cumplir con la recuperación de la identidad de Patricia y cerrar el duelo de Esteban. Así, el cadáver recobra su forma humana y tiene la necesidad de confrontar a su agresor para cumplir un proceso que le permita seguir al “más allá” de la tumba. Dicho proceso se desarrolla bajo una estructura lineal con algunos saltos temporales en la recuperación de la memoria. La historia de Patricia comienza con el renacer de su voz que, de acuerdo con la autora, “es una voz rota, llena de agujeros, de grietas: me valí de recursos lingüísticos y poéticos para poder crear una forma de expresión especial para alguien cuyo cuerpo lleva veintitantos años entre la tierra, junto con otros cadáveres. Es, por otra parte, una voz en donde aún está presente el dolor, pero también la fuerza, la dignidad y, sobre todo, la necesidad de ser escuchada.”<sup>22</sup> La recuperación de la voz cobra mayor importancia teniendo en cuenta como el dolor físico en el acto de torturar despoja la expresión verbal del individuo. El torturador, en función simbólica de creador, destruye para imponer su propio lenguaje y así se apropia de la voz de la víctima. Una de las dimensiones en el acto de torturar que señala Elaine Scarry en *The Body in Pain* (1985) es la habilidad de destruir el lenguaje, “the power of verbal objectification, a major source of our self-extension, a vehicle through which the pain could be lifted out into the world and eliminated. Before destroying

---

<sup>22</sup> La declaración es parte de una entrevista con Gracia Morales para el periódico *Página 12* durante la presentación de su obra en Argentina en 2009. La entrevista se encuentra bajo el título “Es una voz rota, llena de grietas” de Hilda Cabrera, en [www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-16219-2009-12-04.html](http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-16219-2009-12-04.html).

language, it first monopolizes language, becomes its only subject [...] Eventually the pain so deepens that the coherence of complaint is displaced by the sounds anterior to learned language” (54). Las primeras intervenciones de Patricia son con líneas entrecortadas y refiriéndose a ella misma en tercera persona. Le faltan las palabras para completar las frases. Por ejemplo, las acotaciones en la Escena 3 indican, “*NN hala con calma. Su discurso está a veces entrecortado. Se esfuerza pero, cada tanto, no encuentra la palabra que busca y tiene que volver atrás y reintentarlo. No es inseguridad o falta de firmeza; es como si el habla estuviera rota y tuviera que ir recomponiéndose*” (12). Esto se observa cuando Patricia intenta contar la historia de alguien, “[...] a un hombre le faltaban estas (*muestra las manos*), las dos [...] Otro, uno más antiguo, que habla de su mujer. Su voz, su risa, la forma chiquita de sus / sus / (*hace gestos con los dedos, pero no encuentra la palabra. Continúa*)” (12). La Escena 5 advierte como Patricia se refiere a ella misma en tercera persona, cuando le intenta hablar a su hijo, “(*se acerca a él*): A ella también le mintieron, ¿entiendes? Ella / ella creía / Porque le dijeron / Ella creía que tú [...] ¡Ella no lo sabía!” (20). Esto produce la sensación de que Patricia y el cadáver no pertenecen a sí mismos. Su voz se advierte como aquella de un ser extraño. Más adelante se descubre que el torturador es el causante del despojo de la voz de Patricia. El torturador, explica Scarry, cumple la acción de “*breaking off the voice, making it their own, making it speak their words, making it cry out when they want it to cry, be silent when they want its silence, turning it on and off [...]*” (54). Ahora bien, Patricia es doblemente silenciada; primero con la tortura y después con su muerte. De este modo, la recuperación de la voz es también un proceso de construcción en la obra. Eventualmente Patricia comienza a referirse a sí misma en primera persona y al final es capaz de dominar su lenguaje, con frases completas y sobre todo con una seguridad notable cuando se enfrenta al Hombre Mayor.

El despojo, la apropiación y la manipulación de la voz de las víctimas también se observa en los capítulos anteriores con las obras de Eusebio Calonge, *La puerta estrecha* y Marco Antonio de la Parra, *La puta madre*. Como se analiza anteriormente, los personajes sufren igualmente la tortura a través de múltiples violaciones sexuales. Sin embargo, en estas obras no se presenta un regreso de confrontación y recuperación. Al contrario, los personajes se encuentran en un constante estado de persecución. Asimismo, llegan a lugares que recrean alegóricamente la violencia del pasado, lo cual dificulta la reintegración a la sociedad o la reparación de su identidad. A diferencia de estas historias, *NN12* muestra un trabajo colectivo que no sólo colabora para contar una historia, sino que actúa y es capaz de presentar soluciones para la reparación y recuperación de la identidad de las víctimas, lo cual se demuestra con la fusión de voces entre vivos, muertos y exiliados a lo largo de la obra. En la Escena 10, por ejemplo, la voz de la Forense se superpone con la Voz en Off que pertenece a Irene, una ex-compañera de celda que escribe una carta desde el exilio a los abuelos de Patricia para contarles la existencia de su nieto. El texto lo representa de la siguiente manera:

<p>VOZ EN OFF: Sé que lo que van a leer  en esta carta les va a hacer  daño, pero esto que les estoy  contando es la verdad, y yo  preferiría saber la verdad si fuera  mi hija la que hubiera  desaparecido.</p>	<p>FORENSE: Tu familia nos ha traído alguna  documentación. Me han dicho que  son cosas importantes, papeles que  tus padres le dejaron antes de  morir. Aquí hay unas cartas.</p>
---	--

La acotación previa a esta escena apunta que las conversaciones deben intercalarse e interfieren con la Voz en Off que hace la lectura de la carta. Si bien esto hace resonar el símbolo de la

palabra, también crea un efecto abrumador que se convierte en la voz de un colectivo. Esta multiplicidad de voces encara al torturador para despojarlo de algo que se apropió hace años, lo cual es la historia de su víctima. Al término de esta Escena, Patricia y el Hombre Mayor se posicionan frente a frente, listos para encararse. Ahora bien, todas las voces que se presentan en esta escena son de mujeres, lo cual le da una significancia especial en cuanto al tema la mujer como sujeto inferior ante el torturador. Para esto, se observan voces del pasado (Patricia y su compañera de prisión) y del presente (la Forense). Todas las voces participan como una sola entidad en una clara muestra de trasgresión a la imagen prominente del torturador.

Otro aspecto del proceso de construcción y recuperación se relaciona con la fase de reconocimiento del cadáver que dura más de tres meses. Durante este periodo se observa como el trabajo médico forense progresa de forma paralela con la reparación de la identidad. La presencia de Patricia se advierte como el despertar de un sueño en el que todo está nublado. No reconoce los objetos a su alrededor, ni a su propio cadáver que yace sobre la mesa del laboratorio. La angustia que provoca la confusión se disipa tan pronto identifican el nombre de Patricia. A partir de entonces se manifiesta un cambio radical en cuanto a la actitud del personaje. Después de observar viejas fotografías de su pasado, Patricia hace un llamado de protesta:

Desaparecida. No. Tú no / tú no has desaparecido. Secuestrada. Recluida. Eso sí.  
Asesinada. Tirada también / ahí / tirada / sin una señal ni un nombre. Tú no  
elegiste desaparecer. Ninguno / ninguno lo elegimos. Cada uno tenía su pequeño  
trozo de vida, construido poco a poco. Cada uno / así / cada / uno. No  
desaparecimos, porque seguimos existiendo allí donde / seguimos existiendo allí  
lejos / una hora y otra y otra antes de morir. Solos / tan solos / perdidos / tan fuera

de esos pequeños trozos de vida que eran nuestros. Nuestros / contruidos poco a poco. (26)

La importancia de los cuerpos desaparecidos radica en su función como ejes de la narrativa. El desaparecido sólo cobra un significado a partir de su entrada a la cultura a través de la construcción social, de género, posicionamiento y representación. A partir de estas construcciones, según señala Diana Taylor, podemos hablar de *los reaparecidos*. No obstante, reaparecer no sólo implica un regreso físico y real, sino también simbólico y capaz de contar una historia. De esta manera, los reaparecidos dejan de ser personajes *olvidados*, ya que poseen un sentido de pertenencia social y tienen además la posibilidad de hablar, lo cual no sucede con los personajes de las obras en los capítulos anteriores. Ahora bien, en *NN12*, Patricia reaparece para cuestionar, ampliar y asociar el término “desaparecido” con el secuestro, la reclusión y el asesinato involuntario. A la desaparición se le aúna el robo del nombre, tal como lo expresa Patricia, “Porque allí hasta los nombres se nos cambiaban / y tú / tú / tenías que decirte una y otra vez el nombre real para no olvidarlo, Patricia Luján Alvares, Patricia, no Marlene, Patricia, para seguir existiendo y no desaparecer / no desaparecer del todo al final / no desaparecer del todo de ti misma” (26). El cambio de nombre cumple dos propósitos que se asocian con el acto de desaparecer. Por una parte, enmascara el delito. Por otro lado, se relaciona como un juego lúgubre que el torturador impone para reproducir el espectáculo de poder. En el caso de la obra, el Hombre Mayor bautiza a sus víctimas y las convierte en objetos sexuales. Así lo recuerda Patricia, “Desde el principio dijo ‘A partir de ahora eres Marlene.’ Nos buscaban otro nombre y nos obligaban a usarlo [...] El que bautiza a un preso lo convierte en algo suyo” (39). El nombre de Marlene corresponde a la famosa actriz y cantante alemana Marlene Dietrich (1901-1992). Esta imposición representa otro de los traumas en Patricia, ya que a lo largo de la obra canta

trozos de la famosa canción de guerra “Lili Marlene,” una pieza musical de Dietrich que cobra popularidad durante la Segunda Guerra Mundial.<sup>23</sup> El torturador utiliza esta canción como parte del juego y para reforzar su masculinidad en cuanto al poder que tiene de poseer a más de una mujer en su vida como objeto sexual y objeto de guerra. Asimismo, el torturador vestía, maquillaba y perfumaba a Patricia, “y luego sacaba despacio la pistola” como parte de la ceremonia. Entonces, el juego se convierte en un acto funesto cuando se monopoliza, se establecen jerarquías y la distorsión de la realidad apunta hacia la destrucción del sujeto victimizado. Es decir, la víctima no tiene la libertad de abandonar el juego; es despojado de su libre albedrío, lo cual instituye un estado de vulnerabilidad y obediencia. La pérdida de la libertad hace que el individuo dependa de un sólo actante, del torturador, y por lo tanto la situación se torna más sombría:

NN: [...] Pero también, algunas veces / algunas / llega de pronto contento. Con regalos: un trozo de jabón, un lazo para (vuelve a tocarse el pelo), un perfume, algo de comida [...] Porque cuando se portaba así, ella se ablandaba, se volvía más vulnerable. A veces, te acariciaba despacio, como / como con cariño. Y entonces / entonces. Es terrible cuando, hacia esa persona que te está torturando, / es terrible cuando se siente algo como la compasión o la ternura o el agradecimiento hacia / hacia quien te está /... (39)

Esta cita ilustra la destrucción del personaje por medio de los sentimientos de compasión y agradecimiento, que además aumenta cuando pierde la noción entre realidad y ficción que supone el juego. La víctima pierde el sentido de pertenencia hasta el grado de adoptar su nueva

---

<sup>23</sup> La letra original de esta canción fue compuesta por el soldado alemán Hans Leip y pertenece al poema “The Song of a Young Sentry” (1968) de David Westheimer. Este poema hace referencia a un doble amor del soldado y por eso la canción toma como título el nombre de las dos mujeres a quien está dedicado.

personalidad impuesta y verse obligada a ser parte del juego como único modo de supervivencia, tal como lo rememora Patricia:

El miedo. El miedo es / te convierte en otra cosa el miedo / en otra persona durante un rato. El sonido del cerrojo, ¿lo recuerdas? Ese sonido seco y quedarme quieta, esperando, sin saber qué ibas a hacer. Quieta. Lo más muerta posible, como un muñeco [...] Te quedabas un momento quieto, observándome, decidiendo a qué ibas a jugar hoy. Eso era para ti, un juego. O curiosidad. A ver hasta dónde puedo llegar yo, a ver cómo reacciona ella, vamos a ver.

Observándome y decidiendo qué ibas a probar hoy. (53)

Por estos motivos, recuperar el nombre es un factor fundamental en la obra, ya que la víctima recupera la noción de la realidad y por ende, tiene la posibilidad de retomar el control de su existencia. Al final, Patricia renuncia a ser la voz de Marlene y deja de ser el objeto de placer del torturador. Patricia, en su forma más humana, deja de ser parte de un juego forzado. El momento clave de este cambio se observa cuando el Hombre Mayor mira a Patricia por primera vez y le pregunta, “¿Qué quieres ahora, Marlene?” y de una manera contundente, Patricia responde:

NN: No me llames así.

Hombre Mayor: Es como siempre te he llamado.

NN: Mi nombre es Patricia.

Hombre Mayor: Patricia... Sigo pensando que Marlene te pega más.

NN: Patricia. Patricia Luján Alvares. Yo. En esas fotos, ¡yo! Antes de todo aquello. Veintinueve años. Maestra. Un metro sesenta y tres. Rubia. (52)

La discusión se intensifica y el Hombre Mayor le recuerda a Patricia que si no hubiera sido por él, varios la hubieran violado. El torturador le pide que le agradezca su compasión y en un acto

de agresión se acerca hacia a ella, con intenciones de acariciarla. Las acotaciones indican que Patricia se queda “*quieta, sin rehuirle.*” (53). Enseguida Patricia le narra con viveza y detalles las violaciones sexuales y todo el dolor que acarrea incluso en muerte. Después de varios forcejeos, el Hombre Mayor “la abraza durante un momento, como sujetándola, pero ella se suelta bruscamente y se aleja de él” (54). Esta acción coincide justamente cuando la Forense termina de escribir el reporte final. Este es otro de los momentos cruciales debido a que Patricia deja de ser Marlene para siempre. Antes de la desaparición final del personaje, se percibe una persona con un nombre propio, una voz propia, una historia que la identifique, pero sobre todo con un compromiso social que no olvida al resto de las víctimas. La Forense le avisa a Patricia que su hijo vendrá en un rato para llevársela al funeral y luego a un cementerio donde le puedan llevar flores, cumpliendo así el ciclo del duelo. A esto, la Forense le pregunta si está contenta, a lo que Patricia responde nostálgica, “No lo sé [...] Me gustaba imaginar que los / los / (Vuelve a mirarse el cuerpo.) de quienes habíamos sido enterrados sin nombre se mezclaban con esa agua / esa agua que se deslizaba siempre hacia abajo. Siempre. Y que nos iba llevando a todos / a todos juntos, arremolinados, hacia el mar” (56). Patricia no abandona al colectivo de los que todavía siguen vagando debajo de la tierra y la Forense, como parte de ese otro colectivo comprometido, se dispone a abrir una nueva caja con restos de cadáver, seguido del oscuro final.

Finalmente, es preciso señalar la construcción de las historias en la obra de Morales. La pluma y el ordenador de la Forense van escribiendo la historia de la víctima. La investigación, las pruebas científicas, la carta de Irene y los documentos de la casa de huérfanos se identifican todos como parte del archivo, pero también como herramientas que reconstruyen la identidad de alguien. Es decir, el proceso no deja de ser un constructo del ser humano. La representación de estas historias se dificulta cuando no existe una voz real y propia de la víctima que pueda dar

testimonio en primera persona de lo que realmente pasó, tal como lo hace originalmente el *Teatro X la Identidad* en Argentina. La tortura y la violencia sexual, seguido de la muerte, son situaciones irrepresentables, más no irrecuperables del imaginario colectivo. Lo que la obra de Morales propone es recuperar una historia enterrada y darle una voz femenina/alternativa que en este caso se compone de un colectivo de voces. La participación activa y el protagonismo de grupos de mujeres en las obras crean un ambiente inclusivo, por el hecho de centrarse en la violencia de colectivos marginalizados mayormente por cuestiones de género.

### **Del texto a la representación teatral: visualizar el regreso de las víctimas**

La representación teatral que se analiza en esta sección de *Secretos* corresponde a la dirección de Graciela Escuder en 2001 en Arteatro.<sup>24</sup> Este recinto se encuentra localizado en el Departamento de Canelones, Uruguay, una de las regiones más afectadas durante la dictadura.<sup>25</sup> Por su parte, se analiza la representación de *NN12* que ocurre en 2011 por la compañía Remiendo Teatro en el Teatro Calderón, situado en Motril (Granada), España, bajo la dirección de Juan Alberto Salvatierra.<sup>26</sup> Ambas obras destacan por la fuerza en la actuación de las protagonistas que no sólo

---

<sup>24</sup> La puesta en escena más reciente de esta obra corre a cargo de la dirección de Sergio D'Ángelo en el Teatro Odiseo en Argentina en 2017.

<sup>25</sup> Recientemente, en 2018, la Intendencia de Canelones y la Asociación Ágora, compuesta de un grupo de exx-presos políticos, “realizaron en Canelones un acto con motivo de la señalización del Sitio de Memoria ‘Los Vagones’ (ex centro clandestino de detención y tortura), destacando que es el primer sitio de detención clandestina del interior en hacerse visible. Blanca Calero, presidenta de la Asociación Ágora, dijo que “hace dos años que estamos en esta asociación; recuperamos un sitio que estaba para demolerse [Los Vagones] y lo más importante es que recuperamos la memoria.” Ver <https://imcanelones.gub.uy/noticias/senalizacion-del-sitio-de-memoria-los-vagones-en-el-barrio-olimpico>. Este ejemplo hace eco a uno de los propósitos en la obra de Diana, ya que igualmente se recupera un sitio clandestino, se evita la demolición y se recupera la memoria.

<sup>26</sup> Destaca la colaboración y actuación de la autora Gracias Morales. Esta obra se ha representado a nivel mundial, destacando su puesta en escena en el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT) en Argentina durante la temporada 2009, bajo la misma dirección de Salvatierra. Por otra parte, de manera similar al Departamento de Canelones en Uruguay, la municipalidad de Motril también se ha encargado de mantener activa la memoria histórica. La Asociación 14 de Abril para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH) de la Costa de Granada y la comunidad motrileña han

avivan el mensaje del texto dramático, sino además sintonizan en un mismo tono las diferentes voces que parecen en escena. El canto y la declamación poética se utilizan como estrategias en escena que suavizan, y por ratos armonizan, la densidad del texto. En esta sección se analiza tres componentes de la representación: el espacio escénico, la actuación de los personajes femeninos y el desarrollo de las situaciones dramáticas. Teniendo en cuenta las estrategias escénicas en el teatro posdictadura, se observa en estas producciones la transferencia de realidades entre el pasado y presente, la destotalización/movilización del texto dramático y las dimensiones entre la ausencia y la presencia. Esto es base de las dinámicas de la teatralidad que delimitan dos campos, “el campo de lo que se ve, de lo que se representa, de lo que es visible y está desplegado en la superficie, y el campo de lo que queda oculto, de lo que no se ve, pero se intuye” (Cornago 7). La ausencia de objetos que simbolicen la tortura predomina en la dirección de Escuder. Esto le da más libertad y responsabilidad al receptor para que realice sus propias conclusiones. Por su parte, la dirección de Salvatierra proyecta en escena los símbolos que determinan las acciones de los personajes, pero de una manera en que la realidad se confunde con la fantasía, tal como lo demuestra la presencia de Patricia como espectro. El cadáver es el objeto real, visible y tangible ante la Forense, su equipo y Esteban. Este cadáver, como se muestra en la figura 4.1, sufre un despliegue cuando aparece Patricia en escena, lo cual aparenta darle vida a los restos que yacen sobre la mesa. La presencia del cadáver, como objeto simbólico de la muerte, determina y deriva las acciones del personaje de Patricia, especialmente cuando reconoce que ese cadáver es suyo.

---

realizado una labor significativa para “impulsar el estudio y la difusión de los conocimientos sobre las víctimas del franquismo” y además “proteger, conservar, difundir, investigar y poner en valor los espacios físicos donde tuvieron lugar hechos o acontecimientos significativos de la contienda y posterior represión por parte de la dictadura franquista” (ARMH). En 2018, otorgaron premios de reconocimiento a un grupo de 13 mujeres motrileñas que lucharon incansablemente por la libertad durante la dictadura. En 2019, el reconocimiento fue para José María Azuaga Rico, docente e investigador de la resistencia a la dictadura y la represión franquista en la Costa de Granada y Málaga. Para todos los proyectos, publicaciones y reconocimientos de esta asociación, ver [www.asociacion14deabril.es/asociacion/](http://www.asociacion14deabril.es/asociacion/)



Figura 4.1: Doble realidad

Ahora, el receptor se enfrenta ante una realidad que involucra la convivencia entre vivos y muertos. Sin embargo, este despliegue de realidades no se presenta de una manera explícita, lo cual deriva e incita la participación del receptor para que, junto con la Forense, armen la historia que se les presenta.

Los espacios escénicos se caracterizan en ambas obras por el uso de la oscuridad para crear un ambiente de misterio. En *Secretos* se recrea el interior de una casa y sigue las indicaciones del texto en cuanto a una decoración vieja, desgastada y en estado de descomposición, tal como se aprecia en las figuras 4.2 y 4.3.<sup>27</sup> Se describe asimismo como una casa de otros tiempos y de pobre reproducción. Este escenario aparenta inmovilidad, antigüedad, deterioro, pero sobre todo se percibe como una casa atrapada en el pasado. Como se contempla en las imágenes anteriores, el tapiz de las paredes está desgarrado, la fotografía en blanco y negro aparenta ser de otros tiempos y la luz está a punto de fundirse. Estos detalles en la escenografía hablan de una casa casi en ruinas. El escenario no cambia a lo largo de la obra, pero

---

<sup>27</sup> Todas las imágenes que se utilizan para el análisis de *Secretos* pertenecen a Sofía Arocena. Las fotografías están disponibles en su página [www.sofiaarocena.com/portfolio/secretos/](http://www.sofiaarocena.com/portfolio/secretos/)



Figura 4.2: Una casa vieja



Figura 4.3: Penumbra

si logra transformarse el significado de este escenario con la presencia de los personajes una vez que se desarrollan sus historias. Es decir, la casa deja de ser un objeto abandonado y recupera su función como lugar del encuentro. Si bien en el pasado se utiliza esta casa como encuentro para la tortura, ahora se emplea como un punto redentor para cada una de las historias de los personajes. En este caso, la oscuridad que simboliza el pasado se va iluminando poco a poco hasta cobrar un brillo notable, aludiendo a la apertura de un espacio que al principio de la obra denota misterio y destrucción.

Por su parte, *NN12* pone en escena tres espacios divididos bajo una línea invisible, el laboratorio, el almacén y la casa del Hombre Mayor (ver figuras 4.4 y 4.5). De acuerdo con el



Figura 4.4: Espacios divididos

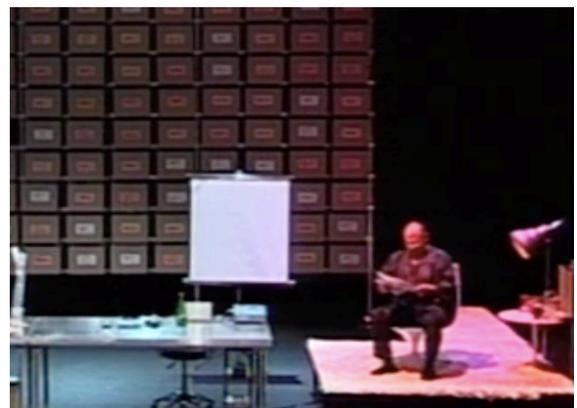


Figura 4.5: Espacios compartidos

diseñador escénico de esta producción, Carlos Monzón, los tres espacios son parte de uno solo en donde se encuentran los acontecimientos del pasado con el presente.<sup>28</sup> Esta producción utiliza varios objetos simbólicos en escena. La grabadora sirve para producir un eco distinto en escena y asimismo se utiliza cuando se entrecruzan las voces. El proyector plasma la fotografía de Patricia en una imagen extendida que cubre todo el almacén, para de esta manera simbolizar una voz colectiva. En la figura 4.6 se aprecian todos los archivos clasificados bajo las insignias “NN” que se localizan detrás del laboratorio. La proyección del retrato de Patricia sobre estas cajas deja por manifiesto los casos que todavía siguen pendientes en materia de reconocimiento. Por su parte, el juego de luces se aplica de acuerdo con el espacio y su función. Por ejemplo, la luz del laboratorio es clara y plana, lo cual simboliza un lugar científico, donde se aplica el conocimiento y se busca la verdad. La tonalidad de las luces cambia para marcar la mezcla de dos mundos, no sólo el de los vivos y muertos, sino también el de la justicia (el laboratorio) y la impunidad (la casa del Hombre Mayor). La figura 4.7 plasma el contraste con la oscuridad que representa lo oculto de todo aquello que la realidad escénica intenta mostrar. Es decir, se pretende producir un sentimiento de inquietud y temor al no poder ver con claridad la cara del verdugo (el Hombre Mayor). Patricia, como el espectro de la obra, tiene una luz propia que la sigue con sus movimientos. Esta luz fluye y es capaz de transferirse de una realidad a la otra.

La importancia del escenario radica en el análisis de los espacios que representan la excepción. La puesta en escena de las obras de Diana y Morales tiene que lidiar con la construcción de espacios simbólicos que apunten a la soledad, al desalajo y ante todo que reflejen el vacío existencial producido en aquellas víctimas desplazadas a los límites de la

---

<sup>28</sup> Para más detalles de la producción, ver [www.remiendoteatro.com/nn12/](http://www.remiendoteatro.com/nn12/)



Figura 4.6: Imagen colectiva



Figura 4.7: La luz del verdugo

sociedad. En *Secretos*, la casa es una metáfora de la tumba y de acuerdo con el texto es un espacio físico que sirve como centro de detención y tortura en el pasado. El espectador observa esta casa en ruinas, pero no logra visibilizar lo que se esconde detrás de las paredes. La casa por sí sola pasa desapercibida ante la mirada pública. Las pruebas de la tortura están ausentes y sólo se perciben los residuos de la destrucción. Apropiarse de esta casa es un reto si se tienen en cuenta los fantasmas del pasado que rondan el hogar, especialmente con el ambiente espectral que se presenta en la escenificación. A partir de esta observación, la casa también cobra un sentido alegórico de la nación. Esto es, las ruinas, la suciedad y las historias detrás de las paredes siguen presentes, pero ocultas. La amenaza de estas casas parte de la desestabilización que puedan producir sus historias y por este motivo deciden abandonarlas, como un deshecho más de la historia incómoda del país. Por esta razón, la labor del grupo de mujeres que llegan a la casa es visibilizar lo que se considera viejo y en estado de descomposición. Darle una voz a la casa significa darle valor al pasado, pero sobretodo un sentido de existencia y reconocimiento a las víctimas que habitaron en ese recinto. Solamente de esta manera el espacio de la exclusión se convierte en el espacio de la inclusión. En *NN12* se empiezan a incluir las historias de los cadáveres en reportes oficiales y científicos para de esta forma salir del anonimato. Asimismo, la

llegada de Esteban al laboratorio se advierte como la llegada de un sector social consciente de lo que está ocurriendo. Por ende, se observa como el laboratorio reúne a los seres desaparecidos con sus familiares. Así, el laboratorio funciona como símbolo de la inclusión que reconstruye y exhibe, lo cual contrasta con lo que se esconde en el espacio de la normalidad que presenta el hogar del Hombre Mayor, con un sillón “moderno” y una mesa con un portarretratos de su familia y una jarra con limonada.

En lo que concierne a la representación de las víctimas, las dos producciones coinciden en una caracterización progresiva que muestra un antes y un después. Conforme se van develando las historias en la casa de *Secretos*, los personajes actúan y reaccionan a la angustia, el temor y la incertidumbre de los ruidos que salen de las paredes, del sótano y del altillo. Hay momentos claves, como se observa en las figuras 4.8 y 4.9, en los que los personajes se posicionan detrás de lo que aparentan ser barrotes para recrear la prisión. De esta manera, se



Figura 4.8: Grito de angustia

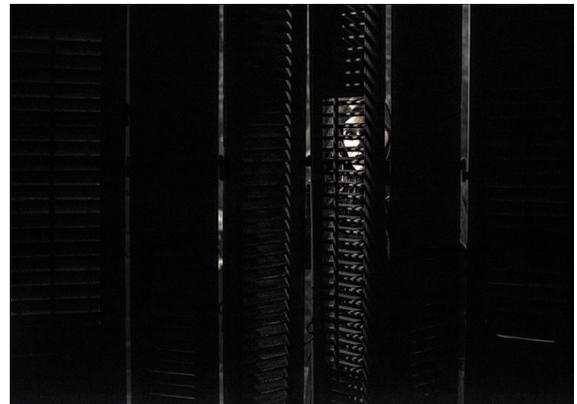


Figura 4.9: Detrás de la pared

produce un efecto visual del dolor y del encierro interior en el que se encuentran las protagonistas. Sin embargo, se van liberando de estas angustias, temores y soledad cuando se dan cuenta que cada una de ellas comparte algo que complementa el sufrimiento de la otra. Para esto, la presencia de Melisa es fundamental, ya que es el hilo conductor de la trama. A pesar de que

los personajes no advierten la presencia de Melisa, si responden a los momentos en que se escucha una voz en forma de subconsciente, siempre a las espaldas de cada una de ellas (ver figura 4.10). Al final, el subconsciente se convierte en una realidad. Es decir, Melisa cobra vida y el resto de los personajes logran visualizarla. Este es el momento clave de la obra dado que se produce la anagnórisis. Este descubrimiento no sólo refuerza la individualidad de cada personaje,



Figura 4.10: Subconsciente



Figura 4.11: Historias colectivas

sino además proyecta ante la audiencia una colectividad capaz de liberar los símbolos de opresión que se esconden detrás de la casa. La obra termina con una imagen congelada que muestra fortaleza, solidez, desafío y apoderamiento, así como lo encuadra la figura 4.11. Estas actitudes se caracterizan con sus miradas fijas siempre hacia enfrente.

En contraste, *NN12* se enfoca más en el antes y después de un sólo personaje. Asimismo, la técnica metateatral del juego de roles (*role playing*) cobra mayor relevancia a la hora de analizar el performance de la masculinidad, entendido aquí como un sistema de dominación absoluto sobre las mujeres. Esto se ejemplifica con el acto de la tortura sexual que narra Patricia, ya que el Hombre Mayor la somete para confirmar su superioridad. Primero, el torturador maquilla a su víctima y después utiliza la pistola como símbolo fálico. Así lo narra Patricia:

Levántate, decías, levántate ven acércate aquí no me gusta cómo hueles échate de esto me decías un perfume en tu bolsillo y un lápiz de color rojo y tú mismo me pintabas y luego sacabas despacio la pistola ¿te gusta? ¿sí, verdad? ¿te gustaría usarla? ven ven tócala así abre la... la... despacio ¿te gusta su sabor? y yo sentía el frío dentro y empezaba a temblar; está cargada decías no te muevas tanto que está cargada y después entrabas tú y la pistola seguía en tu... ahora muévete ahora sí no te quedes quieta joder así muy bien así más rápido más nadie hace esto como tú, el sabor ácido de tu semen entrando en mi... en mi... (54)

Esta acción sitúa al cuarto de tortura como un espacio alegórico de la masculinidad en el que el torturador se vale de los instrumentos de castigo (la pistola) como metáforas sexuales del poder. Ahora bien, el perfume, el maquillaje y el atuendo también se observan como herramientas de control. Al principio de la obra, Patricia aparece con una vestimenta de sobrecarga simbólica. La figura 4.12 muestra a Patricia vestida de manera similar a Marlene Dietrich, (figura 4.13). La



Figura 4.12: Patricia/Marlene



Figura 4.13: Marlene Dietrich<sup>29</sup>

decisión por retratar a Patricia como Marlene es evidente en cuanto a las indicaciones del texto, ya que se intenta cumplir con el objetivo de transformar a Patricia como el objeto de placer

---

<sup>29</sup> Reconocida cantante y actriz alemana. Esta imagen es tomada de su actuación en la película *Morocco* (1930), dirigida por Josef von Sternberg.

idealizado por el torturador. No obstante, la decisión por el atuendo puede cobrar un significado que desafía la masculinidad. Esto se debe a la controversial escena que encarna Dietrich en *Morocco*. Dicha escena en la película se desarrolla en un cabaret, cuyo performance de Dietrich incluye vestirse de hombre y besar a una mujer. Esta escena, polémica en su época, queda plasmada como una imagen icónica que desafía los espacios de la masculinidad. Por esta razón, la personificación de Patricia como Marlene en *NN12* puede analizarse desde una mirada de transgresión a su opresor. Por otro lado, la vestimenta masculina simboliza el cambio de identidad impuesto durante el acto de la tortura. Es decir, Patricia muere siendo Marlene y por este motivo su espectro aparece en escena con esa identidad de la cual no puede escapar. Ahora, Patricia regresa para dejar de ser un objeto sexual y liberar su cuerpo. Esto se demuestra con el despojo gradual de la ropa que comienza con la lectura de Esteban de la carta de Irene y la canción de “Lili Marlene” como música de fondo. En la figura 4.14 se aprecia como Patricia arroja el último pedazo de prenda que la ata a su yo anterior. La importancia de este



Figura 4.14: El despojo



Figura 4.15: El torturador y la víctima

desprendimiento reincide con el trabajo colectivo encargado de reconstruir las historias. Al descubrir su pasado, Patricia cobra consciencia de la violencia acometida en su contra y toma la decisión de enfrentar su pasado para tener la oportunidad de recuperar su identidad arrebatada.

No obstante, este enfrentamiento conlleva ciertas complicaciones a la hora de lidiar con el trauma. Esto se observa en las instancias en que el Hombre Mayor vuelve a tomar control de su víctima, tal como lo plasma la figura 4.15. Esta escena viene seguida de un baile en forma de un juego de seducción que nos transfiere al cuarto de tortura. Asimismo, se revive el sentimiento terrible de compasión, ternura o agradecimiento hacia la persona que tortura. Si bien el texto describe estos sentimientos, el performance de este acto produce una reacción difícil de digerir, ya que se representa una situación indecible, inimaginable o irrepresentable ante las miradas que intentan esquivar la incomodidad del pasado. Esta escena es la representación más violenta y funciona como el clímax de la obra. Ahora bien, la escena despliega la vulnerabilidad de la víctima y la amenaza de una repetición alegórica de la violencia en el presente, teniendo en cuenta las repercusiones que representa la impunidad de los agresores. Sin embargo, Patricia



Figura 4.16: El desafío



Figura 4.17: Rendición del torturador

logra romper con este círculo vicioso. Las escenas finales muestran a un personaje en control absoluto de su persona. Como se observa en las figuras 4.16 y 4.17, la postura erguida, el posicionamiento de Patricia por encima del Hombre Mayor y la mirada hacia enfrente representan el cambio final y anuncian el despojo de una identidad impuesta para recobrar su propia identidad. El Hombre Mayor deja de tener un poder absoluto y queda rendido a los pies de

Patricia. En este momento, la víctima abandona el juego de roles con el que fue enterrada. Este es un momento clave en toda la obra, ya que el personaje recupera la libertad de decisión. La particularidad del metateatro en este caso cumple su cometido en el que la formación o el cuestionamiento por redescubrir la verdadera identidad de cada individuo queda al descubierto. El juego de roles desenvuelve los conceptos de la naturaleza de la identidad humana, así como lo hace el teatro de la realidad.<sup>30</sup> En este caso, el juego de roles, como en la representación y en la vida real, es un simbolismo de las apariencias. Se expone una realidad ante la sociedad, mientras se vive con otra realidad frustrada en el interior, tal como ocurre con Patricia.

### **Comentarios finales: presencias y ausencias en escena**

En cuanto a la técnica teatral, las obras de Diana y Morales convierten las ausencias en presencias. Ambas dramaturgas enfrentan al lector y a la audiencia con lo visible y lo oculto. De acuerdo con Cornago, “la teatralidad es una maquinaria que hace visible unas cosas y oculta otras, pero lo importante no es la imagen final producto de la representación, sino el funcionamiento del propio mecanismo, puesto de manifiesto en el espacio (escénico) en el que opera” (11). Todo aquello oculto de la mirada colectiva se logra transmitir con el texto dramático y se visibiliza con la puesta en escena. Si bien el cadáver y la casa cumplen la función de ser objetos visibles y tangibles, sus historias quedan distanciadas, ocultas o censuradas. A pesar de la gran labor de las comisiones que se encargan de las exhumaciones y del reconocimiento oficial de los centros de detención durante la dictadura, todavía siguen dominando las estadísticas, más

---

<sup>30</sup> Catherine Larson, en *Games and Play in the Theater of Spanish American Women* (2004), acentúa que el *role-playing* es una manera particular de transmitir los sentimientos, preocupaciones o represiones de todo tipo, ya sean sociales, políticas o culturales (24). Asimismo, explica Gladhart en *The Leper in Blue* (2000), “performance becomes a metaphor for the societal imposition of role playing and for the subversive transformation of such roles” (14).

que las historias, en los informes de gobierno, tal como ocurre en España y Uruguay. Estas situaciones son las que motivan y/o conducen a plantear, por una parte, la realidad y el valor de las presencias (cadáver y casa), y por otro lado, cuestionar si las presencias son realmente legitimadas por el colectivo social y los gobiernos democráticos en turno. Es decir, las obras de teatro proponen el reconocimiento y aceptación de las historias que se esconden detrás de los objetos simbólicos del pasado y así otorgarles un valor humano.

Una vez expuesta la ausencia, las obras hacen el llamado a la memoria colectiva como una forma de lidiar y parcialmente restituir lo irrecuperable en las víctimas de la tortura. Lo irrecuperable es todo aquello que se observa en las obras como una pérdida aparentemente definitiva, tal como la identidad o la muerte, pero queda la esperanza de recuperación. La oportunidad que las dramaturgas le otorgan a sus personajes va más allá de rendirse a la nostalgia, al desahucio o a un desplazamiento infinito. En estas obras se percibe un cierto grado de expectativa en cuanto al compromiso social que demuestran los personajes que rodean a las víctimas, lo cual no ocurre en las obras de teatro anteriores a este capítulo. De este modo, la colectividad se convierte en otro de los protagonistas de cada historia. La presencia de las mujeres en la casa de *Secretos* muestra el apoyo moral entre sí mismas, lo cual aporta en gran medida a la superación de los problemas personales y al rompimiento de las barreras simbólicas que dividen el antes y después de cada personaje. La Forense, Esteban y todo el equipo de trabajo, que se supone es la audiencia, contribuyen con el proceso de reconstrucción en *NN12*. La labor ardua de la Forense y la incansable lucha de Esteban por descubrir la verdad son factores fundamentales en la recuperación de la identidad de Patricia. Asimismo, el final representa la continuidad de este proceso, ya que la Forense se dispone a abrir otra caja que contiene otro cadáver y otra historia.

## CONCLUSIÓN

### **Representaciones en proceso: vigencia, continuidad y ruptura en la dramaturgia posdictatorial**

A lo largo del presente trabajo, se ha analizado una dramaturgia que lidia con las consecuencias de la dictadura en el Cono Sur y España. Cada capítulo se encarga de examinar historias diversas de las víctimas en un contexto posdictatorial. La multiplicidad de relatos y testimonios que ofrecen cada obra de teatro colaboran a la creación de un panorama que cubre las primeras décadas del retorno a la democracia. Durante este periodo, el teatro posdictadura observa las fallas de las transiciones a la democracia para subrayar y cuestionar el quehacer sociopolítico en cuanto a los discursos que apelan al olvido del pasado reciente. Tanto el texto dramático como la puesta en escena que se incluyen en este estudio retan los discursos hegemónicos que se inclinan por una rápida superación del pasado. A través de la reminiscencia de las víctimas sobrevivientes de la dictadura, las obras teatrales se dan a la tarea de remover los escombros del pasado con el objetivo de concientizar y promover diálogos que reconozcan la presencia de esas historias escondidas o desviadas del imaginario colectivo.

La hipótesis que se propone en este estudio plantea las siguientes cuestiones: ¿Existe una o más maneras éticas o adecuadas de representar lo irrepresentable? ¿Cuáles son las posibilidades de cambio que dictaminan las obras teatrales no sólo para las víctimas inmediatas de la dictadura, sino para las generaciones que crecen bajo las ruinas de la posdictadura? ¿Qué situaciones fomentan la imposibilidad del olvido a pesar de la (auto)imposición del olvido? y finalmente, ¿cómo contribuye la puesta en escena y el texto dramático a la denuncia social de los seres marginalizados, invisibles y mudos, que son *los olvidados*? Desde un inicio se plantea una mirada a las distintas representaciones textuales y visuales de las historias de las víctimas que sufren el exilio, la tortura, la persecución, la desaparición y la muerte. El análisis de las obras de

teatro demuestra la ríspida interacción entre la dictadura y la posdictadura y asimismo, concluye que no hay maneras éticas, adecuadas, sensibles, convenientes, ni absolutas de representar estas historias, pero si hay alternativas, modos, formas, posibilidades y multiplicidades para transmitir los dolores, las penas, las nostalgias, los desarraigos, las torturas y las muertes. Las obras de teatro representan historias precarias, vulnerables o marginalizadas que corren el riesgo de situarse lejos de una mirada colectiva cada vez más centrada en los valores y tendencias que trae consigo la sociedad del consumo. Por este motivo, la dramaturgia posdictadura no sólo incluye historias de las víctimas directas de la opresión, sino también involucra a las generaciones jóvenes afectadas indirectamente y otros sectores que a primera vista pueden ser señalados como cómplices.

El primer capítulo, con las obras de Arístides Vargas y Jorge Díaz, se encarga de los personajes exiliados que han sido obligados a desplazarse físicamente de su país y las ambigüedades que existen a la hora de tratar el tema del regreso. Se observa, asimismo, la imposibilidad de reinserción a la sociedad abandonada de los personajes y los fallos a la hora de considerar el multiarraigo en las sociedades ajenas a la propia. De manera similar, el segundo capítulo trata cuestiones que se aproximan a otro tipo de exilio con pérdidas fatales y reconfiguraciones obligadas en la identidad de las víctimas a causa de la tortura. El exilio en la obra de Eusebio Calonge, por ejemplo, más que enfocarse en una separación territorial, se manifiesta como la separación metafísica del alma y el cuerpo. Esto conlleva a la búsqueda infinita por encontrar un destino o un propósito en su vida, lo cual se hace presente en la obra de Marco Antonio de la Parra, con personajes que se hallan atorados en el limbo. Ambos capítulos utilizan obras que representan a las víctimas de un sector social infringido directamente por la persecución y la tortura. Balbuena y Rosaura, en *Canción de cuna...*, huyen de la violencia de la

Guerra Civil Española y se encuentran décadas más tarde escondidos en un mausoleo en Chile. En *Nuestra Señora...*, Bruna y Oscar recuerdan y añoran un país que se vislumbra fuera de su alcance. Por su parte, Cassandra, en *La puta madre*, se ve obligada a vivir en las sombras para protegerse a sí misma y a su hijo, producto de la tortura. Por último, *La puerta estrecha* recrea los espacios de la exclusión y la extorsión con el personaje de la Calaca, la cual busca sus sueños al otro lado del mar, pero lo único que encuentra es la muerte en un lugar extraño. Todas estas obras tienen en común el viaje, el recorrido, el caminar sin fin y la búsqueda eterna de algo que bien puede ser la esperanza. La maleta es un símbolo recurrente en cada obra que no sólo representa al personaje siempre en movimiento, sino la maleta también contiene los retazos del pasado de cada historia. De manera similar, todos los personajes se caracterizan por un desplazamiento que los conduce fuera de su lugar de origen. Si bien las obras anteriores les dan voz a las víctimas en movimiento, *La complicidad...* y *Terror y miseria...* se enfocan en esas otras víctimas que son las que se quedaron inmobilizadas. Es importante tener en cuenta que el miedo puede ser factor de dos reacciones distintas: la huida inmediata o el shock que paraliza. En el análisis de la obra de Zangaro/Genta y Sinisterra, vemos que la inmovilidad del ciudadano no siempre significa una complicidad intencionada, sino más bien estimulada. Asimismo, el propósito de este contraste no es medir el grado de violencia entre unas víctimas y otras; lo que se busca es contar el otro lado de la historia y adentrarse a la experiencia de un sector de la sociedad que se queda paralizado. Por ejemplo, en una de las escenas entre los personajes exiliados en *Nuestra Señora...*, el diálogo apunta a la culpabilidad de los vecinos:

Bruna: ¿A usted por qué lo expulsaron de su país?

Oscar: A mí no me expulsaron.

Bruna: ¿Ah, no?

Oscar: No, a mí me mataron.

Bruna: ¿La policía?

Oscar: No, los vecinos.

Bruna: ¿Con un cuchillo?

Oscar: No, con el silencio. Verá, mis vecinos... gente comedida: me hacía falta aceite, ellos me lo prestaban. Ellos no sabían que eran asesinos, por eso se comportaban como vecinos, lo supieron el día que me llevaron preso porque no dijeron nada; trataron de olvidar lo que habían visto y yo caí fulminado por el olvido, la desidia y el miedo, en el mismo instante que ellos cerraban sus ventanas. (19)

La muerte simbólica de Oscar es por el silencio y la falta de reacción de los vecinos al presenciar su detención. Oscar culpabiliza en esta parte a los vecinos e incluso los llama “asesinos.” Sin más razones que las dichas por el personaje de Oscar, la obra de Vargas no atiende a esas miradas que contemplan desde adentro de las casas. Al igual que las experiencias presentadas en las obras anteriores, las obras del capítulo tres cuentan historias alternativas que matizan el blanco y negro del discurso oficial en la posdictadura. Por este motivo, *La complicidad...* y *Terror y miseria...* hacen presente esas historias de los vecinos que callaron y cerraron sus ventanas para así plantear y entender el por qué se habla de una sociedad mutilada cuando ya han pasado años del terror de la dictadura. No obstante, como se ejemplifica con la representación de las otras víctimas, ya sea el Bulto en *La complicidad...* o Miguel en la escena del “Topo” en *Terror y miseria...*, continúan atrapados en el limbo, todavía siendo los “otros” ante las miradas ajenas.

Ahora bien, las posibilidades de cambio que ofrece cada obra al trauma que provoca el exilio, la tortura, la persecución, la desaparición y la muerte son variadas. Si bien todos los capítulos de esta tesis tienen en común la noción del desplazamiento individual y colectivo como referente a una fragmentación ocasionada por el trauma de cada historia, es preciso señalar la ausencia de una propuesta clara de cambio a estas situaciones en los primeros tres capítulos. Es decir, se presenta el origen del trauma y sus consecuencias fatales, mas no se llevan a cabo soluciones. Tanto el texto dramático como la puesta en escena insinúan las posibilidades para reconocer el otro lado de la historia, pero no llegan a presentarse en el escenario. Esto es, los personajes vislumbran una espera infinita de algo que no parece llegar y ese algo es la esperanza que trae consigo el ejercicio de la memoria. Esto es una constante en los finales de cada obra. Por esta razón, las obras del último capítulo responden a las anteriores por medio de la realización y el trabajo colectivo de un sector social que pone justamente en práctica la memoria. Tanto *Secretos* como *NN12* completan un proceso de recuperación, mas no de olvido. Este proceso colectivo contribuye no sólo al reconocimiento del valor humano de las víctimas, sino también señala los errores que continúan siendo un problema en el presente, tales como la impunidad. De este modo, se identifica como Diana y Morales atienden a un “más allá” de las víctimas fuera de ambientes degradados y estados vulnerables. Los horizontes que plantea este “más allá” vislumbran un futuro con posibilidades de apoderamiento, disposición y una lucha incansable por dejar de ser víctimas de la historia. Esto no intenta contrarrestar los efectos devastadores de la tortura, la muerte, la desaparición y la persecución, como bien lo ostentan los primeros tres capítulos al representar el trauma irreparable; sin embargo, estas obras dejan más claro la importancia de la frase “Nunca más” en referencia a la demanda por la justicia y reparación de

las víctimas, pero ante la ausencia de esta justicia, el “Nunca más” cobra un valor social colectivo y ante todo individual.

Como última observación, las obras en todos los capítulos demuestran la imposibilidad del olvido por los siguientes motivos. Dentro de cada obra, se alegorizan espacios en el presente que recrean los conceptos de extorsión, exclusión y marginalización que se vivieron durante la dictadura. Las casas simbólicas a las que llegan los personajes (*La puerta estrecha*), las comunidades indiferentes que observan raramente a los extranjeros (*Nuestra Señora...*) o la herencia del trauma en las nuevas generaciones (*La puta madre*) son algunas de las instancias que manifiestan como sigue acechando el pasado en algunos sectores sociales. Por otra parte, siguen saliendo casos de impunidad, exhumaciones de cadáveres o situaciones que indirectamente afectan tanto a sobrevivientes de la dictadura como a generaciones posteriores. Por citar un par de ejemplos, todavía hay más de mil casos pendientes desde el año 2000 en cuanto a los delitos de lesa humanidad durante la dictadura chilena. De acuerdo con el Poder Judicial, muchos de estos casos llevan más de diez años en proceso. Asimismo, en 2015 se revela oficialmente que alrededor de 150 leyes dictadas por Pinochet siguen vigentes. Otro caso es el de las pensiones. La sociedad chilena ha entablado en los últimos años una enorme lucha contra el sistema privado de las Administradoras de Fondos de Pensiones (AFP), instaurado durante la dictadura de Pinochet en 1981 y que se ha mantenido como una de las herencias de su mandato. En marzo de 2017, miles de personas marcharon por la capital de Chile para reclamar no sólo la desigualdad en el manejo de las pensiones que benefician principalmente a los administradores y a los más ricos, sino también protestaron el caso de las pensiones a los ex-militares condenados por violaciones a los derechos humanos durante la dictadura. Mientras que los sectores más pobres de la población sufren por una pensión inferior al salario mínimo, los ex-militares que

fueron parte de la Dirección Nacional de Inteligencia (DINA) reciben pensiones millonarias (BBC). Por su parte, el 11 de septiembre de 2018, a cuarenta y cinco años del golpe de estado, el Tribunal Supremo libera a seis ex-oficiales previamente condenados por violaciones a los derechos humanos. Estos oficiales sólo cumplieron dos años y medio de su condena original de cinco a diez años en la cárcel de Punta Peuco (Freixas). Dicha polémica despierta el descontento de la población, exigen justicia y demandan la reinterpretación del Decreto Ley de Amnistía de 1978. Estos son algunos ejemplos que, aunados a las personas que aún siguen desaparecidas, permiten el diálogo y el debate acerca de cómo continúa afectando la dictadura, a pesar de que se retrate como un evento lejano y aparentemente superado. Cabe señalar uno de los debates sociales más recientes en España en cuanto a la exhumación de los restos de Francisco Franco del Valle de los Caídos, a petición del gobierno del presidente Pedro Sánchez. Dicha decisión a removido fuertemente la memoria histórica desde 2018 y tras una lucha intensa con familiares y simpatizantes del dictador, se prevé que los restos de Franco sean retirados en junio de 2019. Finalmente, ha surgido en los últimos años un reconocimiento importante en cuanto a la violencia sexual durante la dictadura como un mecanismo sistemático. Argentina ha sido uno de los países en liderar campañas para el reconocimiento de este tipo de violencia. Recientemente, en marzo de 2019, se llevo a cabo una exposición en la Escuela Superior de Mecánica de la Armada (ESMA), sobre la violencia sexual ejercida contra las secuestradas. Mujeres sobrevivientes atendieron a la ESMA, lugar usado como centro clandestino de detención del régimen, para dar sus testimonios y denunciar como el abuso sexual era lo habitual durante el régimen. Estos ejemplos han motivado la producción reciente de obras de teatro que hablan sobre estos temas, tales como *El tipo que vino a la función* (2014) de Raquel Diana, *Solo son Mujeres* (2016) de Carmen Domingo, *Anatomía de un Vencejo* (2018) de Antonio Miguel

Morales. Si bien esta tesis trata estos temas brevemente, es evidente que existe un campo abierto para analizar más a fondo la representación de la violencia sexual como un mecanismo sistematizado, lo cual queda como tarea pendiente para un trabajo futuro.

Los análisis realizados en esta tesis colaboran a repensar los efectos de la dictadura y reevaluar los puntos de aproximación al pasado reciente. Esta tesis no pretende ser un estudio acabado. Al contrario, esta tesis sirve como introducción y contribución a uno de los aspectos en la dramaturgia transatlántica que permite un acercamiento múltiple a los estudios literarios y performáticos.

## BIBLIOGRAFÍA

## BIBLIOGRAFÍA

- A mí esto me pasó. De torturas e impunidades (1960-1978)*. El Born Centre de Cultura I Memòria. 2016-2017. <http://elbornculturaimemoria.barcelona.cat/activitat/aixo-em-va-passar/>. Accessed 26 Nov. 2017.
- Abel, Lionel. *Tragedy and Metatheatre: Essays on Dramatic Form*. (1963). New York: Holmes and Meier, 2003. Print.
- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. (1995). Trans. Daniel Heller-Roazen. California: Stanford University Press, 1998. Print.
- . *Política del exilio*. (1996). Trans. Dante Bernardi. Barcelona: Archipiélago, 2006. Print.
- Alberti, Rafael. *El adfesio*. Madrid: Cátedra, 2006. Print.
- Alonso de Santos, José Luis. *La escritura dramática*. Madrid: Castalia, 1998. Print.
- Altred, Alicia. *La voz de los vencidos*. Madrid: Santillana, 2005. Print.
- Álvarez Fernández, José Ignacio. *Memorias y traumas en los testimonios de la represión franquista*. Barcelona: Anthropos, 2007. Print.
- Arendt, Hannah. *Los orígenes del totalitarismo*. (1951). Trans. Guillermo Solana. Madrid: Taurus, 1974. Print.
- Armas, Dino. *Pagar el pato*. Dramaturgia uruguaya. [www.dramaturgiauruguaya.gub.uy](http://www.dramaturgiauruguaya.gub.uy). Accessed 15 Aug. 2016.
- Arreche, Araceli Mariel. *Teatro de la palabra*. Ed. Carlos Dimeo Álvarez. Poland: La Campana Sumergida, 2015. Print.
- Artaud, Antonin. *The Theater and Its Double*. Trans. Mary C. Richards. New York: Grove Press, 1958. Print.
- Avelar, Idelber. *The Untimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. North Carolina: Duke University Press, 1999. Print.
- Bal, Mieke, Jonathan Crewe, and Leo Spitzer. Eds. *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*. London: U. of New England, 1999. Print.
- Barrera, Trinidad. "El exilio español y su influjo en el teatro latinoamericano." *Las puertas del Drama*. 3 (2000): 4. Print.

- Barthes, Roland. *Ensayos Críticos*. Trans. Carlos Pujol. Barcelona: Seix Barral, 2003. Print.
- BBC. "Chile, la cuna de los fondos privados de pensiones (las AFP), se rebela contra un invento que se extendió por toda América Latina". *La Tercera*. 2017. Web. Accessed 12 Aug. 2018.
- Beckett, Samuel. *Esperando a Godot*. (1952). Trans. Ana María Moix. Rosario: Ultimo Recurso, 2006. Print.
- Bello, Victoria Ramos. *Archivo Histórico del Partido Comunista de España*. Universidad Complutense de Madrid and la Fundación de Investigaciones Marxistas, 1980. [www.archivohistoricopce.org](http://www.archivohistoricopce.org). Accessed 20 Nov. 2017.
- Benedetti, Mario. *El desexilio y otras conjeturas*. Madrid: El País, 1985. Print.
- . *Geografías*. Madrid: Punto de lectura, 2010. Print.
- . *Primavera con una esquina rota*. Madrid: Alfaguara, 1982. Print.
- Bennett, Benjamin. *All Theater is Revolutionary Theater*. New York: Cornell University Press, 2005. Print.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. (1994). New York: Routledge, 2004. Print.
- Binns, Niall. *Argentina y la guerra civil española*. Barcelona: Calambur, 2012. Print.
- . *Chile y la guerra civil española*. Barcelona: Calambur, 2013. Print.
- . *Uruguay y la guerra civil española*. Barcelona: Calambur, 2016. Print.
- Bolzman, Claudio. "Elementos para una aproximación teórica al exilio." *Revista Andaluza de Antropología*. 3 (2012): 7-30. Print.
- Brecht, Bertolt. "A Short Organum for the Theatre." *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic* (1949). Trans. John Willett. New York: Hill and Wang, 1964. Print.
- . *Collected Plays*. Eds. John Willett and Ralph Manheim. Trans. John Willett and Wolfgang Sauerlander. London: Methuen, 1983. Print.
- . *Escritos sobre teatro*. Trans. Genoveva Dieterich. Barcelona: Alba, 2004. Print.
- . "Las cinco dificultades para decir la verdad." *Mientras Tanto*. 77 (2000): 53-62. JSTOR Accessed 27 Mar 2018.
- . *Terror y miserias del Tercer Reich. Teatro Completo III*. (1938). Trans. Raquel Warschaver. Buenos Aires: Nueva Visión, 1964. 10-112. Print.

- Brison, Susan J. "Trauma Narratives and the Remaking of the Self." *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*. Eds. Mieke Bal, Jonathan Crewe, and Leo Spitzer. New Hampshire: U. of New England, 1999. 39-54. Print.
- Bullentini, Ailín. "Los juicios se toman su tiempo." *Página 12*. 2 Jan. 2019. Web. Accessed 25 Feb. 2019.
- Burgos, Nidia. "Para una cartografía teatral del exilio." *Stichomythia*. 11.12 (2011): 42-49. Print.
- Butler, Judith. Afterword. "After Loss, What Then?" *Loss: The Politics of Mourning*. Eds. David L. Eng and David Kazanjian. Berkeley: U. of California Press, 2003. 467-73. Print.
- . "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory." *Performing Feminism: Feminist Critical Theory and Theater*. Ed. Sue Ellen Case. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1990. 270-82. Print.
- . "Regulaciones de género." *La Ventana*. Trans. Moisés Silva. 23 (2004): 7-35. Web. Dialnet. Accessed 1 Jul. 2018.
- Cabrera, Hilda. "En una dictadura, el miedo afecta a todos." *Página 12*. 12 Feb. 2011. Web. Accessed 15 Apr. 2018.
- . "Es una voz rota, llena de grietas." *Página 12*. 4 Dec. 2009. Web. Accessed 30 Jun. 2018.
- . "España como tragedia y como farsa." *Página 12*. 11 Jul. 2008. Web. Accessed 29 Jun. 2018.
- Calonge, Eusebio. *La puerta estrecha*. (2000). Hondarribia: Hiru, 2004. Print.
- . *La Puerta estrecha*. Dir. Paco de la Zaranda (Francisco Sanchez). Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM). Centro de Documentación Teatral, 2001.
- Camus, Albert. "The Absurd Man." *The Myth of Sisyphus and Other Essays*. (1955). Trans. Justin O'Brien. New York: Vintage, 1991. 65-92. Print.
- Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1996. Print.
- Casona, Alejandro. *La dama del alba*. Madrid: Cátedra, 2006. Print.
- Castro, Ana Buriano, et al, eds. *Política y memoria: A cuarenta años de los golpes de Estado en Chile y Uruguay*. México City: Flacso, 2015. Print.
- Caudet, Francisco. *Mirando en la memoria las señales: diez ensayos sobre el exilio republicano de 1939*. Durango: Editorial de la Universidad Juárez del Estado de Durango, 2010. Print.

- Celiberi, Lilian and Lucy Garrido. *Mi habitación, mi celda*. Montevideo: Arca, 1990. Print.
- Cisterna Gold, María Inés. *Exilio en el espacio literario argentino de la posdictadura*. Cambridge: Boydell & Brewer, 2013. Print.
- Conti, Haroldo. *La balada del álamo Carolina*. Buenos Aires: Corregidor, 1975. Print.
- “Convención de las Naciones Unidas contra la Tortura y Otros Tratos o Penas Crueles, Inhumanos o Degradantes.” *Naciones Unidas Derechos Humanos*. [www.ohchr.org/SP/ProfessionalInterest/Pages/CAT.aspx](http://www.ohchr.org/SP/ProfessionalInterest/Pages/CAT.aspx). Accessed 5 Nov. 2017.
- Coordinadora para la Prevención de la Tortura*. 2004. <http://www.prevenciontortura.org>. Accessed 25 Nov. 2017.
- Coraza de los Santos, Enrique. “Los exilios uruguayos en España: silencios, problemas y realidades.” *Memorias de la violencia en Uruguay y Argentina: Golpes, dictaduras, exilios (1973-2006)*. Ed. Eduardo Rey Tristán. Santiago: Universidad de Santiago de Compostela, 2007. 197-216. Print.
- Cornago, Óscar. *Ensayos de teoría escénica: sobre teatralidad, público y democracia*. Madrid: Abada, 2015. Print.
- . “¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad”. *Telondefondo. Revista de Teoría Crítica y Teatral*. 1 (2005): 1-13. Web. Accessed 12 Aug. 2018.
- Corradi, Juan E. “El método de destrucción: el terror en la Argentina.” *A veinte años del golpe: con memoria democrática*. Rosario: Homo Sapiens, 1996. 87-106. Print.
- Cossa, Roberto and Mauricio Kartun. *Años difíciles*. (1997). *Teatro 5*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1999. Print.
- . *Lejos de aquí*. (1993). *Teatro 5*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1999. Print.
- Costantini, Guillermina I. “Terror y miseria en el primer franquismo.” *Revista Criterio*. 1 Sep. 2008. Web. Accessed 9 Jun. 2018.
- Davoine, Françoise and Jean-Max Gaudillière. *History Beyond Trauma*. Trans. Susan Fairfield. New York: Other, 2004. Print.
- De la Parra, Marco Antonio. *La pequeña historia de Chile*. (1996). *7 muestras 7 obras. Teatro chileno actual*. Santiago: LOM, 2001. Print.
- . *La puta madre*. (1997). Madrid: Casa de América, 1998. Print.
- . *La puta madre*. (2008). Dir. Daniel Lattus. *Youtube*. Uploaded by Teatro Arquelín. 1 Jan. 2009. [www.youtube.com/watch?v=WwsiAmsDpqk](http://www.youtube.com/watch?v=WwsiAmsDpqk). Accessed 3 Sep. 2017.

- . *La vida privada*. (1998). Madrid: Casa de América, 1998. Print.
- . *Ofelia o la madre muerta*. (1995). Buenos Aires: CELCIT, 2010. Print.
- “Declaración sobre la eliminación de la violencia contra la mujer.” *Naciones Unidas Derechos Humanos*. [www.ohchr.org/sp/professionalinterest/pages/violenceagainstwomen.aspx](http://www.ohchr.org/sp/professionalinterest/pages/violenceagainstwomen.aspx). Accessed 5 May. 2018.
- Delgado, Luisa Elena. *La nación singular. Fantasías de la normalidad democrática española (1996-2011)*. Madrid: Siglo XXI, 2014. Print.
- Delli-Zotti, Guillermo Mira. “Explorando algunas dimensiones del exilio argentino en España.” *Memorias de la violencia en Uruguay y Argentina: Golpes, dictaduras, exilios (1973-2006)*. Ed. Eduardo Rey Tristán. Santiago: Universidad de Santiago de Compostela, 2007. 163-177. Print.
- Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Trans. Patricio Peñalver. Barcelona: Anthropos, 1989. Print.
- Diana, Raquel. “Secretos.” *Allá. Cuatro obras de teatro*. Montevideo: Estuario, 2017. 59-94. Print.
- . “Secretos.” Dir. Graciela Escuder. *Vimeo. Arteatro*. <https://vimeo.com/129238285>. Accessed 15 Oct. 2018.
- Díaz-Balart, Mirta Nuñez. *Mujeres caídas: prostitutas legales y clandestinas en el franquismo*. Madrid: Oberón, 2003. Print.
- Díaz, Jorge. *Canción de cuna para un anarquista. Antología de la perplejidad*. Santiago: Edebé, 2003. Print.
- . *Canción de cuna para un anarquista*. Dir. Hugo Emilio Alba. *YouTube*. Uploaded by Diego Infiesta. 27 Apr 2015. [www.youtube.com/watch?v=xD0zZGzYeXg&feature=youtu.be](http://www.youtube.com/watch?v=xD0zZGzYeXg&feature=youtu.be). Accessed 19 Aug 2016.
- Discépolo, Armando. *Mateo*. (1923). *Los clásicos del teatro hispanoamericano II*. Ed. Gerardo Luzuriaga and Richard Reeve. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1975. 126-158. Print.
- “Documentos desclasificados sobre la dictadura argentina.” *Ministerio de Justicia y Derechos Humanos: Presidencia de la Nación*. [www.jus.gob.ar/documentos-desclasificados-sobre-la-dictadura-argentina.aspx](http://www.jus.gob.ar/documentos-desclasificados-sobre-la-dictadura-argentina.aspx). Accessed 11 Dec. 2017.
- “Documentos y Leyes.” *Parlamento del Uruguay*. <https://parlamento.gub.uy/documentosyleyes>. Accessed 28 Apr. 2017.
- Domingo, Carmen. *Solo son mujeres*. Madrid: SGAE, 2016. Print.

- Dorfman, Ariel. *La Muerte y la Doncella*. (1990). Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1992. Print.
- Dubatti, Jorge. *Introducción a los estudios teatrales*. Ciudad de México: Godot, 2011. Print.
- . "Por qué hablamos de Postdictadura 1983-2008." *Revista del Centro Cultural de la Cooperación*. 2, 4 (2008): 14-20. Print.
- . Ed. *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, 2006. Print.
- Edwards, Fernanda Carvajal. "Sexopolítica en los inicios de la dictadura de Augusto Pinochet: el 'cambio de sexo' de Marcia Alejandra en los discursos de la prensa." *Revista Latinoamericana*. 24 (2016): 103-129. Web. Accessed 15 May 2018.
- Eng, David L. and David Kazanjian, eds. Introduction. "Mourning Remains." *Loss: The Politics of Mourning*. Berkeley: U. of California Press, 2003. 1-25. Print.
- Escobar, Ricardo Lagos. "No hay Mañana sin Ayer." *Instituto Nacional de Derechos Humanos (INDH)*. <http://bibliotecadigital.indh.cl/handle/123456789/183?show=full>. Accessed 15 Jan. 2017.
- "España debe extraditar o juzgar a responsables de abusos de derechos humanos, dicen expertos de la ONU." *Organización de las Naciones Unidas*. 27 Mar. 2015. [www.un.org/spanish/News/story.asp?NewsID=31997#.Win5ybbMw0q](http://www.un.org/spanish/News/story.asp?NewsID=31997#.Win5ybbMw0q). Accessed 29 Nov. 2017.
- Esquilo. *La Orestíada*. Kindle ed., Libros en red, 2004.
- Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. (1961). New York: Vintage, 2004. Print.
- Femmine, Laura Delle, and David Alameda. "La metamorfosis de España." *El País*. 1 Mar. 2017. [www.elpais.com/internacional/2017/02/27/actualidad/1488194732\\_820452.html](http://www.elpais.com/internacional/2017/02/27/actualidad/1488194732_820452.html). Accessed 11 Oct. 2017.
- Fontana, Juan Carlos. "El peso del silencio." *La Prensa*. 12 Mar. 2011. Web. Accessed 5 Jul. 2018.
- Fortier, Mark. *Theory/Theater*. New York: Routledge, 2002. Print.
- Foster, Hal. "(Post)Modern Polemics." *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics*. Washington: Bay Press, 1985. 121-138. Print.
- Foucault, Michel. "Counter-Memory: The Philosophy of Difference." *Language, Counter-Memory, Practice*. Ed. Donald F. Bouchard. Trans. Donald F. Bouchard and Sherry Simon. New York: Cornell UP, 1977. Print.

- . *Los anormales*. (1974). Trans. Horacio Pons. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007. 61-130. Print.
- . *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. (1975). Trans. Aurelio Garzón del Campo. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2002. Print.
- Fox, Manuela. “El modelo brechtiano de *Terror y miseria del Tercer Reich* en España: Sanchis Sinisterra y Sastre.” *Metalinguaggi e metatesti. Lingua, letteratura e traduzione*. Roma: AISPI, 2012. 357-365. Print.
- Freixas, Meritxell. “Las asignaturas pendientes para el fin de la impunidad en Chile tras la dictadura de Pinochet”. *Público*. 2018. Web. Accessed 11 Oct. 2018.
- Freud, Sigmund. “El trabajo de desplazamiento.” *Obras completas. Tomo IV*. Trans. José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1978. 311-316. Print.
- . “Inhibición, síntoma y angustia.” *Obras completas. Tomo XX*. Trans. José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1979. 71-244. Print.
- . “La angustia.” *Obras completas. Tomo XVI*. Trans. José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1978. 357-374. Print.
- . “Más allá del principio de placer.” *Obras completas. Tomo XVIII*. Trans. José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1979. 1-61. Print.
- . “Mourning and Melancholia.” *On the History of the Psycho-Analytic Movement*. Trans. James Strachey. London: The Hogarth Press, 1966. 243-58. Print.
- . “Recordar, repetir y reelaborar.” *Obras completas. Tomo XII*. Trans. José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1976. 145-157. Print.
- Galeano, Eduardo. *El libro de los abrazos*. Madrid: Siglo XXI, 1989. Print.
- “Galeano habla de desmemoria, política y miedo al recibir la medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes.” *La Información*. 26 Feb. 2016. [https://www.lainformacion.com/artecultura-y-espectaculos/literatura/galeano-habla-de-desmemoria-politica-y-miedo-al-recibir-la-medalla-de-oro-del-circulo-de-bellas-artes\\_1U6ATd1Yw00YOVI0CYuZr3/](https://www.lainformacion.com/artecultura-y-espectaculos/literatura/galeano-habla-de-desmemoria-politica-y-miedo-al-recibir-la-medalla-de-oro-del-circulo-de-bellas-artes_1U6ATd1Yw00YOVI0CYuZr3/). Accessed 25 May 2018.
- García, Luis Ignacio. “Brecht y América Latina: Modelos de *refuncionalización*.” *Contracorriente*. 9.3 (2012): 65-100. Web.
- Genta, Adriana and Patricia Zangaro. *La complicidad de la inocencia (Terror y miseria de la clase media argentina)*. Buenos Aires: CELCIT, 2011. Print.
- . *La complicidad de la inocencia (Terror y miseria de la clase media argentina)*. Dir. Carlos

- Ianni. Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT). 2011. <https://www.celcit.org.ar/espectaculos/41/la-complicidad-de-la-inocencia/>. Accessed 10 May 2018.
- Gladhart, Amalia. *The Leper in Blue*. Chapel Hill: The University of North Carolina, 2000. Print.
- Granado, Rafael “Retratos de años oscuros.” *Vea más*. 12 Sep. 2008. Web. Accessed 15 Jun. 2018.
- Hall, Stuart. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: SAGE, 1997. Print.
- Herman, Judith. *Trauma and Recovery*. New York: Basic Books, 1992. Print.
- Hernández, Paola. *El teatro de Argentina y Chile: Globalización, resistencia y desencanto*. Buenos Aires: Corregidor, 2009. Print.
- Hornby, Richard. *Drama, Metadrama and Perception*. Cranbury: Associated University Presses, 1986. Print.
- Hron, Madeline. *Translating Pain: Immigrant Suffering in Literature and Culture*. Toronto: University of Toronto Press, 2009. Print.
- Hubner, Zygmunt. *Theater and Politics*. Illinois: Northwestern University Press, 1988. Print.
- Hutcheon, Linda. *A Poetic of Postmodernism*. New York: Routledge, 1988. Print.
- Huysen, Andreas. *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. New York: Routledge, 1995. Print.
- Ignoto, Marcelo Oscar. “‘La cultura del miedo’: Algunas reflexiones acerca del terror de estado en la memoria colectiva.” *Memorias de la Argentina contemporánea, 1946-2002*. Mar de la Plata: EUDEM, 2007. 161-181. Print.
- Ilie, Paul. *Literature and Inner Exile*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1980. Print.
- Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación. Informe Rettig*. (1991). Santiago: Andros, 1996. Print.
- “Interpelar a la clase cómplice.” *Chamuyo*. 13 May 2011. Web. Accessed 21 Jun 2018.
- Investigación histórica sobre la dictadura y el terrorismo de Estado en el Uruguay (1973-1985)*. Dir. Álvaro Rico. Montevideo: Universidad de la República Oriental del Uruguay, 2008. Print.

- Kreienbrink, Axel. "Inmigración e integración social de los inmigrantes en España entre consenso y enfrentamiento político." *España: del consenso a la polarización*. Eds. Walther L. Bernecker and Günther Maihold. Madrid: Iberoamericana, 2007. 239-264. Print.
- Laragione, Lucía. *Cocinando con Elisa*. (1993). *Fábula, sexo y poder: Teatro argentino al final del siglo XX*. Ed. George Woodyard. Kansas: LATR Books, 2009. Print.
- . *El ganso de Djurgarden Teatro I*. 2003. Buenos Aires: ATUEL, 2006. Print.
- Larson, Catherine. *Games and Play in the Theater of Spanish American Women*. New Jersey: Bucknell University Press, 2004. Print.
- "Las víctimas 'olvidadas' de Franco: violencia sexual, tortura y humillación contra las mujeres." *Women's Link Worldwide*. 16 Mar. 2016. Web. Accessed 25 May. 2018.
- Lastra, Soledad. "Dictaduras y retornos del exilio. Chile y Argentina en perspectiva comparada." *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*. 4.7 (2017): 120-135. Print.
- Lauricella, Virginia. "La complicidad de la inocencia." *Llegás a Buenos Aires*. 10 Apr. 2011. Web. Accessed 2 Jul. 2018.
- Lazzara, Michael J. *Chile in Transition: The Poetics and Politics of Memory*. Gainesville: University Press of Florida, 2006. Print.
- Leonard, Candyce and John P. Gabriele, eds. "Memoria teatralizada/vida rememorada." *Teatro español del siglo XXI: actos de memoria*. North Carolina: Editorial Teatro, 2008. 1-6. Print.
- Lessa, Francesca and Vincent Druliolle. *The Memory of State Terrorism in the Southern Cone*. New York: Palgrave, 2011. Print.
- "Leyes Reparatorias." *Ministerio de Justicia y Derechos Humanos*. [www.argentina.gob.ar/derechoshumanos/proteccion/leyesreparatorias](http://www.argentina.gob.ar/derechoshumanos/proteccion/leyesreparatorias). Accessed 4 May 2017.
- Llorens, Vicente. *El exilio español de 1939: La emigración republicana*. Madrid: Taurus, 1976. Print.
- López, Amapola. *Flash*. Luís Herrero Cortes Discografías, 2005. *Spotify*, [open.spotify.com/album/6rvT7MppoJNaKsnTix3O7B?autoplay=true&v=L](https://open.spotify.com/album/6rvT7MppoJNaKsnTix3O7B?autoplay=true&v=L)
- Liotard, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. (1979). Trans. Geoff Bennington and Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. Print.

- Malkin, R. Jeanette. *Memory-Theater and Postmodern Drama*. Ann Arbor: U. of Michigan Press, 2002. Print.
- “Mandatario recibió en La Moneda el segundo informe de la Comisión Valech.” *La Tercera*. 18 Aug. 2011. [www2.latercera.com/noticia/mandatario-recibio-en-la-moneda-el-segundo-informe-de-la-comision-valech/](http://www2.latercera.com/noticia/mandatario-recibio-en-la-moneda-el-segundo-informe-de-la-comision-valech/). Accessed 10 Dec. 2017.
- “Manual del regreso para chilenos en el exterior.” *Dirección para la Comunidad de Chilenos en el Exterior*. [www.chilesomostodos.gov.cl](http://www.chilesomostodos.gov.cl). Accessed 20 Feb. 2017.
- Marichal, Juan. “El humanismo exiliado (1939-1984).” *El País*. 21 Nov. 1984. Web. Accessed 11 May 2017.
- Martínez, Emilio de Miguel. *Teatro español: 1980-2000*. Salamanca: U. de Salamanca, 2002. Print.
- Martínez-Conde, María Jesús. “4 preguntas para entender todo sobre la Comisión Valech y su discutido secreto.” *El Definido*. 14 Sep. 2017. [www.eldefinido.cl/actualidad/pais/9015/4-preguntas-para-entender-todo-sobre-la-Comision-Valech-y-su-discutido-secreto/](http://www.eldefinido.cl/actualidad/pais/9015/4-preguntas-para-entender-todo-sobre-la-Comision-Valech-y-su-discutido-secreto/). Accessed 15 May 2018.
- Mazas, Luis. “La memoria del olvido.” *Veintitrés*. 15 Aug. 2008. Web. Accessed 20 Jun. 2018.
- “Métodos de tortura: definiciones y testimonios.” *Informe Valech. Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura*. [www.comisionvalech.gov.cl](http://www.comisionvalech.gov.cl). Accessed 10 Nov. 2017.
- Morales, Gracia. *NN12*. Madrid: Fundación Autor, 2010. Web.
- . *NN12*. Dir. Juan Alberto Salvatierra. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM). Teatro Calderón. Centro de Documentación Teatral, 2011.
- Moreiras Menor, Cristina. *Cultura herida: literatura y cine en la España democrática*. Madrid: Libertarias, 2002. Print.
- Moreno, Alexis. *El apocalipsis de mi vida*. (1999). *Trilogía negra*. Santiago: Ciertopez, 2006. Print.
- Moulian, Tomás. *Chile actual. Anatomía de un mito*. Santiago: LOM, 1997. Print
- Mozo, Jerónimo López. *Combate de ciegos*. (1997). Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2000. Print.
- . *El olvido está lleno de memoria. Teatro español del siglo XXI: actos de memoria*. Ed. Candyce Leonard and John P. Gabriele. North Carolina: Editorial Teatro, 2008 (2002). 133-190. Print.

- . "La búsqueda del despojamiento." *Acotaciones: Revista de investigación teatral*. 6 (2001): 41-55. Web. Dialnet. Accessed 15 Jul. 2016.
- Mangado, Lala and María Celia Robaina. "La emergencia de un prolongado y silenciado dolor." *Las Laurencias*. Eds. Mariana Risso and Soledad Gonzáles Baica. Montevideo: Trilce, 2012. 25-39. Print.
- "*Madres e Hijas de la Transición Española*." *Mujer y memoria*. 2012. <https://mujerymemoria.org>. Accessed 3 Jun. 2018.
- Michellini, Felipe. "Contra la cultura de la impunidad. Reflexión, compromiso y aprendizajes ante los nuevos desafíos." *Luchas contra la impunidad. Uruguay 1985-2011*. Eds. Francesca Lessa and Gabriela Fried. Montevideo: Trilce, 2011. Print.
- Muñoz Caliz, Berta. "El teatro silenciado por la dictadura franquista." Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014. Web.
- Muñoz, Carmen Gloria. "Somos los detenidos desaparecidos y la economía social de mercado." *La Hora*. 28 May 1999. Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile. [www.memoriachilena.cl/602/w3-article-65675.html](http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-65675.html). Accessed on 10 Aug. 2017.
- Nerín, Gustau. "El Born recuerda las torturas del franquismo." *El Nacional*. 14 Nov. 2016. Web. Accessed 26 Nov. 2017.
- Nunca Más: Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*. Sep. 1984. Web. Accessed 25 Jun. 2016.
- "Obra 'La puta madre' destaca en la cartelera." *El Mercurio de Antofagasta*. 16 May 2009. [www.mercurioantofagasta.cl/prontus4\\_noticias/site/artic/20090516/pags/20090516000532.html](http://www.mercurioantofagasta.cl/prontus4_noticias/site/artic/20090516/pags/20090516000532.html). Accessed 10 Aug. 2017.
- Pacheco, Carlos. "Las marcas que dejó el franquismo, en 6 obras." *La Nación*. 2 Aug. 2008. Web. Accessed 5 Jul. 2018.
- Pedrero, Paloma. *Caidos del cielo*. (2008). Madrid: SGAE, 2015. Print.
- . *En el túnel un pájaro*. (1999). Ed. Virtudes Serrano. Madrid: Catedra, 2013. Print.
- . *Magia Café*. (2013). Madrid: SGAE, 2015. Print.
- Pellettieri, Osvaldo, ed. *Escena y realidad*. Buenos Aires: Galerna, 2003. Print.
- . *Teatro argentino y crisis (2001-2003)*. Buenos Aires: Eudeba, 2004. Print.
- Peralta, Gabriel. "Asumir responsabilidades." *Crítica teatral*. 11 Mar. 2011. Web Accessed 10 Jul. 2018.

- Peters, Edward. *Torture*. New York: B. Blackwell, 1985. Print.
- Pirandello, Luigi. "Esencia, caracteres y materia del humorismo." (1908). *Cuadernos de Información y Comunicación*. 7 (2002): 95-130. Web.
- Plan Integral de lucha contra la trata de mujeres y niñas con fines de explotación sexual (2015-2018)*. Gobierno de España. Ministerio del Interior. [www.interior.gob.es/web/servicios-al-ciudadano/trata](http://www.interior.gob.es/web/servicios-al-ciudadano/trata). Accessed 3 Jun. 2018.
- Politzer, Patricia. *Fear in Chile*. Trans. Diane Wachtell. New York: Pantheon Books, 1989. Print.
- Porta, Cristina. "La cuestión de la identidad en los hijos de los exiliados-desexiliados." *El presente de la dictadura: estudios y reflexiones a 30 años del golpe de Estado en Uruguay*. Montevideo: Trilce, 2003. 127-140. Print.
- Portal de Víctimas de la Guerra Civil y Represaliados del Franquismo*. Gobierno de España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. [www.pares.mcu.es/victimasGCFPortal/staticContent.form?viewName=presentacion](http://www.pares.mcu.es/victimasGCFPortal/staticContent.form?viewName=presentacion). Accessed 20 Nov. 2017.
- "Pregunta a Videla sobre desaparecidos" *Youtube*. Uploaded by CadalTV. 25 Apr. 2013. [www.youtube.com/watch?v=3AIUCjKOjuc](http://www.youtube.com/watch?v=3AIUCjKOjuc). Accessed 5 Aug. 2016.
- Puga, Ana Elena. *Memory, Allegory, and Testimony in South American Theater*. New York: Routledge, 2008. Print.
- Puyo, Héctor. "Abordan compromiso político con 'La complicidad de la inocencia'" *Telam*. 18 Feb. 2011. Web. Accessed 27 Jun. 2018.
- . "El franquismo en lograda versión de la obra de Sanchis Sinisterra." *Telam*. 9 Aug. 2008. Web. Accessed 11 Jun. 2018.
- . "La complicidad de la inocencia: taras y negaciones." *Acción*. 21 Apr. 2011. Web. Accessed 22 Jun. 2018.
- Rancière, Jacques. *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2011. Print.
- "Reactivan caso de abuso sexual y torturas contra 28 mujeres en dictadura." *El Observador*. 5 Apr. 2018. Web. Accessed 28 May 2018.
- Reinelt, G. Janelle and Joseph R. Roach, eds. *Critical Theory and Performance*. 2<sup>nd</sup> ed. Michigan: U. of Michigan Press, 2007. Print.
- Resina, J. Ramón, ed. *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Atlanta: Portada Hispánica, 2000. Print.

- Richard, Nelly. *Pensar en/la posdictadura*. Santiago: Cuarto Propio, 2001. Print.
- . *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*. Santiago: Cuarto Propio, 1998. Print.
- Rizk, Beatriz J. *Imaginando un continente: Utopía, democracia y neoliberalismo en el teatro latinoamericano. Tomo II*. Kansas: LATR Books, 2010. Print.
- . *Posmodernismo y teatro en America Latina: Teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*. Madrid: Iberoamericana, 2001. Print.
- Romera, José Castillo. *Sobre teatro de los años noventa*. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006. Web.
- Ros, Ana. *The Post-Dictatorship Generation in Argentina, Chile, and Uruguay: Collective Memory and Cultural Production*. New York: Palgrave, 2012. Print.
- Rozik, Eli. *Future Theatre Research*. Illinois: Sussex, 2016. Print.
- Said, Edward. "Reflections on Exile." *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge: Harvard University Press, 2000. 173-86. Print.
- Sapriza, Graciela. "Giros del futuro. Sorpresas del pasado. Los colectivos de mujeres y la lucha por el espacio público." *Notas para la memoria feminista. Uruguay 1983-1995*. Montevideo: Rojo, 2018. 47-86. Print.
- . "Memorias de mujeres en el relato de la dictadura (Uruguay, 1973-1985). Violencia/cárcel/exilio." *DEP*. 11 (2009): 64-80. Web. Accessed 11 May. 2018.
- Sapriza, Graciela, et al. *Memoria para armar Uno*. Montevideo: Senda, 2001. Print.
- . *Memoria para armar Dos*. Montevideo: Senda, 2002. Print.
- . *Memoria para armar Tres*. Montevideo: Senda, 2003. Print.
- Scarry, Elaine. *The Body in Pain*. New York: Oxford, 1985. Print.
- "Señalización del sitio de memoria 'Los Vagones' en el barrio Olímpico." *Gobierno de Canelones*. 22 May 2018. Web. Accessed 8 Mar. 2019.
- Silva, Carlos A. *El Nüremberg Argentino: El Libro Del Juicio Testimonios*. Barcelona: Aura, 1985. Print.
- Silva, Emilio. *Las fosas de Franco*. Madrid: Temas de Hoy, 2005. Print.
- Sinisterra, José Sanchis. *Terror y miseria en el primer franquismo*. Madrid: Catedra, 2003. Print.

- . *Terror y miseria en el primer franquismo*. Dir. José Sanchis Sinisterra. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM). Teatro Madrid. Centro de Documentación Teatral, 2003.
- Slusarczuk, Eduardo. "Variaciones sobre las formas de la opresión." *Clarín*. 13 Sep. 2008. Web. Accessed 10 Jun. 2018.
- Soler, Manuel Aznar. *El exilio teatral republicano de 1939*. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. 14-29. Web. Accessed 19 Sep. 2017.
- . "La historia de las literaturas del exilio republicano español de 1939: problemas teóricos y metodológicos." *Migraciones & Exilios: Cuadernos de la Asociación para el estudio de los exilios y migraciones ibéricos contemporáneos*. 3 (2002): 9-22. Web. Dialnet. Accessed 15 Apr. 2017.
- Soler, Manuel Aznar and José Ramón López García, eds. *Diccionario Bio-Bibliográfico de los escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*. Sevilla: Renacimiento, 2017. Print.
- Sorela, Pedro. "María Zambrano: '¿Volver a España? Yo nunca me he ido.'" *El País*. 21 Nov. 1984. Web. Accessed 11 May 2017.
- Spivak, Gayatri. *Can the Subaltern Speak?: Reflections on the History of an Idea*. New York: Columbia University Press, 2010. Print.
- Suárez, Jorge Novella. "El silencio de la memoria (del exilio y el pensamiento español)." *Las huellas del exilio: expresiones culturales de la España peregrina*. Ed. Antolín Sánchez Cuervo. Madrid: Tébar, 2008. 429-473. Print.
- Taylor, Diana. *Acciones de memoria: Performance, historia y trauma*. Lima: Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores, 2012. Print.
- . *Disappearing Acts*. Durham: Duke University Press, 1997. Print.
- . *Holy Terrors: Latin American Women Perform*. Durham: Duke University Press, 2003. Print.
- . *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. 2<sup>nd</sup> ed. Durham: Duke University Press, 2003. Print.
- Toro, Alfonso de, ed. *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual*. Madrid: Iberoamericana, 2004. Print.
- "Tortura: Nuevo Informe de Amnistía Internacional." *Suplemento del Boletín de Amnistía Internacional*. 7.4 (1984): 1-10. [www.amnesty.org/es/documents/nws21/016/1984/es/](http://www.amnesty.org/es/documents/nws21/016/1984/es/). Accessed 29 Nov. 2017.

- Trancón, Santiago. *Teoría del teatro*. Madrid: Fundamentos, 2006.
- Trastoy, Beatriz. “Miradas retrospectivas sobre la escena argentina desde fines del siglo XX.” *Análisis de la dramaturgia argentina actual*. Ed. José Luis García Barrientos. Madrid: Antígona, 2015. 15-25. Print.
- Tristán, Eduardo Rey, ed. Introduction. “Reflexiones en torno a la violencia política en Uruguay y Argentina.” *Memorias de la violencia en Uruguay y Argentina: Golpes, dictaduras, exilios (1973-2006)*. Santiago: Universidad de Santiago de Compostela, 2007. 31-49. Print.
- Valle-Inclán, Ramón del. *Luces de Bohemia*. (1924). Ed. Alonso Zamora Vicente. Madrid: Espasa-Calpe, 1961. Print.
- Vallejo, Alfonso. *El escuchador de hielo*. (2007). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010. [www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcgflb3](http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcgflb3). Accessed 18 Mar. 2016.
- Vallejo, Antonio Buero. “Acerca del drama histórico.” *Obras completas. Tomo II*. Ed. Luis Iglesias Feijoo y Mariano de Paco. Madrid: Espasa Calpe, 1994. 826-830. Print.
- Varela, Carlos Manuel. *Bienvenidos al hogar*. (2004). *Antología Teatro*. Montevideo: AG Ediciones, 2008. Print.
- . *Copas y sonrisas, nada más*. *Antología Teatro*. (1998). Montevideo: AG Ediciones, 2008. Print.
- Vargas, Aristides. *La razón blindada. Teatro ausente*. Buenos Aires: Inteatro, 2006. Print.
- . *Nuestra Señora de las Nubes*. (1998). *Teatro ausente*. Buenos Aires: Inteatro, 2006. Print.
- . *Nuestra Señora de las Nubes*. Dir. Aristides Vargas. The Hemispheric Institute Digital Video Library (HIDVL). *Hemispheric Institute of Performance and Politics*. 28 Jun 2001. <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/component/k2/item/563-malayerba-nuestra-senora>. Accessed 15 Dec 2016.
- Vázquez, Adolfo Sánchez. “Fin Del Exilio y Exilio Sin Fin.” *Guaragua* 2.5, (Fall 1997): 121-123. Web. JSTOR. Accessed 21 May 2017.
- “Víctimas de la dictadura apoyan levantar secreto de Informe Valech.” *Cooperativa*. 26 Sep. 2017. Web. Accessed 20 Jan. 2018.
- Villa Grimaldi*. Gobierno de Chile. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM), 1996. [www.villagrimaldi.cl/quienes-somos/](http://www.villagrimaldi.cl/quienes-somos/). Accessed 15 Sep. 2017.

- Villegas, Juan. "Discursos teatrales en Chile en la segunda mitad del siglo XX." *Resistencia y poder: Teatro en Chile*. Eds. Heidrun Adler and George Woodyard. Madrid: Iberoamericana, 2000. 15-38. Print.
- . "El teatro histórico latinoamericano como discurso e instrumento de apropiación de la historia." *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones*. Madrid: Visor, 1999. 233-249. Print.
- Walker, Beatriz. *Benedetti, Rosencof, Varela: El teatro como guardián de la memoria colectiva*. Buenos Aires: Corregidor, 2007. Print.
- Westheimer David, "The Song of a Young Sentry." New York: Little, Brown, 1968. Print.
- Woodyard, George. *Resistencia y poder: teatro en Chile* (2000). Madrid: Iberoamericana, 2000. 75-88. Print.