UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

POÉTICAS DE LA MEMORIA TRAUMÁTICA Y DEL CUERPO DESAPARECIDO:

Reconstrucción crítica del panorama teatral post-golpe (1974-1990) y sus huellas en la concepción y práctica del cuerpo del actor contemporáneo

Estudiante:

Stefany Jesús Toledo Suazo

Profesora Guía:

Dra. Claudia Cattaneo Clemente

Tesis presentada a la Escuela de Teatro de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano para optar al grado académico de Licenciada en Teatro con mención en Interpretación.

Santiago de Chile
2022

©2022, Stefany Jesús Toledo Suazo

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica que acredita al trabajo y a su autora.

Hay muchas maneras de ser pobre
Carta a mi padre

Nos conocimos hace ya bastantes años, pero desde la primera vez que nuestros ojos se miraron fijamente nació una conexión indestructible. Yo no recuerdo ese momento, pero de seguro tu jamás lo olvidarás. Me has contado que nos vimos en el hospital y yo tenía tan solo unos minutos de haber nacido. Desde pequeña te he amado mucho, hombre bueno, sacrificado, pero bastante frío, hay cosas tan complejas de entender cuando una es niña que suele juzgar o no comprenderlas generando una gran confusión.

Desde niña para todos tus cumpleaños te he escrito cartas, pero quizá ninguna como esta que no olvidarás jamás. Hoy con 23 años he entendido tu forma de ser, perdiste una parte muy importante de tu infancia, sentirte querido. Pero más allá de eso dentro de ti viven grandes demonios, como si tuvieras una gran coraza que quisieras que te protegiera de todos, de ti mismo y sobre todo de tus recuerdos. Pensando que esta sería la una forma que te salvaría de sentir dolor. El día 01 de octubre de 1978 con tan solo 17 años, viajas a Antofagasta a hacer el servicio militar, traicionado por la pobreza, la ignorancia y las falsas expectativas ibas entusiasmado a un viaje que cambiaría tu vida por completo, te entregaron ropa de militar y te sacaron la cresta. Siempre será tu más grande arrepentimiento, pero a la vez tu historia está llena de fortalezas y orgullo.

Nunca lloraste frente a ellos, aunque en tus tiempos libres ibas a la plaza a escribirles cartas a tus hermanos y madre mientras te comías un pan con mostaza con grandes goterones que caían desde tus pesados ojos llenos de miedo e incertidumbre. Sufrías terrores nocturnos, despertabas llorando y gritando, como no, si nadie piensa tener un cambio abrupto de la niñez a la adultez de un momento a otro, eras muchacho y te destruyeron la vida. ¿Quieres pagar al contado o a crédito?, te preguntaban cuando tenías que recibir algún castigo, ya sea, porque te equivocaste, te moviste o simplemente querían pegarte. Despertabas con palos, gritos y disparos, tenías tiempo para comer y vestirte, te hacían comer tripas de perro. Fuiste víctima, solo que, con uniforme y bototos, una persona anónima, desechable y con gran perdida de identidad.

También fuiste exiliado, no del país, sino de tu propia identidad, también fuiste desparecido, dentro de tu marginalidad y soledad. Muchos compañeros tuyos no aparecieron más y así hasta el día de hoy murieron en el anonimato, sin identidad, llenos de soledad y marginación. Siempre recuerdas cuando llegaste tarde a una lectura de la orden por comer un pan, mandaron a pegarte hasta que lloraras, pero tú no lloraste frente a ellos y nunca los has hecho hasta el día de

hoy con nosotras que somos tu familia. Pero quizá todavía existe en ti esa plaza donde te comes el pan con mostaza y caen grandes goterones de tus ojos aún pesados llenos de miedo e incertidumbre. Fuiste testigo de la bala que se escapó y de cómo el piso tomaba el tinte rojo mientras la humorada que causaban estas situaciones en los oficiales por cierto eran flagelos aplicados a diario.

Para la guerra de Chile-Argentina te preparaban para matar, te ponían películas de guerra y te hacían entrenamiento con fusil. Te decían que tenías que matar, darlo todo por la patria, pero la patria no es defender a los empresarios, al gobierno o a la oligarquía, nuestra patria es la gente pobre, la patria es defender a tu pueblo. Iba un capellán diciéndoles que tenían que tener fe y ser fieles por la patria, dejando de ser fieles a los propios principios y valores. Tu no querías matar, tu no querías ser milico. Solo eras un cabro pobre que mandaron a cumplir el servicio militar y a pelear una guerra que supuestamente estaba en camino y a pelear por una supuesta patria que nada te daba. Pasaron una lija de hierro por encima tuyo y de seguida por encima mío, hoy no tengo identidad.

Vivo en el anonimato y en la soledad, hoy no estamos en dictadura y aún así yo llevo conmigo una pérdida de identidad. Vivo en la sociedad de lo desechable en la misma sociedad que viviste tú, donde solo somos una bolsa plástica que sirve para la industria alimenticia de comida rápida. Hoy más que nunca entiendo las grietas que llevas y cargas, ya no eres aquel hombre indestructible que creía que eras cuando niña, el hombre fuerte que no lloraba, ahora sé que hasta el día de hoy dentro de ti vive la pequeña plaza con el pan con mostaza y tus grandes goterones que caen sobre tus ojos aún pesados llenos de miedo e incertidumbre.

Santiago de Chile, 2019-2022.

DEDICATORIA

A todos quienes nunca pudieron tener una sepultura.
A todos quienes lucharon por un mundo mejor.
A todos quienes dejaron los pies en la calle por buscar a sus seres queridos.
A todos quienes aún en la distancia resuenan con sus voces nuestras almas.
A todos los que transitan entre nosotros desde las ausencias
A tantos, como Rodolfo Gonzalez Pérez detenido desaparecido, primo de mi Guely.
A ellos.

AGRADECIMIENTOS

Y es que este camino nunca fue sola, siempre de la mano de gente muy importante para mí y que forman una parte fundamental en mi vida, en mi proceso y en cada paso que doy. Al vínculo más valioso que tengo: Mi particular y hermosa familia, por siempre creer en mí, por los retos y enseñanzas, por guiarme siempre en mi camino, por darme la mano cuando me pierdo, por las risas y por los llantos, por las peleas y la ternura, por la comida rica y los abrazos eternos, por la calidez de su amor y sobre todo por los valores inculcados. No abandonar nunca el amor, luchar por lo que creo justo y perseguir siempre mis sueños.

A mi Bichito, mi mamita, mi amiga y confidente, mujer admirable, fuerte y trabajadora. Quién siempre se levanta con una sonrisa, un baile o un chiste. Quién me enseñó a siempre ver el vaso medio lleno, a tener fortaleza, a ser una mujer hecha y derecha. Agradecer siempre tu solidaridad, tu apoyo y comprensión, por tus retos cuando llegué tarde y cuando mi camino se veía un poco desviado. Por entregarme alegría y cobijo. Por tus abrazos tan cálidos que estando dentro de ellos, se olvida hasta la más fea pesadilla. Gracias por darme educación y amor. Gracias por enseñarme que la ternura es el arma más poderosa que tenemos. Gracias por siempre y a pesar de tu cansancio tener una sonrisa en tu cara. Gracias por enseñarme a amar, de manera intensa y profunda, solo como tú lo sabes hacer.

A mi Viejito, mi papito, viejo mañoso pero hombre admirable, honrado, sincero y trabajador. Lleno de dolores pero siempre mirando hacía adelante. Me enseñaste lo más preciado, a luchar contra las injusticias. Gracias por enseñarme a alegar, fuerte, bien fuerte. Gracias por siempre contenerme, a sacarme una risa. Gracias por las salidas a comprar bebida, donde siempre puedo entrar un poco más en tu frío y encerrado corazón. Gracias por siempre hacerme sentir una niña, una regalona. Gracias porque estando contigo siento que nunca pasan los 10 años, me siento protegida, querida y en hogar. Gracias por cantarme el himno del colo colo cuando era chica, aunque hoy en día no me guste el futbol. Y sobre todo, gracias por enseñarme que no todos aman igual, que lo frío no es malo sino que es solo una respuesta a algo que nos duele.

Mi Majojitos, mi hermana, mejor amiga, confidente, enemiga a veces y mi eterna compañera, si me hicieran describir el amor que siento por ti en una sola palabra diría, infinito. Y es que no hay forma de poder expresar el amor y la gratitud que siento por ti. Gracias por el apoyo, el amor y comprensión de siempre. Gracias por dejar de tomar teta cuando supiste que iba a nacer. Gracias por cuidarme siempre, por anteponer mi felicidad ante la tuya. Gracias por tus abrazos cuando me siento mal y gracias por acompañarme con risas cuando quiero reír. Tu hombro ha sido mi eterno compañero. Gracias por inculcarme la historia, por ayudarme cuando iba en el liceo. Gracias por siempre pero siempre creer en mí, sin dudas y a ojos cerrados. Aún en momentos donde ni yo lo hacía. Gracias porque me hiciste darme cuenta que las dos estamos medias locas, pero que si hay algo de lo que estoy segura, es que siempre pero siempre caminaremos juntas, en distancias distintas, en pueblos distintos, con manos distintas, pero ahí estaremos, aún en la eternidad.

A mi Guelita, por siempre estar ahí, por siempre esperarme con comida rica cuando llegaba del colegio hasta hoy cuando llego de la universidad. Gracias por persignarme antes de ir acostarme cuando era chiquitita. Gracias por inculcarme la poesía siempre. Gracias por siempre apoyarme en los estudios, buscando libros que necesitaba leer, buscando recortes para mis disertaciones. Gracias por estar a nuestro lado, cuando mi mami tenía que trabajar, porque sin duda es un pilar fundamental en mi formación como persona y como estudiante. Gracias por sus historias de vida, de deporte y de amor. Gracias por quedarse en su tiempo, porque sin duda es más lindo. Gracias por bailar conmigo las canciones de la radio y gracias por enseñarme que siempre pero siempre debemos amar con todo el corazón y sin dejar nada afuera.

A mi Tatita, a sus desayunos ricos, a sus ojitos azules tan hermosos y a su calidez de persona. Quién siempre antes de irme al colegio me decía: Puros 7. Sus tangos, sus dulces, su vinacho escondido por ahí, para que la Guely no lo retara. Sus concebidos trencitos en cada cumpleaños y como olvidar sus cantos en otros idiomas. Sin duda la alegría del hogar. Una persona difícil de olvidar. Quien me cuida y protege desde otros lugares, pero su mano calentita siempre está unida a la mía en cada paso que doy o que decido no dar, día a día. A veces solo quisiera estar un ratito contigo y decirte que por todo lo que lucho es por ti, que eres la fuerza que me ayuda a seguir cuando solo veo oscuridad y cansancio. No hay día que no me hagas falta. Hay amores que transcienden. Gracias porque en cada rincón escucho tu voz, siento tu olor a colonia pino, y siento tus abrazos, y todo por

un instante se vuelve cálido, vuelvo a ser niña, niña sin preocupaciones, sin dolores, me siento en casa, siento hogar.

A mis niñas de cuatro patitas, Dahlia, Canela y Marilú, por ser siempre la alegría al llegar a la casa, por recibirme con sus movimientos de colitas y sus guatitas. Gracias por el amor incondicional, por enseñarme que un montón de pelos y cuatro patas, pueden amar más que cualquier persona. Gracias por lengüetearme las lágrimas cuando estoy llorando y por hacerme gracia cuando ando contenta. Gracias por acompañarme a la plaza y por salir a la feria. Gracias por iluminar todos mis días y hacerme sentir la persona más importante en sus vidas.

Al Gabito, mi cuñado y mejor amigo, un hermano. Gracias por tu amor y apoyo siempre, por amar y acompañar a mi hermana en cada momento. Siempre lo agradeceré. Gracias por las anécdotas tragicómicas. Por lo paseos en familia y por siempre aportar con tu tranquilidad, humildad y cariño. Gracias por llegar a la familia. Y gracias por siempre aportar con un dato histórico en la mesa a la hora de once.

A mi Tío Jaime, por siempre estar ahí, por ser un gran hombre y padre. Por sus bromas y su cariño de siempre. Gracias por siempre preguntar por mi y gracias por decirme arrollado huaso.

A mi Tía Anita, suegra pero sobre todo amiga, quien siempre a estado para apoyarme, darme su amor y una galletita de soda. Gracias por los almuerzos de papas fritas caseras y ensaladas. Gracias por las frutitas y los detalles de siempre. Gracias por sus abrazos, cálidos como los de una mamá. Gracias por creer en mí, por quererme y por siempre resaltar mis virtudes. Gracias por abrirme las puertas de su hogar. Y gracias porque me entregó a lo que más amo: Su hijo.

Ahora mis amigas, Mili y Coni. Agradecer las conversaciones, las risas y el amor de siempre. Gracias por hacer mi estadía en la universidad mucho más linda. Gracias por apoyarme hasta en los momentos más difíciles. Gracias por las comidas juntas con ensaladitas, los helados y los antojos que nos bajan en medio de los break en clases. Gracias por llegar a mi vida.

Ahora bien, como agradecimiento especial, agradecer eternamente a Claudia Cattaneo Clemente, profesora guía, amiga y confidente. Agradecer su vocación, su pasión por enseñar. Gracias a ella pude siempre confiar en mí y en mí investigación. Gracias por las palabras lindas, los trasnoches y las reuniones de cinco horas, conversando de nuestras vidas. Quién se ha convertido en una amiga. Gracias por alentarme en cada momento en el proceso de mi investigación, por ser una académica maravillosamente sencilla y humilde. Gracias por su gran calidad humana. Eternamente agradecida.

A mi eterno compañero: Mi viejo mentiroso, mi negro, el Ale. Mi compañero de aventuras y proyecciones , mi amigo de risas y mi contención en las penas. Agradeceré siempre por coincidir contigo en esta vida tan caótica. Gracias por acompañarme en cada paso. Gracias por enseñarme a amar con todas las fuerzas. Gracias por enseñarme lo que es el esfuerzo y la perseverancia. Gracias por tus chistes y tallas en cada momento. Gracias por tu luz. Gracias por se tú, quien me acompañe en esta aventura llamada vida, siempre de la mano. Gracias por ser mi lugar seguro y mi hogar. Gracias por las risas y los llantos, por lo aprendido y desaprendido. Gracias por tu piel canela y tus cariños en la espalda mientras escribo esto. Gracias por compartir tus días a mi lado y gracias por saber que puedo refugiarme en tus brazos y de pronto todos los problemas se olvidan que sea por un segundo. Gracias por enseñarme que si uno tiene a su lado a un compañero que ama, puede lograr hasta lo imposible.
Te amo y te amaré, hoy, mañana y siempre, nosotros somos compañeros y esos permanecen juntos hasta el final.

Y por último, gracias a mí, por siempre seguir adelante, por luchar contra adversidades de todo tipo. Y pedirme disculpas por todas las veces que no creí en mí. Gracias por gritar siempre lo injusto, por pelear por lo justo y por amar, por amar siempre desde las vísceras. Así como el amor entiendo al teatro.

TABLA DE CONTENIDOS

DEDICATORIA _____ III

AGRADECIMIENTOS _____ V

TABLA DE CONTENIDOS _____ X

ÍNDICE DE TABLAS _____ XII

RESUMEN _____ XIII

Introducción _____ 1

Capítulo I: Poéticas de la memoria traumática y del cuerpo desaparecido.

1.1 Hacía una poética de la identidad **…… 46**

1.1.1 Entre el próspero y el Calibán. **……51**

1.1.2 El rol de la poética de la identidad en la creación **……...56**

1.1.3 Aquella otredad que nos atraviesa **……62**

1.1.4 La identidad amenazada **……65**

1.2 Memoria traumática **…… 71**

1.2.1 La memoria traumática transgeneracional **……76**

1.3 El cuerpo: entre presencias y ausencias **…… 81**

1.3.1 El cuerpo presente y el cuerpo ausente **…… 84**

1.3.3 El cuerpo desaparecido **…… 88**

Capítulo II: Compañías teatrales y creaciones de resistencia post-golpe (1974-1990): Poética de la memoria traumática y del cuerpo desaparecido y sus huellas en la concepción y práctica del cuerpo del actor/actriz contemporánea

2.1 Reconstrucción contextual del panorama teatral chileno post-golpe (1974-1990) **……94**

2.2 Poéticas de la memoria 1974-1990 **…… 158**

2.2.1 Compañía: El ICTUS y El Aleph **……. 159**

2.2.2 Dramaturgia: Juan Radrigán e Isidora Aguirre **…… 164**

2.2.3 Campo de concentración Chacabuco **…… 168**

2.3 Poéticas del cuerpo desaparecido 1974-1990 **……. 175**

2.3.1 Compañía Teatro El Rostro: El retablo de Yumbel (1986) **……. 175**

2.3.2 Antonio de la Parra con “Lo crudo, lo cocido y lo podrido” (1978) y Ramón Griffero con “99, La morgue” (1986) **……. 177**

2.3.3 Campos de concentración de Melinka, Ritoque, Tres Álamos: Casimiro Peñafleta, preso político **…… 185**

2.3.4 Teatro performance de exilio: Compagnie des Arts Exilio **……. 187**

Capítulo III: Concepción y prácticas del cuerpo del actor/actriz contemporánea: Formas y legados de las poéticas post-golpe.

3.1 Concepción del cuerpo del actor /actriz contemporánea **……. 193**

3.1.1 El cuerpo del actor contemporáneo: entre presencias y ausencias **……. 193**

3.1.2 Huellas del Golpe en la identidad y práctica de los cuerpos en escena **……. 198**

3.2 Prácticas del cuerpo del actor /actriz contemporánea **……. 200**

3.2.1 Legado de la Dictadura en las prácticas del cuerpo en escena: El ritual inconcluso de una memoria compartida **……. 201**

3.2.2 La negación de revisitar nuestro cuerpo **…… 204**

Conclusiones: ¿Cómo se puede practicar un arte del cuerpo en un país de cuerpos desaparecidos? …….. 207

Bibliografía ……. 211

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla nº 1: Panorama de compañías teatrales (1974-1990). **pp. 96-136**

Tabla nº 2: Panorama de Teatro en/de exilio entre 1974 y 1990. **pp. 136-140**

Tabla nº 3: Panorama de compañías o creadores de teatro en campos de concentración entre 1974 y 1990. **pp. 140-141**

Tabla nº 4: Panorama de la dramaturgia del período (1974-1990). **pp. 141-155**

Tabla nº 5: Panorama de actores y actrices del período (1974-1990). **pp.155-157**

RESUMEN

La presente investigación, propone reconstruir críticamente el panorama teatral del período post-golpe (1974-1990) que aborda las políticas/poéticas de la memoria traumática y del cuerpo desaparecido, para, de esta manera, poder evidenciar cómo se marcó la concepción y las prácticas de los cuerpos en la escena contemporánea. De esta manera, se van a conceptualizar las poéticas de la memoria traumática y del cuerpo desaparecido dentro del contexto del teatro chileno post-golpe, revisando las distintas compañías teatrales, obras y creaciones de resistencia del período a investigar, que hayan generado, desde las trincheras del arte ,una poética de la memoria traumática y del cuerpo desaparecido, exponiendo cómo estas han determinado las formas en las que han dejado una huella en la concepción y práctica del cuerpo del actor/actriz contemporáneo. La presente investigación del tipo cualitativa, reconstruye un período de nuestra historia teatral, abordando la relación y experiencia que tienen los sujetos, en este caso, actores/actrices, con los acontecimientos sociales, políticos y culturales del pasado reciente, profundizando en la experiencia corporal. Para ello, se llevaron a cabo múltiples tablas de datos, donde se exponen las compañías, grupos, dramaturgos, actores/actrices que se encontraban vigentes durante el período. Se mencionan sus obras y los lugares donde se encontraban o situaciones que vivían.

Cabe destacar aquí, que existe un importante vacío de información en el caso de algunas compañías y creadores, siendo prácticamente borrados de la historia del teatro. Así, esta tesis posee un fundamento humanista, que permite comprender la realidad social que se estudia desde los sujetos, comprendiéndolos como agentes activos, y su importancia en la construcción y determinación de las realidades. La investigación es de suma importancia, en tanto que al reconstruir el panorama teatral del período (1974-1990), se entiende el actual panorama, que sin duda se ve permeado por las huellas del pasado y que, de este modo, busca volver nuevamente a un teatro que cumpla su rol de resistencia y denuncia. Por otro lado, es relevante ya que, permite comprender cómo este cuerpo social fragmentado que se asienta en el período, trasgredió de manera transversal las formas en las que nos conectamos con nuestros cuerpos (entendidos de manera integral), es decir, se constata que hoy, las generaciones herederas de la historia, evidencian una fractura en la manera de concebir la práctica y la concepción del cuerpo. Es esencial entender que, si bien es un período histórico del pasado, sin duda nos atraviesa en nuestro presente y que a su vez, al ser un período que

hasta el día de hoy no ha sido retribuido con verdad, justicia y reparación, nos seguirá atravesando hasta el futuro, en nuestros cuerpos y memorias.

Introducción

La marca que deja la Dictadura Cívico-Militar Chilena en la actual estructura social es evidente, partiendo por políticas que se valen del miedo y la violencia para imponer un supuesto orden que beneficia solo a unos cuantos. El terror, como instrumento articulador, pretende reprimir e inmovilizar la sociedad con el fin de introducir un "saber" y un "deber" en la mente y cuerpo de los individuos. Una de las estrategias, fue la de privar a los sujetos de los medios y la voz para expresar la disidencia, silenciando y omitiendo la calidad de sujetos con derechos. Este estado de catástrofe y terror que se instala en la vida cotidiana de los chilenos, generó, como primera respuesta, un retroceso, una suerte de estancamiento de los procesos creativos que, en ese entonces, se centraron en denunciar y sobrevivir. Todo ello, repercutió directamente en el campo del arte y la expresión por medio de la represión, la vigilancia y las normatividades impuestas en la creación teatral en el Chile post-golpe (1974-1990), pues, por un lado, fracturó el objetivo artístico de los creadores teatrales, y por otro, centró la búsqueda en poéticas que hablaran de la memoria, que se cuestionaran las formas de representación del cuerpo de los detenidos desaparecidos, que abordaran el testimonio en escena. La pregunta que nos convoca en esta investigación es saber cómo las creaciones del período post-golpe, desde 1974 a 1990, han podido influir en las formas en las que hoy el actor chileno concibe y practica su cuerpo.

Cabe partir señalando, que el accionar del teatro chileno en los tres años de los convulsionados años setenta, motivado por el gobierno de la Unidad Popular, vivió un momento de intenso quehacer social. Junto con ello, emergieron un gran número de compañías teatrales, entre ellas destacan ICTUS (1995), Compañía de los Cuatro (1960), Teatro Experimental Popular Aficionado (TEPA, 1970), El Túnel (1970), Aleph (1967), entre otras. En los primeros años de la Unidad Popular, hubo una reposición de clásicos de obras sociales críticas; los teatros independientes colaboraron con obras de contingencia tipo comedia y los aficionados desbordaron las calles junto con otras expresiones culturales, además de obras político-sociales que eran patrocinadas por el convenio CUT- ITUCH de 1963[1].

[1] Domingo Tessier Director del ITUCH en 1960, y Orlando Rodríguez, este último profesor de historia del Arte del ITUCH, ex miembro del Teatro Experimental, selló la tarea iniciada por "el maestro" en 1963 , año en el cual se firma un convenio cultural entre el ITUCH y la central única de trabajadores, en adelante CUT. La finalidad del convenio CUT- ITUCH del año 1963, se presentó como un plan de difusión para que el teatro universitario, anquilosado en sus salones del centro de Santiago, saliera en busca de público y llevara la cultura a todos los rincones del país. Dicho convenio buscaba que los institutos universitarios de extensión, suscriban convenios con

Paralelamente, la escena teatral de todo el país se pobló de grupos teatrales conformados por estudiantes universitarios, trabajadores e intelectuales, cuya finalidad primordial era la de expresar su propia visión de mundo por medio de una búsqueda de un lenguaje nuevo, expresivo y directo. De la mano del diverso y expansivo desarrollo de las artes, se avanzaba hacia la consolidación del proyecto político del socialismo. Parte del teatro chileno, específicamente el universitario además de algunas compañías independientes y de grupos aficionados, concebían el teatro como una herramienta transformadora de las sociedades. Quienes practicaban, gestores y testigos del teatro, transmitían el sentir de una época, sumándose a los cambios políticos que se daban de manera inédita en Latinoamérica y Chile. Se podía ver a artistas apoyando el ascenso del proyecto popular representado por el presidente Salvador Allende Gossens. El rol del teatro chileno, durante el gobierno de la Unidad Popular, jugó un papel muy radicalizado e importante en el impacto de un proyecto alternativo al capitalismo en el Continente y en el quehacer de las sociedades latinoamericanas y chilena. En síntesis, comprendemos que la cultura y especialmente el teatro chileno en gran parte, intentó responder desde el arte, a sus compromisos políticos y/o de responsabilidad social, con los procesos mundiales y locales que se realizaban en nuestra sociedad. "Con todo, estas acciones nos hablan de que la cultura estaba teniendo un rol protagónico en los cambios y tenía sentido educativo para los más descendidos de la población chilena." (Belmar, 2021, pág. 2)

Desde el teatro, el elemento común fue el apoyo constante al proyecto popular, además, los artistas que se fueron consolidando, se adscribieron a un compromiso con la vía chilena al socialismo, contribuyendo con la construcción, finalmente inacabada del proyecto de la Unidad Popular, que más tarde sería extirpada de raíz por los detractores del gobierno de Salvador Allende y gestores de la Dictadura Cívico-Militar Chilena. En esta etapa, algunos artistas obtuvieron cargos diplomáticos, como Embajadores de la cultura, agregados culturales, entre otros, desde donde colaboraron para construir y apoyar al Gobierno. El contexto político de la época ya acumulaba un clima adverso y peligroso, que venía desde antes del triunfo de Salvador Allende. Sin embargo, el único criterio común que primó en la cultura, fue el de seguir haciendo teatro para lograr difundir en diversos sectores populares, el programa de gobierno.

la CUT, con el objetivo de permitir que el teatro, la música y el ballet, puedan llegar a todos los sectores de la población. (Wallffiguer, 2020)

Los teatros universitarios y el movimiento teatral universitario (1940-1968), en sus elencos itinerantes, se sumaron de alguna forma a las iniciativas de salir y colaborar desde el arte, para aportar a la necesidad de crear un Chile más justo. La idea fundamental, era ir a hacer funciones a los lugares donde el teatro no llegaba, giras al sur de Santiago, a diversas regiones, y eso el DETEUCH (Departamento de Teatro de la Universidad de Chile) lo hacía saliendo a las calles en apoyo al gobierno popular, pues las calles estaban llenas de escenarios itinerantes. Este factor juega un papel decisivo en la demarcación de los espacios sociales en que se va a desenvolver este medio expresivo, los proyectos de acción estatales en todas las áreas de la actividad nacional y en las políticas teatrales posteriores. "De esta manera, se fue conformando una ética básica entre los realizadores teatrales formados al alero de estos movimientos universitarios que se expresaba en una vocación de servicio público y de voluntad de impacto ideológico-cultural." (Hurtado & Ochsenius, 1983, pág. 7)

Así también, la influencia del Teatro del Oprimido, sistematizado y teorizado por el dramaturgo, actor, director y pedagogo teatral brasileño Augusto Boal, quién promueve el intercambio de experiencias entre actores y espectadores, a través de la intervención directa en la acción teatral, para conducir a un análisis de la estructura sobre los conflictos y temáticas que se abordan e intentan representar. Las técnicas aprendidas de Boal, la ponen en práctica diversos grupos de teatro universitarios en poblaciones, con trabajadores y pobladoras, transformando al pueblo, a los espectadores, de agentes pasivos en agentes activos, participando en la acción directa en el teatro, como una arma y herramienta muy eficiente de transformación social, donde el teatro se descentralizara y así pueda llegar a distintos sectores. Como dice Augusto Boal, "Pienso que todos los grupos teatrales verdaderamente' revolucionarios deben transferir al pueblo los medios de producción del teatro para que el pueblo mismo los utilice. El teatro es un arma y es el pueblo quien la debe manejar." (Boal, 1980, pág. 17)

Estos grupos, pusieron en marcha diversas iniciativas tendientes a la masificación de su actividad a través de talleres populares dirigidos a sindicatos, asociaciones juveniles, juntas de vecinos, entre otros.

Por otra parte, la importancia de la obra Vietrock (1969)[2] de Megan Terry, adaptada por Víctor Jara, marca sin duda un hito en el teatro nacional, exponiendo por primera vez cuerpos desnudos, lo que conmocionó la escena teatral chilena. La obra quedó en la historia del teatro chileno.

> (…) no solo por la temática que abordaba - crítica a la Guerra de Vietnam- sino por la adaptación hecha por Víctor Jara a la realidad chilena y latinoamericana, la preparación física a la que debieron someterse los actores y actrices, la escasa escenografía y la música utilizada. En la obra, Joan Turner estuvo a cargo de la coreografía y el entrenamiento físico del elenco. [3]

A su vez, la nueva canción chilena se convirtió en el canto de la esperanza. Este movimiento musical y social aportó a los procesos populares de finales de la década de los sesenta e inicios de los setenta una nueva forma e integrar a la clase trabajadora en la cultura política de izquierda, entre estas propuestas musicales se va a encontrar a la agrupación Inti-Illimani, una agrupación puesta a la orientación de las causas de la justicia social y la democracia popular.

Fue así como los Inti-Illimani, tras la ajustada victoria popular de Allende sobre el nacionalista Jorge Alessandri, el 4 de septiembre de 1970, asumieron la tarea de musicalizar el programa de gobierno de la Unidad Popular, que se convertiría en la principal pieza de agitación política del gobierno de Allende para socializar la propuesta de la vía chilena al socialismo. Así también, penetró la cotidianidad de la clase trabajadora por medio de la música, que se convirtió en el mecanismo más acertado para enraizar el programa socialista en las poblaciones empobrecidas del campo y la ciudad, reforzando la concepción política de la Unidad Popular y su programa de gobierno que les permitió, de una manera inusual para la época, dar a conocer las intenciones organizativas de una nueva forma de comprender y hacer la política. El Canto al programa, es la expresión más fehaciente de la agitación y propaganda de una cultura revolucionaria en construcción, que emerge de una época convulsionada para el pueblo de Chile, donde las canciones se convirtieron en uno de los principales elementos de socialización política y que fortalecieron los anhelos de una sociedad que, a través de la vía pacífica propendió por consolidar un proyecto social y popular que se opusiera a las infames dinámicas del capital.

[2] Ver en: Terry, Megan adaptación de Jara, Víctor. Vietrock.1969
[3] El canto nuevo. Página web.

El apogeo cultural durante la Unidad Popular, fue de carácter permanente, puesto que el apoyo al gobierno era mayoritariamente del mundo artístico, del mundo político de la izquierda institucional y de los trabajadores(as) en general, en donde las actuaciones callejeras, incluso antes del día del Golpe, se seguían dando abundantemente. Durante la institucionalización del teatro chileno, muchos docentes militantes de partidos de izquierda, buscaron estrategias que vincularan el teatro con el público popular y los sectores populares, convirtiéndose en una iniciativa intensa para poder imbricar la cultura en los sectores más desplazados, pues se entendía que: "El Teatro es una de las manifestaciones artísticas que se encuentra restringida a los exclusivistas del centro, no posibilitando el acceso a obreros, campesinos y pobladores modestos, que viven alejados del sector céntrico." (Rodríguez O. , 1963, pág. 8)

A través de las experiencias sociales, personales, a través de la misma experiencia colectiva, el teatro pone de manifiesto la vida social en forma artística, denunciando, haciendo reflexionar y develando lo que la sociedad por sí misma no logra ver, es por ello, que el teatro cumple el rol de ser contemporáneo, en los términos de Agamben, para quién, ser contemporáneo significa:

> (…) una singular relación con el propio tiempo, que adhiere a él y, a la vez, toma distancia; más precisamente, es aquella relación con el tiempo que adhiere a él a través de un desfasaje y un anacronismo. (…) Puede decirse contemporáneo solamente quien no se deja enceguecer por las luces del siglo y alcanza a vislumbrar en ellas la parte de la sombra, su íntima oscuridad. (…) el contemporáneo es aquel que percibe la oscuridad de su tiempo como algo que le concierne y no dejade interpelarlo, algo que, más que toda luz, se dirige directamente a él. Contemporáneo es aquel que recibe en pleno rostro el haz de tiniebla que proviene de su tiempo. (Agamben, 2008, págs. 4-6)

De esta forma Agamben plantea, que el propio tiempo es siempre atravesado por el pasado reciente y de esta manera siempre están en relación, contemporáneo entonces es sin duda, quién también se construye de las sombras, su percepción y la interpelación que hace en relación a estas.

De esta manera, el teatro se configura como un fenómeno socio-cultural que se vincula, preferentemente, a un espacio y tiempo en devenir que permite ver la oscuridad de la época e ir tras la luz que se aleja infinitamente, un teatro como manifestación cultural con objetivo social.

Debido a esto, el teatro se puede entender como un componente fragmentario de la cultura, en tanto se plantea como un mecanismo y herramienta de transformación social en una época y

contexto determinado, de manera que el arte, como manifestación cultural, se consolida como producción simbólica que otorga sentido al cuerpo humano, a las relaciones humanas, a la experiencia del tiempo y a las acciones individuales y colectivas. Lo que Pierre Bourdieu denomina Campo del arte, con este concepto, Bourdieu describe la manera en que se distribuyen las posiciones sociales dentro de un escenario social simbólico, acotado y relativamente autónomo, en este caso, el del arte.

Además, esta manifestación cultural se vale de pensar, lo cual nace de la experiencia de los acontecimientos de nuestra vida. Pensar es vacuo y estéril cuando no se enfrenta a la posibilidad de la acción y cuando no nos enfrentamos, como agentes activos, en nuestras vidas y decisiones. El totalitarismo, como experiencia social, se traduce en la imposibilidad de la palabra compartida, en la pérdida de lo político y la experiencia. La dominación totalitaria, como sucede en esta época, nos despoja de nuestra característica más humana, la comunitaria, y nos niega la capacidad para juzgar (y actuar en consecuencia) bajo el sometimiento a una idea única. Es la lógica de lo único, de lo idéntico, de lo permanentemente sustituible. Dice Hannah Arendt:

> Palabra y teatro, pensamiento y acción, discurso y compromiso: formas de existir que recogen nuestra inquietud por el mundo y nos exponen a pensarlo en calidad de agentes activos, y no de meros cuerpos sufrientes (…) Como individuos "laborantes" y mecanizados somos perfectamente reemplazables; con el pensamiento y el desarrollo de la propia autonomía, como dejó escrito Hannah Arendt, comienza la auténtica historia humana. (Gonzáles, 2021, pág. 5)

Así, vemos cómo se debe rescatar la historia de la palabra pensada y compartida para hacer frente al dominio de lo superfluo, convirtiéndonos en agentes activos, plantea una cuestión de enorme relevancia hoy en día y apelan a nuestra responsabilidad como ciudadanos, a la función del intelectual y el artista, y al modo de detectar y combatir el intento sistemático de deshumanización de los nuevos totalitarismos.

A mediados de 1972, se vive un clima de vitalidad y optimismo creativo, entre aquellos que apoyan estos procesos de cambio, aquí también surge la creación colectiva. Ya a fines de este año y durante 1973, se agudiza la lucha social por el poder sobre el Estado, como también los cambios estructurales del proyecto con vía al socialismo, que ponía en amenaza y afectaba no solo los

intereses y normas de la clase burguesa, sino también, su sobrevivencia como clase. Debido a esto, es que ponen en juego toda la capacidad política, económica e ideológica, sobre la sociedad, mayormente en los sectores medios, para así reconquistar el poder gubernamental que sentían, habían perdido. Hecha esta salvedad, es como la sociedad entera se agitaba, movilizada en posiciones encontradas, llegando finalmente a una situación caótica, que no tendría vuelta atrás.

Es por ello, que después del golpe de Estado de 1973, cuando se subvirtió todo el orden cultural alcanzado en la Unidad Popular, el teatro cobró un rol protagónico, dirigiendo sus objetivos a la resistencia y el cambio, como expone Alberto Kurapel:

> Y un día, aparentemente como cualquier día, despertamos con la increíble verdad soterrada, la de la traición rabiosa desmembrando lo inevitable. Ya se conocían las confabulaciones, la impostura, las burdas hipocresías de las que se valía el fascismo cotidiano, que tenía el antifaz a medio caer desde el mismo día de la elección constitucional de Salvador Allende. (Kurapel, 2010, pág. 41)

Kurapel, actor, cantautor, director y creador chileno, egresado del DETUCH como Alberto Fernando Sendra Fernández, parte a exilio a Canadá el año 1974, donde funda su *Compagnie des Arts Exilio* (1981) en Montreal. Con esta compañía, va a experimentar en torno a los significados del exilio como componentes estéticos que van a activar un nuevo tipo de creación: el teatro performance *de* exilio. (Cattaneo, 2019).

Por otro lado, Carlos Cerda en 'Sombras que caminan' (1999),[4] novela que narra la biografía de un actor exonerado, perseguido, recluido en un campo de prisioneros, abandonado por su mujer, cesante vitalicio y algo alcohólico, habla de la represión que ejerce la Dictadura sobre la cultura y sus manifestaciones. Pero, no sólo en el ámbito colectivo de esas historias, sino también el drama y la especificidad en la experiencia singular, la vivencia del yo, de la pareja, de la familia y así en un espiral que permite más de una lectura. Sombras que caminan alude a un episodio real del teatro chileno. Los personajes-imaginarios no tienen la oportunidad de convertirse en seres plausibles, de carne y hueso, sino, en seres que son desaparecidos, exiliados o asesinados. En sus páginas, también hace referencia reconocible a grandes actores, directores, dramaturgos y técnicos de la escena

[4] En: Cerda, Carlos. Sombras que caminan. 1999

nacional, vivos, lamentablemente asesinados, torturados, recluidos en campos de concentración, encarcelados, exiliados, exonerados, impedidos de realizar su trabajo mediante listas negras, y a todos(as) aquellos(as) que sufrieron de alguna forma (física y/simbólica) los horrores de la Dictadura. También, los lugares y el tiempo de la Dictadura con sus miedos, sus arbitrariedades, en una tensión palpable que se colma de la frustrada y reprimida necesidad de los artistas de expresarse. En Sombras que caminan, el autor se ha ubicado tras bastidores y desde ahí controla, eficiente, una trama que surge de sus vínculos con la escena teatral chilena y la historia de sus represiones. Un fragmento de la novela:

> Tal vez por eso sobreviví al campo de concentración, a la tortura, y luego al hambre, al abandono, y a la muerte misma. Tal vez la vida es mucho más inabarcable y hermosa de lo que creemos. Somos las sombras de todos los que inventaron al hombre. Antes de Egmont hubo un Sófocles que murió en el exilio. En mis oídos resuenan aún las palabras de Antígona en la voz de Ana María Puga, callada hoy entre los muertos. Sí. Somos las sombras de todos ellos. Y seguimos, con ellos caminando. (Cerda, 1999, pág. 29)

Se debe entender, que, en el contexto inmediato al golpe de Estado, el teatro, así como toda la actividad del país, sufrió un fuerte impacto. Los artistas, perseguidos, hechos desaparecer, torturados, detenidos o exiliados, dejaron de realizar actividades teatrales y ésta no se reactivó hasta al menos un año después de aquel fatídico 11 de septiembre.

La Dictadura Cívico-Militar Chilena (1973-1990), generalmente ha sido estudiada desde el aspecto político y/o económico, considerando la concreción de una *"transición pactada"*, sin embargo, se han realizado menos investigaciones sobre el análisis de las transformaciones culturales que este proceso trajo consigo y las consecuencias de aquella herencia que permanecen vigentes hasta la actualidad. Podemos ver el reflejo de este legado, al percatarnos de que seguimos funcionando bajo las estructuras que la Dictadura Cívico-Militar implantó en el país. Entre los aparatos institucionales de permanencia, encontramos: Sistema de salud, Sistema de Previsión Social (AFP), Constitución Política (que actualmente nos rige), Sistema Educacional, entre otros.

Al cuestionarse, ¿Por qué las estructuras mencionadas siguen funcionando, si ya quedó atrás aquel período del país?, podemos decir que los elementos que más se han arraigado en la historia, son aquellos que permean las mentalidades y corporalidades de las personas, y junto con ello,

moldean sus prácticas socio-culturales, estas transformaciones se convierten en un pilar fundamental en tanto producen trascendencias de un período histórico.

Jesús Martín-Barbero, refiriéndose a la relevancia de lo cultural en las investigaciones, señala: Reubicar su problemática en el campo de la cultura: de los conflictos que articula la cultura, de los mestizajes que la tejen y las anacronías que la sostienen, y en últimas del modo en que trabaja la hegemonía y las resistencias que moviliza. (Barbero, 1987, pág. 240)

La importancia y trascendencia del factor cultural, fue un elemento que los gestores de la Dictadura tuvieron presente desde un principio, esto se evidencia en la declaración de las Políticas Culturales de la Dictadura Militar, el año posterior al Golpe de Estado. Esto se buscaba implementar a nivel de mentalidad en los chilenos, que se solventó con las **Políticas Culturales del Gobierno de Chile**: Por lo tanto, si se quiere propiciar una auténtica política cultural, es preciso antes que nada perfilar lo más nítidamente posible el estilo de vida que, estando más acorde con la idiosincrasia misma chilena, conduzca al "deber ser nacional". (Junta de Gobierno, 1974, pág. 19). De esta forma se buscaba, introducir en los sujetos, las principales políticas culturales que buscaba promover la Dictadura en el proceso de "reconstrucción" nacional, que buscaba rescatar valores remotos, limpiando el marxismo e introduciendo en los jóvenes valores y metas espirituales significativas. Dentro de estas políticas culturales se expone el concepto de cultura como:

> La cultura es aquella disposición esencial que mueve a los habitantes de una nación a organizar su vida de acuerdo a una determinada escala de valores que se expresa en una original manera de pensar, de actuar y de vivir, que los singulariza y define frente a todos los demás. Esta disposición esencial, ya sea en el individuo o en la sociedad, es generada en vistas a lograr un fin, que en este caso es un determinado modo de convivencia. (Junta de Gobierno, 1974, pág. 9)

Con esto se apunta a generar e introducir en los sujetos un enfoque cultural que se centraba en asentar una idiosincrasia nacional, que se fundaba en los valores patrióticos y cristianos, que conlleva a configurarse como un *"ser nacional"*, que se reencuentra con su "deber ser nacional".

Por otro lado, en relación a las manifestaciones culturales, como medios para corroer la sociedad chilena, a través del 'germen marxista':

> Todo este proceso, lo cultural adquirió una decisiva influencia, pues a través de sus más variadas manifestaciones se fueron infiltrando los gérmenes que

> corroerían la sociedad chilena hasta extenuar todas sus resistencias. Como hemos expresado, la gran embestida marxista anterior a la implantación de esta doctrina en el poder fue dirigida a corroer el espíritu de la Nación, a través de las más diversas manifestaciones culturales. (Junta de Gobierno, 1974, págs. 30-31)

Así entonces, comenzó un proceso de censura, que se implementó en distintos planos culturales de la nación, eliminando del plano cultural e intelectual la cultura comprometida con el Marxismo y todo tipo de difusión proveniente de ésta, ya que, era considerada como una forma de 'pervertir' a la sociedad. Afirmando que lo cultural es el único camino eficaz para mantener valores, sostener principios y conservar puros los hábitos y sentires colectivos. En definitiva y debido a esto, es que las manifestaciones culturales y artísticas, se tornaron peligrosas, en tanto servían como forma de resistencia y apertura del telón a las verdades que se ocultaban.

El Golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973, ha sido leído por la mayoría de la intelectualidad chilena como un *acontecimiento*, desde lo que plantea Alain Badiou (1999), como menciona Camargo Reyes:

> Alain Badiou considera al acontecimiento político como una subversión que es equiparable con una Revolución. El problema que se observa es que el "acontecimiento político" se abstrae del contexto histórico y socio-económico. Lo que se argumenta es que debido a la sustracción del acontecimiento de su contexto no se observa que ocurre a la vez en los ámbitos de los cuales fue arrancando. (Camargo Reyes R. , 2020, pág. 1)

En tanto, el *acontecimiento* altera la hegemonía y el sistema de creencias, que hace que se torne palpable el vacío esencial de la condición humana; abriendo un abismo donde no hay claridad de metas u objetivos que le otorguen sentido a la comunidad. Esta pérdida de sentido, este abismo producido por el *acontecimiento,* es el punto de partida para la generación de nuevos sentidos en lo social. Willy Thayer (2005) -siguiendo a Badiou- plantea que el Golpe de Estado fue un golpe a la *interioridad* y a la autonomía, al Estado republicano, al proyecto moderno desarrollista chileno, a sus géneros, taxonomías y representacionalidad.

La irrupción que implica la Dictadura Cívico-Militar Chilena, pragmáticamente su política y persecución, desintegra por completo la estructura social de Chile.

Por otro lado, monopolizaron y centralizaron la expresión e impusieron el silencio y el miedo a través de la represión brutal hacia sus detractores, en este caso, artistas escénicos. La imposición del estado de sitio y excepción, los centros de detención, las torturas y desapariciones se asentaron en el cotidiano. Este estado de catástrofe y terror que se instala en la vida cotidiana de los chilenos, generó como primera respuesta un retroceso, una pausa en la creación: lo que repercutió directamente en el campo del arte y la expresión. En consecuencia, el autoritarismo político afectó con fuerza el desenvolvimiento de la cultura y del teatro nacional. Los afectados inmediatos son aquellos teatros dependientes de organizaciones político-sociales y de organismos estatales. El movimiento de teatro universitario, aficionado, poblacional, sindical y campesino son desacoplados junto con las instituciones que los respaldan, apoyan y fomentan. Junto con esto, se arranca y suprime de raíz una instancia más de expresión y articulación popular.

> Era una lucha diaria fatigosa, desigual, pero nadie imaginó la crueldad del odio, ni la masacre que perpetrarían las fuerzas armadas contra un pueblo indefenso, ni la saña con que asesinarían a jóvenes, ancianos, mujeres, niños, ni la alevosía desatada en las calles, en las poblaciones más desposeídas, en las escuelas, en los hospitales. Así comenzó el Golpe de Estado, aquel 11 de septiembre de 1973, promulgando además leyes retroactivas, condenando a muerte, tachando de "traidores de la patria" a todos los que, hasta el día anterior, habíamos participado en actividades permitidas por la Constitución y la institucionalidad de Chile. (Kurapel, 2010, pág. 41)

Así pues, los teatros son cerrados, ya que, concretamente no podían funcionar con el estado de sitio, se produjeron detenciones de actores y directores y se difundieron listas negras para prohibir a una gran cantidad de gente de teatro el trabajo en los medios de comunicación de masas. Bajo estas circunstancias, quienes ejercían estas disciplinas tuvieron que reinventarse forzosamente en diversos aspectos para poder subsistir y enfrentar al nuevo régimen que paulatinamente los enmudecía con sus decisiones. Muchos actores, actrices y trabajadores del teatro, tuvieron que abandonar el país, porque se les impedía poner en escena sus montajes y dentro de ellos, ideas y contenidos, que para la nación no eran apropiados. Muchos otros/as tuvieron que exiliarse para poder sobrevivir de la represión y persecución política que se atravesaba. Sin hablar de la gran censura que existía en torno a las temáticas a tratar, que se limitaban a la ideología imperante e impuesta de aquella época.

> Entre ellas, no sólo estaban la censura, la persecución política, la absoluta carencia de apoyo estatal, las restricciones horarias existentes bajo diversos estados de excepción (los más tradicionales "de emergencia" y "de sitio") y las económicas, sino que -por, sobre todo- la escasa promoción que tenían las obras en los medios de comunicación. (Madrid, 2020, pág. 8)

Ciertamente, la identidad cultural del régimen se imbricó con su identidad político-ideológica y comunicacional. La político-ideológica influida por el antimarxismo y la DINA[5] para legitimar y justificar la política de represión, terror y persecución, guiándose así, por el imaginario conservador, patriótico y nacionalista que tenía su sustento en el modelo económico libremercadista. Por otro lado, la identidad comunicacional del régimen se canalizó en la censura o cierre de medios de prensa, la depuración ideológica de las universidades, colegios y administración pública, el desmantelamiento de las organizaciones sociales y entidades culturales identificadas con la Unidad Popular y la exclusión de los artistas de izquierda lo que llevó al control de las producciones y los medios. Así pues, "la Dictadura marcó el fin de un proceso de desarrollo de más de dos décadas de consolidación profesional y formación de un teatro nacional".(Rouliez, 2016, pág. 6)

El teatro entra en una especie de "mutismo ilimitado", donde la imaginación se apaga, instalándose un abismo, justo allí, entre el silencio y la palabra, en la quietud, en la inmovilidad. Este momento resulta crucial para el teatro chileno, ante la Dictadura terrorista que planteó un nuevo orden sostenido en el terror y se manifestó ostentosamente, ¿Cuál debía ser la estrategia de respuesta desde el escenario?, ¿Bajo qué discurso se articularía el rechazo al nuevo orden impuesto? Lo cierto es que no se tuvo una respuesta unívoca, pues la oposición a la Dictadura resultó bastante heterogénea.

Por esta razón, tuvieron que buscar nuevas formas de representar, informar y develar, dentro de lo posible, los males que la sociedad chilena vivía entonces, así también indagar en nuevas maneras de poder atraer al público, sin olvidar, que muchas de las actividades artísticas culturales se vivían desde la clandestinidad, debido a la persecución de la época. Este contexto permitió que las expresiones artísticas se alzaran como una herramienta de resistencia y organización ante las atrocidades que se cometían. Sin embargo, podríamos inferir que bajo la multiplicidad de lenguajes

[5] La Dirección de Inteligencia Nacional, también conocida por su acrónimo DINA, fue la policía secreta de la Dictadura Militar de Pinochet en Chile entre 1973 y 1977

que se propusieron, los dramaturgos y directores articularon su rechazo al *fascismo*, enarbolando como valor ético: la memoria.

La reacción de la Dictadura fue brutal, Óscar Castro -director de la compañía Aleph- fue detenido y enviado a campos de concentración, tras los que finalmente partió al exilio. El actor Juan MacCleod (1945-1974) fue detenido y desaparecido en 1974, entre tantos casos más. Estos eventos querían resultar aleccionadores y amenazantes para las demás compañías de teatro, mecanismo que ya detentaba la Dictadura a través de las desapariciones, los asesinatos y la tortura, que implicaban el silencio (la no respuesta) como recurso del terror. La Dictadura se hacía presente de manera ostentosa y cruel al no reconocer abiertamente sus políticas del terror, pero confiando en que éstas serían difundidas por los propios ciudadanos víctimas de su cepo. De esta manera, pretendían generar miedo entre la población.

> La toma de poder que ocasionó la fractura del anterior arco de experiencias sociales y políticas de la Unidad Popular desintegró también sus pautas de significación y lenguaje, llevando lo histórico a una crisis total de reconocimiento e inteligibilidad. Una vez escindido el código de representación por las violentas fracturas que disociaron conciencia interpretante y materia de la experiencia, sólo quedaba formular enlaces hasta entonces desconocidos para recobrar el sentido residual de una nueva historicidad social ya irreconciliable con la Historia en mayúscula de los vencedores. (Richard N. , 2007, pág. 15)

Por otra parte, el cuerpo como medio de trabajo de las artes escénicas y pensado como un organismo que está inscrito al interior de un conjunto de relaciones que lo articulan con un orden social determinado, constituye el medio constante para la relación con los otros, con el mundo y en especial, consigo mismo. Es por ello, que, al estar vinculado a una estructura social basada en los valores imperantes de aquella época, se vio de igual manera amenazado y doblegado, un cuerpo oprimido, un cuerpo desaparecido más allá de la desaparición física, desaparición emocional y simbólica. Es dentro de este orden social, que el concepto de 'políticas del cuerpo' o 'control social del cuerpo' aparece a la base.

> Ese bio-poder fue, a no dudarlo, un elemento indispensable en el desarrollo del capitalismo; éste no pudo afirmarse sino al precio de la inserción controlada de los cuerpos en el aparato de producción y mediante un ajuste de

> los fenómenos de población a los procesos económicos. (Foucault, 1988, pág. 84)

Así pues, es importante replantearse el cuerpo, no como algo dado e inmutable, sino, construido y conflictuado en el contexto de las relaciones sociales. El cuerpo entendido como una construcción simbólica crítica que reorganiza la mirada, el proceso político y la reflexión que es una muestra de identidad. Se trata de una resistencia que custodia los espacios simbólicos y físicos para dar lugar a lo nuevo, a lo intercultural como punto de encuentro entre los elementos de la propia idiosincrasia versus lo impuesto: hegemónico, centralizado y dominante, promulgado por la Dictadura, que burocratizaba el cuerpo, ejercía control sobre él y la sexualidad. Un cuerpo carente de derechos. Lamentablemente esto se imbricó en el constructo de los cuerpos y en la identidad de las personas. La tortura racionalizada y sistematizada de la época implica, por lo menos por parte de quien diseñaba el procedimiento, el conocimiento previo de las facultades del dolor físico y de esa simbología, lo cual solo cobra sentido en un contexto con connotaciones bien definidas en relación con el cuerpo. Como dice Foucault, “en el antiguo sistema, el cuerpo de los condenados pasaba a ser la cosa del rey, sobre la cual el soberano imprimía su marca y dejaba caer los efectos de su poder”. (Foucault, 1975, pág. 10)

La importancia del activismo artístico, ya fuese en el exilio o en la clandestinidad, no solo cuestionó al régimen, sino, a la propia resistencia cultural y al mundo artístico en general, al poner en jaque la estética contestataria tradicional como la idea del arte por el arte. Mientras no se interrumpía o cuestionaba el orden público y el *status quo* dominante de aquella época.

Así, el arte y la cultura lograron sobrevivir a la represión, y poco a poco avanzaron hacia un rol activo de denuncia. Artistas de distintas disciplinas fueron capaces de sacar la voz en la música, el teatro, la poesía, la plástica, las artes despertaron un instinto de supervivencia ante el clima de destrucción que imperaba en el país. De esta manera, la permanente actividad que llevó a cabo la compañía Ictus, el Teatro Aleph, Andrés Pérez, el centro Matucana 19, garaje donde se gesta la escena contracultural, casi única en aquellos tiempos de toque de queda, de muertes y desapariciones, persecuciones y torturas, que marcaran la fisionomía y la "personalidad" de Chile a mediados de los ochenta. La dramaturgia también marcó un gran hito en la escena chilena actual, Ramon Griffero, Isidora Aguirre y Juan Radrigán, se conjugan para crear obras con una inquietante

síntesis artística que va más allá de lo simplemente cotidiano, para abordar temáticas intensamente trascendentales, con gran contenido político y social.

> Aquellos que fomentan la creación de espacios públicos agonistas van a concebir al arte crítico de una manera muy diferente de aquellos cuyo objetivo es la creación de consenso… Su dimensión crítica consiste en hacer visible aquello que el consenso dominante tiende a ocultar y borrar, en dar voz a todos aquellos que son silenciados dentro del marco de la hegemonía existente. (Mouffe, 2014, pág. 99)

Debido a esto, es que el teatro se configura como un aspecto fragmentario de la cultura, en tanto se plantea como un mecanismo y herramienta de transformación social en una época y contexto determinado.

Prosiguiendo con lo anterior , podemos ver cómo, a través de la política del miedo y la represión, la Dictadura Cívico-Militar (1973-1990) generó cambios estructurales en el país en los distintos ámbitos de la sociedad: político, económico, social y/o cultural. Sin embargo, lo que quiero enfatizar en la presente investigación, es cómo, por medio de una serie de prácticas, se permeó toda la sociedad civil, generando grandes transformaciones en distintos ámbitos de la vida. Se ahondará en ello, porque es el sustrato de la investigación, que posee gran significancia a nivel de mentalidades, conducta y corporalidades, como factores claves para entender las marcas y huellas que dejó la Dictadura en el cuerpo de todos nosotros, mediante una serie de normatividades de poder que actúan sobre los cuerpos de los ciudadanos y afectan directamente los cuerpos y corporalidades de los(as) intérpretes teatrales, pues “El poder se ha introducido en el cuerpo, se encuentra expuesto en el cuerpo mismo.” (Foucault, 1992, pág. 104)

Sumando a ello el miedo, la desaparición, las torturas y exilios que marcaron de por vida los cuerpos pasados, presentes y futuros, entendiendo el cuerpo más allá de lo netamente biológico, como un cuerpo ontológico que está cargado de cultura y simbolismos. Esta premisa es una de las ideas articuladoras de Bryan Turner:

> A pesar de que el cuerpo es un objeto con características fisiológicas específicas y se encuentra, por ende, sujeto a los procesos de envejecimiento y descomposición, nunca es sólo un objeto físico. En tanto que conciencia corporificada, el cuerpo está empapado de significación simbólica. (1989, p. 83). (Turner, 1989, pág. 83)

Desde un punto de vista sociológico, el cuerpo es construido y experimentado socialmente. Vemos cómo, estos procesos que se impusieron en Dictadura y que a su vez fueron de la mano con el surgimiento del capitalismo, trajeron consigo un cambio en la concepción de los cuerpos, primando aquella que lo transforma en máquina: Un "cuerpo máquina", como lo denomina Turner (1989), refiriéndose a la automatización de sus acciones y prácticas al perder su sentido de corporeidad y comenzar a sentir que el cuerpo es principalmente materia, lo que conduce a dejar en segundo plano lo simbólico e intangible que nos constituye como seres humanos. Al concebir el cuerpo desde esta perspectiva, se comienza a transformar el sentido de la vida, de las prácticas, conduciendo a una fijación por lo exterior: el "envase" corpóreo. Así, se torna primordial moldear el cuerpo, formarlo, mantener una imagen acorde a lo que exigen los patrones sociales, es decir, tratar la sintomatología de las enfermedades, pero no la enfermedad de fondo. Como afirma Turner, "este modelo supone también, nuevas prácticas sociales que la burguesía, el capitalismo naciente y su sed de conquista, inauguran (…) Si el mundo es una máquina, está hecho a la medida del ingeniero y del hombre emprendedor". (Turner, 1989, pág. 280)

Al comprender esta concepción de cuerpo como máquina, interviene como nexo la propiedad sobre los cuerpos, manifestándose de lleno el sistema Capitalista con su juego –a su favor- de automatización de las acciones de las personas. Así pues, el capitalismo se introduce en la temática de la posesión del cuerpo y sus regulaciones, más bien, al tener como premisa que los seres humanos no poseen necesariamente la propiedad de su cuerpo, es posible hablar sobre la gobernabilidad de éstos, para lo cual se utilizará a Foucault (1988) como principal autor. Donde expone como el actuar de los estados y sus autoridades, es legitimado por el uso de la fuerza y el poder, sobre la sociedad y los cuerpos. Foucault, hace una relación entre poder-saber, donde el sujeto al no poseer conocimiento, es un factor limitante para ejercer sus derechos, así el estado ejerce con mayor fuerza su opresión sobre los sujetos. Foucault introduce el concepto de biopolítica que consistía en los diversos procesos, prácticas y mecanismos que los gobiernos europeo–occidentales comenzaron a desplegar a partir del siglo XVIII para intervenir sobre los procesos asociados con la vida y cuerpo de los sujetos. Que buscaba disciplinar el cuerpo y regular la población, que hizo funcional al desarrollo del capitalismo.

Por otro lado , David Le Breton respecto a las formas de invisibilización del cuerpo en aspectos cotidianos que tras su sistemática reproducción, se ritualizan. Le Breton afirma:

> Es fácilmente demostrable que las sociedades occidentales siguen basándose en un borramiento del cuerpo que se traduce en múltiples situaciones rituales de la vida cotidiana. Un ejemplo entre otros de borramiento ritualizado: el prejuicio ante el contacto físico con el otro, contrariamente a lo que sucede en otras sociedades en las que tocar al otro es una de las estructuras primarias de la sociabilidad en, por ejemplo, las conversaciones cotidianas. (Le Breton D. , 2002, pág. 9)

En un contexto de uso sistemático, institucional y legal de la fuerza física, el cuerpo emerge como un actor central desde y hacia donde se ejerce o afronta cotidianamente, por tanto, un espacio/lugar en el que se incardinan los rituales.

La Dictadura, sin lugar a dudas, dejó infinitas huellas y marcas en cada uno de los ciudadanos, huella entendida como un vestigio o rastro que queda en la superficie de un terreno sobre el que se ejerce presión, en este caso, la superficie del terreno será el cuerpo y la presión que se ejerce serán las políticas de terror, persecución y represión de la Dictadura Cívico-Militar Chilena; más allá de la desaparición física, se introdujo el miedo, la violencia soterrada que repercutió de manera tajante en los cuerpos.

Los innumerables testimonios de aquellos sobrevivientes y exiliados, dan cuenta de las huellas que el régimen ha dejado como una herencia macabra.

El actor Fernando Farías, quien después de estar detenido en la isla Quiriquina de Concepción casi un año, fue arrestado por carabineros en San Antonio y preso en Tejas Verdes durante 15 días:

> Yo militaba en el PC, a mucha honra. A mí me echaron del Teatro de la Universidad de Concepción, donde hacíamos distintos montajes que permitían la descentralización de las artes en Chile. Pero cuando llegó Pinochet inmediatamente cerraron el establecimiento y algunos de mis compañeros fueron detenidos. (…) estuve preso en Tejas Verdes con el Mamo Contreras, me torturaron. Los ochenta para mí fueron cesantía, POJH (Plan de Ocupación para jefes de Hogar), hambre, miedo. Hace poco que se me quitó el miedo. Yo veía un traje de carabinero o de milicos y me producía… porque yo viví todo eso. (…) Parecía como si los militares le tuvieran miedo a la cultura. Todo lo que es educación es enemigo de ellos, no lo entienden. Lo único que consideraban eran a las armas, los golpes, matar, torturar, para eso servían y sirven". (Torres & Alarcón, 2013)

Así también, la actriz Gloria Lasso, que estuvo detenida en la casa José Domingo Cañas y Cuatro Álamos, luego de que carabineros irrumpiera en su hogar tras ser delatada por Alejandra Merino, la 'flaca Alejandra'[6], quien la acusó de haber escondido a personas de grupos políticos contrarios a la Dictadura. Ahí pasó días en los que caminó encima de cuerpos y fue violentada física y mentalmente. Antes de llegar a aquellos terribles momentos, Lasso, trabajó en el Departamento de Extensión de la Pontificia Universidad Católica, recorriendo las poblaciones con obras de teatro que ayudaban a mejorar la convivencia social: "Me acuerdo de una fábrica donde crearon un montaje y nosotros los asesoramos. También hicimos muchos talleres en el norte del país, era muy lindo, la gente nunca había visto teatro y era una época muy luminosa", reconoce.(Torres & Alarcón, 2013),

En el caso de Adolfo Cozzi, estudiante de pedagogía en castellano para el 27 de septiembre de 1973, comenta que durante aquellos meses realizaba su práctica en el vespertino del centro de formación técnica DUOC, donde la mayoría de sus estudiantes eran carabineros. Luego de una de sus clases, Cozzi partió al departamento de un amigo ubicado en calle San Antonio, donde en medio de una tertulia tocaron a la puerta: eran las fuerzas policiales. Entre el miedo y la incertidumbre de entender lo que ocurría, los jóvenes fueron llevados a la 1° Comisaría de Santiago donde fueron apresados y golpeados por poseer literatura marxista.

> En la biblioteca de esta casa habían muchos libros, entre ellos el Diario del Che y un ejemplar mimeografiado de la guerrilla urbana de los Tupamaros, entonces eso fue lo que nos perdió. El teniente a cargo de la patrulla nos dijo con esto ustedes están funados. (Torres & Alarcón, 2013)

Luego de varias horas de horror y simulacros de fusilamientos, fueron llevados al Estadio Nacional. "Mi estadía fue hasta el 9 de noviembre del mismo año y de ahí me trasladaron a Chacabuco, en el norte, esta oficina salitrera que había sido convertida en un campo de concentración", explica. (Torres & Alarcón, 2013). En sus 45 días de encierro, el actual periodista y guionista decidió no dejar en el olvido estos momentos, por lo que en el año 2000 publicó la primera edición de "Estadio Nacional", donde detalla las violaciones a los derechos humanos que

[6] Alejandra Marcia Merino, La Flaca Alejandra, fue militante del MIR, detenida y torturada por la DINA en 1974. Al momento de la tortura, se quiebra, entrega información y poco a poco se convierte en el símbolo de la traición. Colabora con el aparato represivo y se mantiene bajo su poder hasta 1992.

cometían en su contra y la de todos sus compañeros. Según Adolfo Cozzi, está era la única manera de mantener la memoria y disfrutar la libertad, pues reconoce que el día más feliz de su vida fue cuando lo dejaron ir.

> Yo creo que fue el día más feliz de mi vida, porque yo comprendí, cuando estaba en Chacabuco, que la libertad es un bien supremo. Yo me acuerdo que caminando en el campo de concentración apoyé la frente en la reja que estaba frente a una torre de vigilancia, y me dije en voz alta, yo juro que nunca más me voy a deprimir ni me voy a sentir bajoneado, porque si salgo en libertad yo voy a disfrutar cada segundo de ella. (Torres & Alarcón, 2013)

Estos son algunos testimonios, entre otros muchos otros, de detenciones, torturas, exilios, desapariciones físicas y emocionales que hasta el día de hoy perduran dentro de una larga lista que permanece en el alma dolorida del pueblo de Chile.

Por otra parte, se halla el cuerpo del artista escénico, que es expuesto como un soporte oprimido, dañado e incluso deformado, pues en las calles de Chile, en los centros de tortura y exterminio, el cuerpo era castigado físicamente por razones ideológicas. El cuerpo así, fue pensado como un organismo que está inscrito al interior de un conjunto de relaciones que lo articulan con un orden social determinado. Es por esto, que, al estar vinculado a una estructura social basada en los valores imperantes de aquella época, se vio de igual manera amenazado y doblegado: un cuerpo oprimido. Es dentro de este orden social, que el concepto de 'políticas del cuerpo' o 'control social del cuerpo' sale a la luz como base de un análisis posterior.

La práctica sistemática de torturas tuvo consecuencias devastadoras sobre los afectados y afectadas. Citando a Juan Casassus[7]:

> La tortura consiste, esencialmente, en una secuencia de agresiones violentas que se le aplican a un prisionero. Su propósito es conducirlo hacia un extremo de sus capacidades, para dejarlo ante un umbral desconocido de su experiencia vital. Siempre, aun cuando se repita, la tortura es una experiencia nueva, radical y extrema. Constantemente hay un nuevo umbral de dolor que atravesar. Ante la aplicación sistemática de distintos tormentos, el prisionero se ve enfrentado a la desorganización de sus estructuras psíquicas. Lo que es sistemático para el victimario, para la víctima es caótico. Y lo que se busca es

[7] Juan Casassus, filósofo de formación con estudios en sociología, fue recluido en la Escuela Militar en octubre de 1974, trasladado enseguida a Cuatro Álamos y luego enviado al campo de concentración de Melinka, en Puchuncaví, hasta 1975. Camino en la oscuridad es el testimonio de esta experiencia.

> que, en medio de la desorganización psíquica y el caos, los detenidos entreguen informaciones y nombres de personas que les puedan ser útiles a los servicios de inteligencia. (Casassus, 2013, pág. 21)

De esta forma, la tortura, mediante ataques de naturaleza física y psíquica, intentaba principalmente la destrucción de la identidad política, psicológica y corporal de los sujetos. El carácter traumático de estas prácticas hace que sus consecuencias se prolonguen en la vida de los individuos y de sus familias mucho más allá del fin de la tortura misma y tengan relación directa con los procesos sociales de reparación, verdad y justicia. Así pues, dan cuenta de que los traumas psicosociales no solo afectan a las víctimas directas y a sus familias, sino que tienen consecuencias sobre varias generaciones de descendientes, pues el trauma de los padres se incorpora en un tipo de dinámica relacional que dificulta el proceso de individuación y formación de la identidad de los hijos. Éstos, se ven confrontados con una serie de mandatos, expectativas y legados que impactan directamente en la realización de sus proyectos de vida.

> Elisenda Dominga Román, conocida como "Shenda", una actriz chilena legendaria, se desarrolló en la Universidad de Chile y junto a otros artistas nacionales fue partícipe en la formación del Teatro Experimental de dicha casa de estudios en 1941 -actual Teatro Nacional Chileno-, el que se creó en paralelo del Radio Teatro, principal sitio de profesionalización de los artistas del país en esa época. Román ha tenido una versátil presencia escénica, desde el teatro clásico al contemporáneo, y pasando por la radio, la televisión y el cine. Fue una de las grandes figuras de la década del 60. También se dedicó a la docencia en el Teatro de la Universidad de Concepción, lo que se vio interrumpido tras el quiebre democrático con la Dictadura, cuando la actriz se exilió a Cuba. (Mujeres Bacanas)

Llegado este punto, es necesario preguntarse: ¿Qué espacio tiene un arte del cuerpo en un país de cuerpos desparecidos?, ¿Desde dónde se actúa el cuerpo ausente y desde dónde se representa el horror? Es difícil poder dar respuesta a estas preguntas considerando una historia marcada por cuerpos disueltos, una historia de corporalidades vacías e interrumpidas, violencia y desaparición.

> Este aparecer-desaparecer entra potencialmente en diálogo –al menos, en mi lectura- con una de las dimensiones simbólicas del tema de la desaparición, a saber, el carácter fantasmal, espectral, del cuerpo del desaparecido; un cuerpo que sigue flotando en la memoria bajo el régimen –doble, ambiguo, irresuelto- de lo vivo y de lo no vivo, de lo presente y de lo ausente, de lo sabido y de lo no verificable, de lo real y de lo intangible, de lo sensible y de lo descorporeizado. (Richard N. , 1999, pág. 2)

Tomaremos como referente la obra *Brunch*[8], escrita y dirigida por Ramón Griffero en 1999, que aborda la última noche de un condenado a muerte, la última noche de un detenido desaparecido. En *Brunch*, el dispositivo visual de producción de la imagen se conecta con la problemática del cuerpo desaparecido, de la desaparición del cuerpo y de la memoria de su desaparición. Esteban, personaje de la obra mencionada, dice:

> Lo que me hizo falta fue una sentencia, un juicio, donde habría quedado grabada mi defensa ... Escritos que más tarde estudiarían escolares, donde mis alegatos se transformarían en los símbolos de una humanidad digna. Un juicio con una sala llena, vilipendiado y vitoreado. Un juicio con baranda de madera donde apoyaría mi mano y la otra agitándola en el aire ... Los golpes de martillo sordo sobre la mesa, y yo elevando mi voz por sobre de los que me acusan. Un juicio como a Juana de Arco, a Giordano Bruno a Eichmann a Saco y Vanzetti a Louis XVI o a un serial killer. Pero así, secuestrado en pleno día, sin que nadie sepa mi último grito, sin saber los ojos de los que me acusan, donde da lo mismo si muero valiente o cobarde. Cómo es posible que no me hayan dado siquiera una audiencia de cinco minutos. Da lo mismo que ya haya sido el momento de mi ejecución.AI menos que existan testigos para que se haga el retrato hablado de mi estampa frente al pelotón, pero tampoco sé la condena, si seré degollado, envenenado, dopado y luego sepultado vivo o desintegrado con algún polvo químico potente. Nadie pintará mi cuadro. Mi muerte ya fue desde el momento que se escuchó el ruido del helicóptero. Será sin foto, sin grito de Viva Chile Mierda, o ejército asesino. Eso no me puede pasar. Si así es, significa que he perdido ... pero no es cierto ya que siento haber ganado. (Griffero, Almuerzos de Mediodía o Brunch, 1998, págs. 8-9)

Los cuerpos no existen sólo como entes biológicos, sino que funcionan bajo determinadas condiciones, situadas en un tiempo, espacio y contexto dado. Esto nos orienta hacia la constitución de determinados cuerpos, que garanticen la reproducción social. Ahora bien, el cuerpo dócil, y más aún, el cuerpo obediente y el cuerpo desaparecido, es el resultado de la aplicación de ciertas técnicas, de ciertos métodos, de determinadas tecnologías. De esta forma, nos introduciremos en la problemática del gobierno de los cuerpos, de las técnicas y las tecnologías necesarias que se han implementado para ello. Por último, vamos a constatar que el poder siempre se ejerce en condiciones de resistencia y negación.

El cuerpo, entendido como una construcción simbólico-crítica que reorganiza la mirada, hace posible el proceso político y la reflexión como una muestra de identidad. Se trata de una

[8] Ver más en: Griffero, 1998

resistencia que custodia los espacios simbólicos y físicos, para dar lugar a lo nuevo, a lo intercultural como punto de encuentro entre los elementos de la propia idiosincrasia versus lo impuesto: lo hegemónico, lo centralizado y lo dominante, promulgado por la Dictadura, que burocratizaba el cuerpo, ejercía control sobre él y sobre la sexualidad, un cuerpo carente de derechos. Lamentablemente, esto se imbricó en el constructo de los cuerpos y en la identidad de las personas hasta la actualidad.

Es, a partir de la obra de Michel Foucault, que constatamos que todo orden político se produce conjuntamente como un orden corporal. Siendo más específicamente, desde el concepto de biopoder, que se hace posible abordar esta relación. Foucault (1975), realiza la descripción de la antigua forma de soberanía, en donde el poder, más que ejercerse y manifestarse sobre el desarrollo de la vida, se ejerce y manifiesta al momento de decidir sobre la muerte. Foucault sostiene que: El cuerpo está también directamente inmerso en un campo político; las relaciones de poder operan sobre él una presa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos" (Foucault, 1975, pág. 32)

Así pues, el cuerpo, se transforma en relación al contexto y al biopoder que se ejerce sobre él, como un elemento que repite y trasmite conductas, traumas y hábitos, que quedan imbricados en la memoria corporal de los sujetos.

Siguiendo en este razonamiento, definiremos memoria traumática como una herida que todo lo altera. Hablar de la memoria es referirnos a una entidad tan misteriosa como contradictoria. Lo más relevante de la memoria traumática, como del cuerpo interrumpido, es que ambos son transgeneracionales. La prolongación de la violencia por años o décadas ha generado acostumbramiento. Paradójicamente, la denuncia que se repite una y otra vez, contribuye a que, para la mayoría de esa sociedad, esos horrores se vuelvan invisibles y que el trauma y el sufrimiento se transformen en un asunto privado de las víctimas. De a poco las sociedades se han convertido metafóricamente en sociedades ciegas, sordas y mudas al dolor y al horror, donde las voces no resuenan porque no hay nadie que las escuche. La mudez y la sordera parecen provenir del miedo. El miedo a la muerte asociado a la violencia que se transforma en un miedo generalizado e inespecífico de muchos, a veces de casi todos, dependiendo de su lugar dentro de la sociedad. El miedo los (nos) hace o nos haría cómplices de esta mudez y sordera y de los hechos que las

provocan. En una sociedad con torturados, muertos y desaparecidos, de alguna manera casi todos han (hemos) sido afectados por el terror causado por las amenazas de muerte que circulan en la sociedad. Por ello, es importante generar, en torno a "lo político", una poética que deviene en el conflicto de la memoria. Un teatro que sea un medio para la lucha política, donde la memoria se juegue dentro del terreno de la justicia a través de distintas estrategias de visibilización, y problematice la capacidad de representar, de hacer vivir el acontecimiento del golpe cívico-militar.

> Ahora bien, el exceso y la insuficiencia de la memoria comparten el mismo defecto, a saber, la adhesión del pasado al presente: "el pasado que no quiere pasar", mencionado por muchos historiadores del presente. Se trata de un pasado, que habita todavía el presente o, mejor dicho, que lo asedia sin tomar distancia, como un fantasma. (Ricoeur, 1999, pág. 41)

De esta manera, el presente siempre se ve permeado por los sucesos del pasado, en tanto la memoria comparte el mismo problema cuando es insuficiente y existe una falta de memoria y, por otro lado, cuando es excesiva. Puesto que ambos, hace que el pasado se encuentre latente en el presente de manera fantasmal. Por otro lado, Todorov (1995), afirma que la memoria, es la reconstrucción del pasado y que, para poder hacer un buen uso de ella, es obligación resguardarla, en tanto el pasado es indispensable para entender el presente y esto por su parte, no hará que el pasado rija el presente, sino que, al contrario, esto hará del pasado el uso que se prefiera.

Así y siguiendo esta línea, para LaCapra, existe una relación compleja entre historia y memoria. Como estudio se centra en el Holocausto como un complejo donde se interceptan ambos términos. De esta forma sostiene que el reciente giro a la memoria se debe a las interrogantes que la memoria le plantea a la historia, en tanto son problemas que siguen vigentes aún en la actualidad. Así pues, la importancia de la memoria traumática en la historia reciente, como una ruptura del pasado y como se pretende preservar la memoria en el futuro. De esta manera, el testimoniar y poder narrar la experiencia traumática, constituye una dificultad, ya que, los sucesos traumáticos generaron una pobreza, en cuanto a experiencia y narración se trata. Si consideramos que el testimonio de estas experiencias de los acontecimientos traumáticos, resultan una fuente fundamental para la historia. Así pues, el trauma muchas veces se vuelve a repetir, por la pobreza que existe en el relato, ya que, no se encuentran palabras ni formas de describir el horror y el miedo de volver a experimentarlo. De esta forma, el trauma toma fuerza en difusión y transferencia, a veces inconsciente. LaCapra, sostiene que:

> Como aspecto de la elaboración del pasado, el recuerdo implica volver allá y estar aquí simultáneamente, y ser capaz de distinguir esos dos tiempos sin dicotomizarlos. En otras palabras, se recuerda lo que sucedió entonces sin perder la noción de que se vive y se actúa en el ahora, aún cuando en cierta medida quizá se vuelva a vivir todavía compulsivamente el pasado o a ser poseído por él. (LaCapra, 2005, pág. 109)

De esta manera, esta es la primera dificultad, puesto que hay que buscar reconstruir el tejido de un pasado y una memoria traumática, que se vincula sin lugar a dudas con la memoria traumática personal pero que no se entiende sin la memoria traumática colectiva. No se trata de revivir el trauma, sino más bien comprender que el pasado sigue siendo el presente y en tanto no hagamos nada con ello, seguirá siendo el futuro. Las huellas de la memoria traumática, permanecen en los recuerdos de las generaciones vivas, en tanto ese colectivo del que forma parte es aquel que escribe la historia.

Por otro lado, las formas de enunciación adquieren un alto grado de importancia, pues se configura la poética como una forma de política, entendiendo la función poética como función estética, donde el discurso tiene un propósito estético. Esto significa que el centro de la función poética está en la forma del mensaje, que más que actuar sobre el contenido, les imprime mayor significación y contundencia a las formas de relación en escena y fuera de ella.

Rancière caracteriza reparto de lo sensible de acuerdo a la definición de lugares, espacios y tiempos que delimitan la existencia de un común, lo que separa y excluye por un lado y lo que hace participar por otro. Se define entonces lo que es visible de lo que no lo es, quiénes pueden hablar y quiénes no. Hacer oír como seres parlantes a aquellos que solo eran concebidos como animales ruidosos.

> Allí parte de una diferenciación básica: policía y política. Policía es el orden social naturalizado, que supone un ordenamiento de sujetos y objetos, lugares, disposiciones y jerarquías, lo cual permite que unos sean visibles y otros no, que unos tengan voz y otros emitan ruido. Este orden es, por ello, una organización del régimen de sensibilidad que ubica cuerpos, capacidades, ocupaciones, modos de ser, de hacer y de decir de acuerdo con reglas impuestas socialmente. (Rancière J. , 2007)

Así pues, la función poética se entrelaza con la función política, al generar la necesidad de hacer un arte político. “El arte por el arte” se nos puede llegar a presentar como uno de los lemas de la desactivación del artista político. El arte teatral de corte político, combatiendo ante la posibilidad de ser fagocitado por el mercado, busca su vía de escape, su resquicio desde donde pueda respirar. De esta manera, la práctica teatral se convierte en un agente de cambio ontológico de los sujetos políticos.

La obra teatral es un artificio construido según sus propias reglas, pero no puede dejar de establecer un diálogo con la realidad histórica y el contexto del que forma parte. Esta relación nunca es directa, siempre existe entre ambas, algunos tipos de mediación, interviniendo siempre una instancia que enriquece, multiplica y hace más complejos los vínculos. No se reivindica el teatro político como tal, pero sí el sentido en el teatro, que aparece como condición de posibilidad de un teatro político. Como dice Dubatti: “el teatro, como *poiesis*, objeto y proceso de producción, implica autonomía de la realidad cotidiana. Un “mundo otro” que “abre una serie paralela y se coloca en una posición metafórica y autónoma”, para constituir una entidad ontológica sujeta al proceso histórico.” (Aguirre, 2011, pág. 377)

Estas maneras teatrales empezaron a tomar una nueva dirección, donde serían de suma importancia las relaciones sociales, los desacuerdos reales que se estaban viviendo en ese momento. Como objetivo de ello, se buscaba que el público espectador logrará cierta identificación y permitiese que se generará una queja o revolución que se transponía en la escena, dejando atrás la belleza de producción y la manipulación de la audiencia y centrándose en lo sociopolítico del hecho teatral.

De aquí, definitivamente inferimos que lo político, en su esencia, no se remite a la tarea de los políticos profesionales tal como los conocemos. Lo político tiene que ver con las estructuras básicas de la sociedad, con aquello que le da sustento. Lo político que el teatro debe considerar es lo político esencial que excede, por lo tanto, cualquier coyuntura particular. El teatro debe tener una particular manera de articularse, lo que tiene que ver con la lucha del proletariado frente a la burguesía, el feminismo contra el patriarcado o de las disidencias contra la heteronorma hegemónica. Y como no hay historia desprovista de alguna ideología o de pensamiento, no podemos apartar el teatro político de la historia.

Así, todo arte igualmente es comprometido y todo arte es político, pues en esencia, todo acontecimiento, acción, tributo a lo humano es particularmente dialéctico. Nuestro teatro debe ser de agitación, en la medida que transmite objetivamente conceptos y críticas actuales que toman al ser humano como proceso, para analizarlo y pensar qué vamos a hacer con ello. Es ahí cuando la agitación se convierte en toma de conciencia, en lucha de clases, un ejercicio de resistencia y memoria.

¿Cómo podría el arte transformar las formas de vida ?, ¿Tiene el arte la capacidad de acercar a los sujetos a una posible emancipación? Puedo concluir, y soy una fiel creyente de ello, que el teatro político es lo que nos permite, como artistas, poder comunicar a través de nuestras creaciones guiadas por un director. Denunciar las injusticias que vive una sociedad día tras día, transmitir el deseo para dejar una reflexión en el espectador, una queja y una búsqueda interior por hallar la solución. En consecuencia, este teatro se puede unir a la política, desde diferentes puntos de vista, creaciones, lugares espacios y demás.

Ahora bien, para Fischer-Lichte (2004), la estética de lo performativo no pretende reemplazar a las estéticas tradicionales de la obra, de la producción y de la recepción; su propuesta estética de lo performativo persigue el reencantamiento del mundo, cuyo centro está en los acontecimientos que se producen en las realizaciones escénicas, una transformación en quienes participan de ella: una copresencia física de actores y espectadores en la producción performativa de la materialidad y en la emergencia de significados. Esta nueva estética se orienta a aquellos procesos artísticos que no consideran los conceptos de obra, producción y recepción, en su acepción tradicional. Su concepto de realización escénica, es aplicable no solo al evento teatral, sino a los campos de las artes, de la política, del espectáculo, los deportes, entre otros. Por ello, se sustituye el concepto de obra por el acontecimiento, unido a los conceptos, escenificación y experiencia estética como armazón fundamental para una estética de lo performativo que se ha introducido en la teatralidad.

> La postura pasiva del espectador, que correspondía a la pasividad de la mayoría del pueblo en la vida real, dio paso a una postura activa, es decir, al nuevo espectador había que mostrarle el mundo como un mundo que estaba a su disposición y a la disposición de su intervención. (Brecht, 2004, pág. 154)

Así, el arte y la cultura lograron sobrevivir a la represión, y poco a poco avanzaron hacia un rol activo de denuncia. Artistas de distintas disciplinas fueron capaces de sacar la voz en la música, el teatro, la poesía, la plástica; las artes despertaron un instinto de supervivencia ante el clima de destrucción que imperaba en el país. De esta manera, la permanente actividad que llevó a cabo la compañía Ictus, el Teatro Aleph, Andrés Pérez, el centro Matucana 19, garaje donde se gesta la escena contracultural, casi única en aquellos tiempos de toque de queda, de muertes y desapariciones, persecuciones y torturas, marcó la fisionomía y la "personalidad" de Chile a mediados de los ochenta. La dramaturgia también marcó un gran hito en la escena chilena actual. Ramon Griffero, Isidora Aguirre y Juan Radrigán, por ejemplo, se conjugan como creadores de obras con una inquietante síntesis artística que va más allá de lo simplemente cotidiano, para abordar temáticas intensamente trascendentales con gran contenido político y social. Por otro lado, también la performance de Carlos Leppe, "Sombras que caminan" de Carlos Cerda, la escena de avanzada, el CADA [9], entre muchos otros. En ellos, como *gestus* sociales, podemos un arte, un teatro que sirve de puente y mecanismo de denuncia.

De esta forma hubo compañías y obras, que pusieron en escena las poéticas de la memoria traumática y las poéticas del cuerpo desaparecido. Dentro de esta, estuvo el ICTUS, compañía teatral que montó obras de creación colectiva, con temas que aludían a la política contingente, entre ellas *Nadie sabe para quién se enoja* (1974), *Pedro, Juan y Diego* (1976), entre otras. Fueron obras que cumplieron un rol de denuncia durante la Dictadura, que buscaba infundir en el público un sentido de anclaje a lo colectivo que se venía cayendo a pedazos. El ICTUS se transformó en una poética de la memoria, en tanto operó como un lugar de verdad y realidad. Así también el Aleph, al ser un grupo teatral que se vinculó con la Central Única de Trabajadores (CUT), impulsó una fuerte actividad teatral de gran agitación popular. En 1974, con su obra *"Y al principio existía la vida"*, escrita por Oscar Castro, abordó el momento que se vivía en el país a través de metáforas, que, sin embargo, fueron entendidas por las fuerzas políticas dictatoriales y que tuvo como consecuencia a tres de sus integrantes detenidos. De esta manera esta compañía, vertió su dolor en crear a través de sus obras poéticas de la memoria y del cuerpo desaparecido, en tanto hizo del teatro una trinchera de lucha y de articulación de la memoria, con el fin de resguardarla. Teatro el Rostro, con *Retablo*

[9] El Colectivo Acciones de Arte (CADA) surgió en 1979 en Santiago, formado por la escritora Diamela Eltit, el sociólogo Fernando Balcells, el poeta Raúl Zurita y los artistas visuales Lotty Rosenfeld y Juan Castillo, quienes desarrollaron una serie de acciones de arte en los espacios públicos mediante intervenciones que cuestionaban la realidad político-social de la época.

de Yumbel (1986) de Isidora Aguirre, que ponía en escena una "estética de la desaparición", poniendo cuerpos presentes presentando ausencias o posibles ausencias. Así también dramaturgos como Juan Radrigán, Isidora Aguirre, Ramón Griffero, entre otros. Construyeron poéticas de la memoria en tanto, desde la escritura, buscaron luchar contra la amnesia colectiva. El teatro de Alberto Kurapel, de exilio, en donde estableció un teatro performance que estuvo dirigido a la concepción de un teatro de la memoria. El arte teatral en los distintos campos de concentración, como función poietica, levantó también una forma de resistencia y sobrevivencia. La presente investigación se queda cortísima si tuviera que nombrar a todas las compañías, dramaturgos/as, teatro que se practicó en el exilio, en los campos de concentración y las creaciones de resistencia del período, que construyeron una denuncia a los atropellos por querer eliminar la memoria colectiva y de lograr que hasta el día de hoy se recuerden las largas listas de cuerpos desaparecidos a manos de la Dictadura Cívico-Militar Chilena.

El teatro, junto con testimoniar la realidad, ha solidarizado con las incansables luchas para obtener sociedades justas. Lo que lamentablemente ha significado dejar en el camino muertos, víctimas, perseguidos, obras quemadas, prohibidas y censuradas. Sin embargo, el teatro, que como arte es forma de conocimiento, trinchera de lucha y respuesta al miedo, ha permitido tomar conciencia y reflexionar acerca de los problemas para ser capaces de develar estos mismos. La lucha por las transformaciones sociales ha encontrado en el teatro un elemento coadyuvante, en el pasado como en el crítico presente, es por esto que, para esta investigación, un teatro carente de compromiso con la dinámica social transformadora, es un teatro muerto. Su compromiso es lo que determina su permanencia en el tiempo.

La Dictadura Cívico-Militar Chilena (1973-1990), generó cambios estructurales en el país en los distintos ámbitos de la sociedad; político, económico, social y/o cultural. Representa una coyuntura dentro de la trayectoria nacional, manifestándose como uno de los violentos períodos instaurados en la historia nacional. La selección del periodo a investigar: (1973-1990), se basa en que, durante esta etapa, se desarrolló uno de los períodos de mayor intromisión en los distintos espacios de la sociedad, significando un tremendo impacto en la población, donde se imbricaron en nuestras mentes y cuerpos los ideales que en ese entonces se promovían de manera autoritaria e invasiva, dejando huellas en la concepción y práctica del cuerpo del actor contemporáneo y

la población en general. Así pues, dentro de este período se experimentó la irrupción de los militares en los lugares frecuentados por la población; escuelas, trabajos (teatros y espacios comunitarios en este caso) y propios hogares. En segundo lugar, es la etapa de mayor violencia, persecución y censura dentro de la Dictadura Cívico-Militar, castigando todo aquello que se alejara del objetivo de la reconstrucción nacional.

En el ámbito político, es posible apreciar -dentro de otros elementos- la legitimación de una Dictadura Cívico-Militar de carácter autoritario, aplicando la violencia desde distintos flancos, estableciendo un régimen dictatorial dirigido por militares. Junto con esto, una legitimación constitucional, estableciendo distintos aparatajes que respaldaron el actuar de la Dictadura en términos legales y de control nacional, entre ellos la elaboración de la Constitución Política de la República promulgada en el año 1981, los aparatajes de control policial, como la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) y posteriormente, la Central Nacional de Informaciones (CNI)[10], involucrándose en todo el accionar de la vida privada de las personas, más bien, manteniendo bajo la lupa de la tortura y los vejámenes a los posibles "enemigos internos". Estrechamente ligado con esto, a nivel social, la Dictadura se encargó de desintegrar la ideología izquierdista, desde todo ámbito, ejerciendo la violencia y ejecutando una persecución sobre organizaciones sociales, partidos políticos, colectivos y/o sindicatos, censurando todo tipo de opinión y práctica divergente a los principios de la Dictadura. Lo que sería el punta pie para generar una sociedad despolitizada e inactiva en su mayoría, como un lamentable legado hasta nuestros días.

En cuanto a lo cultural - y enfatizando este foco en la presente investigación- una serie de prácticas permearon a toda la sociedad civil, generando grandes transformaciones en distintos ámbitos de la vida. Se ahondará en esto, porque es el sustrato de la investigación, que posee gran significancia a nivel de mentalidades, conductas y trascendencias en la población, entendido como un factor clave en la comprensión de un proceso tan complejo y duradero, durante el período en cuestión. Así pues, se ahondará en cómo el arte escénico tuvo un gran retroceso dentro de este período, entendido como un arte de propaganda y resistencia.

[10] La Central Nacional de Informaciones, también conocida por su acrónimo CNI, fue la policía política y organismo de inteligencia, que funcionó como órgano de persecución, secuestro, tortura, asesinato y desaparición de opositores políticos durante la Dictadura Militar de Pinochet en Chile.

Dentro de las transformaciones culturales, es importante considerar los planteamientos de Luis Hernán Errázuriz en su trabajo sobre los antecedentes del "golpe estético-militar", pues desde la mirada cultural, los argumentos que utiliza son claves para señalar lo devastadora que fue la Dictadura, también controlando y modificando espacios frecuentados a diario, tanto públicos como privados, reprimiendo todo tipo de manifestación cultural distinta:

> Ciertamente, las prácticas culturales que impulsó el régimen militar también abarcan otros ámbitos de la vida cotidiana como, por ejemplo, arquitectura, iconografía de billetes, monedas y estampillas, despliegues escénicos y rituales, los que junto a otras manifestaciones que configuran el golpe estético de la dictadura serán objeto de futuras publicaciones. (Errázuriz, 2006-2008, pág. 138)

Una aproximación al golpe militar desde la perspectiva estético sociológica, podría aportar al conocimiento y a la percepción de hechos que sucedieron durante los primeros años de la Dictadura y, eventualmente, enriquecer su comprensión en relación con otros modos de conocer.

> Al hacer este planteamiento, no pretendemos sugerir que la dimensión estética tuvo alguna relevancia entre los propósitos que motivaron el golpe, sino plantear que el tejido de la intervención militar también está integrado por un entramado estético—no necesariamente deliberado— que contribuyó a potenciar su carga simbólica. Al respecto, más allá del caso chileno, existen numerosos estudios que abordan el rol que ha jugado la producción simbólica en regímenes autoritarios y/o totalitarios, considerando variados enfoques. (Errázuriz, 2006-2008, pág. 136)

Debido a esto, vemos cómo la Dictadura permeó los espacios, las mentalidades y los cuerpos de los individuos de una carga simbólica que hasta el día de hoy quedó como huella y marca en la concepción y práctica del cuerpo.

Siguiendo en esta línea, las investigaciones de Erika Fischer-Lichte en Estética de lo performativo (2003), expone los principios de una estética performática que resulta de mucha ayuda para poder entender nuestra época, siendo una época que se está pensando continuamente. El hecho estético que se realiza en el escenario como resultado de acciones en un momento, espacio y tiempo determinados. Ello conduce a Fischer-Lichte, a proponer como base de su estética de lo performativo: la interrelación de los ámbitos del arte, del mundo de la vida y de la política; una estética basada en el concepto de realización escénica que incluya y desarrolle en los debates

teóricos, los conceptos, categorías y parámetros de los factores que conectan al actor con el espectador, en el proceso de negociación expuesto.

> De interés son, entonces, las transformaciones que surgen de la experiencia estética, como a su vez y, principalmente, del proceso de la experiencia estética por sí mismo. En el contexto de la semiótica, he determinado a la experiencia estética como un modo especial de constitución de significado. (Fischer-Lichte, 2003, pág. 82)

En conclusión, podríamos decir, que la Dictadura Cívico-Militar Chilena, al atacar también desde el lugar estético, las formas simbólicas o discursivas, la identidad, la forma y el contexto que pueden desprenderse de la imagen (de lo que muestra e invisibiliza), pone de relieve un proyecto, un futuro y una lengua, junto a discursos, prácticas y sujetos que presentan una cotidianidad característica del proyecto político-cultural autoritario, propio de un momento histórico que intenta subsumir un tiempo que convive de manera invisible, en constante destierro, donde se instala una violencia simbólica y primaria.

> Por intermedio del golpe estético, no sólo se logró cambiar los procedimientos de un sistema político, no sólo se instaló un quehacer administrativo y económico, también se inauguró una democracia que podría leerse como un régimen biopolítico-estético donde la cultura y el despliegue mediático son sus dispositivos disciplinares. El objeto del poder ya no es el control del Estado, ahora es el control del cuerpo, su sumisión. (Carreño Donoso, 2016, pág. 264)

Es así, que la Dictadura no solo se solapó evidentemente en el ámbito político, económico, social y cultural, sino que tuvo un gran y peligroso impacto en los cuerpos y la estética instalando una violencia simbólica y primaria. Por este motivo es que se convierte en una violencia que al no ser visible ni tener un impacto inmediato, genera a largo plazo consecuencias que hasta el día de hoy marcan la concepción y práctica del cuerpo. David Le-Breton afirma:

> Las representaciones del cuerpo y los saberes acerca del cuerpo son tributarios de un estado social, de una visión del mundo y, dentro de esta última, de una definición de la persona. El cuerpo es una construcción simbólica, no una realidad en sí mismo. De ahí la miríada de representaciones que buscan darle un sentido y su carácter heteróclito, insólito, contradictorio, de una sociedad a otra. (Le Breton D. , 1990, pág. 11)

Por ello, el primer concepto que será necesario discutir es el de *cuerpo* y con él, el de las corporalidades y las poéticas de este mismo. Es indiscutible, que los estudios en torno al cuerpo se transformaron en materia fundamental para entablar las bases que comprenden al ser humano, cómo el cuerpo se ha hecho parte de los espacios de nuestras vidas, siendo un recipiente de huellas, marcas, identidades e historias que se encuentran transitando dentro de él. En el caso de esta investigación, será clave entender que todo lo que respecta al cuerpo, es histórico y responde a una memoria determinada dada por estos procesos históricos, personales y colectivos.

Al ampliar la temporalidad de esta conformación significante del cuerpo a la modernidad y, en paralelo, considerando el surgimiento del capitalismo, podemos ver cómo estos procesos trajeron consigo un cambio en la concepción de los cuerpos, primando aquella que lo transforma en máquina.

Llegados a este punto, en el año 2008 Daniel Gihovani Toscano López, escribe un artículo que aborda el biopoder y describe las notas características de esta tecnología del poder. Para este propósito, se esboza el método nominalista de Michel Foucault (1992). Enseguida, se examinan tres perspectivas del poder, para finalmente abordar el cómo, durante la época clásica, hubo una explosión y un rápido desarrollo de varias tecnologías para la subyugación de los cuerpos y el control de las poblaciones. Al respecto, dice que: "De esta manera, la tecnología disciplinaria de poder-saber, no es neutral, tampoco es un efecto o aplicación de un conocimiento a priori, sino que está vinculada a prácticas de dominación por las que el ser humano se convierte en sujeto". (López Toscano , 2008, pág. 49)

Otra perspectiva esencial para abordar el cuerpo y sus corporalidades, es la mirada de Michael Foucault (1975), quien percibe que esta adquisición tradicional y cultural es más bien producida por las formas en las que el poder incide sobre la corporalidad del individuo, estando siempre vinculada la relación del cuerpo con las relaciones de poder que se ejercen y el momento histórico que atraviesa. Es debido a esto que bajo el período estudiado en esta investigación se puede ver claramente como estas lógicas y dinámicas por cierto impuestas a través del miedo y la represión, el poder se vuelve una entidad omnipresente y se materializa mediante las instituciones que operan hasta el día de hoy, donde las conductas, comportamientos, prácticas y concepciones del cuerpo no pueden no ser comprendidas sino desde la manipulación y control de los cuerpos, que lo disciplinan para su utilidad. Siendo el cuerpo un objeto en el que atraviesa toda normativización a

causa de su ductilidad y capacidad de moldearse a los medios que se le presentan, por ende, puede entenderse como un producto del poder que ejerce cada sociedad, cada época. El cuerpo, al ser un territorio que se moldea, es permeable a la construcción, no solo de su carácter físico y exteriorizado por el cual se expresan todas las operaciones de poder, sino, a la producción que el sujeto, el individuo y su subjetividad también sufren.

Por lo tanto, todos los cuerpos de una u otra manera se encuentran inmersos en estas relaciones de poder jerarquizadas provenientes por cierto del modelo capitalista que permea desde lo más íntimo a lo más externo los cuerpos, dejando huellas y marcas que permean nuestra manera de ver y entender nuestro cuerpo y como este se relaciona o se comporta. Es por eso que las maneras de disciplinar y normativizar el cuerpo ser distribuyen tan minuciosamente que difuminan cualquier rastro para identificarla, invadiendo a la corporalidad a tal nivel que normaliza los regímenes disciplinarios del cuerpo. Guilles Deleuze, en su escrito sobre Michael Foucault, nos dice:

> Para Foucault, si bien es cierto que la norma es principio de visibilidad de la máquina disciplinaria, la disciplina no es necesariamente normativa; sin embargo, cuando la disciplina se vuelve normativa, las instituciones se hacen isomorfas y, entonces, la familia, la escuela, la fábrica, el hospital, adquieren la estructura de la prisión y a la inversa. La disciplina se vuelca sobre el cuerpo, no como si éste fuera una sustancia a priori, sino que, en el momento de su adiestramiento, la disciplina fabrica al individuo. La disciplina como máquina que hace visible y hace hablar, dentro del contexto de la prisión, "no sólo pretende hacer ver el crimen y el criminal, sino que ella misma constituye una visibilidad, antes de ser una figura de piedra es una visibilidad". (López Toscano , 2008, pág. 58)

Así pues, vemos también que hay espacios de poder en distintos ámbitos de la vida donde el cuerpo se pretende normativizar y moldear, adiestrando al individuo en pro de la disciplina, lo cual tienen grandes consecuencias simbólicas sobre el cuerpo y su concepción.

Siguiendo en esta línea, es importante mencionar que, en el año 2009, Iván Pincheira Torres, escribe el artículo *Las políticas del cuerpo en el Chile de la post-dictadura: entre el (bio)poder y la resistencia (2009),* desde donde aborda la problemática del gobierno de los cuerpos, de las técnicas y las tecnologías necesarias que para ello se han implementado. Constatando que el poder siempre se ejerce en condiciones de resistencia y negación. Y será acerca de la relación establecida entre dominación y resistencia. Sobre ello, dice:

> Pero esto no es así, el poder siempre se ejerce en condiciones de resistencia y negación. Es sólo inscribiendo el análisis en estas coordenadas podemos entender esta búsqueda casi delirante por perfeccionar los mecanismos de dominación, los cuales continuamente son sobrepasados por los sujetos a los cuáles se busca sujetar. (Pincheira Torres, 2009, pág. 102)

Es así, que, al pensar en el cuerpo como herramienta vital para el actor y la actriz, cabe preguntarse, ¿Desde donde se actúa con el cuerpo, pese a la burocratización de la época, al control sobre él y la sexualidad, el mercado neoliberal, la desacralización de este mismo y las marcas y huellas que dejan en él?. ¿Cómo se expresa en nuestra memoria colectiva y transgeneracional las diversas experiencias de la Dictadura que va más allá de una sola comprensión del periodo, sino que los relatos se articulan en torno a vectores de larga duración?. Es así, que los ideales del Servicio Militar en Chile y el querer formar ciudadanos tipos, remontan a la configuración de una identidad patriótica, cristiana y masculina-heteronormada altamente valorada. Es así que, en este espacio colectivo de memoria, estas normativizaciones se anclan en el cuerpo, flagelado e intervenido, ya sea, específicamente en las secuelas físicas y psicológicas de las torturas y muertes o en el espacio simbólico. Concluyendo con este punto la importancia de considerar el cuerpo como lugar de memoria.

Por otro lado, cuando hablamos de marca y huella, acudiremos al artículo escrito por Paula Rodríguez (2006), donde busca indagar sobre las formas y posibilidades de inscripción de las huellas de lo traumático en las narraciones cinematográficas posdictatoriales. Es por esto que las marcas de la violencia y el autoritarismo de la Dictadura Cívico-Militar Chilena nos permite detectar ciertas reiteraciones de motivos, figuras y tópicos. Síntomas de una elaboración colectiva, los indicios de la construcción de un imaginario nacional acerca de los traumas de la historia. Afirma que: "En nuestro caso, consideramos la memoria airada como una forma de la memoria atribuida a un colectivo social que supone olvidos y silencios, así como las huellas del registro de lo imaginario que no están plenamente integradas al orden simbólico." (Rodríguez P. , 2006, pág. 175)

Historia que es singular, que presenta también múltiples conexiones y rasgos compartidos. Con respecto a las consecuencias de la experiencia dictatorial, se destaca el desanclaje, trayectorias de exilios y migraciones múltiples, constituyendo así un espacio de enunciación que trasciende las fronteras geográficas. En este sentido, los discursos de la memoria siguen profundamente ligados a la historia nacional. Gloria Gómez Botero, en su artículo *Traumatismos de guerra: memoria y olvido*

(2004), dice: “De la memoria ideal se espera que el sujeto olvide lo que tiene poca importancia y recuerde aquello que en efecto la tiene; más la clínica de la memoria muestra lo contrario: olvidos donde no debería haberlos y recuerdos que mortifican”. (Botero Gómez, 2004, pág. 1)

Así pues, las huellas de aquellas experiencias autoritarias ya sea en el orden social y económico, o en el ámbito subjetivo de las trayectorias personales, las identidades y las afectividades, marcan de manera tajante.

> A través de la memoria mantenemos un hilo de continuidad mediante la vinculación presente con el pasado. En el actual proceso de comparar similitudes y diferencias, los tiempos de amenaza y los de seguridad y satisfacción, así como importantes logros y fracasos, que ordenar a través y luego reorganizar esta información para dar forma a nuestras decisiones presentes y futuras. (Levine, 2015, pág. 21)

Agregando a esto la impunidad del tiempo presente chileno, justifican la necesidad de plantear la pregunta sobre cómo considerar la justicia y el sujeto político al que ésta se vincula. Los aportes de Alain Badiou en ese sentido, enfatizan cómo la noción de justicia en la época contemporánea se ha ido ligando a imágenes, la exhaustiva documentación y registro del cuerpo sufriente, más que con un pensamiento crítico que interrogue por los diversos asuntos subjetivos implicados en esta materia. Por otro lado, Paula Tesche Roa, el año 2014 escribe el artículo *Historización poética del sujeto político en la dictadura chilena (1973-1989)*, donde nos afirma que: “Así, la reconfiguración del pasado no sólo acontece por los efectos o marcas perdurables en el tiempo, sino que también el presente reconstruye el pasado por medio del relato. Es decir, el relato del presente no sólo es el medio, sino que es también el pasado.” (Roa, 2014, pág. 93)

Siguiendo con este razonamiento, la marca y huella que dejan en la memoria colectiva e individual, permea los cuerpos, las mentalidades y la forma de comprenderse. Tomaremos el libro *Trauma y Memoria* de Peter A. Levine, publicado en el año 2015 y que nos explica cómo los recuerdos traumáticos son implícitos y se llevan en el cuerpo y el cerebro como un mosaico de sensaciones, emociones y comportamientos, huellas traumáticas sigilosamente se obligan en nosotros, no tanto como historias o recuerdos conscientes, pero a medida que las emociones, sensaciones y “procedimientos”, cosas que el cuerpo hace de forma automática, como automatismos psicológicos. Así pues, se imbrican en nuestros cuerpos como una huella permanente en el tiempo.

> En contraste con los recuerdos "ordinarios" (buenos y malos), que son mutables y dinámicamente cambiantes en el tiempo, los recuerdos traumáticos son fijos y estática. Son huellas (engramas) a partir de las experiencias pasadas abrumadoras, impresiones profundas excavadas en la víctima del cerebro, el cuerpo y la psique. Estas impresiones duras y congeladas no ceden a cambiar, ni tampoco actualizar fácilmente con la información actual. La "fijación" de huellas nos impide la formación de nuevas estrategias y extraer nuevos significados. (Levine, 2015, pág. 18)

Como consecuencia de ello, podemos ver cómo los abusos y torturas físicas y psicológicas cometidas no se manifestaron solamente en quienes fueron víctimas directas de ellos, sino que sus consecuencias se extendieron a toda una sociedad. La Dictadura Cívico-Militar constituye un trauma psicosocial vivenciado por el pueblo chileno, por lo tanto, las consecuencias que dejó este periodo en cada una de sus víctimas y en nuestra sociedad ha logrado traspasar barreras transgeneracionales, que se reflejen en el sentir, pensar y actuar colectivo evidenciando la presencia e influencia del trauma transmitido dejando cicatrices incurables. Es, bajo esta premisa, que quiero afirmar bajo distintas investigaciones cómo esta huella se imbrica en los cuerpos. Ahora bien, al hablar de un arte del cuerpo, surge la pregunta; ¿Cómo se puede actuar desde la amnesia y apatía colectiva? Pregunta que se explorará en esta investigación.

Concluyendo ya con este apartado, es que quisiera exponer las razones de la importancia que tiene para mí, dar a entender por qué y desde dónde este proceso histórico, marcó la concepción y práctica del cuerpo del actor y actriz contemporánea, desde el inconsciente colectivo y las huellas transgeneracionales que quedaron en el cuerpo. Claudia Cattaneo, en su artículo sobre la memoria del exilio, afirma:

> Concibiendo el cuerpo como un punto de partida para la producción de significación y diseminación, como acción y lenguaje, sin la necesidad de transportar algo. Así, el cuerpo participa como lugar de la diferencia, la transmedialidad y la alteridad para definir los procesos de hibridación que lleva a cabo. (Cattaneo Clemente, 2020, págs. 190-191)

El cuerpo entonces, funciona dentro del contexto que lo atraviesa y de la otredad con la que se relaciona.

Como pregunta principal, se plantea ¿De qué manera las políticas/poéticas de la memoria traumática y del cuerpo desaparecido del teatro chileno post-golpe (1974-1990) han logrado marcar la concepción y práctica del cuerpo del actor contemporáneo?

De esta pregunta, se desprenden las siguientes interrogantes: ¿Cuál fue el rol del teatro en la denuncia de la tortura y de las desapariciones forzadas durante la Dictadura?**,** ¿Cuáles fueron las compañías que instauraron poéticas de la memoria traumática y del cuerpo desaparecido en el teatro chileno post-golpe (1974-1990) ?, ¿Qué espacio tiene hoy un arte del cuerpo, en un país de cuerpos desaparecidos?

Como objetivo general, se propone reconstruir críticamente el panorama teatral del período post-golpe (1974-1990) abordando las políticas/poéticas de la memoria traumática y del cuerpo desaparecido, para determinar las formas en las que han logrado marcar la concepción y práctica del cuerpo del actor contemporáneo.

Para ello, nos proponemos los siguientes objetivos específicos:

1. Conceptualizar las políticas/poéticas de la memoria traumática y del cuerpo desaparecido en el contexto del teatro chileno post-golpe.
2. Revisar y estudiar compañías teatrales que hayan generado una poética de la memoria traumática y del cuerpo desaparecido en sus creaciones post-golpe (1974-1990).
3. Reconocer las formas en las que estas poéticas han logrado marcar la concepción y práctica del cuerpo del actor contemporáneo.

La hipótesis dicta que la manera en que las políticas/poéticas de la memoria traumática y del cuerpo desaparecido del teatro chileno post-golpe (1974-1990) han logrado marcar la concepción y práctica del cuerpo del actor contemporáneo, es a través del trauma heredado que genera el silencio cómplice que ha dejado a miles de seres humanos sin ser encontrados, cuerpos que permanecen en un espacio sin identificar, casi virtual de nuestro territorio y que fragmenta la pertenencia del cuerpo de cada habitante de la historia. Ello provoca que el actor, que trabaja con y a partir de su cuerpo, se plantee ¿Cómo se puede hacer un arte del cuerpo en un país de cuerpos desaparecidos?

En el teatro chileno actual, esto se puede evidenciar por medio de un retorno a la valoración de la memoria, abordando temáticas que no solo involucran el periodo dictatorial,

sino, todo hecho traumático de nuestra historia. A su vez, se evidencia un giro ético de las poéticas de la memoria, que guarda relación con un aspecto que, en el período estudiado, el teatro tuvo que cuestionarse temprana y bruscamente, al tratar temas tan delicados como las desapariciones de personas. Otro aspecto relevante, es que hoy el teatro trabaja el cuerpo y el testimonio desde una irrupción de lo real en la escena, pues se ha comenzado a cuestionar si es o no posible representación del testimonio de otro. Todo ello, si bien responde a la crisis de la representación y a la aparición de estéticas teatrales postdramáticas, tiene su antecedente en el período estudiado, que, por presencia o ausencia de dichos elementos característicos de su creación, ha heredado al teatro actual, el deber de la auto revisión constante de sus poéticas y políticas escénicas. Políticas, en el sentido de Rancière (2000), aquella que hace oír como sujetos parlantes a aquellos que solo eran percibidos como animales ruidosos. Hoy, estos animales ruidosos del teatro contemporáneo rugen con más fuerza para no acallar jamás aquellas voces que, de cuerpo ausente, reclaman un lugar en nuestra memoria histórica. Entonces, las políticas/poéticas de la memoria traumática y del cuerpo desaparecido del Teatro Chileno Post- Golpe (1974-1990) han logrado marcar la concepción y práctica del cuerpo del/la actor/actriz contemporáneo/a, a través del trauma heredado. El silencio cómplice, duelos en ausencias, cuerpos fragmentados, provocando que actrices y actores –de manera transgeneracional-, dicotomicen cuerpo y oralidad. A raíz del "hecho traumático" se genera una disminución de la narración de la experiencia, así pues, se ocasiona una crisis en la representación teatral, ya que… ¿Cómo es posible representar la "laguna del relato de un otro"?. Esta carencia de "narración del horror" de forma oral, se plasmó en los cuerpos de los artistas escénicos contemporáneos: incardinando en ellos la negación de "revisitar sus propios cuerpos". He aquí, la paradoja: en esos tiempos, el arte escénico se refugió en los cuerpos como "elemento central" de la escena, pues las palabras no alcanzaban a describir tal horror, en cambio, hoy en día, los artistas escénicos sobreexplotan el recurso de la palabra, como un mecanismo de evasión y negación de revisitar sus propios cuerpos, entendidos dentro de una "memoria corporal colectiva". Hoy, el cuerpo absorto de los traumas heredados, no alcanza a describir tal horror.

Pues entonces… ¿Cómo se puede poner en escena un cuerpo ausente, que transita entre cuerpos desaparecidos?

La investigación se desarrolla desde el paradigma cualitativo, pues no se busca exponer resultados objetivos, más bien, generar una reflexión a partir de las cualidades del objeto de estudio, por ello, esta investigación busca reconstruir un período de nuestra historia teatral para comprender cómo los sujetos contemporáneos experimentan los acontecimientos sociales, políticos y culturales del pasado reciente, en este caso, los sujetos actores/actrices, que se enfrentan a la problemática en cuestión, profundizando en la experiencia corporal.

Así pues, el tipo de investigación apunta a comprender aspectos de la dinámica teatral en una época específica, desde la *experiencia vivida*, las *subjetividades* y *simbolismos*, es decir, desde el punto de vista de las personas que la experimentaron, por lo tanto, corresponde a una investigación centrada en las y los sujetos.

> Álvarez-Gayou (2003), menciona que la investigación cualitativa se genera a partir de acercamientos que se fundamentan principalmente en corrientes como la sociología, la psicología, la antropología y la lingüística, en cuyos resultados muestran una realidad social en la que se inscriben conductas y acciones humanas. A su vez reconoce el constructivismo social, la etnografía, fenomenología y hermenéutica. (García Villar, Cantellano Mora, & Reyes Maldonado, 2018, pág. 6)

La importancia de ocupar el paradigma cualitativo para la presente investigación, es que posee un fundamento decididamente humanista para entender la realidad social de la posición idealista que resalta una concepción evolutiva y negociada del orden social. Así también percibe la vida social como la creatividad compartida de los sujetos. El hecho de que sea compartida determina una realidad percibida como objetiva, viva y cognoscible para todos los participantes en la interacción social. Además, el mundo social no es fijo ni estático sino cambiante, mudable, dinámico. Entendiendo así que la presente investigación tendrá como objeto de estudio a los sujetos concibiendo el mundo como fuerza exterior, objetivamente identificable e independiente de los sujetos, existiendo por el contrario múltiples realidades. La importancia de este paradigma en la investigación es comprender a los individuos conceptuados como agentes activos en la construcción y determinación de las realidades que encuentran, en vez de responder a la manera de un robot según las expectativas de sus papeles que hayan establecido las estructuras sociales incluyendo también la importancia de comprender situaciones desde la perspectiva y experiencia de los sujetos en cada situación.

> En relación al paradigma cualitativo, interpretativo, en dicho cuadro se muestra procesos completamente distintos, al plantear la existencia de una realidad dinámica, cambiante, holística, donde el sujeto investigador interacciona con los actores sociales mediante un proceso de comprensión e interpretación desde la experiencia vivida, experimentada por los actores sociales en un tiempo y espacio. (Finol & Solórzano, Vera, 2020, pág. 18)

Como enfoque metodológico se plantea el Método histórico-hermenéutico que prioriza el proceso de interpretación de los datos textuales que propone a la ciencia como un sistema complejo y que pretende comprensiones mediadas por el lenguaje, las cuales conducen a procesos interpretativos de la realidad social y humana.

> Las investigaciones históricas permiten conocer y reflexionar sobre un fenómeno, considerando resaltar los conceptos e hipótesis y la comprensión de las relaciones de la Historia con el Tiempo, con la memoria o con el Espacio" (De Almeida, 2016, p. 383). Para Grajales (2002) la investigación histórica se expresa como "El esfuerzo que se realiza con el propósito de establecer sucesos, ocurrencias o eventos en un ámbito que interesa al historiador; se entiende por metodología el modo como se enfocan los problemas y se buscan las respuestas. (Molina, Sánchez & Garza, Murillo, 2021, pág. 7)

Por otro lado, las herramientas de recolección de datos a utilizar serán las Fuentes orales pertenecientes a sitios webs y documentales. La búsqueda selectiva de referencias críticas e históricas de fuentes primarias, tanto materiales como de bibliotecas digitales. Y por último, las herramientas de análisis datos a utilizar, será el análisis de obras y creaciones de resistencia entre el período de 1974-1990, la recolección de datos, que decantará en la taxonomización de tablas para la sistematización y operativización de la información.

Ante todo, es de suma importancia que esta investigación pueda lograr reconstruir de manera crítica el panorama teatral del período a investigar (1974-1990), para así poder entender el recorrido y el actual panorama teatral chileno con todo lo que conllevó el ser parte de un período histórico que generó un gran retroceso forzoso en la escena teatral nacional, sin embargo, podemos constatar que desde los cimientos surgieron nuevas formas de representar y poder levantar nuevamente un teatro que cumpla un rol de denuncia y protesta dentro de las consecuencias psicosociales que quedaron imbricadas en la sociedad chilena. Así pues, también es importante esta investigación,

pues destaca la importancia del estudio de este periodo histórico en las escuelas de teatro, como algo elemental al momento de formarse como artistas escénicos/as, entendiendo el teatro como una herramienta de cambio social, un arte que sirva como un puente para poder denunciar y hacer visible los sucesos que son transversales en la sociedad.

> Las artes, por su naturaleza simbólica y dimensión estética, pueden cumplir una función crítica y subversiva en cualquier sociedad. En efecto, más allá de la articulación de un mensaje ideológico, el potencial político del arte, como señala Herbert Marcuse, radica en el arte mismo, en la medida que subvierte la percepción y el entendimiento. (Errázuriz, 2006-2008, pág. 65)

A su vez, esta investigación expone la urgencia de incorporar en la malla curricular de las escuelas de teatro, una asignatura de historia nacional y latinoamericana en la que se pueda estudiar, revisar y analizar críticamente cómo converge la historia con las artes, para poder llevar a cabo un teatro con conciencia social y político para ser entes facilitadores de experiencias artísticas que busquen resonar en los conflictos del presente, sin olvidar las huellas y marcas del pasado. De esta manera, los espectadores podrían ser capaces de releer la propia historia individual y colectiva, de un país que necesita más que nunca la recuperación de la memoria, sin olvidar nunca el arraigo y sentido de pertenencia del oprimido, tanto individual como colectivo, haciendo del teatro, un ejercicio de memoria y convirtiéndonos en agentes activos dentro de la historia.

Por otro lado, es relevante porque permite entender cómo este cuerpo fragmentado y desacralizado que se instaura en el período, transgrede las fronteras de manera transgeneracional y cómo, a través de las marcas y huellas de las poéticas y políticas de la memoria traumática que se insertan en este cuerpo individual y colectivo, se fractura la manera de concebir la práctica y la concepción de este mismo, convirtiéndose el cuerpo, en el lugar-refugio de la memoria, así el cuerpo político, en su dimensión simbólica, como dice Le-Breton: “Está en el cruce de todas las instancias de la cultura , es el punto de imputación por excelencia del campo simbólico”. (Le Breton D. , 2002, pág. 32)

Debido a ello, es que es importante entender cómo nos atraviesa históricamente el adiestramiento del propio cuerpo y cómo lo entendemos al ejercer un arte del cuerpo desde las múltiples teatralidades y performatividades, concibiéndolo como un instrumento significativamente

esencial en la escena teatral chilena. Y en donde las prácticas artístico culturales no sólo deben remitirse a la generalidad de los cuerpos, sino que deben apuntar a la investigación sobre cuerpos disidentes.

¿Cómo se actúa desde el cuerpo, vivenciando las múltiples huellas y marcas que lo atraviesan?, ¿Desde qué lugar este cuerpo contemporáneo puede posicionarme en el escenario, si hablamos de una historia de olvidos y desapariciones físicas y simbólicas?

La importancia de esta investigación se afirma en poder generar estos distintos cuestionamientos en los artistas escénicos, pudiendo hacer un análisis crítico de porqué muchas veces el actor/actriz se desconecta de su cuerpo o se muestra en escena con un cuerpo fragmentado, dicotomizado.

Llegados a este punto, es esencial entender que, si bien es un período histórico pasado, se encuentra atravesando nuestros cuerpos y memorias, el cuerpo contemporáneo expone las identidades alteradas, las desapariciones forzosas, el desarraigo y el destierro.

Es esta la relevancia de la investigación y su replanteamiento antropológico, artístico, sociológico e institucional, ya que permite que se replantee la forma de enseñar el arte escénico sobre y para los cuerpos que han sido invisibilizados, maleados y adiestrados por la historia, incitando al rubro teatral a ser el punto de partida para aquellos cambios sociales y estructurales que se esperan lograr con el futuro de los estudios de este tipo, sin dejar de lado la historia en el campo del arte, para así, poder levantar de manera urgente un teatro desde la vereda política. De esta forma, se incide directamente en el arte para bombear su esencia a todas las extremidades del oficio teatral y así poder potenciarlo.

Se espera ampliar las proyecciones sobre los campos de estudio del cuerpo, su concepción y práctica que ayude a entender el cuerpo, no solo desde el ámbito intelectual o biológico, sino que apunte directamente a una comprensión más íntegra desde la práctica misma del cuerpo y desde su experiencia con el mundo, los procesos históricos y las huellas individuales y colectivas que estos dejan, entendiendo que en la vida hay varios espacios de poder que buscan disciplinar el cuerpo. Así pues, es importante que la academia no se vuelva un espacio más de poder, donde se imponen normatividades que determinan las formas de ser de los cuerpos dentro de los parámetros

instaurados que terminan por encerrar nuevamente los cuerpos que son parte de la experiencia teatral.

Frente a esto y en contrapunto, se busca que esta investigación ayude y aporte a múltiples estudios que aborden el cuerpo desde rincones que hasta el momento no se ha logrado alcanzar, levantando espacios teatrales que trabajen y busquen difundir el lugar crítico de este arte escénico, pudiendo develar antes los ojos de la sociedad lo que se encuentra oculto detrás del telón.

La pregunta que guía la investigación es la siguiente: ¿De qué manera las políticas/poéticas de la memoria traumática y del cuerpo desaparecido del teatro chileno post-golpe (1974-1990) han logrado marcar la concepción y práctica del cuerpo del actor contemporáneo? A partir de esta interrogante, se pretende reflexionar en torno a las posibles repercusiones que tuvo la Dictadura Cívico-Militar Chilena en la memoria corporal y en las propias percepciones de los/las artistas escénicas y como a través de la reconstrucción del panorama teatral de resistencia entre 1974-1990, se pueden comprender las huellas de las políticas/poéticas de la memoria traumáticas y del cuerpo desparecido.

Luego, el Capítulo I, abordará la memoria traumática y la desaparición forzosa de miles de ciudadanos, tanto física como simbólica, que caló profundamente en los cuerpos de manera transgeneracional. Así entonces, se investigará como los sujetos a lo largo de la historia han atravesado por situaciones de atropellos a la dignidad humano, que como consecuencia a fragmentado e interrumpida la construcción de una identidad individual y colectiva, generando una descontextualización en los sujetos, desarraigando su identidad social y cultural, limitándolos a su interacción simbólica.

En el caso del Capítulo II, se hará una reconstrucción crítica del panorama teatral chileno post-golpe (1974-1990), revisando e investigando distintas compañías, dramaturgos/as, teatro en/de exilio, creaciones en campos de concentración y creaciones de resistencia que estaban en el período post-golpe, que trabajaron desde el arte escénico y la performance, las poéticas de la memoria traumática y las poéticas del cuerpo desaparecido, estableciendo así una relación sociopolítica del teatro, en tanto ha servido como mecanismo de lucha, resistencia y sobrevivencia.

Finalizando con el Capítulo III, se estudiará de qué forma, los legados de las políticas/poéticas post-golpe se inscribieron en los cuerpos, permeando la concepción y las

prácticas de los cuerpos puestos en escena. Cómo las huellas del golpe calaron en la identidad de los sujetos y en la negación de revisitar el propio cuerpo.

Capítulo I:

Poéticas de la memoria traumática y del cuerpo desaparecido.

"*En cambio, hubiera sido inmenso mi pesar si hubiese tolerado que el cuerpo del hijo de mi madre, después de su muerte, quedase sin sepultura. Si, a pesar de todo, te parece que he obrado como una insensata, bueno será que sepas que es quizás un loco quien me trata de loca."*

-Sófocles-Antígona.

1.1 Hacía una poética de la identidad

Para contextualizar los hechos ocurridos y la violencia organizada, sistemática y las políticas de terror y persecución por parte del Estado contra los propios ciudadanos en el apogeo de la Dictadura y posterior a ella, trabajaremos con base en seis tipos de acontecimientos por los cuales se manifestó dicha violencia: la desaparición de opositores y sus cuerpos, tanto físicos como simbólicos, la tortura sistemática, el control de los medios de comunicación y de los cuerpos normativizados, el exilio, el desarraigo de la identidad personal, colectiva y nacional y por último, el miedo como agente represivo.

Así pues, en este primer capítulo se abordará la memoria traumática y la desaparición forzosa de miles de ciudadanos, abordando la desaparición física y simbólica y cómo provocó sufrimientos y huellas aún desconocidas, cuya profundidad y alcance calaron de manera tan abismal de manera transgeneracional, dejando abierta una herida que aún no cicatriza, y que no se puede resolver en esta frágil democracia, puesto que el terror permanente durante años como modo de gobierno, la cárcel, la tortura sistemática, las desapariciones forzadas, el exilio, la miseria, golpearon grandes sectores de la población con la finalidad de crear en la sociedad un horror tal, que alimente la pasividad y el sometimiento de los ciudadanos/as.

En otras palabras, la política del exterminio aparece como una solución que busca hacer desaparecer hasta la última huella de la existencia, comprendiendo que estos son sólo medios o instrumentos de un sistema lúdico y bien articulado que apunta a destruir las creencias de la víctima, a despojarla como sujeto de la relación consigo mismo, con sus ideales, identidades y su memoria.

En consecuencia, allí radica la importancia de esta investigación de levantar el valor de poner estas memorias en acción desde los discursos teatrales de resistencia, las poéticas políticas y la concepción de la memoria como historicidad cotidiana y praxis del presente, donde las prácticas teatrales, corporales y colectivas sirvan para activar formas que contribuyan a pensar y a situarse físicamente ante los conflictos sociales y políticos que afectaron/ afectan al modo de relacionarse de, desde y para los cuerpos, activando así un discurso polifónico de la memoria y de los cuerpos.

> El teatro, como reflejo de lo social, ofrece una instancia de articulación de la memoria para problematizar la construcción de identidad nacional y el

> proyecto de futuro profundamente neoliberal que impera en nuestros días, es así como se posiciona al arte en su deber primero: "Arte no quiere decir: acentuar alternativas sino enfrentarse sin otro medio que su forma al curso del mundo que eternamente pone la pistola sobre el pecho de la gente." (Álvarez Nuñéz, 2013, pág. 58)

Siguiendo en esta línea, en este punto revisaremos los conceptos de poética e identidad, esclareciendo a través de la investigación, como la Dictadura Cívico-Militar Chilena generó una descontextualización en las personas, desarraigando su identidad social y cultural, extraviando gradualmente el sentido de la identidad personal, colectiva y nacional, entendiendo que toda identidad se construye o debilita a través de procesos sociales en donde la interacción simbólica y la memoria colectiva son elementos determinantes para que los individuos se perciban como tales y sean aceptados como parte de un colectivo, así pues, la importancia de construir una relación poética-identitaria, donde el ser se confunda con la creación, iniciando una búsqueda de la identidad mediante el acto poético y la vinculación con el otro, convirtiéndolo en un solo elemento relacional, donde los cuerpos se constituyan a partir de un vínculo de integración social con la otredad que posibilite el sentimiento de pertenencia, entendiendo así la importancia de los términos de poética e identidad desde las connotaciones que imprimen a las particularidades transgeneracionales que identifican, enriquecen y reafirman las memorias culturales que puedan salvarnos de la amnesia colectiva repetitiva.

Continuando con el asunto, remitiremos al concepto de poiesis desde donde este concepto se crea con la finalidad de que en las tragedias clásicas el espectador tuviera la facultad de poder liberar sus pasiones y emociones a través de la experiencia estética de la representación teatral o artística. Entendiendo la metáfora como una trasgresión del sentido de la palabra que genera la impertinencia semántica a nivel de la palabra y se extiende hasta el discurso poético alterando su interpretación contextual, su significado y significante desde donde la realidad producto de las desviaciones que alteran el orden establecido, haga posible el descubrimiento de sentidos y significados no sólo de la palabra sino del discurso, generando nuevas interpretaciones poéticas. Citando a Agamben:

> La experiencia que estaba en el centro de la poiesis era la pro-ducción hacia la presencia, es decir, el hecho de que, en ella, algo pasase del no-ser al ser, de la ocultación a la plena luz de la obra. El carácter esencial de la poiesis no estaba en su aspecto de proceso práctico, voluntario, sino en su ser una forma de la verdad, entendida como desvelamiento. (Agamben, 2005, pág. 112)

En este sentido, la identidad ausente que dejó la Dictadura Cívico-Militar Chilena, entendiendo que la identidad del sujeto debe estar anclada al contexto de espacio- tiempo para obtener la certeza esperada, por lo cual resalta la temporalidad y la historicidad como lo fundamental en cuanto a la permanencia y anclaje de eso de lo que nos referimos como: idéntico en un sujeto. La identidad personal que plantea Ricoeur (1990), es el resultado de la tensión entre la *mismidad* y la *alteridad* necesaria en la naturaleza del ser humano en su búsqueda por explicarse, comprenderse y realizarse. Como plantea Hornstein (2002): La mismidad es la condición de ser uno mismo con relación a ser/estar consciente del propio yo, cuestión que conduce a la construcción de una identidad la cual evoca permanencia y continuidad en el plano inmediato del sujeto. (Hornstein, 2002)

Por otro lado, la alteridad, será el proceso de pensarse y reconocerse, a partir de la comprensión y choque de características e identidades afines o dispares con la otredad, el colectivo.

En consecuencia con ello, al entender al sujeto como un ser lingüístico, desde donde las experiencias se realizan desde el lenguaje y a través de él es que le damos sentido a la existencia, podríamos comprender el teatro, desde una vereda de preservación de la identidad de una sociedad (y de sus individuos) y sólo por medio del discurso o la creación (*poiesis*), se hace posible comprender la identidad desde una relación dialéctica y poética entre un *sí* y un otro que consistirá en reconocerse en o dentro de algo o de un colectivo, donde ese algo o colectivo es expresión de la alteridad y la otredad, un ***choque de identidades.***

Por tanto, podríamos comprender la identidad personal del sujeto como una mixtura entre la mismidad y la alteridad, como el sí mismo/a encarna a otro "yo", afectado por el contexto espacio-temporal y la praxis de la historicidad. Al entender que la identidad se compone desde esta tensión y mixtura, nace la importancia de develar el espacio ausente de la identidad rota en este período, posterior a él y en la actualidad. Entendiendo así, que el sujeto más allá de espacios y temporalidades, se compone también de poéticas y ontologías.

Es así, que el teatro juega un rol importante pues tiene la capacidad de transformar o reconfigurar la realidad desde y para las identidades, al tener la fortuna de contarnos e identificarnos con las representaciones/presentaciones de vida de otros, al vernos como aquellos.

Es así que esta dialéctica, tiene un proceder similar al de la metáfora: el sí se ve como otro, es decir, toma a lo *otro* (alteridad) como referencia en su *mismidad*, dándole un nuevo significado acorde a su contexto. Entonces, es el carácter poético de la creación lo que permite la mediación entre el sí y el/lo otro, es su metaforicidad lo que garantiza la capacidad de que el sujeto se interprete y se reinterprete ampliando su significación. Así pues, al relevar una poética de la identidad que analice la expresión de sí mismo como otro, que infiera una semejanza entre la configuración poética y simbólica, en el sentido de la *poiesis* aristotélica de producción o creación del discurso de vida en que el sujeto da cuenta de sí, de la revelación que producen las cosas desde la ocultación a la presencia. El relato o historia de vida es para el sujeto un momento privilegiado en que por autorreflexión se conoce como un sí mismo y reconoce como un extraño, como otro. Aquí la identidad del sujeto no habla del yo como un sujeto absoluto, sino hay un *sí mismo* que goza de cierta autonomía al ser **coautor de su historia de vida** pero que necesita del otro para su constitución y permanencia.

Esta idea de ser coautor de nuestra propia vida y el espacio relacional con los otros para la permanencia y anclaje de la identidad es lo que se ve interrumpido principalmente y fracturado durante la Dictadura Cívico-Militar Chilena, sobre todo en los procesos de exilios y desapariciones forzadas, donde se desarraiga a las personas de su identidad personal, colectiva, social y cultural a nivel personal y nacional, instalándose como la gran barrera generacional que, en muchos casos, por no decir la mayoría fue insuperable.

En el caso de los y las exiliadas, se vieron despojados en un momento de toda una vida, pero también de una identidad. Se le arrebata su país, su sociedad, su cultura, donde es indudable que en una situación así se produce una tremenda crisis de identidad que se enfrenta a un choque cultural abrupto al llegar a un nuevo país, pasando después a una desestructuración y progresiva pérdida de la identidad, para finalmente conseguir un "amoldamiento" cultural. Como dice Martín-Baró:

> Los traumas sociales afectan a los individuos precisamente en su carácter social; considerando las experiencias que afectan a la población total, no solamente como individuos sino como un ser social en un contexto social, como una totalidad, como un sistema, es que entendemos la experiencia individual. (Baró-Martín, 1998, pág. 194)

Siguiendo así en esta línea, vemos cómo el trauma nacional que aún no cicatriza, tiene poco futuro de sanar en un país que poco escucha las voces que piden justicia y garantía de no repetición donde la desaparición fue más allá de la propia desaparición, borrando los recovecos más íntimos de las personas. Citando a Walter Benjamin:

> Una generación que había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos, se encontró indefensa en un paisaje en el que todo menos las nubes habían cambiado, y en cuyo centro, en un campo de fuerzas de explosiones y corrientes destructoras estaba el mínimo, quebradizo cuerpo humano. (Walter, 1933, pág. 1)

Concluyendo con esto, la importancia de activar la acción mimética en que la alteridad/identidad se transforme de manera poética en la creación, la cual genere un relato de vida, donde se configure un triple presente con la memoria de aquello que se fue, aquello que se es y aquello que se pretende ser, recuperando la crisis del de los relatos interrumpidos, que aún en la actualidad mantienen los cuerpos y las narrativas en un inquietante mutismo. De modo que esta tensión dialéctica, que es en esencia la metáfora, se aplique para poder explicar la identidad personal como la identidad de un sujeto que es coautor de su historia y que se mantiene como el mismo, pero en constante actualización en su relación con el otro, que apunte a un deseo de país, a un espacio o tiempo que no necesariamente existe en la realidad, pues opera más fuertemente en la poiesis (creación), llevar a ser, volviendo al sujeto a su función poética.

1.1.1 Entre el próspero y el Calibán.

En el siguiente subpunto, abordaremos los personajes de Próspero y Calibán de la adaptación de la obra La Tempestad, de Shakespeare hecha por Aimé Césaire, titulada Una tempestad (1969), donde aborda la identidad Latinoamérica teniendo en cuenta lecturas de pensadores críticos del colonialismo y de autores que reflexionan en torno a la etapa actual de depredación de la naturaleza y los pueblos nativos, desde la noción heredada de la modernidad que será problematizada a lo largo del trabajo y cómo esta identidad ha sido constituida a través de procesos dominantes por parte de Europa hacía las sociedades latinoamericanas, caracterizados por cometer abusos desmesurados que provocaron la casi extinción de la

población nativa, genocidio, una terrible cacería de seres humanos, que, por cierto, consideraban seres barbáricos.

Así también, se desarraigó a muchos seres humanos de su tierra ancestral y se comercializó con ellos para utilizarlos como esclavos. Por otro lado, el segundo genocidio y el que marcó de manera más profunda al continente, fue la evangelización y el consecuente borramiento de la identidad nativa y ontológica a través de la tiranía de la hegemonía cultural, seguida de la sombra amenazadora y maléfica de una forma de "civilización" que se pretendía asentar, basada en el "desarrollo", el "progreso" y el capitalismo, como sistema dominante desde el mercantilismo del siglo XVI, hasta la intensificación de la regla del capital en la era de la globalización y sin ir más allá, hasta la actualidad en el mundo.

Nos centraremos en los personajes de Próspero y Calibán para poder ir defiendo e interconectado la identidad latinoamericana. Próspero, el mago y anterior Duque de Milán, vive con su hija Miranda y su biblioteca en una isla a donde fue exiliado por su propio hermano Antonio quien lo traicionó y derrocó. Por otro lado, Calibán es un esclavo negro que Próspero mantiene bajo su yugo y que considera un "bruto, monstruo y anómalo" (Naishtat, 2016). Por eso, según Próspero, debía ser civilizado, basado en la idea de la raza inferior, lo salvaje y la barbarie. La finalidad era mantener la "pureza racial" y la idea de que "existen humanos que son más humanos que otros". Sin ir más lejos, la explicación etimológico-histórica más común del origen del nombre Calibán es la que señala que se trata de un anagrama de *caníbal*. Calibán, por su parte, designó las alteridades de lo latinoamericano y la identidad latinoamericana, donde se une de manera estrecha la metáfora del canibalismo, entendiendo que el otro (otredad) es caracterizado bajo las imágenes de salvajismo, apetito, voracidad y monstruosidad, afines con el canibalismo, pero reformuladas en el *personaje conceptual* de Calibán. A su vez, Próspero es un personaje que resalta la figura de la matriz "civilizatoria" que concibe a la naturaleza como objeto a disposición del hombre para ser explotado, asimismo con los seres humanos que él considera un territorio más de conquista, ejerciendo así, su poder colonial y narrativas del desarrollo que busca ejercer poder sobre sujetos subalternos y disponer de la naturaleza para su explotación. Parafraseando a Sartre:

> La élite europea se dedicó a fabricar una élite indígena; se seleccionaron adolescentes, se les marcó en la frente, con hierro candente, los principios de la cultura occidental, se les introdujeron en la boca mordazas sonoras, grandes

> palabras pastosas que se adherían a los dientes; tras una breve estancia en la metrópoli se les regresaba a su país, falsificados. (Sartre, 1961, pág. 1)

Próspero representará la figura de lo civilizado y la hegemonía cultural basada en la superioridad del hombre europeo sobre los colonizados, es el colonizador y conquistador que somete a la esclavitud a los demás personajes de la isla como Calibán y Ariel, y decreta como tierra muerta a la bruja *Sycorax* (madre de Calibán), dispuesta para su explotación. Representa, así, un discurso de poder y es, además del humanista europeo más deshumanizador, el mago, geógrafo y cartógrafo que prepara y predispone los territorios y los cuerpos para la colonización y conquista. Esto es lo que se destaca en la relación Próspero-Calibán tanto en su reescritura como en la obra original.

Así pues, la figura del Calibán es un símbolo de la resistencia de los indígenas frente a la Colonización y cristianización, que justificaba la actitud bélica de los españoles contra los indígenas de América, en virtud de la evangelización cristiana o como resultado de la expansión imperial y el "desarrollo". Siguiendo en este punto, es importante mencionar la dominación de las poblaciones indígenas y con ello también, la dominación hacía las mujeres y brujas durante este período y durante la transición al capitalismo, ya no llamadas brujas, sino, mujeres.

> ¿Podría haber sido diferente el resultado de la conspiración de Calibán si sus protagonistas hubiesen sido mujeres? ¿Y si los rebeldes no hubieran sido Calibán, sino Sycorax, su madre, la poderosa bruja argelina que Shakespeare oculta en el fondo de la obra, ni Trínculo ni Stefano sino las hermanas de las brujas que, en los mismos años de la conquista, estaban siendo quemadas en las hogueras de Europa? (Federici, 2004, pág. 164)

En ambos casos de dominación, tienen como denominador común la expulsión forzada de poblaciones enteras de sus tierras, el empobrecimiento a gran escala, campañas de "cristianización". Como dice Jean Paul Sartre:

> Abandonemos a esa Europa que no deja de hablar del hombre al mismo tiempo que lo asesina por dondequiera que lo encuentra, en todas las esquinas de sus propias calles, en todos los rincones del mundo. Hace siglos…que en nombre de una pretendida aventura espiritual' ahoga a casi toda la humanidad. (Sartre, 1961, pág. 1)

Así pues, la dominación mediante el pretexto de la evangelización se inmiscuye e interrumpe la autonomía de la gente, las relaciones comunales y sus identidades. Así también, la influencia de antiguas formas represivas se traslada al proceso de conquista para luego ser retomadas en Europa, en Latinoamérica y así, la historia se cuenta sola. Y, efectivamente, el azote, la horca, el cepo, la prisión, la tortura, la violación y ocasionalmente la muerte, se convirtieron en armas comunes para reforzar la disciplina laboral, la normativización de los cuerpos y el borramiento de las identidades.

Calibán como las brujas y, posteriormente, si lo vamos ligando a la actualidad, todos los grupos que son "colonizados a diario", funcionan como personajes cuya condición crítica se anuda en posiciones donde se (re)articulan las instancias enunciativas, las construcciones identitarias, de alteridad y las estructuras dominantes de representación de una realidad. De esta manera, la reescritura de Aimé Césaire funciona como un caleidoscopio conceptual de lo bárbaro y lo civilizado en el horizonte de la modernidad y de sus crisis, donde cobra función de oráculo, símbolo que anticipa, precisamente, para una perspectiva periférica, la cual ha sido significativa para poder entender la identidad rota e interrumpida que carga Latinoamericana y que nos atraviesa de manera transversal. Citando a Calibán en la reescritura de Aimé Césaire:

> Calibán: Llámame X. Es mejor. Como quien dice el hombre sin nombre. Más exactamente, el hombre al cual le robaron el nombre. Vos hablás de historia. Y bueno, eso también es historia, ¡y famosa! ¡Cada vez que me llames, eso me va a hacer recordar el hecho fundamental, que vos me robaste todo, incluso mi identidad! ¡Uhuru! (Césaire, 2011, pág. 69)

Por otro lado, lo que el "calibanismo" de Césaire exhibe y devela, es la anormalidad con la que se veían los cuerpos de los indígenas y la relevancia del cuerpo colonizado, el cuerpo de Calibán, como un espacio que se interroga y que resiste al control unificador de los ideales hegemónicos europeos, desplegando así una resistencia al poder que ejerce el colonizador sobre los cuerpos que lo transforman en un objeto posible de ser manipulado, regulado y modificado de acuerdo con ciertas metas previamente fijadas. Cuerpo canibalizado, trasgresor, que busca ser el punto de partida para pensar el mundo desde otro lugar, reinscribiendo en nuestra propia escritura lo que creamos útil, apetito contracolonial, un cuerpo que tenga la posibilidad de comunicarse con el mundo e ir en contra del gobierno de los cuerpos y la

construcción de una otredad negada a partir de la mutación de un diagrama de poder disciplinario, asentado en el modelo neoliberal y la biopolítica de los cuerpos.

> Fórmase entonces una política de las coerciones que constituyen un trabajo sobre el cuerpo, una manipulación calculada de sus elementos, de sus gestos, de sus comportamientos. 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. (Foucault, Vigilar y Castigar , 1975, pág. 126)

Asimismo, en el contexto colonial, Frantz Fanon destaca por sus planteamientos sobre la construcción de alteridad de los colonizados. Fanon subraya el hecho de que los afrodescendientes en el mundo colonial son construidos como otros, en torno a la noción de la raza. Para Fanon, hay una dicotomía racial creada por el colonizador que sitúa a éste en una posición de superioridad y al colonizado en una posición de inferioridad. Lo que Aníbal Quijano (2000), llama "patrón colonial de poder", lo cual alude a la conformación de distintas formas de dominación política, económica, de género, racial, social, epistémica y cultural que se mantienen en la actualidad más allá del fin de las administraciones políticas coloniales, lo que los autores del "giro decolonial" llaman "colonialidad".

Concluyendo con esto, que la figura en particular de Calibán y Próspero se constituyen como verdaderos *personajes conceptuales* o agentes de enunciación retórico-culturales para pensar y definir América Latina y las inter identidades que nos configuran. Así también, la reivindicación del Calibán, que busca redimirse de la subordinación sociopolítica y cultural que resulta del colonialismo y que autoconscientemente logra encarnar a los esclavos de las colonias americanas históricas todavía dependientes en el siglo XX. Césaire así, opera un humanismo crítico donde se imbrica una denuncia a las investiduras deshumanizantes y racistas de la noción occidental de "hombre", con la búsqueda de un espacio propio de enunciación anticolonial. Es por esto, que su escritura vehiculiza un ejercicio que definimos como "calibanesco" capaz de apropiarse críticamente de la noción moderna de "humanidad",

para así afectar e impugnar sus sentidos y valores hegemónicos dando un giro decolonial, que asimismo revisa el problema de los cuerpos colonizados desde la figura-metáfora de Calibán.

La importancia que toma la reescritura de la obra La tempestad y el giro decolonial que le concede, con la función de poder develar los temas de la transculturación y la revalorización de las identidades culturales y el desmantelamiento de la construcción de alteridad de los Calibanes. Proponiendo así, mecanismos de resistencia cultural, de reivindicación de las identidades culturales indígenas y el desmantelamiento de la construcción de alteridad de los subordinados en los procesos de colonización mundial. Por esta razón es que volvemos a la idea de porqué es importante que la creación sea un mecanismo desde donde se devele lo que siempre ha estado excluido simbólicamente, entendiendo así que todo es una construcción cultural dialéctica que podemos trasformar a través de la creación y la poética.

Finalmente, las construcciones sociales, políticas y culturales en relación al capitalismo, que hace que nuestras relaciones siempre estén basadas en la idea de la rentabilidad. Así pues, la sociedad capitalista se concibió a partir del genocidio, la esclavitud y el saqueo impulsado por las potencias europeas de la época. El alumbramiento del nuevo sistema económico se amasó y sigue amasando con la sangre de millones de seres humanos.

> Los descubrimientos de los yacimientos de oro y plata en América, la cruzada de exterminio, la esclavización de las poblaciones indígenas, forzadas a trabajar en el interior de las minas, el comienzo de la conquista y del saqueo de las indias, la conversión del continente africano en cazadero de esclavos negros, son todos hechos que señalan los albores de la era de producción capitalista (...) Las riquezas apresadas fuera de Europa por el pillaje, la esclavización y la masacre refluían hacia la metrópolis donde se transformaban en capital. (Marx, 1867, pág. 495)

Del mismo modo que esta reescritura sirve para reinterpretarse y trasladarse a los lugares en los que se advierta que la relación dominador-dominado, una distinción antropológica inaceptable, está vigente hasta el día de hoy.

1.1.2 El rol de la poética de la identidad en la creación

En el presente punto, nos aproximaremos a la importancia del rol de la poética y la función de la poiesis de la identidad en el plano de la creación. Para comenzar, en el plano escénico y en el proceso de creación dentro de un material escénico, se requiere de herramientas, y sus tiempos particulares, que conforman su propia poética de proceso, que vendría siendo la subjetividad poética. Pero a su vez, esta poética propia y subjetiva se ve atravesada por su pertenencia poética dentro del campo de creación, dentro de los procesos colectivos y dentro de las identidades subalternas, en relación a la búsqueda que une al artista escénico con lo colectivo y su entorno en el abordaje de un proyecto teatral, esta categoría se dará siempre en relación al contexto. Es decir, el teatro es un fenómeno que cambia según la época, el contexto y la sociedad particular en la que aparece y como arte político y por consecuencia transformador desde mi punto de vista, responde al propio contexto. Además, tiene la capacidad de sintetizar la manera como cada cultura percibe la realidad y la praxis de la historicidad de su propio tiempo, debido a esto es que el teatro está determinado por una forma de entender el mundo (visión de mundo), de entender el teatro, su papel en esa realidad y el papel del artista escénico contemplando las identidades y entendiéndose como un sujeto político dentro y para el arte escénico. Es por esto que es fundamental pensar el rol de la poética como algo que nos constituye como sujetos artísticos, pero más que sujetos artísticos la importancia de generar una poética de la identidad en el campo de la creación con la finalidad de construir sujetos políticos que sean capaces de tomar las poéticas para estudiarlas a partir de sus particularidades, a partir del tejido que se establece entre el creador y su propio contexto, sin escapar de la propia historia del triple presente, comprendiendo que el futuro se construye a través del pasado y del "pasado reciente".

> El régimen estético de las artes es el que identifica propiamente al arte en singular y desvincula este arte de toda regla específica, de toda jerarquía de los temas, los géneros y las artes. Pero lo hace de modo que hace añicos la barrera mimética que distinguía las maneras de hacer del arte respecto de las otras maneras de hacer, y que separaba sus reglas del ámbito de las ocupaciones sociales. Afirma la absoluta singularidad del arte y destruye al mismo tiempo todo criterio pragmático de dicha singularidad. Inaugura al mismo tiempo la autonomía del arte y la identidad de sus formas con aquellas mediante las cuales la propia vida se da forma. (Rancière J. , 2000, pág. 7)

Siguiendo en este planteamiento, es que el teatro como mecanismo inductor del develamiento de la verdad es un nudo especial de la eternidad, de la tensión entre la singularidad y de lo universal, del triple sesgo de las figuras poéticas que él encarna y de pasar del no ser y hacer al hacer poético de la identidad propia y colectiva haciendo verdad las diferentes formas posibles de la relación colectiva con las verdades y los contextos. Así pues, al decir que la política se refiere a lo que se ve y a lo que se puede decir, a quién tiene competencia para ver y calidad para decir, a las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo, el teatro constituye un espacio político. Esa misma condición histórica implica que la creación está sujeta al cambio de perspectiva, al cambio de contextos y por supuestos a las alternas identidades que hacen que el teatro tenga un "carácter de necesidad", sin embargo, esa necesidad reside, según lo que plantea Agamben (2005), en la esencia, en el cambio, reside en la producción de la verdad y en la consiguiente apertura de un mundo para la existencia y la acción del hombre. (Agamben, 2005, pág. 117).

Así también, para las construcciones poéticas que se sustentan en ella, que no pueden eximirse de los períodos espacio-temporales en los que se encuentran inmersas, poniendo en coexistencia las distintas concepciones y prácticas de las identidades dentro del plano poético, interpretado según sus características específicas, para lograr determinar la poética teatral. Bajo este punto de vista, la creación como experiencia que contiene la misma idea de un ir a través de la acción y en la acción como forma de acontecimiento, sucede con las guerras y bajándolo al tema que nos atañe, con la Dictadura Cívico-Militar, pues interrumpe la función poética de la identidad y del sujeto como un ser político. Esto eliminó la urgencia de fortalecer las identidades desde el colectivo hasta los acontecimientos cotidianos íntimos, quebrando la estructura relacional a partir de nuestra interacción con el mundo y los otros. Dice Bajtín: "La crisis contemporánea es básicamente la crisis del acto poético contemporáneo." (Bajtín, 1999, pág. 61)

A su vez, poiesis implica tanto la acción de crear como el objeto creado, que en suma resultan inseparables, como la creación no se puede pensar sin su función poética identitaria inscrita en el sentido de la comunidad. Esta interconexión es política, en cuanto revoca la doble política inherente a la lógica representativa. Esa lógica separaba el mundo de las imitaciones del arte y el mundo de los intereses vitales y de las grandezas político-sociales. La intención final es demostrar que la poética de la identidad en el rol de la creación presenta la construcción

de un sujeto político que refuerza la importancia de la responsabilidad colectiva, temática que es pertinente al recorrido chileno y sobre todo en la actualidad, donde las demandas de justicia aún están pendientes. La importancia de hacer de la identidad interrumpida su condición de no-existencia hacia la presencia, donde se abarcan las diversas posibilidades del hacer productivo, tanto en el plano de creación artística pero también todo lo que, de manera espontánea, la naturaleza trae a la presencia. De la delimitación de tiempos y espacios, de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido, de lo que define a la vez el lugar y el dilema de la política como forma de experiencia, abordando los procesos creativos desde la subalternidad artística para entender la forma y el contenido, tanto del código teatral como de las relaciones de poder. No es sólo lo que se dice, sino cómo se dice; y no solo es luchar sino cómo luchar.

Por otro lado, bajo el planteamiento de Walter Benjamín (1933), la experiencia es algo que perdimos, como trazos imaginarios dentro de una ambigüedad de la constelación y, por tanto, de la experiencia misma. Así como los rasgos culturales, las identidades tanto personales como colectivas son siempre trasmitidas o sumidas a un período o experiencias en específico, y estarán íntimamente ligadas a la forma en que entendemos el fenómeno, que siempre estará cargado de significación. Benjamin sostiene que la pobreza no es sólo la carencia de bienes materiales, sino la imposibilidad de reconocerse en el espacio. “Una pobreza del todo nueva ha caído sobre el hombre al tiempo que ese enorme desarrollo de la técnica”. (Walter, 1933, pág. 1)

Debido a esto, la Dictadura rompió con la trasmisión de la experiencia y el acontecimiento, privando a los sujetos de sus identidades y de la trasmisión de las experiencias; así mismo, les arrebato el sentido sensible y poético que los constituye, debido a la pobreza de la experiencia y la incapacidad de dar sentido al espacio a partir de elementos culturales, tanto al espacio físico como al simbólico que constituye a un ser humano dentro de la capacidad de articulación con el mundo. Así pues, al no situarse y no hallar lugar en los espacios en los que es muy difícil dejar huellas, entendiendo los espacios como lugares físicos y simbólicos que transforman a los seres humanos porque a partir de ellos se significan. Citando a Walter Benjamin:

> Entonces se pudo constatar que las gentes volvían mudas del campo de batalla. No enriquecidas, sino más pobres en cuanto a experiencia comunicable. Y lo

> que diez años después se derramó en la avalancha de libros sobre la guerra era todo menos experiencia que emana de boca a oído. No, raro no era. Porque jamás ha habido experiencias, tan desmentidas como las estratégicas por la guerra de trincheras, las económicas por la inflación, las corporales por el hambre, las morales por el tirano. (Walter, 1933, pág. 1)

En la exploración de la identidad es importante detenernos en el recuerdo y la memoria de los sujetos y la cotidianidad, ligado a sus afectos y a su entorno, donde la identidad en el retrato se vincula también en la relación con los otros. Por tanto, la necesidad de inmiscuir en la actividad creativa la búsqueda del yo y del otro en relación con los contextos que nos atañen. Con la finalidad de romper la membrana que separa el escenario de la vida, convirtiéndolo en un acto realizativo, un acto que constituye a un sujeto y que impregna lo social. Por otro lado, la transformación del sujeto, se genera un espacio donde es posible configurar identidades de un sujeto político que es necesario reactualizar en el discurso social. De esta manera, la relevancia de las creaciones artísticas post Dictadura desde su vinculación con la historia y los acontecimientos de tipo traumáticos, que implica reconsiderar el espacio creativo como "documento" o "archivo" de la historia, que documenta no sólo el pasado (cuando ha sido producida en otra temporalidad), sino que permite reconfigurar el presente generando estrategias retóricas, posibilidades de enunciación y configuraciones de mundo que amplían las significaciones posibles de la realidad. Citaremos el ultimo poema de Víctor Jara, el cual es esencial para entender la importancia de la poética de la identidad dentro de la creación entendiendo al sujeto, como sujeto político:

Somos cinco mil
en esta pequeña parte de la ciudad.
Somos cinco mil
¿Cuántos seremos en total
en las ciudades y en todo el país?
Sólo aquí, diez mil manos que siembran
y hacen andar las fábricas.
¡Cuánta humanidad
con hambre, frío, pánico, dolor,
presión moral, terror y locura!
Seis de los nuestros se perdieron
en el espacio de las estrellas.
Un muerto, un golpeado como jamás creí
se podría golpear a un ser humano.
Los otros cuatro quisieron quitarse todos los temores

uno saltando al vacío,
otro golpeándose la cabeza contra el muro,
pero todos con la mirada fija de la muerte
¡Qué espanto causa el rostro del fascismo!
Llevan a cabo sus planes con precisión artera
sin importarles nada.
La sangre para ellos son medallas.
La matanza es acto de heroísmo.
¿Es éste el mundo que creaste, Dios mío?
¿Para esto tus siete días de asombro y de trabajo?
En estas cuatro murallas sólo existe un número
que no progresa, que lentamente querrá más la muerte.
Pero de pronto me golpea la conciencia
y veo esta marea sin latido,
pero con el pulso de las máquinas
y los militares mostrando su rostro de matrona
lleno de dulzura.
¿Y México, Cuba y el mundo?
¡Qué griten esta ignonimia!
Somos diez mil manos menos
que no producen.
¿Cuántos somos en toda la Patria?
La sangre del compañero presidente
golpea más fuerte que bombas y metrallas.
Así golpeará nuestro puño nuevamente. ¡Canto que mal me sales
cuando tengo que cantar espanto!
Espanto como el que vivo
como el que muero, espanto.
De verme entre tanto y tantos
momentos del infinito
en que el silencio y el grito
son las metas de este canto.
Lo que veo nunca vi,
lo que he sentido y lo que siento
hará brotar el momento…
(Somos cinco mil, poema de Víctor Jara, 1973.)[11]

A esto se refiere el sentido poietico de la creación artística de involucrarse en un asunto ético que consista en la búsqueda de la verdad al promover un diálogo reflexivo sobre la verdad histórica, de buscar el espacio desde donde se pueda develar algo que está oculto haciendo el ejercicio de la reconstrucción de la memoria individual y colectiva, reformular el olvido y promover el recuerdo ampliando las significaciones de la realidad, que logre reconfigurar un nuevo sujeto y restaure desde la subjetividad el encuentro con el mundo que "fue", que ya no

[11] Somos cinco mil, último poema escrito por Víctor Jara el 15 de septiembre de 1973, horas previas a su tortura y ejecución.

está, o que se ha perdido, transcendiendo al propio presente. A través de las identidades construir y configurar desde el relato del presente que también va reconstituyendo el relato pasado. La pérdida del sentimiento de pertenencia a la ciudad, el derecho a la libertad de transitar por ella y a ser ciudadano, siendo un número más de una larga lista de desparecidos y ejecutados políticos, sumando a su vez la pérdida y desarraigo de las identidades y de las relaciones sociales entre los sujetos, la urgencia que tuvo la Dictadura Cívico-Militar Chilena de imbricar en las relaciones sociales y los cuerpos la pérdida de las identidades que nos convirtió en sujetos sumisos en acción que se preserva de manera generacional como un traumatismo que parece terminal.

1.1.3 Aquella otredad que nos atraviesa

> Este ser es sin duda la Alteridad, es decir el ente ante un sujeto que lo convierte en otro sujeto por el solo hecho de decir Yo en la comunidad de la soledad o de la multitud. Es la presentación mutua donde se reúnen las diferencias que la existencia imprimió para poder respirar. (Kurapel, 2010, pág. 140)

En el presente punto, definiremos el concepto de otredad y la importancia que tiene para la comprensión de las identidades sociales, entendiendo que somos seres relacionales que estamos en constante copresencia y cooperación con nosotros y los otros, quienes nos comparten identidad, pertenencia al colectivo y el papel que la alteridad desempeña en la construcción del sujeto social. Para comenzar, definiremos la Otredad como una idea del dialogismo, al contrastar un ente con el otro para tener una mayor comprensión del mismo y a su vez, comprender el sistema a través del otro. La idea del 'otro' como función dialógica, donde sin la noción de 'otro', lo dialógico no sería posible. La otredad es el resultado de un proceso en el cual los sujetos se definen a sí mismos dentro de un colectivo, desde donde se crea una identidad y se diferencia de otros grupos. Bajo este contexto, la identidad y la otredad van de la mano.

Siguiendo en esta línea, primero veremos la otredad de manera relacional como un fenómeno dialógico, desde donde la identidad es un elemento crucial dentro de la creación y

en la vida misma. La capacidad de poder abandonar el propio eje axiológico para poder movilizarse al lugar del "otro", con la finalidad de poder experimentar de manera dialéctica las identidades alternas. Esto más allá del plano de la creación, es la práctica de cualquier sujeto en el proceso de construcción y comprensión de su identidad en relación con los otros desde donde buscamos conocernos y vemos nuestra exterioridad con los ojos del otro, orientamos nuestra conducta en relación con el otro, construimos nuestro discurso propio en referencia al discurso ajeno, entrelazado con éste, en respuesta a él y en anticipación a sus futuras respuestas.

En el mismo sentido, debido a nuestra situación de exterioridad respecto al otro, solo así, el yo construye su identidad. Lo podemos entender como una mixtura entre las relaciones del yo consigo mismo y las relaciones de ese yo con el otro. Así pues, estamos frente a una identidad construida y sobredeterminada por la alteridad. De acuerdo con Tzvetan Todorov (2005), es posible ubicar el abordaje de la otredad como construcción sociocultural en distintas aproximaciones teóricas, filosóficas, donde la pregunta sobre lo otro es la pregunta sobre la diversidad humana. Como indica Esteban Krotz (1994), la pregunta sobre lo humano es la pregunta antropológica por excelencia, el cuestionamiento sobre la otredad incide directamente, según Todorov, en poner en tela de juicio el sentido de unidad e igualdad de lo humano, que, sin embargo, a través de la historia se ha ocupado bajo la relación dominador-dominado.

En segundo aspecto, el proyecto que llevó a cabo la Dictadura Cívico-Militar Chilena y sus políticas de terror, persecución y desaparición forzosa, fue el borramiento y la negación de las identidades y de la experiencia dialógica entre los sujetos de manera relacional. Comprendiendo que la función comunicativa y de experiencia trasmitible entre sujetos, acontece en la vida real y es más que un mero intercambio de mensajes, sino que, por el contrario, se trata de una tensión y relación vital entre palabras, pero entendida desde la reflexión y la razón desde donde se crean discursos dialécticos respecto al mensaje, a su objeto, al código, al emisor, así como a los contextos de interacción, que se encuentran cargados de valoraciones sociales y espacios simbólicos que se ponen en juego y en tensión en el proceso interdiscursivo. La identidad como la gran deuda que dejó la Dictadura, como una bomba que estuviera preparada para detonar décadas después en las próximas generaciones como una

enfermedad de alta transmisión, donde el terrorismo de Estado desterró la identidad, la otredad con los otros, la otredad con el propio cuerpo y la otredad como experiencia comunicable. Por el otro lado, una comunidad no siempre y no sólo se expresa a través de sus discursos, sino que también a través de sus instituciones, patrones de conducta, normativizaciones, formas comunicacionales y creaciones estéticas, espacios que fueron altamente interrumpidos y quebrantados, produciendo una gran crisis de la identidad patológica transgeneracional, que hizo que la gran consecuencia a largo plazo fuese hacer de la identidad y de la memoria un lugar inerte. Como dice Krotz:

> Un ser humano reconocido en el sentido descrito como otro no es considerado con respecto a sus particularidades altamente individuales y mucho menos con respecto a sus propiedades "naturales" como tal, sino como miembro de una sociedad, como portador de una cultura, como heredero de una tradición, como representante de una colectividad, como nudo de una estructura comunicativa de larga duración, como iniciado en un universo simbólico, como introducido a una forma de vida diferente de otras —todo esto significa también, como resultado y creador partícipe de un proceso histórico específico, único e irrepetible. (Krotz, 1994, pág. 9)

Así, cabe comprender que los contactos subalternos nunca se dan en el espacio vacío, sino que atienden a los contextos espacio-temporales que no puede aislarse de la dinámica de los pueblos en la que se encuentran inmersos; desde el período de Conquista, la Dictadura Cívico- Militar Chilena y la actualidad, ha habido grupos dominantes los cuales se han inmiscuido e imbricando en los sujetos, causando un daño colateral en cuanto a identidad y relación con el otro: lo separa de lo comunal y lo expropia de lo personal. Así, por otro lado, el cuerpo ya no designa una parte de una comunidad en relación con el otro, donde ha dejado de ser campo de carácter sagrado, sino que, por el contrario, carece de derechos y lo convierte en un mero objeto de estudio, que no es capaz de identificarse ni como un yo mismo, ni en relación con los otros.

> Tengo un cuerpo a veces mío y otras ajeno, un cuerpo que no olvida respirar, que deja al descubierto mis emociones, que es legislado y estandarizado. Tengo un cuerpo que se revela a las imposiciones y que quiere dejar de ser solo materia para ser un todo omnipresente. Nuestra relación ha sido compleja, he intentado desaparecerlo lentamente y hacerlo padecer, he intentado volverlo transparente y liviano. Se resiste, se resiste hasta el agotamiento, permanece corpóreo e infeliz, se recupera y me abraza como un padre ausente

> que se reconcilia sin resentimiento. Hoy tengo un cuerpo, y cuando muera, cuando lo libere, entonces ¿tendré un cuerpo?, no podré disponer de él, otros lo harán por mí, es que acaso, ¿alguna vez he dispuesto de él? (Cattaneo, 2017, pág. 3)

La otredad define a las personas con base en las diferencias que tienen con el grupo que vemos como *nosotros*. Esto puede ser enriquecedor si vemos la diferencia como un complemento, un camino a la comunicación y el aprendizaje. Sin embargo, históricamente ha sido el punto de partida para la jerarquización sistémica, los bélicos, la opresión de minorías sociales, religiosas, raciales, sexuales, de género, que proviene de tiempos inmemoriales hasta la actualidad. No tenemos sentido de pertenencia ni un anclaje y una gran pobreza de la experiencia.

Para finalizar, se debe destacar la importancia de observar cómo la función dialógica entre la relación del yo y los otros en el proceso de la construcción identitaria, está marcada por las relaciones de dominación, los totalitarismos, los procesos de conquista y de dictaduras en Latinoamérica, y la excesiva influencia que pueden ejercer unos sobre otros, desde el desplazamiento de la cultura propia por la ajena, sustituyendo identidades falsificadas, creando sujetos expropiados de la identidad propia y colectiva que están en constante resis/existencia con la alteridad dominante y sistemática que está en permanente desestructuración de representaciones colectivas, fallas de identidad, anhelos de identificación, confusión de horizontes temporales, parálisis de la imaginación creadora, pérdidas de utopías, atomización de la memoria local y obsolescencia de tradiciones.

1.1.4 La identidad amenazada

Llegados a este punto, es necesario preguntarse: ¿Por qué a lo largo de la historia se ha negado y se ha borrado la identidad colectiva y personal a través de mecanismos de dominación?

Si ya la identidad colectiva y personal se venía desestructurando desde el período de conquista hacía los pueblos indígenas, desde el 11 de septiembre de 1973 se quiebra por

completo la identidad nacional y personal, donde se instala de manera abrupta y bajo el terrorismo y genocidio de Estado, un nuevo discurso identitario autoritario oficial donde las representaciones respondieran, por tanto, al nuevo orden impuesto. Como resultado de este proceso, se produjo una fragmentación del discurso identitario nacional y personal, puesto que quienes fueron definidos ideológicamente como los "enemigos" fueron objeto de medidas de marginación, eliminación y desestructuración.

Por otra parte, el proceso de fragmentación e interrupción identitaria se reflejó en la construcción de una particular memoria colectiva, puesto que el nuevo relato de la identidad nacional suprimía unilateralmente una memoria histórica. Así pues, se trabajó en intervenir diferentes espacios de relaciones que fueron fundamentales para la construcción de identidad y normas, como lo fue la escuela. Así pues, el proyecto de la Dictadura Cívico-Militar Chilena , consistía en la constitución de un nuevo ciudadano tipo en las escuelas, como un espacio de formación a través de una serie de normativizaciones y rituales que, sin duda, moldearon los cuerpos y, por lo tanto, varias de las conductas de los ciudadanos, teniendo como objetivo desarticular lo dialógico y a los sujetos en su grado de visibilidad como sujetos políticos y de derechos, formando así ciudadanos que conformaron y de manera transgeneracional conforman nuestra sociedad actual, como un tumor que se ramifica de manera terminal.

Lo identitario para la Dictadura Cívico-Militar Chilena fue coherente con un sentido inherente del deber que fundamentaba particularmente la disciplina necesaria con la que se concebía el orden, donde la construcción de identidad estaba ligada nada más que a atributos determinados a ciertas categorías de sujetos, bajo un contexto marcado por una nueva idea del orden. Un orden que tenía lugar en lo nacional (la patria), que estaba constituido en dos ejes que se encuentran estrechamente interrelacionados, ejes que operan dentro de cualquier contexto cultural: un nivel normativo y un nivel simbólico. El primer eje, el nivel normativo se orienta en encarrilar las conductas del cuerpo social a través de diferentes dispositivos de disciplinamiento, mientras que el segundo eje, el nivel simbólico, procura dotar de justificación, legitimidad y proyección al discurso en pos de su adhesión y la generación de sentido. Otro aspecto se refiere a la permanente y latente estatalidad de la cual se aborda la dimensión del orden, que a su vez permea y se imbrica en las demás dimensiones discursivas (temporalidad, espacialidad e identidad).

También, comprender que bajo esta concepción el sujeto no existe como categoría independiente, sino que se ubica en la categoría movimiento social, pues éste encarna a los diferentes sujetos históricos y en relación con ellos. El ‘sujeto del sufrimiento social'. Aquí la subjetividad porta las marcas de la dominación social. El sujeto está sometido a la dependencia y al control social, es víctima de la estructura social (Franssen, 1997). Sin dejar de lado la sociología del sujeto: el trabajo intelectual que pone como centro la noción de experiencia y la capacidad reflexiva del sujeto. Aquí, lo que define al sujeto es su capacidad de volver al pasado para interpretar y re-interpretar sus experiencias. De ahí que el foco se sitúa en las relaciones entre el sí mismo (el sujeto) y los otros (otredad) en las competencias del sujeto para estructurar sus relaciones sociales. Exponiendo lo que dice Héctor Díaz-Polanco:

> El sistema ataca las bases comunitarias de las identidades y promueve a la vez un sistema de identificaciones que son especia de identidades individualizadas, sin sustento colectivo, esta identificación funciona cuando las comunidades sucumben bajo el influjo individualizador del sistema; opera como "sustituto" de éstas, para mal satisfacer el afán desesperado de los individuos de dar sentido a sus vidas. (Díaz-Polanco, 2005, págs. 1-17)

Bajo esta perspectiva, aparece la noción de subjetivación como eje central de la constitución del sujeto, la que se refiere al trabajo sobre el sí mismo, al ser reflexivo. Entonces, el sujeto es una resultante de la puesta en juego de las relaciones sociales que tiene la capacidad de autodefinición: está limitado por las relaciones sociales que lo constituyen, pero también tiene una capacidad de respuesta, de creación, de resistencia. Sin embargo, bajo este contexto de terrorismo de Estado, se pierde la capacidad de poder autodefinirse. De este modo, el sujeto sufre una sustracción de esta interacción dialéctica con el entorno donde tiene lugar su existencia, que hace que el acto de construcción e interacción con el mundo donde habita se vea interceptado junto con la creación simbólica y dialéctica de crear significados sobre su entorno y sentirlo como un anclaje, que se transforma o que perdura en el tiempo. Entendiendo que el sujeto está en constante interacción con el entorno en el que existe aprehendiendo la realidad, que por cierto es el producto de la actividad dialógica entre el yo mismo, los otros y la constante construcción del individuo en relación con la historia.

Ya finalizando con este apartado, podríamos definir que el sujeto es un sujeto sociohistórico pero que construye su identidad bajo distintos aspectos, considerando los acontecimientos personales experienciados, en relación a la pertenencia de un colectivo y que

responde a un contexto histórico en particular, en este caso, genocidio institucionalizado de Estado. Así pues, el proyecto de la Dictadura Cívico-Militar busca actuar sobre el sujeto y su identidad, de forma determinante interponiéndose en su calidad de ser activo que puede modificar sus prácticas y las estructuras en las cuales se encuentra inserto, despojándolo del margen de libertad de poder autodefinirse y sobre lo cual pueda actuar para construir su propia historia y así desarrollar la capacidad de construir historia y narraciones, desde donde se le otorgue un sentido propio, para poder retornar reflexivamente sobre su pasado, proyectarse en el futuro y transformarse en sujeto histórico.

Siguiendo en esta idea, la primera etapa de la Dictadura (1973-1978), se basa en que durante esta etapa se desarrolló uno de los períodos de mayor intromisión en los distintos espacios de la sociedad, significando un tremendo impacto en la población, que experimentó la irrupción de los militares en sus lugares frecuentados; escuelas, trabajos y sus propios hogares. En segundo lugar, porque es la etapa de mayor violencia, persecución y censura dentro de la Dictadura Militar, castigando todo aquello que se alejara del objetivo de la reconstrucción nacional de la identidad. Bajo este planteamiento, la Dictadura Cívico-Militar Chilena llega para romper ese tejido social, en pos de destruir la apropiación del sujeto en el colectivo, comprendiendo que el sujeto siempre es una síntesis de la historia social del colectivo al cual pertenece y, al mismo tiempo, sus prácticas resultan ser una síntesis de la estructura social en la cual se encuentra inserto. Por tanto, el sujeto deja de asumir su un rol activo en su relación con la historia y la estructura social.

La identidad se construye en la relación del sujeto con su entorno y con los otros, que evidencia la construcción del sujeto dentro del plano social, que no viene dada desde fuera, puesto que es esencial la interacción con los otros y el entorno para su construcción. La identidad es una construcción permanente. Como plantea Charles Taylor: “Reconocer la identidad como un fenómeno relacional a partir de la interacción social, en donde identidad y alteridad tienen una parte común y relación dialéctica”. (Taylor, 1989, págs. 107-108).

La identidad es individual, pero también colectiva. Se construye en la interacción. Por lo tanto, la identidad no es fija. no se corresponde con la respuesta a la pregunta ¿quién soy? Esta pregunta no tiene sentido desde la perspectiva comprehensiva sobre ¿quién estoy siendo? en un momento y contexto particular de la existencia. Entonces, resulta más apropiado hablar de

construcción identitaria. Es un constructo que da cuenta de una manera de existir en el mundo y de la conciencia de esa existencia. La identidad se refleja en lo que está siendo el sujeto, es decir, la resultante de lo que ha sido y de lo que desea ser. La identidad corresponde al resultado del proceso de apropiación simbólica del conjunto de experiencias que el sujeto encuentra durante su trayectoria vital. Este proceso es vivenciado por el sujeto en tanto actor singular de una situación social determinada. Bajo la situación determinada dentro del período a investigar se desarraiga el sentido de permanencia y singularidad entendiendo que la identidad reside en lo individual pero siempre se construye en relación con un entorno, se trata de una manera de ser y de situarse en un lugar y de relacionarse con los otros sujetos y los colectivos. Si le sumamos a esto los procesos de exilios y desapariciones forzadas, tanto físicas como simbólicas, se incluye la ruptura abrupta de un proyecto de vida, la pérdida del tejido social y emocional tales como la familia, amigos y compañeros, la pérdida de un paisaje y una geografía familiar, el fin de la participación activa de las personas en la vida cotidiana de su país y, por consiguiente, la pérdida de la historia personal, de la biografía y del sentido de identidad, que genera un trastorno y una dicotomía, ya que, al sujeto no le es permitido tener un rol activo que construya sentidos, se apropie de las experiencias y asuma su historicidad.

La identidad es producto de una historia, en tanto requiere del desarrollo de una trayectoria. Una trayectoria corresponde a la serie de posiciones que en un espacio en incesante transformación va ocupando un sujeto o un grupo en forma sucesiva (Bourdieu, 1994). Así, la identidad es un conjunto de significaciones, que se construyen en un contexto sociohistórico, es una identidad situada en el entramado de pertenencias, que permite construir un relato particular, un relato sobre su propia existencia/experiencia. Se trata de un relato que da cuenta de los acontecimientos que el sujeto ha vivenciado a lo largo de su historia. Entonces, se hace necesario establecer la distinción entre identidad y pertenencia, donde el sujeto no se reduzca a una sola pertenencia, sino a múltiples pertenencias.

Y para avanzar en la construcción de sí mismo, en la construcción permanente de la identidad, desde el presente, el sujeto se apropia de su pasado y desde ahí se lanza a sus proyectos futuros. Así entonces, la construcción identitaria ocurre y se construye en relación a los territorios, donde los otros juegan el rol principal, en conclusión, la identidad se construye

en la alteridad, que hace que el colectivo permita que el sujeto exista, que construya su identidad.

En ese espacio ya apropiado por otros, el sujeto se constituye en un actor social, en la medida que, tomando en cuenta su pasado, desarrolla acciones con perspectiva de futuro.

Han pasado 49 años desde la Dictadura y seguimos viviendo en la época del refugiado, el tiempo de los desplazados sin identidades, una época en la que todavía se niega el derecho de ciudadanía y a la libre circulación. Un tiempo de capitalismo salvaje, de prácticas depredadoras que administra las decisiones económicas, políticas, culturales y sociales, negando cualquier otro saber que pueda ser un obstáculo para su progreso. La contradicción entre olvidar el pasado o recordarlo dio origen a sentimientos en conflicto. Por un lado, vivir por un largo tiempo en una cultura diferente y hablar una lengua diferente parece ayudar a hacer desaparecer el pasado. Por el otro, la necesidad de pertenecer a un grupo, mantener las raíces culturales de uno, la identidad y la historia, hacen del recuerdo una necesidad tanto del individuo como del grupo. Kurapel sostiene: El pasado no existe, triunfa el Alzheimer y el sentido del humor ramplón y cretino que esconde el endeudamiento y una convivencia hostil, induciendo al aislamiento ciudadano de cualquier red social. (Kurapel, 2010, pág. 143)

Concluyendo con la importancia de significar y resignificar al sujeto como un ente activo y un sujeto político, que salga del letargo y el mutismo prolongado que causó el autoritarismo larvado pero omnipresente en la construcción de identidades, que imbricó en los sujetos a través de los recursos simbólicos para disuadir y persuadir, una pervivencia, en los proyectos de vida, nos preguntamos: ¿Pero ¿qué pasa si se ha roto ese proyecto de vida? ¿Qué hacemos con esta identidad amenazada?

> Quisiera que esto no ocurra en Chile, ni en ningún lugar, aunque pareciera se la consecuencia humana de los terrorismos institucionalizados. Ojalá me equivoque, pero generalmente son veinte o cuarenta años los que deben transcurrir para que se produzcan cambios fundamentales en el pensamiento cultural retrógrado inserto por las dictaduras. (Kurapel, 2010, pág. 143)

Sin embargo, aquel vaticinio no era erróneo, pues, aún han pasado 49 años y la alegría nunca llegó, los duelos no se han acabado, las madres siguen buscando los huesos de sus hijos para poder sepultarlos, la cueca se sigue bailando sola y bajo el cimiento donde transitamos todos los días hacía nuestro trabajo está lleno de almas que vagan eternamente gritando de manera vociferante justicia, verdad y garantía de no repetición.

1.2 Memoria traumática

"La memoria es el escriba del alma."

Aristóteles

Para comenzar a abordar este punto, es importante definir los conceptos de memoria y trauma para así adentrarnos en los traumatismos que generó la Dictadura Cívico-Militar Chilena, que hizo de los sujetos un cerebro y cuerpo cautivo de sufrimiento. Siguiendo en esta línea, el concepto de memoria, en términos muy básicos, es la capacidad para recordar, y en contraposición a esto, está el concepto de trauma que sería un choque o impresión emocional intenso, que es causado por hechos o acontecimientos negativos que se producen e imbrican en el subconsciente de un sujeto, dejando una huella duradera que tarde en reparar, muchas veces permanente y terminal. Así entonces, la memoria que trabajaremos dentro de la investigación no se puede entender sin el trauma que conlleva, y el contenido material que lo arrastra que sería el cuerpo. Pues cuerpo y memoria se encuentran mutuamente implicados, porque ninguno de los dos queda exento de la inscripción cultural, en tanto –cuerpo- lugar-memoria son realidades espacio-temporales, donde el cuerpo actúa como un elemento simbólico, como memoria corporizada y cuerpos de la memoria resignificando la ausencia, bajo un contexto que ha suprimido o desaparecido, haciendo de la identidad y la memoria un silencio disfrazado que grita por salir a la luz.

> Muchas personas, desde la dictadura chilena (1973-1990), intentaron hacer suya la experiencia a través de la palabra. Hablaron, aunque fuese a duras penas, para restablecer una continuidad que se veía violentamente fracturada. Continuidad de experiencia, lenguaje y memoria; continuidad histórica y continuidad del lazo social. Pero, ¿cuál es el lenguaje que se levanta apenas, desde la pobreza, desde la fractura de la memoria, e intenta comunicar, hacer propio, lo alienado? (Vergara Ortúzar, 2007, pág. 114)

Por otro lado, la memoria que abordaremos será la memoria entendida como un proceso de construcción y significación, que tienen como idea central al trauma puesto en la experiencia de la Dictadura con el terrorismo de Estado institucionalizado como práctica que interrumpe las vidas de los sujetos dañándolas para siempre. En segundo lugar, la memoria como olvido, en tanto es mejor no hablar, el Golpe militar y la Dictadura Cívico-Militar son vistos como problemas peligrosos, una amnesia voluntaria, pero que a su vez está cargada de una ineludible memoria. Ambas actúan en el espacio de la memoria colectiva que se mixtura con la memoria individual, ambas basadas en la experiencia del pasado, del discurso que portan y de los significados que quieren relevar, que no son entendidas sin el contexto socio cultural y político en el trayecto histórico o de tiempo.

Memoria e Identidad son dos conceptos que están íntimamente unidos, donde identidades sociales y culturales se edifican basadas en la historia, en la memoria individual y colectiva, en tanto la memoria está actuando como un dispositivo de la identidad. Sin embargo, identidad y memoria se han visto manipuladas por los abusos de la memoria, bajo la variable del poder. Citando a Todorov:

> Tras comprender que la conquista de las tierras y de los hombres pasaba por la conquista de la información y la comunicación, las tiranías del siglo XX han sistematizado su apropiación de la memoria y han aspirado a controlarlas hasta en sus rincones más recónditos. (Todorov, 1995, págs. 11-12)

Por tanto, estos procesos de dominación vienen desde tiempo antiquísimos, desde donde se ha buscado suprimir la memoria de los sujetos, generando grandes trastornos de identidades, donde se ha optado por la amnesia colectiva como un mecanismo ideal para crear sujetos moldeables y pasivos en su rol en la sociedad. Como plantea Todorov (1995), que cualquier reminiscencia, por humilde que fuese, ha sido asociado con la resistencia antitotalitaria, donde la reconstrucción del pasado, es percibida como un acto de oposición al poder. Así pues, el ejercicio de activar la memoria siempre representará un peligro a los sectores dominantes, en tanto, funciona como un mecanismo que moviliza hacía la búsqueda de la memoria ya sea perdida o recuperada para tener conocimiento de sí mismo/os, de manera que se logre una solución de continuidad e identidad frente al tiempo y al pasado. Es la

memoria el componente temporal de la identidad, en unión con la evaluación del presente y la proyección del futuro.

> De hecho, en las situaciones postraumáticas en las que uno vuelve a vivir el pasado (o lo pone en acto como acting out), las distinciones suelen derrumbarse, incluso la distinción fundamental entre entonces y ahora, mediante la cual se puede recordar lo que nos sucedió en el pasado sin dejar de darse cuenta de que vivimos aquí y ahora y tenemos posibilidades para el futuro. (LaCapra, 2005, pág. 68)

Así, las manipulaciones y traumatismos de la memoria se siguen visualizando como una secuela que atraviesa generaciones enteras, donde el poder y su operación a través de las políticas de terror y persecución se inmiscuyeron en los sujetos a través de los sistemas simbólicos en la cultura. De la misma manera, el miedo, como mecanismo de represión, actúa de manera transversal dentro de las culturas del terror en toda Latinoamérica como factor común, donde cierta matriz reside en el origen de la violencia como práctica, o en este caso, como la amenaza o el miedo de la sanción que se recibirá si no se actúa en concordancia al orden/poder. El miedo al castigo, pero enraizado en la violencia como práctica constitutiva y originaria de las sociedades latinoamericanas constituyen en este continente las culturas del terror. Así, lo que se busca, más allá de silenciar y borrar la memoria, es enterrarla en un profundo socavón dentro del sujeto, que cree aún más temor e incertidumbre al no pertenecer ni a un lugar físico ni a uno simbólico, menos a un cuerpo disociado entre el dolor, el trauma y la ausencia. Privilegiando entonces el hecho de no recordar, donde opera el miedo y el trauma que niega de todos lados la experiencia. Parafraseando a Ricoeur:

> Además, no existe comunidad histórica que no tenga su origen en una relación que podamos comparar sin titubeos con la guerra. Celebramos como acontecimientos fundadores, esencialmente actos violentos legitimados más tarde por un Estado de derecho precario. La gloria de unos supuso la humillación de otros. La celebración de un lado corresponde a la execración del otro. De este modo, se acumula en los archivos de la memoria colectiva un conjunto de heridas que no siempre son simbólicas. (Ricoeur, 1999, pág. 32)

Asimismo, siguiendo en este planteamiento a lo largo de la historia, los acontecimientos han estado supeditados a las políticas de terror y dominación de unos pocos, que han puesto en amenaza constante la memoria, fragmentando los símbolos de pertenencia comunitaria. Instaurado una tensión irresoluta entre recuerdo-olvido, presencia-ausencia, vida-muerte y silencio-develamiento, en duelos históricos que no logran concluirse de manera digna, reparatoria y muy por lo lejos, justa. De esta manera vivimos atados a duelos que no terminan de digerir el sentido de la pérdida y la ausencia, ya sea física o simbólica, que mantendrá por siempre ese duelo inacabado, como una herida que se abre una y otra vez y no logra cicatrizar nunca.

Para lograr dimensionar el trauma que se generó, implica no sólo la ruptura del funcionamiento institucional de la sociedad sino la introducción e imbricación del miedo y la amenaza en los sujetos como factores determinantes en las relaciones sociales, en tanto se operaba desde la violencia y el terrorismo de estado. Todo esto constituyo sujetos que como respuesta al terrorismo de Estado funcionaron/funcionan desde una respuesta de miedo crónico en la sociedad en su conjunto, como estado permanente en la vida cotidiana. Citando una frase de Aldous Huxley:

> El amor ahuyenta el miedo y, recíprocamente el miedo ahuyenta al amor. Y no sólo al amor el miedo expulsa; también a la inteligencia, la bondad, todo pensamiento de belleza y verdad, y sólo queda la desesperación muda; y al final, el miedo llega a expulsar del hombre, la humanidad misma. (Poema, Vivir sin miedo)

Así en contraposición al largo mutismo que cargamos, desde el arte podemos levantar y tensionar el pasado como manifestación de resistencia ante el dolor y la dominación que reivindica la memoria poniendo en acción el ejercicio de la memoria activa y crítica, resignificando los sentidos y la experiencia conceptos que se pusieron en crisis y desarticulación en la Dictadura Cívico-Militar. Como dice acertadamente Todorov: En general, el papel de la memoria en la creación artística es subestimado; el arte realmente olvidadizo con el pasado no conseguiría hacerse comprender. (Todorov, 1995, pág. 6)

Así pues, la importancia de preservar y mantener activa la memoria y sus implicaciones en la sociedad, para así poder contrarrestar como la historia se ha encargado de apropiarse y difuminar la memoria de las personas y del colectivo, a través de la conquista de las tierras, los cuerpos y los sujetos. Con la finalidad de poder controlar y transformar la realidad a disposición, para así deteriorar la memoria y hacer olvidar los hechos. De la mano con esto el sistema neoliberal en el que estamos inmersos nos hace vivir de una manera tan veloz, que hace que inconscientemente perdamos la capacidad y la necesidad de revisitar nuestro pasado que nos constituyen y construyen nuestro presente.

> Nada debe impedir la recuperación de la memoria: Este es el principio que se aplica al primer proceso. Cuando los acontecimientos vividos por el individuo o por el grupo son de naturaleza excepcional, tal derecho se convierte en un deber: El de acordarse, el de testimoniar. (Todorov, 1995, pág. 4)

En tanto la memoria del país está anclada en la lógica de olvido y de silencio de la experiencia traumática de la Dictadura, la identidad nacional y personal pierde su sentido de pertenencia, se vuelve volátil, etérea, queda en el aire. Carente de historia e imaginario que la soporte, que la contenga. Sólo se sostiene desde la inmediatez del presente, porque el origen es silenciado.

> El futuro es un vacío indiferente que no le interesa a nadie, mientras que el pasado está lleno de vida y su rostro nos excita, nos irrita, nos ofende y por eso queremos destruirlo o retocarlo. Los hombres quieren ser dueños del futuro solo para poder cambiar el pasado. Luchan por entrar en el laboratorio en el que se retocan las fotografías y se reescriben las biografías y la historia. (Kundera, 1978, pág. 25)

Así entonces, la importancia y dificultosa acción de poder sostener y levantar una memoria impedida históricamente que es carente de una dimensión simbólica y se encuentra sustraída del tiempo, ahí radica la labor incesable.

1.2.1 La memoria traumática transgeneracional

> *"Aquellos que, por una u otra razón, conocen el horror del pasado tienen el deber de alzar su voz contra otro horror, muy presente, que se desarrolla a unos cientos de kilómetros, incluso a unas pocas decenas de metros de sus hogares"* (Todorov, 1995, pág. 26)

Para entender las huellas y el impacto que dejó la Dictadura Cívico-Militar Chilena, es importante analizar el fenómeno transgeneracional del trauma psicosocial provocado por la violencia política y el terrorismo de Estado, donde las prácticas sistemáticas de torturas, cuya finalidad era la destrucción de la identidad de los sujetos, se adentraron en la sociedad chilena, las organizaciones políticas, los afectados, sus familiares y todas las generaciones que les siguieron. El carácter traumático de estas prácticas hace que sus consecuencias se prolonguen en la vida de los individuos y de sus familias, que tienen consecuencias sobre varias generaciones de descendientes, como un mal degenerativo que se propaga mucho más allá del fin de la tortura misma, y tengan relación directa con los procesos sociales y simbólicos de reparación, dignidad, verdad y justicia.

> ¿Cuánta capacidad de reaparición de la amenaza política se conserva dentro de la propia sociedad chilena más allá de la dictadura militar? ¿Qué influencia tienen las secuelas de las violaciones de derechos humanos en términos psicosociales, jurídicos y éticos en el mantenimiento del miedo como proceso social político? ¿Cuánta amenaza política latente y cuánto miedo continúan operando como legado del pasado? ¿Cómo influye este tipo de proceso en la transición política al operar como elementos invisibles en la conducta y la conciencia política y psicológica de los chilenos? (Lira Kornfeld., 1991, pág. 227)

Bajo estas preguntas es que el trauma de las generaciones directas o el duelo colectivo que cargamos se incorpora en un tipo de dinámica relacional y dialógica que dificulta el proceso de individuación y formación de la identidad de las generaciones posteriores. Esto debido a que se ven en tensión con una serie normativizaciones, mandatos, expectativas, experiencias y legados que impactan directamente en la realización de sus proyectos de vida.

Así entonces, el trauma psicosocial, perturbó las relaciones sociales y afectivas, que llegó a quebrar todo tipo de vínculo. Sumando a esto la aniquilación existencial de los sujetos que recibían la represión y tortura, que tuvo consecuencias más allá de lo físico, sino que psicológico y simbólico, quebrando la confianza en el mundo, destruyendo los vínculos con otros seres humanos; de esta manera, tanto la propia identidad como la relación con el otro quedan desestructuradas.

> Las figuras del trauma, del duelo y de la melancolía pasaron a ser las figuras emblemáticas de un cierto pensamiento crítico de la postdictadura, en tanto figuras que connotan la sensación de irreconocimiento y desamparo que afecta al sujeto del quiebre histórico cuando ese sujeto ya no cuenta con nombres y conceptos suficientemente fiables para verbalizar su experiencia, la radicalidad catastrófica de su devastada experiencia. Trauma, duelo y melancolía (el golpe como trauma, el duelo como pérdida de objeto y la melancolía como suspensión irresuelta del duelo) son las figuras que, extraídas del repertorio freudiano, le prestaron su tonalidad afectiva al pensamiento de la postdictadura que acusa la problematicidad de la tensión entre la pérdida del saber [de la confianza en el saber cómo fundamento de una comprensión segura) y el saber dela pérdida (la reivindicación crítica del desecho, del resto, de la traza, que expresan un "después de" ya irreconciliable con los anteriores modelos de finitud y totalización de la verdad y del sentido). (Richard N. , 2007, pág. 171)

Frente a la complejidad de las consecuencias de la tortura, vemos como permanece a través del tiempo afectando las relaciones sociales y su mantenimiento a través del tiempo, considerando la tortura como mecanismo de control político para imponer el nuevo orden social convirtiendo a los sujetos, es sujetos sumisos que responden desde el miedo frente a la impronta de amenaza y persecución letal por parte del Estado. Esto evidencia que las experiencias traumáticas tienen impacto al interior de los contextos y de las relaciones que construimos a diario, como la familia, la comunidad y las organizaciones sociales.

> Sin embargo, en la sociedad se produce una ruptura con las tradiciones culturales, se da una gran prevalencia de enfermedades crónicas y se observa la ruptura de lazos sociales. En comunidades traumatizadas como las de Nativos Americanos, las comunidades de judíos o las personas negras, se han observado alteraciones crónicas en el patrón de apego de los niños y cómo estos adquieren una visión negativa del mundo y de sí mismos, lo que favorece patrones desadaptativos de comportamiento y desenlaces negativos en salud mental durante la adultez. (Larrea Velasco, 2020-2021, pág. 11)

Así pues, podemos constatar como el trauma llega a todas las esferas de la vida, afectando hasta los lugares más recónditos del sujeto transmitiéndose de manera transgeneracional, generando marcas identitarias transversales, que se sustentan en base al silencio, el borramiento de la memoria y la negación, lo que con el paso del tiempo se transforma en dificultades que se expresan desde distintas esferas que dificulta la elaboración del daño y la superación del trauma. Seguido de esto lo inenarrable de la experiencia le suma poder al trauma impidiendo la posibilidad de representar y narrar las experiencias, hace que las nuevas generaciones sientan la urgencia y la necesidad de situarse históricamente y para poder elaborar las experiencias traumáticas. Así entonces el carácter traumático se prolonga en los sujetos más allá de la tortura misma, sino como una manera frustrada de poder constituir el presente y poder construir una identidad que se encuentra fracturada. De poder encontrar un anclaje, de saber qué es lo que me constituye y cuál es mi identidad.

Por tanto, la huella y la herida se carga bajo el mundo representacional de los individuos que vivieron en primera persona la Dictadura Cívico-Militar, que se transfiere de manera necrótica en las siguientes generaciones, repitiendo normativizaciones, patrones relacionales, moldeamiento-adiestramiento de los cuerpos y patologías que solo son entendidas reconstruyendo los fragmentos del pasado. Al mismo tiempo se perpetua este trauma al estar en una débil democracia que no ha sido capaz de poder enfrentar esta huella bajo la justicia, la verdad y el reconocimiento, que aporte a una digna reparación, que representa la gran derrota del Estado chileno en los esfuerzos reparatorios donde la idea de indulto a los torturados perturba y eterniza directamente los procesos de duelo y la rehabilitación en primera generación, lo que hace que se ramifique el trauma en las nuevas generaciones. Sin ir más lejos, seguir regidos bajo la constitución del 80 y enfrentar un plebiscito donde sale victorioso el rechazo, nos hace pensar, que quizá el trauma caló de tal manera en los sujetos que los volvió entes sumisos e incapaces de poder revisitar el pasado, pues, la memoria está bajo cuatro llaves. Estrechamente ligado con esto, a nivel social, el proyecto que impulsó la Dictadura Cívico-Militar, era encargarse encarecidamente de desintegrar el tejido social, generando una sociedad despolitizada e inactiva huellas con las que cargamos hasta el día.

Por otro lado, al intervenir dentro de las escuelas, no sólo se manipularon los elementos intelectuales, sino que también se trabajó maliciosamente sobre la dimensión normativa y simbólica, así pues, la educación reproduce una "conciencia moral" generación tras generación, rompiendo los esquemas comunitarios y los códigos para una identidad colectiva. Entendiendo la escuela como uno de los espacios socio culturales de interrelaciones donde poder intervenir por parte de los militares con la finalidad de convertirla en un espacio que propagara ideas transmitidas y normativizaciones supeditadas por parte del Estado.

Es importante señalar lo devastadora que fue la Dictadura, también controlando y modificando espacios frecuentados a diario, tanto públicos como privados. Al mismo tiempo que el trauma no solo se manifiesta a nivel psicológico sino también en los cuerpos, patrones y normas enraizadas de aquel legado, que se van reproduciendo y repitiendo en el transcurso del tiempo. Habiendo huellas sobre la psique y la memoria corporal. Ciertamente con respecto a los sujetos, se señala que la infancia es la etapa más adecuada para implantar las semillas que la sociedad quiera germinar: orden, respeto a las jerarquías, control de las pasiones, etc., porque todo ello tendrá fruto en cuerpos blandos, moldeables e inocentes, sin embargo la adolescencia es igual o más importante que la infancia para inculcar valores y/o prácticas socio culturales sobre los cuerpos, debido a que es una etapa donde aún no se consolida por completo el cuerpo de valores en los jóvenes, ni existe una maduración acabada de sus ideas, criterios, juicios, entre otros aspectos, sumando al proceso inherente a esta edad: la búsqueda de una identidad. Influyen así, directamente en su comportamiento personal y colectivo, persiguiendo alcanzar una conducta particular en ellos, como históricamente se ha buscado normativizar a los cuerpos, lo que permite evidenciar el rol que busca impulsar el poder político sobre los cuerpos.

De esta forma, la idea de dominación sobre los cuerpos permite señalar que existe una relación entre subordinante y subordinado, por consiguiente, la existencia de mecanismos para controlar los cuerpos de aquellos considerados subordinados en la estructura social. Así pues, entra en escena la relación entre cuerpo y castigos.

En cuanto a lo cultural, d onde se buscaba eliminar por completo cualquier rastro del proyecto político-cultural de la UP. Parafraseando a Errazuriz:

> Desde esta perspectiva, uno de los principales objetivos del golpe militar consiste en extirpar de raíz los focos de infección que desintegran el cuerpo moral de la patria. Con este propósito, se pone en marcha la operación

> limpieza que representa simbólicamente, por una parte, la desinfección del pasado marxista y, por otra, la promoción de una noción militarizada de la estética cotidiana, caracterizada por rasgos tales como la depuración, el orden y la restauración fervorosa de los símbolos patrios. (Errázuriz, 2006-2008, pág. 152)

Para finalizar la transgeneracionalidad del trauma psicosocial lo hace un problema del presente y del futuro por tanto el impacto sobre lo psicofísico constituye de manera colectiva e individual una grave amenaza para las expectativas de un nuevo sujeto histórico y de lo relacional entre sujeto. Perdiendo materialidad en el tejido social, desestructurando las relaciones interpersonales, la confianza y la capacidad de poder identificarse como un sujeto particular dentro de un colectivo en específico, creando lagunas en el testimonio, donde la mayoría de la gente que sufrió esta vejaciones directas e indirectas se vieron empobrecidos en tanto experiencia y palabra se refiere. Richard sostiene:

> Por eso la inagotable recordación del suceso traumático que reitera la pérdida, que la vuelve a marcar, contradiciendo así — por saturación — la ausencia de huellas con la que el mecanismo social y político de la desaparición ejecutó la supresión material de los cuerpos; por eso la multiplicación de los actos simbólicos del acordarse que re-definen el recuerdo contra la indefinición de la muerte sin certeza; por eso la voluntad de actualización de la memoria contra la desmemoria de la actualidad mediante una letanía "reiterada al infinito como un canto m monocorde" que, en su repetición, pretende "exorcizar del olvido al nombre invocado" (Richard N. , 2007, pág. 144)

Ya que no se puede olvidar, todo queda inscrito en nuestros cuerpos. La lesión crónica en la identidad del grupo, la familia y el, se convierte en un factor que después está presente en el núcleo de la organización de la dinámica familiar, social y cultural; que posteriormente, deriva en una sociedad que vive en base a los sufrimientos del pasado y de generaciones que ya no están.

Desde este punto de vista, el componente más maligno del legado transgeneracional del trauma son las memorias implícitas, los síntomas corporales y las huellas emocionales de la historia que nunca han sido procesadas en las primeras generaciones, convirtiéndose en un fantasma que no acaba nunca de atormentar. Lo que le da fuerza al trauma es el poder que

tiene de transmisión y repetición. Y por su parte, la transmisión deja huellas, marcas inconscientes.

1.3 El cuerpo: entre presencias y ausencias

> *"La resistencia es la capacidad de algunos metales de soportar una carga externa sin romperse. Se denomina carga de rotura y puede producirse por tracción, compresión, torsión o cizallamiento, habrá una resistencia a la rotura para cada uno de estos esfuerzos."* (2011, pág. 11)

No es común hacer un alto en un montón de acciones de nuestro quehacer cotidiano, que nos permita cuestionar la repetición con frecuencia de nuestras normas, actos y memorias corporales que generalmente desconocemos su significado y el porqué de sus repeticiones como una programación manipulada que no tiene tiempo para cuestionarse, poder comprender un cuerpo presente y un cuerpo ausente, haciendo múltiples variaciones, entre un cuerpo ausente estando presente y un cuerpo presente estando ausente. Esto nos va constituyendo como sujetos, y a su vez, constituyendo nuestros modos de vida y nuestras relaciones dialógicas con los otros. Asimismo, podríamos decir que adquiere una significancia no solo a nivel personal, también a nivel colectivo, en distintos espacios de socialización que, de igual forma, se encuentran dotados de acciones significadas, a ellas las referimos como ritos: serie de actos que son relativamente habituales y perdurables en la vida de los sujetos y en la historia de la sociedad. Así pues, un entramado de prácticas y acciones adquieren un cuerpo simbólico en la dialéctica del diario vivir. Es a lo largo del tiempo que nos han ido domesticando y adiestrando en espacios relacionales a través de rituales en su interior que principalmente provienen desde el exterior, desde la oficialidad proveniente del Gobierno de turno y con una finalidad muy clara, la de imbricar en los cuerpos normas y rituales que se perpetuaran y repitieran en nuestros espacios relaciones a lo largo del tiempo como un legado que nunca se logra extirpar de raíz. Citando a Marcel Mauss:

> El adiestramiento, como el montaje de una máquina, es la búsqueda, la adquisición de un rendimiento, sólo que en este caso es un rendimiento humano. Estas técnicas a las que ahora nos referimos son las normas humanas

> de adiestramiento humano. Los procedimientos que aplicamos a los animales, los hombres se los han aplicado a ellos mismos y a sus hijos. Probablemente han sido éstos los primeros en quedar sometidos a un adiestramiento, antes de domesticar a los animales. (Mauss, 1979, pág. 345)

Bajo estos planteamos es que, en este punto, se investigará acerca de la memoria y políticas del cuerpo en Dictadura, sus normatividades y sus efectos en el teatro actual, entendiendo al cuerpo como un elemento primordial en el arte escénico. Las calles, lo cotidiano y el cuerpo se vuelven políticos, para dar lugar a un nuevo cuerpo que es posible explicar como la suma de los estereotipos de género, la normativización, la desaparición, el dolor y la memoria, donde las artes inducen la imagen de un cuerpo que se está desvaneciendo, profundamente violentado o eliminado de la escena pública. Las pautas impuestas durante las décadas de los ochenta, nos dan como resultado la imagen de un cuerpo escenografiado y fragmentado. La desestructuración de este cuerpo colectivo se transforma en uno de los principales objetivos de la Dictadura, en miras a concretar su proyecto refundacional. La supresión de la cultura democrática, la sistematización de la vigilancia y la represión civil, se convierten en mecanismos cuyo objetivo es la reorganización general del país. Aunque la Unidad Popular y la Dictadura son radicalmente diferentes, ambos procesos comprenden el cuerpo de manera ideológica, tanto en su dimensión individual como colectiva, siendo uno los principales «soportes» sobre el cual se inscribe la racionalización del poder en la relación entre vida y política (el bio-poder). Es así como las medidas de la Dictadura apuntan a un proceso de fragmentación, individualización y desaparición del antiguo cuerpo social. la inserción del cuerpo en los engranajes económicos de la lógica productiva mediante dispositivos políticos, su sumisión a través de discursos, que instauran relaciones de poder siempre caracterizadas por su índole represiva, donde el capitalismo de acumulación fuertemente presente en la Dictadura Cívico-Militar, muestra una clara tendencia hacia la construcción y deseo de cuerpos homogéneos y dóciles que sean funcionales a la lógica.

El cuerpo no puede ser entendido como una realidad independiente del sistema de representaciones que lo cobija. Le Breton sostiene explícitamente al decir que: El cuerpo es una construcción simbólica y no posee significado por sí mismo, de ahí la numerosa y heteróclita serie de representaciones que de él existen de una sociedad a otra. (Le Breton D. , 2002)

Las variaciones que (re)presentan los cuerpos dependen del estado de relaciones del contexto al que pertenecen, de las diversas construcciones culturales, así como de las definiciones de lo que es (y no es) una persona, el cuerpo debe entenderse como un espacio incorporado. Por esto, el cuerpo no puede ser pensado independiente del momento histórico con el que está entrelazado. El cuerpo es la posibilidad de existencia del ser.

El aparato represivo de Estado tiene como finalidad garantizar –mediante la fuerza– las condiciones necesarias para reproducir el orden de social de la ideología dominante, durante la Dictadura son los militares los encargados de llevar adelante esta labor, amparados por la Doctrina de Seguridad Nacional y el estado de excepción declarado el mismo 11 de septiembre de 1973. La violencia se sintetiza en la obsesión del Régimen por la desaparición de los cuerpos (disidentes), con la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) como el principal organismo represivo y torturador. Así, el aparato represivo de Estado incurre en una violación sistemática de los Derechos Humanos (DD.HH.) para suprimir toda expresión de disidencia político-identitaria, en nombre de la seguridad nacional. Aquí también abarca el ámbito escolar, el religioso, el familiar, el político, el sindical y el cultural, entre otros, los cuales se convierten en espacios para poder llevar a cabo la represión y normativización de los cuerpos. Como señala Foucault, estos aparatos no solo producen cuerpos dóciles, sino también cuerpos útiles: son aparatos disciplinarios, cuyo objetivo es aumentar las fuerzas del cuerpo (en términos económicos de utilidad) y disminuir esas mismas fuerzas (en términos políticos de obediencia), dejando un cuerpo carente de derechos y alejándolo intencionalmente de la esfera pública y política, ya que esto iba en contra de la ideología impuesta que recluta a los individuos y los constituye sujetos por medio de instituciones que reproducen el orden dominante, que van imbricando normas que coaccionaron a los individuos. La Dictadura, encuentra legitimación en los discursos –ideológicos– nacionalista, católico y neoliberal. Para lograr la sumisión de los sujetos al orden socio-político neocapitalista, estos discursos operan profundizando en las categorías de sexo-género tradicionales.

Es por ello, que el cuerpo representa un (nuevo) espacio a intervenir, ante las evidentes formas de apropiación impuestas por la Dictadura. La dificultad de un arte del cuerpo y poner en escena un cuerpo, mientras está despareciendo, proponer una imagen corporal fragmentada, censurada, paródica y en conflicto, induciendo su asociación con las transformaciones

corporales suscitadas por la Dictadura. De ahí la necesidad entre la performance y la promoción de un discurso social crítico como respuesta al régimen político y formas de control corporal la que determina más bien el rol adquirido por la performance.

A través de distintas acciones realizadas en el espacio público y principalmente desde el camino abierto por el arte de acción se subvierten los códigos de poder y dominación sobre el cuerpo, dando paso a un cuerpo y agente performativo donde pasa de ser un espectáculo mediado por la concepción de lo teatral a ser un acto realizativo, un acto que constituye a un sujeto y que impregna lo social. Le Breton sostiene: Pensar el cuerpo es pensar el mundo; es un tema político mayor. Es un factor importante para pensar en las sociedades contemporáneas. Parafraseando a Foucault:

> Pero el cuerpo está también directamente inmerso en un campo político; las relaciones de poder operan sobre él una presa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos. (Foucault, 1975, pág. 32)

Así entonces transitamos entre presencias y ausencia, caminando entre cuerpos fragmentados desaparecidos y adiestrados, repitiendo de manera programada una vida impuesta por la máquina del tiempo.

1.3.1 El cuerpo presente y el cuerpo ausente

> *¿Acaso el cuerpo no es considerado bajo el velo de sus representaciones? El cuerpo no es una naturaleza. Ni siquiera existe. Nunca se vio un cuerpo: se ven hombres y mujeres.* (Le Breton D. , 2002, pág. 25)

En este punto se abordará la importancia de reconocer en el cuerpo algo más que su materialidad biológica, sino considerar al cuerpo en referencia tanto desde los sentidos físicos como emocionales-culturales-sociales y sobre todo como espacio simbólico, que sin duda se

transforma en prácticas de exclusividades disciplinarias y como espacio de repetición y producción de normas, también como materialidad donde se incardinan las experiencias y las memorias corporales, pero también como espacio de resistencia. La importancia de comprender su actividad como agente de conocimiento y de la condición epistemológica de la condición humana encarnada, como instancia antropológica cultural y simbólicamente situada, incluyendo la construcción de identidad, que encarna el pasado, pero que emerge inconscientemente a través de posturas reacciones y movimientos al presente.

Así pues, siguiendo en esta línea, un cuerpo presente, se sitúa dentro de su identidad y se configura en un colectivo, entendiendo que pertenece a aquello. Significa el poder movilizarse desde su materialidad corpórea, pero más allá de eso como un espacio simbólico que se mueve libremente desde su individualidad, pero que no es entendido sin el juego que cumple dentro del mundo y de la comunidad. Un cuerpo que se mueve sin un representante o normas impuestas desde el adiestramiento a lo largo de la historia, un cuerpo que no puede ser suplantado por alguien más, y la única forma de mostrarse es con el cuerpo, entendido como espacio material y simbólico en un espacio determinado. Un cuerpo que se encuentra realmente presente y vivo. Sujetos entendidos no solo como participantes directos de su ejecución, sino como "actores corpóreos" en tanto sus cuerpos materializan los significados que implican una serie de rituales, prácticas que se incardinan en los cuerpos.

> De resaltar es la complejidad que emergió en torno al análisis del cuerpo, al considerar que gestos, formas y posturas corresponden a situaciones, condiciones y jerarquías, y que por estas últimas los sujetos pueden dar cuenta de las primeras a sus semejantes, quienes por medio de códigos aprehendidos realizan interpretaciones no necesariamente conscientes.(Gómez Gavilán, 2012, pág. 327)

Al investigar sobre cuerpos presentes, aparece un significado, que no deja de llamar la atención, el que se atribuye a los velatorios o misas de cuerpos presentes, que se refiere de forma figurada a una persona que está presente en aquella ceremonia, pero su presencia es solo material, es decir, pareciera un cuerpo muerto, porque no hace nada, no interactúa con nadie. A su vez, involucra también el velar a una persona que se encuentra de forma material corpórea en un lugar determinado pero que no es capaz de movilizarse ni interactuar con nadie porque está muerta, aludiendo al cuerpo en reposo, y ausente, que espera por su entierro a través del

tradicional ritual del velatorio, rito por el cual se separará eternamente de los vivos y se instalará efectiva y simbólicamente en el recuerdo.

De esta manera, surge la siguiente pregunta: ¿Qué ocurre con aquellos cuerpos, que debido al duelo constante y sin cerrar, pareciera que viven un eterno velorio? Esta pregunta lleva a pensar que bajo el contexto de la Dictadura Cívico-Militar Chilena, se atentó contra el cuerpo desde la esfera física y simbólica, para convertir a los sujetos en entes ausentes más allá de la desaparición y la tortura. Esta maquinaria se adjudicó el poder de detener sujetos en la vía pública, de allanar hogares, de abusar y torturar, entre muchos otros métodos de represión, desde donde se diseñó la distribución de los cuerpos en el espacio público, instalando un régimen de ocupación espacial represivo, que pone al cuerpo en un lugar de conflicto, que reside en la desestructuración de este cuerpo en su dimensión individual como colectiva, siendo uno los principales «soportes» sobre el cual se inscribe la racionalización del poder en la relación entre vida y política (el bio-poder/la anatomopolítica), generando cuerpos rotos y ausentes, pero ampliando su comprensión más allá de la desaparición física, sino el poder que tuvo a nivel de identidad.

Es así como las medidas de la Dictadura en relación a la tortura, la persecución y las políticas de terror, apuntan a un proceso de fragmentación, individualización y desaparición del antiguo cuerpo social. Citando a Foucault:

> 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. (Foucault, 1975, pág. 131)

Debido a esto, es que la disciplina ejercida bajo la idea de limpieza y la instauración de un nuevo orden social, se incardina en los cuerpos, con la finalidad de poder fragmentar a los sujetos e identidades, descomponiendo las implantaciones colectivas, generando sujetos sumisos a quienes les rompen su anclaje claro, inmiscuyéndolos en identidades difusas, individuales, que no se relacionan colectivamente, fracturando por completo la experiencia en los cuerpos. Entonces, solo transitan de manera sonámbula cuerpos ausentes que se sostienen desde el miedo. Estos procesos de transformación corporal, donde se hace visible en el

terrorismo de Estado institucionalizado y de una política de la desaparición, el cuerpo que está pero que no se encuentra presente en su dimensión simbólica, el cuerpo que ya no está en su materialidad, sino, en curso de desaparecer. Infectando de manera pandémica los cuerpos y las memorias.

Se genera una crisis en la representación, donde el teatro no haya maneras para poder expresar semejante dolor, se renuncia a la ilusión del espectáculo y a las manipulaciones de la verdad, sino que se posiciona en un diálogo con la realidad histórica y el contexto del que forma parte, volcando al teatro a la cruda realidad en la cual se encontraba inmerso. Convirtiéndolo así en un mecanismo de resistencia y denuncia. Como dice Esther Cohen:

> Relegar el horror a un punto de la historia, impedirle la circulación, fracturar la memoria y la experiencia, es una forma de negarlo y negar con ello a las víctimas: "Por ello la escritura se convierte en una lucha contra el olvido, en una facultad política, en un momento ético donde el otro, el "hundido", cobra vida a través de la pluma del escritor y del sobreviviente" (Cohen, 2006)

Estos procesos de tensión y conflicto del cuerpo, se hacen visibles en las artes escénicas a través de una "estética de la desaparición", que reside en poner en escena de manera contradictoria un cuerpo torturado que se encuentran presente y viviendo a tiempo real ese borramiento. Así, por otro lado, el poner en escena un cuerpo que ya no está o que está a minutos de desaparecer. Se pondrá en escena entonces, la ausencia y la aparición, aludiendo a difuminar la corporalidad y, por otro lado, a darle visibilidad. Además, están en este constante interjuego de aludir a la ausencia y la presencia de cuerpos, que dan cuenta de un proceso de desestructuración del mismo, pues éste se muestra fragmentado y nunca de manera íntegra.

Así, hablando desde las artes escénicas, el cuerpo como espacio de resistencia que busca desde los cuerpos presentes de los actores/actrices, hacer del cuerpo un conducto para conectarse con los cuerpos ausentes de tantas víctimas de la violencia sistemática, cuerpos que se desvanecieron y fueron eliminados de la escena pública, para así, generar espacios y estrategias para poder resistir y darle un sentido, aunque sea de manera simbólica a los cuerpos que estaban siendo intervenidos o que simple y llanamente habían desaparecido. Por ello, urge presentar una estética teatral de la memoria traumática propia de la producción artística chilena desde 1973 en adelante.

Mientras el teatro sea una expresión del inconsciente de las sociedades, siempre será un mecanismo de resistencia, que recupere ese tejido que fue desarmado, que sigue presente en nuestros cuerpos. La tarea de los artistas escénicos desde el gran retroceso cultural que tuvieron las artes escénicas, ha sido el de poder darle cabida en el escenario y poder develar la enfermedad para sanar, para reconocer y comprender que nuestro está completamente pauteado por los acontecimientos del pasado. Así entonces, el poder ejercer la memoria en la escena desde y con los cuerpos, que han estado bajo un letargo profundo, de este nuevo siglo que ya está con la espalda rota, cargamos con cuerpos, huellas y duelos que nos hace tener siempre un pie en el pasado, otro en el presente y la idea de poder activar la memoria en relación y en pos del futuro, en relación a esto el teatro debe ser como una peste con altos índices de contagio.

1.3.2 El cuerpo desaparecido

Estamos con un cuerpo presente que se esfuma,
con una forma clara que tuvo ruiseñores
y la vemos llenarse de agujeros sin fondo.
¿Quién arruga el sudario? ¡No es verdad lo que dice!
Aquí no canta nadie, ni llora en el rincón,
ni pica las espuelas, ni espanta la serpiente:
aquí no quiero más que los ojos redondos
para ver ese cuerpo sin posible descanso.
(Poema Cuerpo Presente, Federico García Lorca)

Llegados a este punto, es importante hacer una revisión como a lo largo de la historia se ha consolidado, el bio poder de los cuerpos, desde la conquista hasta la Dictadura y sin ir más lejos, hasta la actualidad, donde se ha ocupado al cuerpo como un espacio para intervenir y conquistar. Es así como se constituye una 'política corporal', que se basa en ir construyendo saber y poder sobre los cuerpos, a través de la disciplina, y el control que los conduce hasta la muerte/desaparición de la propia identidad cuya identidad quedase circunscrita al espacio escriturado y haciéndolos pro/re producir tipos de verdades. Una política fragmentaria, que

influye desde distintas esferas. Es preciso mencionar la carga que llevamos, de cuerpos con duelos irresueltos, cuerpos no encontrados, a muertes muchas veces no confirmadas, a ritos fúnebres no realizados, a procesos de justicia que no han tenido lugar.

Antígona se asoma como un vaticinio que ha sido transversal a lo largo de la historia, como una tragedia propia de Latinoamérica, tanto en los procesos de conquista como en las dictaduras, de la lucha incansable de poder cumplir con los ritos funerarios de familiares insepultos por orden de los múltiples Creontes disfrazados de progreso. El derecho a la sepultura y al duelo son valores destacados de la tragedia, que permanecen vigentes para la especie humana aún con el paso del tiempo, cambiando solo así los personajes, los escenarios y los contestos históricos donde se posiciona la trama. Bajo este lineamiento es importante preguntarse ¿Cómo representar la ausencia?, aquello que hemos perdido, que está ausente, pero se encuentra presente desde lo inacabable de los duelos, de poder reconocer que todos esos proyectos de vida que fueron destruidos son también destrucciones y pérdidas colectivas. Así entonces, en este apartado me gustaría abordar la táctica de la Dictadura Cívico-Militar Chilena y su política de desaparición forzada, bajo el control social, el miedo, el genocidio, el borramiento del cuerpo y también la desaparición simbólica más allá del propio cuerpo físico. Citando a Agamben:

> En particular, el desarrollo y el triunfo del capitalismo no habrían sido posibles, en esta perspectiva, sin el control disciplinario llevado a cabo por el nuevo bio-poder que ha creado, por así decirlo, a través de una serie de tecnologías adecuadas, los «cuerpos dóciles» que le eran necesarios. (Agamben, 1998, pág. 12)

Así entonces el neoliberalismo como sistema que arrasó, con el cuerpo como agente activo que se moviliza libremente para así disciplinar, adiestrar y hacer dóciles los cuerpos desde la biopolítica, donde se diera paso a un nuevo cuerpo, que fuese analizable y manipulable. A través del tiempo se fueron desarrollando múltiples maneras de castigos, control y adiestramiento a nivel de mecánica: movimientos, gestos, actitudes, rapidez. Así pues, los modos concretos del poder penetran en el cuerpo mismo de los sujetos y en sus formas de vida. Como lo anterior indica, con respecto al capitalismo, Constanza Gómez Gavilán afirma que es el vehículo más popular de desmitificación del cuerpo y dice:

> La cosificación de todos los aspectos de la vida humana, la necesidad aceptada del librecambismo y la globalización a este inmanente han desembocado inevitablemente en la reconceptualización de un cuerpo ahora "útil" y apto como elemento de mercado.(Gómez Gavilán, 2012, págs. 323-324)

De esta forma, se busca guiar la conducta, bajo acciones calculadas que obtengan de los sujetos, tanto individual como colectivo, determinados rendimientos, de la mano del capitalismo que ejercerá un control disciplinar sobre el cuerpo, que se sienta en las políticas de terror, represión y sociedad de control. Por otro lado, el borramiento que postula, *David Le Breton*, afirmando : "En la familiaridad del sujeto con la simbolización de los propios compromisos corporales durante la vida cotidiana, el cuerpo se borra, desaparece del cambio de la conciencia, diluido en el cuasi-automatismo de los rituales diarios" (Le Breton D. , 1990, págs. 121-122). Es, así pues, que, al borrar el cuerpo de la conciencia, se fractura la dualidad cuerpo-sujeto y esto conduce a que afloren rituales –mayoritariamente- desde la automatización de los actos cotidianos muchas veces con repetición y reproducción inconsciente, dado que muchos de los nuevos rituales emergen desde el sentir que provocó la Dictadura en los cuerpos, que generó la separación cuerpo-sujeto, permeables a ser saturados de nuevos valores emanados desde la Dictadura. Los sujetos de esta manera, reflejan la pérdida de conciencia en torno a su materialidad corporal.

La desaparición forzada como mecanismo de represión tanto en su categoría de desaparición física, como la desaparición de la identidad y desarraigo del propio cuerpo, individual y colectivo, constituye un crimen que crea una ausencia difícil y muchas veces incapaz de superar, ya que, la misma acción cometida de desaparecer yace en otra categoría de crimen, que hizo, hace y sigue haciendo aún después de dicho crimen, que es el de no revelar el paradero del cuerpo desaparecido y por parte de los familiares el no poder realizar los ritos mortuorios que ayuden a cerrar un duelo. Bajo esto es que la desaparición implica una segunda muerte, que es el de la incertidumbre y lo irresuelto. El desaparecido está definido precisamente por su no presencia; la ausencia es lo que permite a esa categoría legal incorporar tantas experiencias diversas. Entonces, ¿qué tipo de identidad es la de desaparecido? ¿Cómo podemos conocer algo que no está presente?

Sin duda, la memoria, en este aspecto y bajo la presente investigación es clave, para seguir construyendo vínculo entre memoria e identidad, que desde el teatro sea importante

activar el ejercicio de la memoria para así mantener y preservar la memoria de la ausencia, al tiempo que se construye identidad para los desaparecidos. A continuación, pondré un escrito que hice para un ejercicio actoral donde me tocó interpretar a Antígona.

> Yo haré a Antígona, Ella es Antígona.
> Yo veré si, en la desgracia, tu corazón deja de latir, o si palpita con más fuerza. En fin, deberías reflexionar en torno a tus convicciones. El cuerpo de Polinice, en cambio, que murió de una muerte miserable, han dicho en la ciudad que no recibirá sepultura. Se ha ordenado no verter lágrimas por él, ni enterrarlo, para que sea pasto de las aves rapaces. Y aquel que osare infringir las órdenes, será lapidado. Ahora dime, ¿Qué piensas hacer tú? Desde luego, ese "alguien" no solo es el muerto, sino también el doliente, pues es este quien debe descansar, y es quien, en última instancia, ha de propiciar esa segunda muerte. No insistiré, sigue al que mande y haz lo que ordene. Yo, en cambio, seguiré lo que exige la costumbre, y daré sepultura a mi hermano. Si muero en la empresa ¿Qué me importa? Sosegada estaré al lado de los que reposan en paz. Pero habré cumplido un sagrado menester. Mil veces prefiero complacer a los que están abajo que a los de arriba. Pues es abajo donde moraré para siempre. Eres joven y has visto aún poca crueldad. Ese pasado, que tú quieres que olvide, jamás permitiré que sea olvidado. Y hasta el último momento algo sigue truncándose: a la injusticia de la muerte se le suma la imposibilidad de realizar ceremonia fúnebre de manera digna. Parece que una deuda simbólica quedara sin saldarse, y aún después de estar resguardado en el féretro, el difunto manifiesta enseñando sus restos ¿Por qué regresan los muertos como huellas fantasmagóricas? Silencios cómplices. Porque el hombre sediento de poder nunca podrá apagar su sed y deberá beber cada vez más. Cuando se emplea la violencia contra otros pueblos, también se recurre a ella contra el propio. Te equivocas. Fatiga y dolor, eso es la tierra. Ni ella ni la casa constituyen la patria. La patria no es el lugar donde se vierte el sudor, ni la casa que se desmorona envuelta en llamas, ni el sitio donde el hombre inclina la cerviz. No. Eso no es lo que el hombre llama patria y algún día darás testimonios de estas crueles leyes que me arrojan a una caverna bajo tierra, tumba insólita, sin que puedan llorarme aquellos a quienes amo. Y es que quienes no son sepultados, vagan eternamente entre nosotros, el que yace en una tumba, evita ser carroña para transformarse en un cuerpo, un cuerpo que tuvo un nombre y un lugar privilegiado en la memoria de otro, que perteneció a un lugar. Otros cuerpos, destrozados, yacerán sin tumba, por millares, en torno de aquel que no tuvo sepultura. Ustedes que empujan a Creonte a llevar la guerra a tierra extraña, sabrás que ganará aún muchas batallas que se avecinan, más la última los devorará. Ustedes claman por el botín, pero los carros que regresen no vendrán rebosantes sino vacíos. El universo concentracionario, tanto ayer como hoy, no es solo la institucionalización de la muerte forzada y anticipada, sino también la organización del olvido. El mundo occidental escribe Hannah Arendt, ha concebido al enemigo muerto, incluso en los periodos más negros, el derecho al recuerdo, el hecho de que Aquiles asistiera a los funerales de Héctor, o el de que la iglesia mantuviera viva la memoria de los "hereje", prueba que no todo se perdía, no podía perderse jamás. Los campos de concentración, volviendo anónima a la misma muerte, la despojaron de su significación: el término de una vida consumada. Una muerte como esta no hace más que confirmar el hecho de que el individuo nunca ha existido, es la muerte de la muerte: organización del olvido, institucionalidad de la amnesia. Una sociedad privada de la memoria. Pienso en lo que tendrás que ver y los compadezco.

> Quiero ser Violeta Parra, la comandante Ramona, Alfonsina Storni, Gladys Marín, la abuela, mi hermana saltando de un segundo piso para no encontrar la muerte en las manos de un hombre, Ana González, mi madre, todas las abuelas de mayo, las estudiantes del mayo feminista, Guacolda, mi suegra, Pizarnik, mis dos abuelas, Medea, Antígona. Yo misma.

No es suficiente afirmar que la justicia tarda, pero llega. La justicia que no se ejerce cuando corresponde, ya es injusta.

Capítulo II:

Compañías teatrales y creaciones de resistencia post-golpe (1974-1990): Poéticas de la memoria traumática y del cuerpo desaparecido.

"El fascismo chileno no tiene teatro, porque el fascismo chileno no tiene pueblo". (Rojo, 1985)

2.1 Reconstrucción contextual del panorama teatral chileno post-golpe (1974-1990)

En el presente capítulo, se hará una reconstrucción crítica del panorama teatral chileno post-golpe (1974-1990), revisando distintas compañías y creaciones de resistencia que estaban en el período post-golpe, que trabajaron desde el arte escénico y la performance, las poéticas de la memoria traumática y las poéticas del cuerpo desaparecido y como el teatro desde una visión sociopolítica se usó como mecanismo de lucha, resistencia y denuncia. Siguiendo en esta línea hablaremos de comprender el teatro desde una visión sociopolítica, como mecanismo de lucha, resistencia y subversión durante la Dictadura Cívico-Militar severamente represiva. Indagando acerca de la relación entre teatro y política. Como la práctica teatral se convierte en un agente de cambio ontológico de sujetos políticos. Como menciona Stephane Vinolo en su artículo: Esta relación entre teatro y política se refuerza aún más cuando hoy en día, ambos se exponen al mismo riesgo y se ven amenazados por los mismos enemigos. (Vinolo, 2018).

En esta perspectiva se inserta en la presente investigación , cuya intención es hacer una re-lectura desde el presente, del arte político y su articulación con los movimientos de resistencia producir una serie de acciones e intervenciones poético-políticas en el espacio urbano tomado por la Dictadura, bajo las máximas vanguardistas de articular el arte con la vida y con la política cuya meta estético-política sería subsumir sus acciones en la corriente de los movimientos sociales, desapareciendo como autores. Citando a Nelly Richard:

> Para la sensibilidad ideológico-cultural de la cultura militante, el arte debía levantar un testimonio de rechazo y denuncia: es decir, debía cumplir la función protestataria y concientizadora de una narración de urgencia cuyo sujeto hablaba, vivencialmente, desde zonas de exclusión y represión sociales que se consideraban depositarías de la verdad ético-simbólica del desgarro comunitario. (Richard N. , 2007, pág. 34)

La obra teatral es un artificio construido según sus propias reglas, pero no puede dejar de establecer un diálogo con la realidad histórica y el contexto del que forma parte. Esta relación nunca es directa, siempre existe entre ambas, algún tipo de mediación, siempre interviene una instancia que enriquece, multiplica y hace más complejos los vínculos. No se reivindica el teatro político como tal, pero sí el sentido en el teatro, que aparece como condición de posibilidad de un teatro político. Estas maneras teatrales empezaron a tomar una nueva dirección, donde sería de suma importancia las relaciones sociales, los desacuerdos

reales que se estaban viviendo en ese momento, cómo objetivo de ello, se buscaba que el público espectador lograra cierta identificación y permitiese que se generará una queja o revolución, donde se transponía en la escena, dejando atrás la belleza de producción y la manipulación de la audiencia y centrándose en lo sociopolítico. De aquí definitivamente inferimos que lo político en su esencia no se remite a la tarea de los políticos profesionales tal como los conocemos. Lo político tiene que ver con las estructuras básicas de la sociedad, con aquello que le da sustento. Lo político que el teatro debe considerar es lo político esencial y excede, por lo tanto, cualquier coyuntura particular. Así entonces el teatro a pesar de las políticas de terror y exterminio resiste desde la creación, donde a través de las creaciones de resistencia se buscaba hacer frente a la crisis representacional desencadenada por la Dictadura (1973-1989), en un momento donde la relación entre cuerpo y violencia era decisiva y mortal. De esta forma se empieza a llevar a cabo la performance, donde el arte corporal adquiere un rol contextual y que representativo de la experiencia que se vivía, así pues, se buscaba generar una relación intrínseca entre cuerpo, imagen, memoria, presencias y ausencias desde las poéticas de la memoria traumáticas y de la "estética de la desaparición", donde se busca inducir en la escena la imagen de un cuerpo que se está desvaneciendo, profundamente violentado, eliminado de la escena pública o que de manera incontrolable está a portas de desaparecer.

> No creo que el teatro tenga que convencer a nadie de nada. Su misión es mostrar la complejidad de la pregunta y la insuficiencia de cualquier respuesta. En este sentido creo que Brecht es muy importante en la historia del teatro. Su legado político más importante es el imperativo de hacer de cada espectador un crítico. (Anónimo).

El teatro debe tener una particular manera de articularse, lo que tiene que ver con la lucha del proletariado frente a la burguesía, el feminismo contra el patriarcado o de las disidencias contra la heteronorma hegemónica. Y como no hay historia desprovista de alguna ideología, o de pensamiento, no podemos apartar un teatro político de la historia. Así todo arte igualmente es comprometido y todo arte es político, pues en esencia todo acontecimiento, acción, tributo a lo humano es particularmente dialéctico.

Nuestro teatro debe ser de agitación en la medida en que transmiten objetivamente conceptos y críticas actuales que toman al ser humano como proceso para analizarlo y pensar

en qué vamos a hacer con ello, es ahí cuando la agitación se convierte en toma de conciencia, en lucha de clases, un ejercicio **de resistencia y memoria.**

Así entonces, se trabajará en base a una tabla que guiará de manera práctica, el panorama teatral durante el rango de tiempo estudiado en la presente investigación, las compañías que estaban trabajando/resistiendo y las creaciones escénicas de resistencia que se trabajaban, incluyendo en qué teatros o lugares se mostraban.

Panorama compañías teatrales de resistencia entre 1974 y 1990

Año	Compañía	Director	Elenco	Obras
1974	Los Mimos de Noisvander **Historia:** En 1950 se formó Los Mimos de Noisvander, compañía creada por uno de los precursores del arte de la pantomima en Chile: Enrique Noisvander.	Enrique Noisvander	María Cánepa, Pachy Torreblanca, Hernán Arellano, Pedro Aravena y Enrique Noisvander	**1974:** La Kermesse **Autor:** José Pineda **Actores:** María Cánepa, Pachy Torreblanca, Hernán Arellano, Pedro Aravena y Enrique Noisvander. **1976:** Educación Seximental **Autores:** Enrique Noisvander y Carlos Alberto Cornejo **Actores:** Enrique Noisvander, Hernán Arellano, Coca Guazzini, Claudia Di Girólamo, Juan Oblinovic, Pedro Aravena y Rebeca Gigliotto. **1979:** Esta semana ¡sí! **Autor:** Basada en una idea original de Enrique Noisvander, con 12 canciones de comedias musicales norteamericanas famosas, con letras creadas por Jaime Schneider **Actores:** Enrique Noisvander, Silvia Santelices, Soledad

				Pérez, Mauricio Celedón y Jaime Schneider **1980:** La re-creación **Autor:** Enrique Noisvander **Actores:** Jaime Schneider, Enrique Noisvander, Mauricio Celedón, Francisca Infante, Sergio Gajardo, Verónica Ortiz, y Olga Covácevic **Director:** Enrique Noisvander.
1974	Teatro Independiente Caracol **Historia:** El Teatro Independiente Caracol fue un conjunto de teatro aficionado fundado a comienzos de la década de los 60 en Concepción. Su fundación aparece directamente vinculada al Teatro de la Universidad de Concepción, TUC, y a las políticas de fomento de la actividad teatral regional emprendidas por el elenco universitario desde 1945, año en que comienza sus actividades.			**1978:** Réquiem por un girasol **Autor:** Jorge Díaz **Director:** Eduardo Barril **1978:** Las Tres Pascualas **Autor:** Dramatización de Isidora Aguirre sobre la leyenda de las tres pascualas Aguirre **Director:** Jaime Fernández **1980:** Viña **Autor:** Sergio Vodanovic **Actores:** Alicia Valenzuela, Lucy Neira, Norma Gómez. Cecilia Zapata, María Inés Chavarría, Lientur Rojas, Nelson Olate, David Bahamondes,

				José Rebolledo, Humberto Neira, y Hugo Montecinos **Directora:** Brisolia Herrera **1983:** Animas de día claro **Autor:** Alejandro Sieveking **Actores:** Rodrigo Salazar, Luis Mora, Arnoldo Weber, Marcia Espinoza, Brisolia Herrera, Lucy Henríquez, Elizabeth Lozano, Cecilia Zapata y Lucy Neira **Directora:** Berta Quiero **1984:** El lugar donde mueren los mamíferos **Autor:** Jorge Díaz **Actores:** Nelson Olate, Amoldo Weber, Lucy Neira, Brisolia Herrera, Luis Moena, Hugo Aguilera y Humberto Neira **1986:** El Boquete **Autor:** José Pineda **Actores:** Brisolia Herrera, Lucy Neira, Arnoldo Weber, Nelson Olate, Luz Parés. **Director:** Ernesto Benvenuto
1974	ICTUS (1955- Actualidad) **Historia:**	Claudio Di Girólamo (miembro fundador de ICTUS)	Nissim Sharim (abogado, actor formado en la práctica, miembro desde 1962) Delfina Guzmán (actriz egresada de la Universidad de	**1974:** NADIE SABE PARA QUIÉN SE ENOJA **Autor:** Creación Colectiva Teatro Ictus.

	1955 y un grupo de estudiantes rebeldes de tercer año del Teatro Ensayo de la Universidad Católica (TEUC) decide dejar su escuela y fundar su propia compañía, el Teatro Ictus. Sonia Azócar, Carmen Undurraga, Marina González, Paz Irarrázaval, Julio Rubio, Julio Retamal Favereau, Claudio di Girolamo Carlini, Gabriela Ossa, Irene Domínguez, Mónica Echeverría y el profesor de teatro Germán Becker, fueron sus primeros integrantes y fundadores.		Chile, ex integrante del Teatro de la Universidad de Concepción, miembro desde 1965).	**Actores:** **Director:** Jaime Vadell **1976:** PEDRO, JUAN Y DIEGO **Autor:** David Benavente y Teatro Ictus. **Actores:** José Manuel Salcedo, Nissim Sharim, Jaime Vadell, Rubén Sotoconil, Cristián García Huidobro, Gloria Munchmayer y Delfina Guzmán **director:** Colectivo Teatro Ictus **1978:** ¿CUÁNTOS AÑOS TIENE UN DÍA? **Autor:** Creación Colectiva más Sergio Vodanovic **Actores:** Nissim Sharim, Maité Fernández, Jorge Gajardo, Fernando Gallardo, Luz Jiménez, Cristián García Huidobro y Delfina Guzmán. **Director:** Colectivo Teatro Ictus **1979:** LINDO PAÍS ESQUINA CON VISTA AL MAR **Autor:** Creación colectiva de Ictus sobre relatos de Marco Antonio de la Parra, Darío Osses y Jorge Gajardo **Actores:** Delfina Guzmán, Nissim Sharim y Maité Fernández

				Director: Claudio Di Girólamo. **1980:** LA MAR ESTABA SERENA **Autor:** Marco Antonio de la Parra, Sergio Vodanovic, Carlos Genovese y Teatro Ictus. **Actores:** Nissim Sharim, Delfina Guzmán y Maité Fernández, en conjunto con los actores del grupo El Tinglado, Carlos Genovese, Roberto Poblete y Malucha Pinto. **director:** Claudio Di Girólamo. **1982:** SUEÑOS DE MALA MUERTE **Autor:** José Donoso y Teatro Ictus. Actores: Delfina Guzmán, Nissim Sharim, Grimanesa Jiménez Roberto Poblete, Carlos Genovese, Maité Fernández, Elsa Poblete, Claudio Basualto y Roberto Cantillana. **Director:** Claudio Di Girólamo. **1983:** RENEGOCIACIÓN DE UN PRÉSTAMO RELACIONADO, BAJO FUERTE LLUVIA EN CANCHA MOJADA **Autor:** Julio Bravo y Teatro Ictus. **Actriz:** Elsa Poblete **director:** Delfina

				Guzmán y Nissim Sharim. **1984:** LINDO PAÍS ESQUINA CON VISTA A LA MAR QUE ESTABA SERENA **Autor:** Marco Antonio de la Parra, Darío Osses, Jorge Gajardo y Teatro Ictus. **Actores:** Delfina Guzmán, Nissim Sharim y Maité Fernández **director:** Claudio Di Girólamo **1985:** PRIMAVERA CON ESQUINA ROTA **Autor:** Mario Benedetti y Teatro Ictus, basada en la novela homónima de Mario Benedetti **Actores:** Roberto Parada, Delfina Guzmán, Nissim Sharim, Héctor Noguera, Roberto Poblete, Carlos Genovese, Elsa Poblete, Maité Fernández, Soledad Henríquez, Hernán Vallejo, Osvaldo Osorio, Claudio Basualto y Eduardo Luna **Director:** Compartida entre Delfina, Sharim y Claudio Di Girólamo. **1986:** LO QUE ESTÁ EN EL AIRE

				Autor: Carlos Cerda y Teatro Ictus. **Actores:** Delfina Guzmán. Nissim Sharim, Roberto Parada, Elsa Poblete, Soledad Henríquez, Roberto Poblete, Hernán Vallejos y Carlos Genovese **Director:** Delfina Guzmán y Nissim Sharim **1987:** RESIDENCIA EN LAS NUBES **Autor:** Carlos Cerda, Carlos Genovese y Teatro Ictus. **Director:** Delfina Guzmán y Nissim Sharim **1988:** YO NO SOY RAPPAPORT **Autor:** Herb Gardner. **Director:** Gustavo Meza **1989:** DIÁLOGOS DE FIN DE SIGLO **Autor:** Creación Colectiva de Teatro Ictus, basada en la obra homónima de Isidora Aguirre. **Actores:** Delfina Guzmán, Nissim Sharim, José Secall, Edgardo Bruna, Maité Fernández, Amparo

				Noguera y Francisco Reyes. **Directora:** Delfina Guzmán **1990:** LA NOCHE DE LOS VOLANTINES **Autor:** Marco Antonio de la Parra y Teatro Ictus. **Actores:** Héctor Noguera, Edgardo Bruna, José Secall, Mariel Bravo y Paula Sharim **Director:** Nissim Sharim
1974	Teknos (Teatro de la Universidad Técnica de Santiago) (1962-1977) **Historia:** El Teatro Teknos se creó en el año 1958, paralelamente a que se abrieran agrupaciones teatrales en otras universidades, como el Teatro Experimental de la U. de Chile (1941), Teatro Ensayo de la U. Católica (1943), Teatro de la Universidad de Concepción (1945) y Teatro de la Universidad de Antofagasta (1962). En 1962, Tomás Ireland y Juan Luis Gandulfo se propusieron consolidar al grupo mediante su reconocimiento como el teatro de la UTE. En una carta del Centro de Estudiantes de la	Raúl Rivera		**1974:** Las bodas de Fígaro. **Autor:** Pierre Beaurmarchais **Actores:** Adriano Castillo, Gladys del Río, Maité Fernández, Carolina Benítez, Patricio Villanueva, Osvaldo Lagos, Gabriela Medina, Clara María Escobar, Jorge Boudon, Fernando Boudon, Mario Montilles, María Teresa Lértora, Paulina Mora, Erika Ahumada, Ema Matte, Samuel Magaña, Claudio Acuña, Antonio Quintanilla y Fernando Berríos. **Director:** Domingo Tessier. **1975:** La fierecilla domada **Actores:** Maité Fernández, Coca

	Escuela de Ingenieros Industriales al rector, le solicitaron la institucionalización del Teknos y su transformación en el teatro de la corporación. La contratación de Raúl Rivera, como primer director de planta, fue parte del reconocimiento del Teknos como grupo de teatro oficial de la universidad, iniciando un proceso de perfeccionamiento como elenco estable de la UTE, lo cual se reflejó en montajes de mayor nivel y en la incorporación, desde mediados de la década de 1960, de actores profesionales quienes trabajaron en conjunto con estudiantes y ex estudiantes de la universidad. Desde 1968, el elenco comenzó a ser remunerado haciendo que, hacia 1970, estuviera integrado mayoritariamente por actores profesionales.			Guazzini, Jorge Boudón, Patricio Villanueva, Adriano Castillo, Osvaldo Lagos, Juan Quezada, Gabriela Medina, Mario Montilles, Carolina Benítez, Wenceslao Parada, Fernando Boudón y María Teresa Herrera. **Director:** Gustavo Meza. **1975:** La viuda astuta. **Autor:** Carlos Goldoni Contó con la interpretación musical del Conjunto Barroco Andino dirigido por Jaime Soto León y la colaboración del Instituto Chileno Italiano de Cultura. **Actores:** Gladys del Río, Carolina Benítez, Juan Quezada, Adriano Castillo, Patricio Villanueva, Mario Montilles, Osvaldo Lagos, Gabriela Medina, Jorge Boudón, Maité Fernández y Fernando Boudón. **Director:** Gustavo Meza. **1977:** La familia de Marta Mardones. **Autor:** Fernando Cuadra. **Actores:** Gabriela Medina, Juan Quezada, Clara María Escobar, Nelson Báez, Enrique Madiña, Osvaldo Lagos y Frankie Bravo **director:** Pedro Mortheiru.

1974	Compañía de los cuatro (1974-1983) **Historia:** Compañía de teatro chilena, originaria de Concepción, creada el año 1960, elenco profesional e independiente fundado por los actores Héctor y Humberto Duvauchelle con Orietta Escámez. Inicialmente los acompañó Hugo Duvauchelle, quien falleció, y en su honor se conservó el nombre de Los Cuatro.	Iván Humberto Duvauchelle Concha	Héctor Duvauchelle Humberto Duvauchelle Orietta Escámez Invitados: Claudio di Girólamo, Franklin Caicedo, Pedro Mortheiru, Víctor Jara	**No hay información sobre las obras**
1974	El Aleph (1968-2016) **Historia:** El Teatro Aleph fue fundado en 1968 en Chile por Oscar Castro y estudiantes de diversos orígenes. Autodidacta, inventan un teatro-fiesta, subversivo, corrosivo, lleno de humor y burla. Sus maestros: Héctor Noguera (Chile), Augusto Boal (Brasil), Jerzy Grotowski (Polonia), Jorge Luis Borges (Argentina) y Federico Fellini (Italia). En 1973 Chile vive el golpe de Estado y la Dictadura de Pinochet. Durante Dictadura, el grupo siguió activo, pese a la censura impuesta por el régimen. Esto generó que la compañía fuese perseguida, pasando a la clandestinidad y, posteriormente, al exilio.	Oscar Castro	Marieta Castro, Ana María Vallejo, Carola Vallejo, Óscar Castro, Luis Alfredo Cifuentes, Juan Enrique Droguett, John Mac-Leod y Fernando Cordero	**1974:** Y al principio existía la vida (Sala del Ángel) **Autor:** Oscar Castro **Música:** Ángel Parra (quién firmó con el seudónimo Luis Cereceda puesto que acababa de salir del campo de concentración de Chacabuco) Actores: Óscar y Marieta Castro fueron exiliados a Francia en 1976, en donde se encontraron con antiguos integrantes de la compañía y fundaron el Teatro Aleph en Francia **1977:** La trinchera del supertricio, presentada en el Festival de Nancy. (Francia) **1978:** Dos monólogos para un hombre solo

				1980: La increíble y triste historia del General Peñaloza y del exiliado Mateluna **Autor:** Oscar Castro **Actores:** Sylvie Miqueu, Gabriela Olguín, Nathalie Estival, Claudine Rich, Anita Vallejos, Oscar Castro, su hijo Sebastián, Héctor Noguera, Adolfo Cozzi y Vicky Larraín. **Director:** Oscar Castro
1974	El Túnel **Historia:** Compañía formada el año 1971 por personas ligadas al teatro de la Universidad de Chile (DETUCH): El dramaturgo Edmundo Villarroel, los actores Tomás Vidiella, Alejandro Cohen y Pina Brandt, y el músico Jorge Rebel. Ellos habían abandonado el grupo universitario huyendo de la ampulosidad y espectacularidad que caracterizaban sus montajes, así como de esa mirada excesivamente ideológica que se venía arrastrando ahí desde hacía un tiempo.			**1971:** Agamos el amor **Autor:** Basada en el texto de Edmundo Villarroel **1973:** Balada de medio pelo **Autora:** Isabel Allende **1975:** Preludio y fuga para dos **Autor:** Fernando Cuadra

1974	Teatro del Ángel **Historia:** En 1971 se integró una agrupación al lado de los actores Ana González, Luz María Sotomayor, Bélgica Castro, Lucho Barahona y Dionisio Echeverría que se llamó Teatro del Ángel. El grupo adquirió el antiguo cine Teatro San Antonio, en Santiago y, con el objetivo de liquidar la deuda de 800 millones de escudos, realizaron espectáculos cada noche con obras. Se disuelve el grupo, ya que, debido a la Dictadura Cívico-Militar. Barahona, Sieveking y Castro fueron exiliados.	Alejandro Sieveking	Alejandro Sieveking (dramaturgo y director chileno, egresado de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile (UCH) Bélgica Castro, quien se desempañaba como profesora de Historia del Teatro en el Instituto de Teatro de la Universidad de Chile (ITUCH) y de actuación en la Escuela de Teatro de la PUC. Ana González, Víctor Jara María Cánepa, Héctor Noguera y Roberto Navarrete.	**1973:** La mantis religiosa **Autor:** Alejandro Sieveking Actores: Anita González, Bélgica Castro, Alejandro Sieveking, Shenda Román, Lucho Barahona, Rubén Sotoconil y Carmen Sienna. **Director:** Alejandro Sieveking **1973:** La virgen del puño cerrado **Autor:** Alejandro Sieveking **Director:** Víctor Jara (El cantautor y director fue asesinado antes del estreno y sería el último trabajo de la compañía en la sala) Alejandro Sieveking y Bélgica Castro parten al exilio a Costa Rica. **1974:** Teatromascope **Autor:** José Pineda **Actores:** Ana González, Rubén Sotoconil. Mireya Véliz, Mario Olave y Blanca Mallol **1976:** El estafador Renato Kauman **Autor:** Fernando Josseau **Actores:** Tennyson Ferrada. Jaime Azócar, Jorge Álvarez, Sonia Viveros, Pablo Halpern

1974	Teatro Imagen **Historia:** Las raíces del Teatro Imagen (TIM), fundada en 1974 están en el Teatro de la Universidad de Chile (ITUCH), que fallece de muerte violenta en 1973; al igual que el Teatro de la Universidad de Concepción (TUC). De la mano de sus fundadores Tennyson Ferrada, Jael Unger y Gustavo Meza. A comienzos de 1974, toda una generación de dramaturgos, directores, actores, escenógrafos, profesores (y espectadores) había abandonado el país. Sin embargo, Teatro Imagen se quedó en Chile y formó parte esencial de la resistencia cultural al régimen militar.	Gustavo Meza	Tennyson Ferrada, Jael Unger, Gonzalo Robles y Coca Guazzini	**1976:** Te llamabas Rosicler. **Autor:** Luis Rivano **Actores:** Yael Unger, Tennyson Ferrada, Malú Gatica, Gonzalo Robies, Pablo Vera y Juan Cuevas. **Director:** Gustavo Meza **1978:** Lo crudo, lo cocido y lo podrido **Autor:** Marco Antonio de la Parra **Actores:** Arnoldo Berrios, Jorge Álvarez, Mireya Mora, Roberto Parada. **Director**: Gustavo Meza **1979:** El último tren **Autor:** Creación colectiva **Actores:** Tennyson Ferrada, Jael Unger, Coca Guazzini y Gonzalo Robles **Director:** Gustavo Meza **1980:** El roto **Autor:** Joaquín Edwards Bello **Actores:** Tennyson Ferrada, Jael Unger, Gonzalo Robles y Coca Guazzini **Director:** Gustavo Meza **1982:** ¿Quién dijo que el fantasma de don Indalicio había muerto? **Autor:** Gustavo Meza **Actores:** Jael Unger, Tennyson Ferrada, Coca Guazzini,

				Gonzalo Robles y Hernán Vallejo **Director:** Gustavo Meza. **1984:** Los inconvenientes de instalar fábricas de comida en barrios residenciales **Autor:** Pablo De Carolis **Actores:** Jael Unger, Eduardo Barril, Luciano Morales y Augusto de Villa **Director:** Gustavo Meza **1989:** Cartas de Jenny **Autor:** Gustavo Meza **Actores:** Jael Unger, Fernando Larraín, Carmen Gloria Requena y Luciano Morales. **Director:** Gustavo Meza
1975	Teatro universitario independiente (TUI)	**No hay más información**		**1977:** La Mandrágora (versión libre de la obra de Maquiavelo) Autora: Isidora Aguirre **Director:** Eugenio Guzmán **No hay más información**
1976	La feria **Historia:** La compañía de teatro La Feria nació a finales de 1976, después de la separación de los actores Jaime Vadell y José Manuel Salcedo de la compañía ICTUS, debido a diferencias de		Jaime Vadell y José Manuel Salcedo Actualmente está compuesta por Jaime Vadell y Susana Bomchil.	**1977:** Hojas de Parra, salto mortal en un acto. **Autor:** Vadell y Salcedo, esta obra estuvo basada en poemas de Nicanor Parra. En marzo desconocidos

	criterios artísticos con los demás integrantes de este grupo. La discusión consistió en la manera de enfrentar la actividad teatral en el contexto cultural, social y político del país después del golpe de Estado de 1973.			incendiaron la carpa con lo que el proyecto inicial de La Feria se vio derrotado. **1977:** Bienaventurados los pobres **1978:** Una pena y un cariño **Autor:** Creación Colectiva **1980:** La República de Jauja **1981:** A la Mary se le vio el popins. Creación colectiva. **1982:** El tijeral Creación colectiva. **1983:** El zoológico de mármol.
1976	Taller de investigación teatral (TIT) **Historia:** El TIT inició su trabajo en 1976 no contando con ningún financiamiento especial, salvo el aportado por sus propios miembros. El TIT es un grupo profesional independiente, conformado por 10 integrantes, de los cuales 8 actores son en su mayoría alumnos y egresados de la Escuela de Teatro, Cine y TV de la Universidad Católica de Chile. Su director artístico, Raúl Osorio.	Raúl Osorio		**1977:** Los Payasos de la esperanza. **Actores:** José Luis Olivari, Mauricio Pesutic, Rodolfo Bravo. **Director:** Raúl Osorio **1980:** Tres Marías y una rosa. **Autor:** David Benavente **Actores:** Soledad Alonso, Luz Jiménez, Miriam Palacios y Loreto Valenzuela. Director: Raúl Osorio

1976	Compañía Teatro de Comediantes **Historia:** Ana González una de las creadoras de Teatro del Angel, incansable, volvió a levantar este espacio entre 1976 y 1984. Esta vez, con la compañía Teatro de Comediantes que estaba integrada por su pareja Lute Sotomayor, y los actores Héctor Noguera, María Cánepa y Roberto Navarrete. Durante ocho años, este grupo presentó clásicos del teatro universal y también dio espacio a nuevos nombres de la dramaturgia nacional.			**1978:** Las del otro lado del río **Autor:** Andrés Pérez **1979:** Testimonios sobre las muertes de Sabina **Autor:** Juan Radrigán
1977	Teatro Itinerante **Historia:** Fundado en 1977, fue una iniciativa que marcó un precedente en materia de acceso y circulación artística en nuestro país, permitiendo llevar obras de gran nivel a localidades donde la comunidad jamás había visto una pieza teatral, abriéndose a la experiencia artística de la mano de un grupo de 12 jóvenes actores, entre los cuales emergían las figuras de Alfredo Castro, Norma Ortiz, Aldo Parodi, entre otros. Alcanzó uno de sus períodos más fértiles bajo la dirección de Fernando González, a fines de la década de 1970. La compañía viajó	Fernando González	Alfredo Castro, Norma Ortiz.	**1978:** Romeo y Julieta (Traducción de la obra "Romeo y Julieta" de Pablo Neruda y adaptada a escena teatral por Fernando González) **Actores:** Alfredo Castro y Norma Ortiz. **1980:** Las tentaciones de Pedro **1980:** La princesa Panchita **Autor:** Jaime Silva **Actores:** Nancy Ortiz y Jorge Rodríguez **Director:** Eugenio Guzmán **1981:** Sueño de una noche de verano **Actores:** Rodrigo Álvarez, Consuelo Holzapfel, Max Corvalán, Héctor

	por todo Chile en un bus que tenía bodega y asientos. Subvencionada por el Ministerio de Educación y la Universidad Católica, destinada a recorrer el país con diversos montajes. Es dirigida por Fernando González e integrada por veinte actores, todos egresados de la Universidad de Chile.			Aguilar, Mario Bustos, Aldo Parodi, Alfredo Castro, Mario Gatica, Samuel Villarroel, Nancy Ortiz, Jorge Rodríguez, Norma Ortiz, Cecilia Cucurella y Brana Vantman. **1983:** Nuestro pueblo **Autor:** Thornton Wilder **Actores:** Domingo Tessier, Gloria Canales, Guillermo Gangas, María Clara Navarro, Regildo Castro, Francisco Sandoval, Adriano Castillo, Fernando Boudón, Fernando Muñoz, Claudio Arredondo, María Cecilia Cucurella, Osvaldo Silva, Cristo Cucumides, Luis Berrios, Alberto Castillo **Director:** Abel Carrizo **1984:** Manuel Leonidas Donaire y las cinco mujeres que lloraban por él. **Autor:** Alejandro Sieveking **Director:** Nelson Brodt **1987:** Rescate en monopatín **Autor:** José Pineda **Actores:** Alejandro Sieveking, Miguel Stuardo y Fernando Berríos.

1977	Teatro el Rostro **Historia**: Creada por Gustavo Sáez, Ximena Ramírez y Julio Muñoz -quien colaboró hasta el 2016-. El Rostro se ha posicionado como una compañía de teatro caracterizada por presentar obras con contenido social, familiar e infantil, con un trabajo constante desde su fundación. Desde el Teatro Independiente Caracol en 1977 se separan de esa compañía para formar El Rostro, ya que, tenía la necesidad de hacer un teatro más comprometido con la sociedad.	Ximena Ramírez Julio Muñoz		**1978:** Amor a la africana **Autora:** Isidora Aguirre **Actores:** Isabel, Silvia Marín, María Inés Chavarría, Sonia Zambrano, Julio Muñoz y Gustavo Sáez. **Directora:** Ximena Ramírez **Escenografía, vestuario e iluminación:** Carmen Luz Bur y Viviana Fernández **1979:** Caperucita captura el lobo **Autora:** María Inés Chavarría. (Basado en el cuento Caperucita Roja) **Actores:** Silvia Marín, Rosa Parra, Sonia Zambrano, Gustavo Sáez y Julio Muñoz **Directora:** Ximena Ramírez **1979:** El niño que quiere hacer las tareas **Autor:** Raúl Ruiz **Actores:** Inés Espinoza, Rodrigo Sáez y Julio Muñoz **1979:** Qué quieres creer Maruja **Autor:** Augusto Pescador Prudencio **1979:** Testimonios de las muertes de Sabina **Autor**: Juan Radrigán **Actores:** Ximena Ramírez y Juan Arévalo **Director:** Julio Muñoz

				1980: Hermanito Pescador **Autor:** Augusto Pescador **Actores:** Eduardo Matus y Sonia Zambrano **1981:** El reino al revés **Autor:** No hay información **Actores:** Gloria Sanzana, Julio Muñoz, Gustavo Sáez, Guillermo Chamorro y Augusto Pescador **Director:** No hay información **1981:** Hip, Hip, Ufa **Autor:** Dalmiro Sáenz **Actores:** Ricardo Montserrat, Gloria Sanzana, Ximena Ramírez, Julio Muñoz, Julia Echeverría, Jeanette Manosalva, Rosita Jara, Manuel Espinoza, Berta Darritchon, Gustavo Sáez y Augusto Pescador. **Director:** Augusto Pescador **1982:** Las brutas **Autor:** Juan Radrigán **Actores:** Ximena Ramírez, Odete Cortesi, Berta Darritchon y Gustavo Sáez. **Director:** Ricardo Montserrat **1982:** Una lección de pantomima **Autor:** Augusto Pescador **Actores:** Augusto Pescador

				Director: Augusto Pescador **1983:** El gato con botas **Autor:** Adaptación de Ximena Ramírez y Julio Muñoz **Actores:** Juan Arévalo, Julio Muñoz, Gustavo Sáez, Rosa Parra, Silvia Marín y Rodrigo Sáez **Director:** No hay información **1983:** Testimonio sobre las muertes de Sabina **Autor:** Juan Radrigán **Actores:** Ximena Ramírez y Juan Arévalo. **Director:** Julio Muñoz **Escenografía:** Sergio Pérez y Daniel Estrada **1985:** Pinocho (adaptación del cuento Clásico**)** **Autor:** Carlos Collodi (Adaptación de Julio Muñoz) **Actores:** Viviana Medina, Gustavo Sáez, Ghislaine Salazar, Carlos Fuentealba, Julio Muñoz, Rosita Parra y Orlando Cancino. **Directora:** Ximena Ramírez **1985:** Había una vez un rey **Autores:** Óscar Castro y Carlos Genovese **Actores:** Juan Arévalo, Orlando

				Cancino, Norma Gómez, Ximena Ramírez y Gustavo Sáez **Director:** Julio Muñoz **1986:** El retablo de Yumbel **Autora:** Isidora Aguirre **Actores:** Ximena Ramírez, Gustavo Sáez, Nelson Olate, Oriana Martínez, Mirtala Cárdenas, Rosita Parra, Carlos Toro y Julieta Sáez **Director:** Julio Muñoz **1987:** El retablo de Yumbel **Autora:** Isidora Aguirre **Actores:** Carlos Fuentealba, Gloria Sanhueza. María Rodríguez, Julieta Sáez, Gustavo Sáez, Nelson Olate, Oriana Martínez, Ximena Ramírez, Rosa Parra y Julio Muñoz **Director:** Julio Muñoz **1987:** Testimonios de las muertes de Sabina **Autor:** Juan Radrigán **Actores:** Ximena Ramírez y Juan Arévalo **Director:** Julio Muñoz **1987:** El lazarillo de Tormes **Autora:** Isidora Aguirre (Adaptación de la novela española) **Actores:** Julio Muñoz, Orlando Cancino, Manuel Loyola,

				Ramón Riffo, Edgardo Quezada, José Miguel Sepúlveda, Gloria Sanzana y Alejandra Zúñiga. **Director:** Domingo Robles. **1988:** Había una vez un rey **Autor:** Óscar Castro y Carlos Genovese **Actores:** Juan Arévalo, Orlando Cancino, Norma Gómez, Ximena Ramírez y Gustavo Sáez **Director:** Julio Muñoz **1988:** Los grillos sordos **Autor:** Jaime Silva **Actores:** No hay información **Director:** Ximena Ramírez **1989:** El niño que quiere hacer las tareas **Autor:** Raúl Ruiz **Actores:** María Luisa Tagle, Verónica Santana, Adriana Charlin, Fabián Balladares y Nicolás Fontein **Director:** Julio Muñoz **1989:** El último día de Franz **Autor:** Richard Schechner **Actores:** Hugo Vásquez, Marcia Arce, Paulina Salazar, Verónica Otero y Marcelo Vega **Director:** Julio Muñoz

				1989: Sinchico, el protegedor **Autor:** Juan Rivera **Actores:** Soledad Giralt, Carlos Fuentealba, Gustavo Sáez, Norma Gómez, Oriana Martínez, Andrea Bascuñán, Julio Muñoz y Juan Carlos Soto **Directora:** Ximena Ramírez
1978	Teatro de Cámara **Historia:** Paz Irarrázaval estudió en la Escuela de Teatro de la Universidad Católica durante los años cincuenta y pronto debutó en el montaje de Martín Rivas dirigido por su profesor Germán Becker; fundaron la compañía teatral ICTUS. En 1978 creó, junto a su sobrina la actriz Ana María Palma, el Teatro de Cámara, que buscaba producir montajes con una fuerte línea valórica cristiana.	Ana María Palma Alejandro Castillo	Ana María Palma, Luis Alarcón, Juan Carlos Bistoto, Tennyson Ferrada, Paz Irarrázaval, Alejandro Castillo, Mario Lorca, Jorge Álvarez, Nelson Brodt.	**1979:** El buen doctor **Autor:** Neil Simon **Director:** Alejandro Castillo **1980:** José **Autor:** Egon Wolff **1981:** Los encantos de la culpa. **Autor:** Calderón de la Barca. **1982:** La asamblea de los pájaros. **Autor:** Peter Brook. **1982:** Su Excelencia, el Embajador. **Autor:** Fernando Josseau Teatro U. de Concepción. **Actores:** Jorge Álvarez, Luis Alarcón, Juan Carlos Bistoto y Ana María Palma. También participan Mario Lorca, Rodolfo Bravo Y Gregory Cohen. **Director:** Alejandro Castillo. **1983**: Demential Party **Autor:** Fernando Josseau.

				Sala la Comedia. **Actores:** Juan Carlos Bistotto, Luis Alarcón, Ana María Palma, Carlos Matamala, **Director:** Fernando Josseau. **1989:** Adaptación de la novela Pantaleón y las visitadoras. **Autor:** Mario Vargas Llosa
1979	La falacia Grupo teatral que busca aparentarse con las técnicas circenses.	**No hay más información**	**No hay más información**	**1979:** Loyola **Actores:** Pepe Herrera, Agustín Mova. Claudia Di Girólamo, Mario Gatica, Cristián García Huidobro y Julio Bravo. **1979:** Arriba Tricolor **Autor:** Cristián García Huidobro **Actores:** Mario Gatica, Rosa Ramírez, Claudia Di Girólamo, Pepe Herrera y Cristián García Huidobro. **Director:** Cristián García Huidobro **1980:** Cero a la izquierda **Autor:** Gustavo Meza **Actores:** Claudia Di Girólamo, Cristián García Huidobro, Patricio Stravosky y Agustín Moya. **Director:** Gustavo Meza
1980	Teatro Popular El Telón (1980-1989) **Historia:** Juan Radrigán empezó a escribir, y a fine de 1979 un grupo de actores,	Nelson Brodt	José Herrera Nelson Brodt	**1981:** Redoble fúnebre para lobos y corderos, compuesta por tres piezas: Isabel desterrada en Isabel, El invitado y Sin motivo aparente

	junto a Pepe Herrera y Mariela Roi y comenzaron a trabajar con él para dar vida a sus creaciones. Así nació el Teatro Popular El Telón.			(Estrenada en Valparaíso) **Director:** Nelson Brodt **1981:** Hechos consumados **Autor:** Juan Radrigán Rojas **Actores:** Pepe Herrero, Silvia Marín, Jaime Wilson y Nelson Brodt **Director:** Nelson Brodt **1982:** El toro por las astas **Autor:** Juan Radrigán **Actores:** Mariella Roi, Winzlia Sepúlveda, Manuel Lattus, Nancy Ortiz, Pepe Herrera y Carlos Alberto Muñoz **Director:** Alejandro Castillo **1984:** Las voces de la ira **Autor:** Juan Radrigán **Actores:** Pepe Herrera, Jaime Wilson, Manuel Lattus, Luz Jiménez, Mario Gatica, Rebeca Garrido, Luis Gnecco, Mauricio Silva y Flavia Radrigán **Director:** Jorge Gajardo **1984:** Made in Chile **Autor:** Juan Radrigán **Actores:** Mariela Roi, Pepe Herrera, Jaime Wilson, Silvia Marín, Manuel Lattus y Rebeca Garrido **Director:** Jorge Cano

				Gira por Europa **1985:** Sin motivo aparente **Autor:** Juan Radrigán Rojas **Actor:** Nelson Brodt y Adolfo Azor **Director:** Rodolfo Pedraza **1986:** Borrachos de luna **Autor:** Juan Radrigán **Actores:** Rebeca Garrido, Mariela Roi y Pepe Herrera **Director:** Tennyson Ferrada. **1988:** La contienda humana (Estrenada en Zúrich) **Autor:** Juan Radrigán **Actores:** Hugo Medina y Pepe Herrera **Director:** Juan Edmundo González. **1989:** Balada de los condenados a soñar **Autor:** Juan Radrigán **Actores:** José Herrera, Silvia Marín, Hugo Medina y tres actores de Múnich.
1980	La Troppa **Historia:** La compañía teatral La Troppa nació hacia finales de la década de 1980. Sus integrantes son Jaime Lorca, Laura Pizarro y Juan Carlos Zagal, actores formados en la escuela de teatro de la Universidad Católica.	Jaime Lorca	Jaime Lorca, Laura Pizarro y Juan Carlos Zagal, Alejandra Rubio, Miguel Ángel Pinto, Igor Marín y Luis Dubó	**1987:** Santo patrono **Autor:** Juan Carlos Zagal y Jaime Lorca **Actores:** Alejandra Rubio, Laura Pizarro, Miguel Ángel Pinto, Igor Marín y Luis Dubó, Jaime Lorca y Juan Carlos Zagal **Directores:** Juan Carlos Zagal y Jaime Lorca

				1988: Salmón Vudú **Autores:** Laura Pizarro, Jaime Lorca y Juan Carlos Zagal **Actores:** Laura Pizarro, Jaime Lorca y Juan Carlos Zagal **Director:** Dirección compartida **1989:** El rap del Quijote **Autores:** Laura Pizarro, Jaime Lorca y Juan Carlos Zagal hacen una imaginativa adaptación de "El Quijote'' de Cervantes **Actores:** Jaime Lorca, Laura Pizarro y Juan Carlos Zagal **1991:** Pinocchio (Elegida mejor obra del año y mejor montaje por el Círculo de Críticos de Arte y la Asociación de Periodistas del Espectáculo de Chile)
1980	TEUCO (Teatro Urbano Contemporáneo) **Historia:** Andrés Pérez descubrió en el formato el temprano interés que sentía por presentar sus espectáculos en comunas populares lo que lo llevó a formar en 1980 la compañía TEUCO (Teatro Urbano Contemporáneo), que inicialmente integraron Juan Edmundo González y Roxana Campos, entre otros. Teatro Callejero.	Andrés Pérez Araya	Rosa Ramírez, Roxana Campos, Renée Ivonne Figueroa, Juan Edmundo González, Hernán Pantoja, Gianina Talloni, Miguel Estuardo, Rodrigo Vidal, Salvador Soto, Sandro Larenas, Marisa de Gregorio y Carmen Disa Gutiérrez,	**1980:** Oye, oiga y tú, y su historia inconclusa. **1980:** El viaje de José y María a Belén y lo que les aconteció en el camino (obra por la cual fueron detenidos en la Navidad de 1980, permaneciendo detenidos hasta pasadas las dos de la madrugada). **1981:** Iván el terrible (basada en el homónimo de León Tolstoi)

				1981: Acto sin palabras. **Autor:** Samuel Beckett **1981:** El sueño de Pablo. **1981:** Acerca del trabajo **1981:** El Principito (basada en el homónimo de Saint-Exupéry) **1982:** Las maravillas que vio Alicia en el país (basada en Alicia en el país de las maravillas de Lewis Carroll) **1983:** Cándida Eréndira **Autor:** Adaptación de Juan Edmundo González del cuento "La increíble historia de la cándida y su abuela desalmada" de Gabriel García Márquez **Director:** Nelson Brodt **1983:** Bienaventuranzas **Autor:** Joaquín Alliende **1983:** Amerindia **1985:** Cándida Eréndira **Autor:** Adaptación de Juan Edmundo González del cuento "La increíble historia de la cándida y su abuela desalmada" de

				Gabriel García Márquez **Actores:** Cambia el elenco **Director:** Nelson Brodt
1980	Grupo El Tinglado **Historia:** Sus fundadores, Roberto Poblete, Malucha Pinto, Carlos Genovese y William Geisse.	Carlos Genovese		**1980:** Sálvese quien pueda **Autor:** Oscar Castro y Carlos Genovese **Actores:** Malucha Pinto y Roberto Poblete **Director:** Carlos Genovese
1980	Teatro Urbano Experimental (TUE) **Historia:** Fue una compañía que se destacó durante la época, la que también se abrió paso a través del teatro infantil como primera expresión. El grupo se crea gracias al interés de aficionados y estudiantes de artes de la Universidad de Concepción, dispuestos a resistir través de sus creaciones, estableciendo desde allí su lucha política contra la Dictadura.			**1980:** Doña Bruja y el Lobo **Autor:** Roberto Pablo Gutiérrez **Actores:** Ana María Sepúlveda, Ivar Cáceres, Ernesto Ruminot, Guillermo Chamorro, Roxana Pardo y Roberto Pablo Gutiérrez **Director:** Roberto Pablo Gutiérrez **1981:** Los ángeles y ladrones **Autor:** Jorge Díaz **Actores:** Gonzalo Ruminot, Roxana Pardo, Roberto Pablo Gutiérrez, Ivar Concha, Lucía Martínez, Irene Grandón, Cecilia Escámez y Soledad Mayorga **Director:** Roberto Pablo Gutiérrez **1982:** Azul **Autor:** Idea original de Patricio Zamora **Actores:** No hay información

				Director: Creación colectiva **1982:** Consuma consumo cuidado **Autor:** Creación colectiva **Actores:** Cecilia Godoy, Julia Echeverría, Roberto Melgarejo, Ricardo Sepúlveda, Gonzalo Ruminot y Roberto Gutiérrez **Director:** Roberto Gutiérrez **1982:** Neruda **Autor:** No hay información **Actores:** No hay información **Director:** Roberto Gutiérrez **1983:** Basta **Autor:** Patricio Bunster **Actores:** Compañía junto a Calaucán **Director:** Patricio Bunster **1983:** El diario de la tía Solferina **Autor:** Patricio Bunster **Actores:** Compañía junto a Calaucán **Director:** Patricio Bunster **1984:** Con naturaleza ahora **Autor:** No hay información **Actores:** No hay información **Director:** No hay información

				1984: Estación obligada **Autor:** No hay información **Actores:** No hay información **Director:** No hay información **1986:** Auschwitz carretera **Autor: Alexis Figueroa** **Actores:** Cecilia Godoy, Janine Alé, Mariela Raglianti, Mariela Vilaboa, Paola Aste, J. Francisco Albarrán, Ricardo Sepúlveda, Luis Figueroa y Mauricio Castillo. **Director:** Ricardo Sepúlveda **1986:** Horizonte en rojo **Autor:** Creación colectiva **Actores:** Janine Alé, Cecilia Godoy, Verónica Roa, Ricardo Sepúlveda, Mauricio Castillo, Luis Figueroa y Hildegard Hecker **Director:** Alexis Figueroa
1981	Teatro El Riel **Historia:** Juan Vera Aldunce, dramaturgo, actor, director de teatro, recién llegado de su exilio en Inglaterra, reúne a 25 personas para formar un movimiento cultural, cuyo objetivo sería abrir nuevos espacios para el arte y para el	Juan Vera Aldunce	Ana María López, Juan Vera, Jorge Bozo y Reynaldo Vallejo	**1982:** La 504 **Autor:** Juan Vera **Actores:** Brana Vantmann y Mario Villatoro y Juan Vera. **Director:** Rafael Ahumada **1983:** Mientras duerme la señora (Obra montada para celebrar los dos años

	reencantamiento, de los seres humanos de este país, por reunirse y hablar de sus problemas. Se formó con la ayuda económica de los trabajadores ferroviarios: de ahí el nombre del grupo. Se encontraban teatristas, cineastas, dramaturgos, videastas, músicos, cantores, etc. Pero con el correr del tiempo, el fascismo hace su trabajo, y el choclo se va desgranando quedando sólo el área de Teatro, y es así como nace hace 25 años, La compañía de Teatro El Riel.			de creación de la Compañía) **Autor:** Mario Villatoro **Actores:** Juan Vera y Hernán Orellana. **Director:** Javier Rodríguez **1987:** La Catalina **Autor:** Juan Vera **Actores:** Juan Vera, Ernesto Yáñez, Reinaldo Vallejo, Ana María López, Marina Herrera y Quena Ilabaca. **1989:** El Relevo **Autor:** Juan Vera **Actores:** Ana María López, Juan Vera, Jorge Bozo y Reynaldo Vallejo
1982	Teatro La Calle **Historia:** Fue fundado en 1982 por Juan Manuel Sánchez e integrado por Ana María Montané y Marcia. A partir de 1983 se integrarán a este grupo Sandra Cepeda, Juan Carlos Cáceres y Alejandro Trejo.		Sandra Cepeda, Juan Carlos Cáceres y Alejandro Trejo.	**1982:** Qué será, que será, que a Adán y Eva les quitaron el paraíso **1983:** Mefisto made in Chile **1983:** No quiero, no debo, ni puedo... pero... **1990:** Elisa, porqué me quitas la vida? **Autor:** José Manuel Sánchez **Director:** José Manuel Sánchez
1982	Teatro de Feria **Historia:** Nace en Temuco de la mano de Andrés Pávez. Allí conoce a Esmérita Huiliñir, Luis Germán y David Absalom, con			**1982:** Venus **1983:** ¿Quién tuvo la culpa de la muerte de María González? **1984:** El queso y el salchichón

	quienes actúa por algún tiempo en el ex Paseo Bulnes de la ciudad sureña. Junto a Esmérita Huiliñir recorre diversos lugares del país haciendo teatro callejero, café concert y teatro para colegios. Más tarde, motivado por Isidora Aguirre, Andrés Pávez se marcha a Santiago, allí continuó la compañía haciendo primero montajes en solitario, y luego con otros compañeros; entre los que destaca Rosa Oxi, a quien conoce gracias al casting realizado en el Centro Cultural Mapocho para trabajar en La que fue a convencer y salió convencida, escrita por Isidora Aguirre y dirigida por el mismo Andrés, esto en el contexto del plebiscito de 1988.			**1988:** La que fue a convencer y salió convencida **1989:** Bruja Dorotea
1983	El Trolley (1983-1988) **Historia:** Comienza a funcionar el Trolley, espacio de contracultura santiaguina emplazado en la calle San Martín, centro de Santiago, en un antiguo galpón de madera utilizada por el sindicato de extrolebuseros. Este centro de resistencia cultural es escenario de fiestas, ensayos	Ramón Griffero		**1984:** Historia de un galpón abandonado (obra que estrena el espacio Trolley) **Autor:** Ramón Griffero **Actores:** Carmen Julia Sienna, Eugenio Morales, Sigfried Polhammer, Alejandro Trejo, Lina Contreras, Maruja Guajardo, Carmen Pelelzler. William Hidalgo, Angel Barroso, María Cristina Arias, Carlos Osorio y Martin Balmaceda

	y presentaciones de bandas de música, montajes teatrales, performances y exposiciones de arte. La fundación de El Trolley estuvo a cargo de Carmen Pelissier, Ramón Griffero, Pablo Lavín, Eugenio Morales y Armando Lillo.			**Director:** Ramón Griffero Compañía: Teatro Fin de Siglo **1985:** Cinema Utoppia **Autor:** Ramón Griffero Compañía: Teatro Fin de Siglo **Actores:** Ver6nica García Huidobro, Rodrigo Vidal, Carmen Pelliser y Martín Balmaceda **Director:** Pablo Lavín **1986:** Opereta **Autor:** Titín Moraga **Actores:** Patricia Rivadeneira, Francisco Moraga y Alberto Sanfuentes **1986:** Crónica de un sueño **Autor:** Enrique Giordano **Actores:** Gonzalo Carvajal, Francisco Moraga, Sandra Veronés, Claudio Belair, José Luis Arredondo y Francisco Marti. **Director:** Rodrigo Vial
1983	Teatro Fin de Siglo **Historia:** Al poco tiempo de llegar a Chile, Ramón Griffero se contactó con Eugenio Morales, Carmen Pelissier y Pablo Lavín, con quienes abrió en 1983 el centro El Trolley, en calle San Martín 841, lugar donde se encontraba un galpón	Ramón Griffero		**1984:** Un Viaje al mundo de Kafka **Autor:** Ramon Griffero (Creación a partir de la vida y relatos de F. Kafka y elemento autobiográficos) **Actores:** Andrea Lihn, Eugenio Morales, María Cristina Arias, Consuelo Castillo,

	abandonado por el sindicato de trolebuseros. Allí formaron la Compañía de Teatro Fin de Siglo, cuyos primeros montajes -ligados al movimiento de resistencia cultural a la Dictadura militar- se financiaron con fiestas organizadas en el galpón, donde actuaron influyentes grupos de rock de la época, como Los Prisioneros y Electrodomésticos.			Raúl Castro, William Hidalgo **Director:** Ramón Griffero **1984:** Historia de un galpón abandonado (obra que estrena el espacio Trolley) **Autor:** Ramón Griffero **Actores:** Carmen Julia Sienna, Eugenio Morales, Sigfried Polhammer, Alejandro Trejo, Lina Contreras, Maruja Guajardo, Carmen Pelelzler. Wllliam Hidalgo, Angel Barroso, María Cristina Arias, Carlos Osorio y Martin Balmaceda **Director:** Ramón Griffero **1985:** Ugghht Fassbinder **Autor:** Ramón Griffero **Actores:** Verónica García Huidobro, Alfredo Castro, J. Cristóbal Soto, Pablo Lavín, Rodrigo Vidal, Francisco Moraga y Carmen Pelissier **Director:** Ramón Griffero **1985:** Cinema Utoppia **Autor:** Ramón Griffero Compañía: Teatro Fin de Siglo **Actores:** Ver6nica García Huidobro, Rodrigo Vidal, Carmen Pelliser y Martín Balmaceda **Director:** Pablo Lavín

				1986: 99 La Morgue **Autor:** Ramón Griffero **Actores:** Verónica García Huidobro, Carmen Pellissier, Eugenio Morales, Alfredo Castro, Rodrigo Pérez, Francisco Moraga, María Corbino, Marisol Agar, Sigfried Polhammer, José Luis Arredondo, Rodrigo Vial y Patricio Villalobos **Director:** Ramón Griffero **1988:** Fotosíntesis Porno (Obra-performance) **Actores:** Soledad Alonso, Leo Vidal, Alejandro Silva, Alberto Sanfuentes, Rodrigo Vidal y David Musa **1989:** Viva la República **Autor:** Ramón Griffero **Actores:** Eugenio Morales, Elsa Poblete, Claudio Rodríguez, Andrea Lihn, Alex Zisis, Sergio Madrid, Soledad Alonso, Francisco Moraga, Carla Lobos y Consuelo Castillo **Director:** Ramón Griffero
1984	Teatro Callejero de Santiago (TECASA) **Historia:** Fundado en 1984 por Juan Carlos Cáceres, estará integrado además			**1984:** Eulogio el loco **Autor:** Juan Carlos Cáceres. **1986:** Caperucita la Roja

	por Sandra Cepeda, Alejandro Trejoy Ana María Montané. Si bien el número de obras no es tan amplio como el TEUCO, perduró en el tiempo como compañía de teatro callejero.			**Autor:** Luis Arenas Creación colectiva **1987:** El muñeco **Director:** Aldo Parodi
1984	La carreta **Historia:** Fundada en julio de 1984 por los dramaturgos David Musa Ureta y Víctor Soto Rojas, la Compañía de Teatro La Carreta surgió con el propósito de promover y difundir el arte teatral en la sociedad chilena a través del proyecto "Desarrollo Teatral y Cultural en la Marginalidad", en el cual se desarrolla un conjunto de acciones culturales: montajes teatrales, cursos y talleres de formación y perfeccionamiento artístico, formación de agentes culturales comunitarios, organización y dirección de grupos teatrales comunitarios y organización y producción del "Encuentro de Teatro Popular Latinoamericano" (ENTEPOLA). Éste fue creado en 1987 y se presenta anualmente durante diez días en el mes de enero en los barrios (comunas) de la capital de Chile.			**1985:** Altazor o un viaje en paracaídas **Autor:** Adaptación hecha por Víctor Soto de la obra de Vicente Huidobro **Actores:** Flor Domínguez y Víctor Soto **Director:** Jaime Lepe **1987:** Se realiza el Primer Encuentro de Teatro Popular Latinoamericano, organizado por el grupo La Carreta **1988:** El Cambiazo **Autor:** Mario Benedetti **1989:** Al paso de los sueños **Autor:** Texto de Víctor Soto, adaptado por Boris Quinger, que incluye trozos de obras de Cervantes, Miguel de Unamuno y el discurso de Chaplín en la película "El gran dictador" **Actores:** Juan Valdivia y Gerardo Badilla **Director:** Boris Quinger

1985	Teatro la Loba **Historia:** La compañía nace el año 1985, ideada por Rodrigo Marquet, y fundada por él, Arturo Rossel y Renzo Briceño. Juntos ensayaban en frente a la Escuela de Derecho. Así, con un enfoque en el trabajo corporal y en las posibilidades de la improvisación crearon Anestesia, obra con la que se fueron de gira a Chiloé, pudiendo dar a conocer sus creaciones a nuevos territorios.			**1986:** Anestesia **1988:** El pájaro azul
1985	Matucana 19, Garage de la resistencia. (1985-1991) **Historia:** Lugar situado en el popular barrio Estación Central, a pasos del terminal de ferrocarriles y de la USACH, donde se gesta la escena contracultural, casi única en aquellos tiempos de toque de queda, de muertes y desapariciones, persecuciones y torturas. El sitio surgió luego de que Jordi Lloiret recibiera de su padre el galpón: la condición era administrarlo y pagarle una renta razonable a fin de mes.			
1986	Teatro del Silencio **Historia:** Los inicios de la compañía datan de 1986	Mauricio Celedón		**1986:** Barrer, barrer, hasta barrerlos **1988:** GARGANTUA

	en Valparaíso, esto gracias a una residencia impulsada por el Instituto Chileno – Francés de Cultura. En esta instancia Mauricio Celedón realizó talleres a estudiantes y profesores de la ciudad de Valparaíso y Santiago. Luego de semanas de trabajos se ejecutó una performance callejera titulada Barrer, barrer, hasta barrerlos. La pieza consideraba a un grupo de personajes vestidos y maquillados de blanco, los cuales comenzaban su recorrido en la casa del poeta Enrique Moro, descendiendo por las escaleras hasta los inicios de la subida Ecuador. Años más tarde, también en Valparaíso, y como resultado de un taller realizado por Mauricio, se ejecutó Gargantúa, mimodrama en un acto, inspirado en la novela francesa de Rabelais. Lo primordial de esta pieza callejera era el trabajo del actor, el que era apoyado por una marioneta diseñada por Joaquín Cordua.			**Director:** Mauricio Celedón **1990:** TRANSFUSIÓN **Director:** Mauricio Celedón
1988	El gran circo teatro **Historia:** La compañía Gran Circo Teatro se formó en 1988 fruto del montaje de La Negra Ester. Su nombre ganó popularidad a causa del éxito de dicha obra. El grupo estuvo	Andrés Pérez Araya.		**1988:** La Negra Ester **Autor:** Roberto Parra Sandoval **Actores:** Rosa Ramírez, María Izquierdo, Pachi Torrealba, María José Núñez, Ximena Rivas, Boris Quercia, Willie Semler, Aldo Parodi,

	formado por actores, diseñadores, músicos y productores. El listado llegó a incluir a Rosa Ramírez, Boris Quercia, María Izquierdo, Ximena Rivas, María José Núñez, Pachi Torreblanca, Willy Semler, Horacio Videla, Aldo Parodi, Rodolfo Pulgar, Cuti Aste, Daniel Palma y Mauricio González, entre otros.			Horacio Videla, Alejandro Ramos. **Director:** Andrés Pérez Araya. **1990:** EPOCA 70: ALLENDE. **Actores:** Rosa Ramírez Ríos, Roxana Campos, Ximena Rivas, María José Núñez, Rodolfo Pulgar, Horacio Videla, Aldo Parodi, Jaime Mc Manus, René Rossel, Hernán Lacalle, Ignacio Miranda, Rodrigo Marquet, Boris Quercia. **Director:** Andrés Pérez Araya.
1989	Teatro de la memoria **Historia:** Teatro La Memoria nació de la asociación de Alfredo Castro y de un grupo de actores, entre los cuales estaban Paulina Urrutia y Rodrigo Pérez. Una de las características de esta compañía es crear obras a través de un lenguaje no lineal, que rompe con las estructuras narrativas tradicionales. Es un teatro en donde se conjugan de manera integral el texto, la imagen, la gestualidad y la interpretación			**1990:** La manzana de Adán (basada en el libro homónimo de Claudia Donoso y Paz Errázuriz) **Dramaturgia y director**: Alfredo Castro. **1990:** Cariño malo, puesta en escena del Teatro de la Universidad Católica **Autora:** Inés Stranger. **Actrices:** Claudia Celedón, Giselle Demelchiore, Paulina García y la compositora musical Magdalena Soto **Directora:** Claudia Echenique.

Tabla nº 1: Panorama de compañías teatrales (1974-1990). Elaboración propia.

Panorama de Teatro en/de exilio entre 1974 y 1990

Años de exilio	Compañía o creador	País de exilio	Obras
1973- Se queda viviendo en Estados Unidos	Gustavo Gac-Artigas y Perla Valencia Teatro de la Resistencia-Chile (TRCH)	Alemania Oriental desde donde se traslada a París. Bogotá, Perú, Argentina, Bolivia y Ecuador. Francia.	**1975:** Chili-Liberté **1978:** The Land Of Tears Of Blood or We Call You Chile Freedom (La Tierra De Lágrimas De Sangre o Te Llamamos Chile Libertad) **1982:** Columbus' Egg or Coca-Cola Offers You A Journey Of Dreams In Latin América (El huevo de Colón o Coca-Cola te ofrece un viaje de ensueño en América Latina) **1989:** Gonzalito or Yesterday I Learned That I Can Return (Gonzalito o Ayer Supe Que Puedo Volver)
1974	Teatro El Túnel	Buenos Aires	**1975:** Preludio y fuga para dos **Autor:** Fernando Cuadra **No se encuentra más información de las obras presentadas en exilio**
1974-1996	Alberto Kurapel (Alberto Sendra) Compagnie Des Arts Exilio (1981)	Canadá (Montreal), actualmente reside en Santiago de Chile.	**1983:** Exitlio in Pectore Extrañamiento **1986:** Reciclaje **1986:** Off-Off-Off ou sur le Toit de Pablo Neruda **1986:** Mémoire 85 / Olvido 86 **1987:** Altitude Variable **1988:** Indicios /Signos **1988:** Prometeo Encadenado según Alberto Kurapel / Prométhée Enchaîné selon Alberto Kurapel **1990:** Carta de Ajuste ou Nous n'avons plus besoin de calendrier **1990:** Aurores Mobiles Obras producidas en exilio luego de 1990: **1993:** Utopías/Sans Arret **1994:** La bruta interférance
1974- 1984	Alejandro Sieveking junto a Bélgica Castro Teatro del Ángel	Costa Rica	**1974:** Pequeños animales abatidos **1976:** Volar con solo un ala **1979:** El uno para el otro **1981:** La diablada **Obras presentadas por Teatro del Ángel en Costa Rica, 1975-1985:**

			Corronguísimo La virgen del puño cerrado Apareció la margarita Gato por liebre Espectros Hablemos a calzón quitado Ja-jaque mate Los chinos Los cuernos de don Friolera La profesión de la señora Warren Toruvio, el ceniciento Cama de batalla Pura vida El chispero El lindo don Diego Pequeños animales abatidos La Nona Las hermanas de Búfalo Bill Un, dos, tres Tatuajes amorosos en el cuerpo del difunto Jo Cien veces no debo La celestina Recién chorreado La mula del diablo Bodas de sangre El hombre elefante El médico a palos Ánimas de día claro Orquesta de señoritas Arroz con mango El corazón en la mano Edipo Rey La dama boba Rosaura a las diez El zoológico de cristal Cuentos del Decamerón Esta noche con Lucho L'anima sola
1974- 1980	Juan Vera	Argentina, Perú e Inglaterra	**1976:** Twelve Shifts of Gear (Inglaterra) **1977:** Alien Land **1977:** The Drama director **1978:** Story of our Families **1979:** Thames Nitrate Company
1974- 1983	Compañía de los Cuatro (Héctor Duvauchelle, Humberto Duvauchelle y María Elena Duvauchelle)	Venezuela	**1981:** Los payasos de la Esperanza

1974-	Miguel Retamal Teatro El Volcán	Montreal	**No hay información sobre las obras**
1974-1979	Teatro Lautaro	República Democrática Alemana	El círculo de mimbre, de Jorge Gajardo La noche del soldado, de Carlos Cerda Escenas contra la noche, de Omar Saavedra El ocaso del centauro, de Víctor Carvajal **No hay información sobre los años de las obras**
No se encuentra fecha	Teatro de Artistas Independientes (Eloy Cortínez, Juan Katevas y Alonso Venegas)	Costa Rica	**No hay información sobre las obras**
No se encuentra fecha	Teatro Pedro de la Barra (Raquel Parot)	México	**1983:** Cartas del exilio **Autor:** Creación colectiva **No más información sobre las obras**
No se encuentra fecha	Compañía El Volcán (Manuel Retamal)	Canadá	Puso en escena obras de Juan Radrigán **No hay información sobre las obras**
No se encuentra fecha	Teatro Ekin-Quebeque (Manuel Aránguiz)	Canadá	**1983:** Comedia española **Autor:** Jaime Silva **No hay información sobre las obras**
No se encuentra fecha	Compañía Chilena de Teatro	España	1978 y 1979 dirigida por Jorge Diaz, estrenó e hizo lecturas dramatizadas de piezas de Skarmeta (La búsqueda), de Sieveking (Pequeños animales abatidos), del propio Díaz (La puñeta y Toda esa larga noche) y de Pedro, Juan y Diego la creación colectiva de ICTUS **No hay información sobre los años de las obras**
No se encuentra fecha	Compañía Iberoamericana de Teatro (Julio Fischtel, Rosa Castillo, Heine Mix y Pedro Vicuña)	España	**No hay información sobre las obras**

No se encuentra fecha	Teatro Latinoamericano de Colonia	República Federal Alemana	**No hay información sobre las obras**
No se encuentra fecha	Teatro Popular Chileno (Hugo Medina y Coca Rudolphy)	Inglaterra	Chile 73 **Autor:** Creación colectiva **No se encuentra año** **No hay información sobre las obras**
No se encuentra fecha	Teatro Chileno de Mimos (Gloria Romo y Pancho Morales)	Inglaterra	**No hay información sobre las obras**
No se encuentra fecha	Teatro Chileno de Cambridge	Inglaterra	**(**hizo giras con una creación colectiva sobre los logros del Gobierno Popular**)** **No hay información sobre las obras**
1975-1987	Sara Astica y Marcelo Gaete Teatro Surco	Costa Rica	**1976:** Sabor a miel **1977:** Tú sabes que no te puedo oír cuando el agua está Corriendo **1977:** La valija **1978:** Antropofagia de Salón **1979:** Querido mentiroso **1982:** Comedia a la antigua **1984:** A usted le gustan maduras **1986:** Sara Benhardt
No se encuentra fecha	Teatro la Barraca (Encabezado por Enrique Sandoval, dirigido por Jaime Silva)	Montreal	**1987:** El retablo de Yumbel (escrita y dirigida por Isidora Aguirre) **1987:** Vida, pasión y muerte de Juana La Loca (parte de Trilogía del nuevo mundo)
No se encuentra fecha	Mariló Núñez	Toronto	**No hay información sobre las obras**
1976- 1980	Teatro Chileno de Estocolmo	Suecia	**1979:** El espantajo **Autor:** Jorge Díaz **Director:** Boris Kozlowski **No hay más información sobre las obras**
1976- 1983	Sergio Buchmann	Suecia	**No hay información sobre las obras**

1976- 1988	Oscar Castro (refundó la compañía Teatro Aleph (Théâtre Aleph), durante su exilio y el de sus compañeros)	Francia	**1977:** La trinchera del supertricio **1978:** Dos monólogos para un hombre solo **1980:** La increíble y triste historia del General Peñaloza y del exiliado Mateluna
1977-1989	Igor Cantillana En Suecia creó la Academia de Teatro para Jóvenes Latinoamericanos, que en 1978 pasó a llamarse Teatro Sandino.	Estocolmo	**1979:** El espantapájaros **Autor:** Jorge Díaz **Director:** Boris Kozlowski

Tabla nº 2: Panorama de Teatro en/de exilio entre 1974 y 1990. Elaboración propia

Panorama de compañías o creadores de teatro en campos de concentración entre 1974 y 1990

Año	Compañía o creador	Campo de concentración	Obras o personajes
1973-1974	Mario Molina (Teatro Experimental de Chacabuco)	Chacabuco	¿Quién está cuerdo? Una sorpresa fatal La Incomunicación Primero Incomunicación, luego… El señor Gerente General Cómo se evitó la tercera Guerra Mundial El servicio Militar El asesinato del Tío Valentín (Textos escritos y representados en una pequeña salita habilitada para teatro en el campo de detención)
1973	Frida Klimpel	Tres Álamos	El señor puntilla y su criado Matti **Autor:** Brecht La Casa de Bernarda Alba **Autor:** F. García Lorca
1973	Orlando Valdés y Lucho Cabeza	Chacabuco	El viejo Ño pampa y su hijo Caliche Mandandirun-dirun-dan, “Hasta quemarse los dedos” y “no diga sí ni no” (Animado por el Negro Valenzuela)

			Los Consagrados (Con los artistas ya conocidos del campo y la animación del gran Emilio Cisterna)
1973	Lalo Cabrera (Jorge Navarrete)	Pisagua	Las fantásticas noches de Lalo Cabrera (radioemisora)
1974- 1976	Oscar Castro	Villa Grimaldi Tres Álamos Ritoque Melinka-Puchuncaví	 Vida, Pasión y Muerte de Casimiro Peñafleta La casa de Bernarda Alba. de García Lorca El señor Puntila y su criado Matti, de Brecht El preciso de Lúculus. de Brecht Antígona Marat-Sade, de Weiss Ubu rey, de Jarry Segunda parte: Monólogo Casimiro Peñafleta, preso político Historia del Zoo, de Edwards Albee y Cinco piezas originales creadas por los propios presos políticos. Viernes culturales en Puchuncaví
1974-1975	Igor Cantillana TETA (Teatro Experimental de Tres Álamos)	Tres Álamos	El proceso de Lúcullus **Autor:** Brecht Auge y caída del Tercer Reich **Autor:** Brecht Antígona (versionada) El Evangelio según nosotros (creación colectiva por los propios reclusos)

Tabla nº 3: Panorama de compañías o creadores de teatro en campos de concentración entre 1974 y 1990. Elaboración propia

Panorama de la dramaturgia de resistencia entre 1974 y 1990

Año	Nombre del o la dramaturgo/a	Biografía	Obras
1974	Sergio Vodanovic Pistelli (1926-2001)	Sergio Vodanovic Pistelli (1926-2001) nació en el puerto croata de Split, pero fue en Chile donde creció y desarrolló su vocación de dramaturgo. Estudió Derecho en la Universidad de Chile y como muchos en su época concilió su vocación artística con su trabajo como abogado.	**1974:** Nosotros los de entonces **1974:** Demonio de Mediodía **1978:** ¿Cuántos Años tiene un Día? **1982:** La mar estaba serena **1989:** El Mal Espíritu

		Participó, como docente y artista, en el Teatro de Ensayo y luego en la Academia de Arte Dramático, ambas instancias de la Universidad Católica de Chile. Perteneció a la denominada Generación del 50, con Egon Wolff, lsidora Aguirre, Fernando Cuadra, Alejandro Sieveking, María Asunción Requena, Alberto Heiremans, Fernando Debesa y Jorge Díaz, entre otros. Estos dramaturgos, surgidos al alero de las universidades, se caracterizan por indagar en la sicología del individuo, su existencia y soledad, y muchos usan una forma realista para confrontar al sujeto con los valores e ideología de la sociedad. (Memoria Chilena)	
1974	Isidora Aguirre (1919-2011)	Nació en 1919, hija de un ingeniero y de la pintora María Tupper Huneeus, y desde muy temprano recibió una educación centrada en las artes. Antes de dedicarse al teatro, trabajó como escritora e ilustradora de libros infantiles y cursó estudios de trabajo social y de dirección cinematográfica. Sus comienzos en la dramaturgia se remontaron a 1952, época en la que -por influencia de Hugo Miller- produjo sus primeras piezas teatrales, consistentes en comedias ligeras como Carolina y La Dama del Canasto. Sin embargo, con el tiempo, su trabajo evolucionó hacia una obra más profunda y comprometida, que buscaba reflejar y cuestionar la situación social del país, inspirada en los postulados teatrales de Bertolt Brecht. (Memoria Chilena)	**1974:** En aquellos locos años veinte **1974:** La Desideria en el cielo **1975:** El papelero Francisco **1976:** Las tres Pascualas (segunda versión) **1977:** La Leyenda de las Tres Pascualas (tercera versión) **1977:** La Mandrágora (versión libre de la obra de Maquiavelo) **1978:** Arlequín, servidor de dos patrones **1979:** Amor a la africana **1979:** El Médico a Palos (Traducción y adaptación de la obra de Moliere) **1980:** Los juglares **1980:** El Lazarillo de Tormes (Versión teatral de la novela española) **1982:** Lautaro. Epopeya del pueblo mapuche **1982:** Esos padres de la patria: Manuel Rodríguez. **1983:** Fuente Ovejuna (adaptación de la obra de Lope de Vega) **1983:** Ricardo III (Traducción y adaptación de la obra original) **1985:** Edipo (Adaptación, segunda versión) **1986:** Federico hermano **1986:** Retablo de Yumbel **1986:** El señor presidente (adaptación de la novela de Miguel Ángel Asturias) **1988:** Tía Irene, yo te amaba

			1988: Diálogos de fin de siglo **1990:** Manuel
1974	María Asunción Requena (1915-1986)	María Asunción Requena, hija de madre argentina y padre español, nació en coronel Pringles, Argentina, pero pronto se radicó en Punta Arenas, donde transcurrió su primera infancia. Estudió humanidades en España, pero retornó al sur de Chile para finalizar la escuela. Posteriormente se estableció en Santiago, donde estudió Odontología en la Universidad de Chile, profesión que ejerció con gran vocación de servicio social y que siempre combinó con su trabajo literario. En 1949 ganó su primer reconocimiento artístico al obtener el Premio de la Municipalidad de Punta Arenas por sus Poemas. Después de producido el golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973, Requena y su pareja Raúl Rivera, debieron emigrar de Chile. Sobre la autora recayó la acusación que siendo odontóloga atendía en su consulta particular, a clientes de izquierda. Por otra parte, se le sindicó como una revolucionaria que solía ir a poblaciones a prestar atención dental a gente humilde donde aprovechaba la ocasión de esparcir su discurso marxista. María Asunción Requena falleció en el exilio en Lille, Francia, el 18 de marzo de 1986. En Chile pocos notaron su muerte. Hubo abandono, desidia y olvido para esta gran creadora magallánica.	**Oceánica y dulce Patagonia:** Obra escrita en exilio, no se encuentra la fecha
1974	Fernando Josseau (1924-2016)	Nació el 20 de agosto de 1924 en la ciudad de Punta Arenas, Región de Magallanes, Chile. Fue el cuarto hijo del	**1974:** La Mano y La Gallina **1976:** El Estafador Renato Kauman **1979:** Su Excelencia el Embajador **1979:** La Muela del Juicio Final

		matrimonio formado por Pablo Josseau Blanc (de ascendencia francesa) y María Eterovic Dobronic (de ascendencia croata). La familia se trasladó a Santiago, donde el niño Fernando Josseau hizo sus estudios primarios y secundarios, en el Liceo de Hombres José Victorino Lastarria. Ingresó en 1941 a los 17 años a la Escuela de Actuación del Teatro Municipal de Santiago, donde fue alumno de la célebre actriz española Margarita Xirgú. Luego se matriculó en la Escuela de Arte Escénico del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, siendo alumno de Pedro de la Barra. Estudió también dirección teatral con Pedro Orthus. Comenzó a escribir alrededor de los quince años. La dramaturgia fue su principal dedicación, durante toda su vida. Dirigió y puso en escena casi todas sus obras. Fue empresario teatral, critico, profesor de arte dramático y guionista de cine. (fernandojosseau.cl)	**1980:** Demencial Party **1981:** Alicia en el País de las Zancadillas **1985:** Los Pianistas Mancos **1986:** Tú te lamentas, de qué te lamentas? **1986:** Con la Camiseta Puesta
1974	Jorge Díaz (1930-2007)	Jorge Díaz, destacado miembro de la Generación Literaria de 1950, inició su trayectoria en el teatro nacional hacia finales de la década de 1950, al vincularse al grupo Ictus. En un primer momento, se desempeñó como escenógrafo, para luego hacerlo como dramaturgo, labor que le haría ser reconocido como uno de los más influyentes de la escena teatral nacional de la segunda mitad del siglo XX. En 1957, había estrenado sin éxito uno	**1974:** Mear contra el viento **1974:** Las hormigas /Así en la tierra como en el suelo **1975:** Ceremonia ortopédica **1976:** Toda esta larga noche **1976:** El locutorio /Contrapunto para dos voces cansadas **1977:** La puñeta **1977:** Mata a tu prójimo como a ti mismo **1978:** Un día es un día / La carne herida de los sueños **1978:** La manifestación **1979:** Ecuación (versión definitiva de La corrupción del ángel cibernético) **1979:** El espantajo

		de sus primeros textos, Manuel Rodríguez. (Memoria Chilena)	**1979:** Oscuro vuelo compartido / Fragmentos de alguien **1980:** ¿Estudias o trabajas? **1980:** Desde la sangre y el silencio / Fulgor y muerte de Pablo Neruda **1982:** Piel contra piel **1982:** Andrea / Los jardines sumergidos **1984:** Las cicatrices de la memoria **1985:** Muero, luego existo **1986:** La otra orilla **1986:** Fragmentos de alguien **1986:** Dicen que la distancia es el olvido **1988:** El desvarío **1988:** A imagen y semejanza **1990:** El estupor **1990:** Nadie es profeta en su espejo
1974	Alejandro Sieveking (1934-2020)	Nació el 5 de septiembre de 1934 en Rengo, Sexta Región. Además de desempeñarse como actor, desarrolló un prolífico trabajo como dramaturgo, con más de cuarenta obras de su autoría. Su producción dramatúrgica comenzó en la década del cincuenta, en el marco de los teatros universitarios. Luego de participar en el Primer Festival de Aficionados de 1955, en el Teatro Antonio Varas, con la obra Encuentro con las sombras, Alejandro Sieveking abandonó la carrera de Arquitectura que cursaba y entró, en 1956, a la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, que funcionaba al alero del Teatro Experimental. En la Escuela de Teatro, Sieveking conoció a Víctor Jara, con quien entabló una amistad y una prolífica relación de trabajo que lo llevó a indagar en las estéticas folklóricas. Un año después del golpe de Estado, debido al clima hostil en que vivía el país y las trabas para ejercer el teatro -además del duro golpe emocional que le significó el brutal asesinato	**1974:** Pequeños animales abatidos (se autoexilia en Costa Rica) **1976:** Volar con solo un ala **1979:** El uno para el otro **1981:** La diablada **1984:** Vuelve a Chile **1984:** Manuel Leónidas Donaire y las cinco mujeres que lloraban por el **1985:** La comadre Lola **1988:** Directo al corazón **1989:** Ingenuas palomas

		de su amigo Víctor Jara en el Estadio Chile- Sieveking se autoexilió junto a Bélgica Castro, con quien había contraído matrimonio en 1962, en Costa Rica. La primera obra que escribió y estrenó en ese país fue Pequeños animales abatidos, que ganó el Premio Casa de las Américas de Cuba. (Memoria Chilena) Exiliado.	
1974	Jaime Silva (1934- 2010)	Jaime Silva nació el 23 de febrero de 1934 en Santiago, Chile. Cursó su educación básica en el Colegio Saint George, donde se integró a la academia literaria El Joven Laurel, del poeta Roque Esteban Scarpa. Allí publicó sus primeras obras: Edipo, El otro Avaro y Muchacho de las alas. También en este período se inició como director de teatro, montando su obra La Rebelión. Admirador de Samuel Beckett y Juan Radrigán, el Prof. Silva estrenó en 1958, siendo alumno de la Universidad de Chile, "La princesa Panchita", su primera colaboración con el músico Luis Advis. Esta obra se ha transformado en un texto emblemático del teatro infantil chileno. Silva dedicó gran parte de su vida a la docencia, tanto en Chile como el extranjero. También desarrolló una carrera como director con sus propios textos y de otros autores, clásicos y modernos.	**1974:** Oratorio escénico 1850 **No se encuentra fecha:** Trilogía del Nuevo Mundo **No se encuentra fecha:** Las Peregrinas de Concepción **No se encuentra fecha:** El lado oscuro de la Luna **No se encuentra fecha:** La Violetera **No se encuentra fecha:** El nacimiento de un poeta **No se encuentra fecha:** Ratón Pérez
1974	José Pineda (1937-	Nació en diciembre de 1937 académico, actor, dramaturgo y director del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, fue parte de la Compañía Los Mimos de Noisvander, más de doce montajes ha escrito, quien en	**1974:** La Kermesse **1974:** Teatromascope **1986:** El Boquete **1987:** Rescate en monopatín

		la década del setenta se desempeñó como libretista de televisión, recibido dos veces el Premio de la crítica en 1968 por el montaje "Peligro a 58 metros" y luego en 1988 como director del Teatro Nacional Chileno, cargo que ocupó entre 1987 y 1988. (Orellana, 1958)	
1974	Oscar Castro (1947-2021)	Óscar Castro Ramírez, también conocido como Óscar Cuervo Castro, nació en Santiago, 13 de mayo de 1947, fue un actor, dramaturgo y director teatral chileno, refundador del Teatro Aleph en Francia, donde vivió desde 1976 en exilio debido a la Dictadura Cívico- Militar Chilena. Exiliado.	**1974:** Y al principio existía la vida **1974:** La Trinchera del Supertricio **1975:** ¡Sálvese quien pueda, el amor latino llega! **1976:** La guerra Óscar y Marieta Castro fueron exiliados a Francia en 1976 **1980:** El exiliado Mateluna **1982:** La noche suspendida **1986:** El Kabaret de la última esperanza **1987:** La casa acepta el fracaso **1989:** La Tralalaviata
1975	Fernando Cuadra (1927-2020)	Rancagua 1927, Dramaturgo chileno, ha sido valorado como una de las figuras imprescindibles de la escena chilena contemporánea. Ejerció como profesor en las universidades de Chile y católica de Santiago. Actor y director de teatro, escribió más de una treintena de piezas teatrales de corte costumbrista, histórico y lírico. La primera se tituló Cinco lagartos (1943), a la que siguieron muchas otras, con las cuales obtuvo los premios del Teatro Experimental de la Universidad de Chile (1948 y 1950) y el Premio Municipal de Teatro en 1968, entre muchos otros. (Fernández, 2004)	**1975:** Chilean love **1975:** Preludio y fuga para dos **1975:** Las alegres comadres de Windsor (versión de la obra homónima de Shakespeare) **1976:** La familia de Marta Mardones **1978:** Sueño de una noche de verano (versión de la obra homónima de Shakespeare) **1981:** Coloquios para una tarde de otoño **1986:** El día en que comenzó la investigación de la muerte de Lidia Fernández **1987:** Huinca emperador **1988:** Aniversario

1975	Juan Radrigán (1937-2016)	Juan Radrigán nació en Santiago en 1937 en una familia de extracción popular. Su padre era mecánico y su madre profesora. Nunca asistió a la escuela, porque desde muy pequeño tuvo que trabajar para ayudar a mantener a su familia. La alfabetización y las enseñanzas básicas las recibió, él y sus tres hermanos, de su madre. Desde muy joven, a los doce años, leyó ávidamente todo cuanto caía en sus manos y en esa época empezó a escribir poesías y cuentos que nunca publico. En 1980 escribió su primera obra, testimonios de la muerte de las muertes de Sabina montada por el Teatro del Ángel. Las puestas en escena de Radrigán han llegado igualmente a sindicatos, poblaciones, escuelas, y en general, lugares tradicionalmente periféricos, como a las salas céntricas de teatro profesional. En 1982 recibi6 el Premio del Círculo de Críticos de Artes de Chile por su vasta producción dramática. (Radrigán, 1984, pág. 59).	**1975:** El día de los muros **1979:** Testimonio de las muertes de Sabina **1980:** El loco y la triste **1980:** Cuestión de ubicación **1980:** Las brutas **1980:** Sin motivo aparente **1980:** Viva Somoza **1981:** Hechos Consumados **1981:** Redoble fúnebre para lobos y corderos **1981:** El invitado **1982:** Isabel desterrada en Isabel **1982:** El toro por las astas **1983:** Informe para indiferentes **1983:** La felicidad de los García **1984:** Las voces de la ira **1984:** Made in Chile **1986:** El pueblo de mal amor **1986:** Borrachos de luna **1988:** La contienda humana **1989:** Balada de los condenados a soñar **1990:** Piedra de escándalo **1990:** Islas Del Porfiado Amor
1975	Marco Antonio de la Parra (1952-)	Nacido el 23 de enero de 1952 en Santiago de Chile. Psiquiatra y escritor, desarrolla una intensa y plural actividad profesional en las artes escénicas como maestro, narrador, dramaturgo, ensayista, crítico de televisión, conductor de televisión y radio, guionista de televisión, actor y director de teatro. Director Carrera de Literatura Universidad Finis Terrae desde el año 2005. Profesor de Dramaturgia y Guion en numerosas universidades chilenas y director de Talleres sobre Dramaturgia e Imagen.	**1975:** Matatangos, disparen sobre el zorzal **1978:** Lo crudo, lo cocido, lo podrido **1984:** La secreta obscenidad de cada día **1988:** Infieles **1990:** King Kong Palace o el exilio de Tarzán **1990:** Dostoievski va a la playa

		(Escena Chilena Universidad de Chile).	
1976	Luis Rivano (1932-2016)	Rivano, aunque nació el 27 de septiembre de 1932, fue inscrito más tarde debido a trágicos problemas familiares, el 5 de mayo del año siguiente, por lo que se jactaba de tener dos cumpleaños. La madre del futuro escritor, Luisa Sandoval Valdebenito, falleció, y su padre, Milciades Rivano Fauré, se vio de pronto viudo y con 13 niños. Así es que optó por repartir entre los familiares a los más pequeños, y Luis fue adoptado entonces por un tío materno. A las pocas semanas de su nacimiento, su nueva familia se mudó a Santiago, donde pasó unos años, y por último se instaló en Llolleo. «con poca escolaridad» y «sin ningún oficio», entró en lo que primero se le presentó: a Carabineros, cuerpo en el que sirvió once años. Precisamente de su vida de policía le viene el apodo del paco Rivano. Pero se le ocurrió escribir una novela, y esa ópera prima, Esto no es el Paraíso, le significó que Carabineros lo pasara a retiro. El motivo de ello estaba claro: la novela narra el día a día de un carabinero raso, con «pellejerías, abuso de poder, algo de corrupción, prostitutas, compañerismo, soledad y calle". No es de extrañar que nadie quisiera publicar el libro y que la Editorial Zigzag —que debía hacerlo de acuerdo a las bases del premio que recibió la novela— diera marcha atrás. El resto de su vida lo dedicaría a la literatura, el teatro y su librería. (Luis Rivano)	**1976:** Te llamabas Rosicler **1976:** Un gasfíter en sociedad **1977:** Los matarifes **1979:** Por sospecha **1979:** La última canción **1979:** Casados y descasados **1980:** Míster Espectáculo **1984:** ¿Dónde estará la Jeannette? **1985:** Sexy boom

1976	David Benavente (1941-)	David Benavente (Cauquenes, Chile, 24 de agosto de 1941) es un Docente, Sociólogo, dramaturgo y documentalista chileno, escritor y magíster en Screenwriting en el American Film Institute de Los Ángeles, California. Realiza sus estudios secundarios en el Saint George's College establecimiento educativo, reconocido por ser una institución activista social y política. En 1968, luego de la Reforma Universitaria, funda y dirige la EAC, Escuela de Artes de la comunicación de la Universidad Católica de Chile, centro de formación muy productivo, que da origen a numerosos teleteatros, la serie televisiva "La sal del desierto", la Revista EAC y diversos estudios de comunicación social. Viaja a Inglaterra becado por el Consejo Británico, pero tras el Golpe Militar, se ve obligado a dejar su cargo.	**1976:** Pedro, Juan y Diego **1979:** Tres María y una Rosa **1979:** Tejado de vidrio
1976	Carlos Cerda (1942-2001)	Nació en Santiago, Chile, en 1942. Se graduó en Filosofía en el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile y se doctoró en Literatura en la Universidad de Humboldt. Por el golpe de estado de Pinochet tuvo que exiliarse en 1973, primero a Colombia y después en la República Democrática Alemana. Regresó a Chile en 1985 y se integró en el Teatro Ictus. La publicación de la novela Morir en Berlín, en 1993, lo consagró como uno de los escritores más sólidos del Chile de la transición. Esta novela formaba parte de una trilogía, junto con Una casa vacía (1996), y Sombras que caminan (1999). Recibió	**1976:** La noche del soldado **1986:** Lo que está en el aire **1990:** Este domingo

		varios premios y fue finalista del Premio Altazor 2002. (Escritores.org)	
1976	Juan Vera (1945-2002)	Escritor y dramaturgo, director de teatro, actor y fundador de la compañía de teatro El Riel el año 1981. Autor principalmente de obras teatrales que, por medio de un relato poético, buscan ser agentes de cambio social, mediante un lenguaje expresivo, simbólico y provocador. Se formó en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile entre los años 65 y 70, egresa de actuación, dirección y dramaturgia. Entre el 70 y el 72, fue actor del Teatro Nuevo Popular, y entre el 72 y el 73, asume como director y dramaturgo de Teatro Campesino, itinerante por Chile. En 1974, sale de Chile junto a su familia, atravesando la cordillera en una Citroneta X330. Llega a Salta y se desempeña como actor en el teatro de la Universidad de Salta, en Argentina Luego cruza a Bolivia y llega a Lima, Perú, donde trabaja como profesor de actuación en la Escuela de Teatro la Cabaña. Ese mismo año surge la posibilidad de viajar a Inglaterra para pasar el exilio. Estando allá estudia un Master en dirección teatral, en la facultad de dirección teatral. (Editorial mala madre)	**1976:** Twelve Shifts of Gear (Inglaterra) **1977:** Alien Land **1977:** The Drama director **1978:** Story of our Families **1979:** Thames Nitrate Company **(Juan Vera decide volver a Chile. Llega a trabajar como actor de Teatro Joven y Teatro El Globo, en Santiago, para más tarde, en 1981, formar lo que él denominó su "barricada cultural", fundando la compañía de teatro El Riel)** **1982:** La 504 **1987:** La Catalina **1989:** El Relevo **No se encuentra fecha de las siguientes obras:** Los Rompehuelgas Los Amantes y los Ojos El Salitre o como el banco de Inglaterra ganó la guerra del Pacífico Antonia (Pajaritos de Mimbre y remolinos de Papel) El Tren de Cobre Playa Negra Rayados El paraguas de la historia La Guerra de la Sopa Los diálogos de la Merced
1977	Egon Wolff (1926-2016)	Nació el 13 de abril de 1926 en Santiago, en el seno de una familia formada por un estricto ingeniero alemán inmigrante y una dueña de casa chileno-alemana. Falleció a los 90 años, en noviembre de 2016.	**1977:** Kindergarten **1978:** Los hijos de Caín **1978:** Espejismos **1980:** José **1981:** Álamos en la azotea **1983:** El sobre azul **1984:** La balsa de la Medusa

		Una “sombra al pulmón” a los 8 años, lo obligó a estar en cama por un largo período. Pasó esos días escribiendo poesía y volcado por completo a su afición por la lectura. A los 16 años escribió la novela El ocaso. Tuvo un paso por la Universidad de Yale, Estados Unidos, y una importante participación en los teatros universitarios santiaguinos hasta el golpe de estado. A partir de 1973 comenzó a distanciarse del mundo teatral por razones obvias. En 1979 se incorporó como profesor titular de Dramaturgia en la Escuela de Teatro de la Universidad Católica, cargo que ejerció hasta 1991Sus textos abordan temas políticos, sociales y existenciales, con una mirada crítica y aguda en las diferencias generacionales y la decadencia social. (Pontificia Unversidad Católica de Chile)	**1985:** Háblame de Laura
1978	Nissim Sharim (1932-2020)	Nissim Sharim Paz fue un actor y director teatral chileno. Fue director y miembro del Teatro Ictus, con quienes participó en un programa de televisión llamado La manivela. Tuvo una destacada participación en la lucha contra la Dictadura Cívico-Militar.	**1978:** Lindo país esquina con vista al mar
1978	Gustavo Meza (1936-)	Dramaturgo, director y profesor. Nació en Osorno, Chile, el 10 de marzo de 1938. Ingresó a la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile en 1954 y allí se licenció. Simultáneamente se incorporó a la carrera de psicología y, aunque compartió estos estudios con la carrera de actuación en la indicada universidad, finalmente se	**1978:** El último tren **1980:** Viva Somoza (con Juan Radrigán; montaje con tres pequeñas obras que llevan como título común Tres cuestiones intrínsicamente perversas: dos son de Meza (Cuestión de descendencia y Cuestión de oportunidad) y una de Radrigán (Cuestión de ubicación) **1982:** Quién dijo que el fantasma de don Indalicio había muerto **1987:** Cartas de Jenny

		retiró para dedicarse del todo al teatro, y se especializó en dirección teatral bajo las enseñanzas de un experimentado maestro, el director Pedro Orthous. Meza creó Teatro Imagen, uno de los grupos emblemáticos durante la Dictadura Cívico-Militar, y que hoy tiene 38 años de existencia, pues se creó en 1973. (Academia chilena de bellas artes)	**1989:** Murmuraciones de la muerte de un juez
1978	Gustavo Gac-Artigas (1944-)	Nació el 1944, en Santiago de Chile; pero criado en Temuco, Gustavo Gac-Artigas es escritor y director de teatro chileno, miembro correspondiente de la Academia Norteamericana de la Lengua Española. Reside en los EE. UU. Funda el Teatro Experimental del Cobre, TEC cuyo objetivo primordial era trabajar con los obreros. Exiliado.	**1978:** The Land Of Tears Of Blood or We Call You Chile Freedom (La Tierra De Lágrimas De Sangre o Te Llamamos Chile Libertad) **1982:** Columbus' Egg or Coca-Cola Offers You A Journey Of Dreams In Latin América (El huevo de Colón o Coca-Cola te ofrece un viaje de ensueño en América Latina) **1989:** Gonzalito or Yesterday I Learned That I Can Return (Gonzalito o Ayer Supe Que Puedo Volver)
1978	José Donoso (1924-1996)	José Donoso Yáñez nació en Santiago de Chile el 5 de octubre de 1924 y falleció el 7 de diciembre de 1996. Estudió Literatura primero en la Universidad de Chile y posteriormente en la de Princeton en Estados Unidos. Donoso se especializó en el relato (en 1950 se dio a conocer en Estados Unidos gracias a su relato The Blue Woman), hasta publicar su primera novela, Coronación, en 1957. En 1961 contrajo matrimonio con María del Pilar Serrano. Desde entonces Donoso escribió varias obras criticando la Dictadura de Pinochet, entre las que destaca Casa de campo (1978).	**1978**: Casa de campo **1985:** Sueños de mala muerte (Basado en la novela breve homónima incluida en Cuatro para Delfina) **1990:** Este domingo (con Carlos Cerda. Adaptación de la novela homónima)

		También desarrolló el género poético, como puede apreciarse en el poemario Poemas de un novelista (1981). Aunque había abandonado su país antes de 1973, después del golpe de Estado de ese año se consideró exiliado en España. (lecturalia.com)	
1980	Ramón Griffero (1954-)	Ramón Griffero Sánchez – Dramaturgo- director escénico- Sociólogo Fundador del Teatro Fin de Siglo. Ha realizado aportes esenciales y renovadores en el desarrollo de las artes escénicas a niveles creativos, políticos, educativos, teóricos y de gestión cultural, contribuciones que le han generado una destacada presencia nacional e internacional en estas áreas. A su vez ha participado activamente en movimientos sociales, construyendo espacios culturales de resistencia a la Dictadura (El Trolley) y posteriormente en defensa del arte frente a la globalización de la cultura de mercado. Ha dirigido, el Teatro Camilo Henríquez y el Teatro Nacional Chileno, y ha establecido conceptualizaciones en la construcción de nuestra institucionalidad cultural. A su vez desde 1979 ha sido uno de los pioneros en la dignificación "social – artística" de la diversidad sexual. (LGTB). (Griffero.cl)	**1980:** Opera para un Naufragio **1981:** Altazor Equinoxe **1982:** Recuerdos de un hombre con su tortuga **1984:** Un Viaje al mundo de Kafka **1984:** Historias de un galpón abandonado **1985:** Ught Fassbinder **1985:** Cinema Uttopia **1986:** 99 la Morgue **1987:** El avaro (versión de Molière) **1987:** Santiago Bauhaus 1987 **1988:** Fotosíntesis Porno **1988:** El Servidor con dos Patrones (Adaptación de Griffero a Carlos Goldoni) **1989:** Viva la República

1990	Inés Stranger (1959-)	Desde el año 1992, trabaja en la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile y el año 2008 fue nombrada Profesor Titular. Su área de estudios en la dramaturgia, tanto en sus aspectos teóricos como técnicos. (Escuela de Teatro UC)	**1990:** Cariño Malo

Tabla nº 4: Panorama de la dramaturgia del período (1974-1990). Elaboración propia.

Panorama de actores/ actrices, directores/as y dramaturgos/as de resistencia y/o que sufrieron ejecuciones, prisiones, torturas y exilios políticos entre el 1974-1990

Nombre	**Profesión**	**Situación**
Alonso Venegas	Actor	Exiliado
Alfredo Castro	Actor	Vive en Chile actualmente (66 años)
Amaya Clunes	Diseñadora escénica	Exiliada
Aníbal Reyna	Actor	Exiliado
Ana María Puga	Actriz	Ejecutada política
Ana María López	Actriz/directora	Exiliada
Andrés Pérez Araya	Actor/director	Fallecido el año 2002
Alejandro Goic	Actor	Prisionero político /torturado
Alejandro Sieveking	Dramaturgo	Exiliado
Bélgica Castro	Actriz	Exiliada
Carlos Genovese	Actor/ dramaturgo	Prisionero político /torturado
Carla Cristi	Actriz	Exiliada
Carmen Bunster	Actriz	Exiliada
Carmen Disa Gutiérrez	Actriz	Vive en Chile actualmente (63 años)
Claudio Di Girólamo	Dramaturgo/ director	Vive en Chile actualmente (93 años)
Coca Rudolphy	Actriz	Prisionera política/torturada y exiliada
Coca Guazzini	Actriz	Prisionera política/torturada
Carlos Cerda	Dramaturgo	Exiliado
Darío Francisco Miranda	Actor	Detenido Desaparecido
Darío Ismael Chávez	Actor	Ejecutado político
David Benavente	Dramaturgo	Vive en Chile actualmente (81 años)
Delfina Guzmán	Actriz	Vive en Chile actualmente (94 años)
Edmundo Villarroel	Dramaturgo	Exiliado
Elena Duvauchelle	Actriz	Exiliada
Eliana Vidal	Actriz/bailarina	Exiliada
Ernesto Malbrán	Actor/dramaturgo y director	Exiliado
Fernando Farías	Actor	Prisionero político/torturado

Fernando Gallardo	Actor, dramaturgo y director	Prisionero político/torturado
Fernando González	Director	Vive en Chile actualmente (83 años)
Frida Klimpel	Actriz	Prisionera política/torturada
Gaby Hernández	Actriz	Exiliada
Guillermo Núñez	Actor	Exiliado
Gustavo Gac	Director/dramaturgo	Exiliado
Gustavo Meza	Director/ dramaturgo	Vive en Chile actualmente (86 años)
Gloria Münchmeyer	Actriz	Vive en Chile actualmente (84 años)
Gloria Lasso	Actriz/directora	Prisionera política/torturada y exiliada
Héctor Noguera	Actor/director	Vive en Chile actualmente (85 años)
Humberto Duvauchelle	Actor	Exiliado
Hugo Medina	Actor	Prisionero político /torturado y exiliado
Hugo Pertier	Actor/director	Exiliado
Héctor Duvauchelle	Actor	Exiliado
Igor Cantillana	Actor	Prisionero político /torturado y exiliado
Isidora Aguirre	Dramaturga	Fallecida el año 2011
Jaime Schneider	Actor	Exiliado
Jaime Vadell	Actor	Vive en Chile actualmente (87 años)
Jesús Ortega	Actor	Exiliado
John Mac-Leod	Actor	Detenido Desaparecido
Julio Jung	Actor	Exiliado
Jorge Guerra	Actor	Exiliado
José Secall	Actor	Exiliado
Juan Katevas	Actor	Exiliado
Juan Radrigán	Dramaturgo	Fallecido el año 2016
Juan Vera	Dramaturgo/director	Exiliado
Jorge Navarrete	Actor	Prisionero político /torturado
Leonardo Perucci	Actor	Exiliado
Luis Poirot	Actor	Exiliado
Marieta Castro	Actriz	Prisionera política/torturada y exiliada
Miguel Retamal	Dramaturgo	Prisionero político /torturado y exiliado
Miguel Montecinos	Actor	Prisionero político /torturado
Marcia Maiocco	Actriz	Exiliada
Marcela Osorio	Actriz	Exiliada
Marcelo Romo	Actor/director	Prisionero político /torturado y exiliado
Marco Antonio de la Parra	Dramaturgo	Vive en Chile actualmente (70 años)
Marcos Portnoy	Director	Exiliado
María Elena Duvauchelle	Actriz	Exiliada
Marcelo Gaete	Actor/director	Prisionero político /torturado y exiliado
Mauricio Pesutic	Actor	Vive en Chile actualmente (74 años)
Mónica Echeverría	Actriz/ dramaturga y directora	Exiliada
Naldy Hernández	Actriz	Exiliada
Nelson Villagra	Actor	Exiliado
Nelson Brodt	Director	Vive en Chile actualmente (79 años)
Nissim Sharim	Actor	Fallecido en 2020
Norma Vidal	Actriz	Exiliada
Omar Saavedra	Dramaturgo	Exiliado
Orietta Escámez	Actriz	Exiliada

Oscar Ripoll	Actor	Ejecutado político
Oscar Castro	Actor/ dramaturgo	Prisionero político /torturado y exiliado
Oscar Figueroa	Actor	Exiliado
Patricio del Canto	Actor y escenógrafo	Exiliado
Paulina García	Actriz	Vive en Chile actualmente (62 años)
Paulina Landea	Actriz	Exiliada
Pedro de la Barra	Actor/director y dramaturgo	Exiliado
Patricio Arenas	Actor	Exiliado
Peter Lehmann	Actor/director	Exiliado
Ramón Núñez	Actor/director	Vive en Chile actualmente (81 años)
Roberto Parada	Actor	Fallecido el 1986 en Moscú
Rocío Rovira	Actriz	Exiliada
Rodrigo Durán	Actor	Exiliado
Rodrigo del Villar	Actor	Prisionero político /torturado
Rolando "El negro" Vargas	Dramaturgo y director	Censurado, se dedicó a otros oficios. [12]
Rosa Zúñiga	Actriz	Exiliada
Rafael Ahumada	Actor	Prisionero político /torturado
Sara Astica	Actriz	Prisionera política /torturada y exiliada
Sergio Lidid	Actor	Prisionero político y torturado
Sergio Arrau	Dramaturgo	Exiliado
Sergio Vodanovic	Dramaturgo	Exiliado
Shenda Román	Actriz	Exiliada
Silvia Santelices	Actriz/directora	Exiliada
Tenysson Ferrada	Actor	Fallecido el año 1999
Víctor Rojas	Actor	Exiliado
Víctor Jara	Actor/director	Ejecutado político

Tabla nº 5: Panorama de actores y actrices del período (1974-1990). Elaboración propia.

Es importante comprender, que, a través de la presente reconstrucción del panorama teatral, hay una vasta lista de compañías, actores/actrices, dramaturgos/as, creaciones en campos de concentración y en exilio que no aparecen debido a la poca por no decir nula información que existe al respecto y que el régimen dictatorial se encargó de eliminar de raíz. Así pues, es importante que a través de esta reconstrucción teatral entre el período de 1974 y 1990, se pueda reconstruir a su vez la memoria histórica teatral en Chile y poder de alguna

[12] Ver: https://elnegrovargas.wordpress.com/biografia/ ["*Pinochet, la obra censurada en dictadura* de la compañía *Teatro perro muerto*, que se presentará entre el 28 y 31 de julio de 2019, recuperan el texto de una obra escrita por el dramaturgo Rolando Vargas de 1986 que nunca pudo ser estrenada. Sin el texto original y basado en los recuerdos de integrantes del elenco de esos años, esta nueva versión es una reconstrucción y una punzante adaptación que, a través de la presencia de cuatro personajes influyentes de la dictadura que imaginan cómo será su lugar en el futuro de Chile, permite pensar el país actual." (en https://teatroamil.cl/noticias-2019/museo-de-la-memoria-presenta-ciclo-teatral-sobre-historias-de-la-dictadura/)]

manera recomponer el tejido y puente entre teatro, política y sociedad, que fue destruido y desarticulado durante la Dictadura Cívico-Militar.

En efecto, quien resiste lo hace desde la vereda del derrotado, pero ante esta situación el arte surge como un espacio donde el oprimido puede resistir y uno de los mecanismos del opresor para consolidar su dominio es el de borrar y hacer olvidar todo arraigo y sentido de pertenencia, tanto individual como colectivo del oprimido. Pero ante esta situación el teatro en especial, representa un ejercicio de memoria, recuerda que nada ni nadie está olvidado y que, en el marco de una reflexión sobre el sentido del teatro político, todo acto de memoria busca resonar en los conflictos del presente.

¿Qué quedaría efectivamente del teatro sin política y sin amor?

2.2 Poéticas de la memoria 1974-1990

En este apartado, se reconstruirán las compañías y creaciones de resistencia que trabajaron bajo las poéticas de la memoria, desde donde se buscó reivindicar la poética en la creación escénica, como un espacio para la memoria, en tanto muestra, de forma metonímica, al tener la capacidad de mostrar lo universal en el individuo y la totalidad en el fragmento, que hace que lo histórico, pase a dar carácter a los sujetos, convirtiéndolos en seres activos.

Dentro de un contexto que fragmentó el tejido social de manera trasversal en los individuos, desde un trauma que afectó de manera universal desde lo psicosocial, generando así una pérdida, un duelo y una herida sociohistórica irreparable. Hasta los proyectos de vida individuales, que se vieron arrebatados, subjetividades enmarañadas por la violencia cruel y la política del terror, es así, que, bajo esta línea, se buscará reivindicar la memoria del desaparecido/a, los ejecutados políticos y los exiliados, como objeto de deseo de resistencia y denuncia del artista escénico para hacer frente al avance del olvido y amnesia colectiva encubierta de silencio e impunidad. En este ámbito entonces, a través de estas compañías y creaciones de resistencia se reivindicó de manera incansable el esfuerzo por ritualizar la memoria. Por la extensión de la presente investigación, se escogerán compañías,

dramaturgos/as, campos de concentración y teatro en exilio, en tanto a poéticas de memoria se refiere. Entendiendo que dentro de 1974-1990 todas las creaciones fueron de resistencia.

2.2.1 Compañía: El ICTUS y El Aleph

El teatro ICTUS nació en 1955 como una escisión del tercer año de actuación del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica (TEUC). Nace como una manera de querer expresar temas e inquietudes dentro del plano público, más allá de la política de producción teatral de esa entidad universitaria y el sentir que la universidad no está haciendo el teatro que se debería hacer en un contexto determinado. Así, ICTUS busca poner sobre la palestra temas que no se abordaban en los medios de comunicación centralizados y homogéneos y por otro lado el investigar en otro lenguaje teatral. Económicamente, su organización se financia principalmente con los recursos de la taquilla de la sala "La Comedia". Sala que se ocupa ininterrumpidamente desde 1962. Sus miembros inicialmente son el director de escena y escenógrafo, Claudio Di Girólamo, miembro fundador de ICTUS, los actores Nissim Sharim, miembro de ICTUS' desde 1962 y Delfina Guzmán, actriz egresada de la Universidad de Chile, exintegrante del Teatro de la Universidad de Concepción, miembro de ICTUS desde 1965.

Por otra parte, ICTUS fue un espacio en el que se establecieron lazos con los nacientes dramaturgos de la Generación Literaria de 1950, donde se consolidó la relación con el dramaturgo Jorge Díaz en el montaje de obras como; La *paloma y el espino* (1957), *Réquiem para un girasol* (1961), *El cepillo de dientes* (1961), *El velero en la botella* (1962), *El lugar donde mueren los mamíferos* (1963), *Variaciones para muertos de percusión* (1964), *El nudo ciego* (1965) e *Introducción al elefante y otras zoologías* (1968). Jorge Diaz a partir de 1965, como se autoexilia en España y el ICTUS comienza a trabajar en la creación colectiva, tanto en el texto, como en la actuación y dirección, se juntaban el primer día de la semana y alguien era encargado de inventar un tema o exponer un tema y los demás debían improvisar en torno a ese tema propuesto y en base a las diversas propuestas escénicas que surgían de la

improvisación Nissim Sharim, llegaba a su casa y las trascribía en formato de guion en su máquina de escribir.

Al momento del golpe militar de 1973, se puso en pausa el paso sostenido de creación que llevaba el ICTUS hasta este entonces. Los primeros estragos fueron el fin del financiamiento al grupo teatral ICTUS y la clara e imponente censura ideológica que existía en las producciones de las obras que se mostrarían desde ahora en adelante. Sin embargo, la compañía, siguió presentando su obra *Tres noches de un sábado* (1973), fue la última obra estrenada antes del Golpe de Estado de 1973 y con la que pudieron resistir los primeros terribles años de la Dictadura, manteniéndola casi dos años en cartelera. La obra mostraba tres clases sociales con gran contenido crítico y satírico, la cual presentaban a las 15:00 horas, debido al toque de queda. Desde entonces, el rumbo cambió, se entró en un período en que el trabajo respondió a la rebeldía que se necesitaba para hacer frente a la Dictadura. Fue una época contestataria en la que ICTUS fue un gran referente y en la que se desarrollaron importantes obras. En 1974, se estrenó la comedia, Nadie sabe para quién se enoja, Y en 1976 con *Pedro, Juan y Diego*, una historia revestida de absurdo. En ella tres obreros llegaban hasta un terreno periférico para levantar un muro, construcción que, posteriormente, sería destruida. Pero en ese terreno los hombres no estaban solos. Una mujer muda terminaba por cerrar aquel cuadro que era protagonizado por Nissim Sharim, Delfina Guzmán, Jaime Vadell, Cristián García Huidobro, Rubén Sotoconil y José Manuel Salcedo. Presenta la historia de tres obreros que trabajan al alero del Programa de Empleo Mínimo (PEM), plan levantado por el régimen para enfrentar los altos índices de desempleo de la época. El estreno fue un éxito, pero la crítica fue tajante ante la osadía del montaje, situándolo como uno de los textos más irreverentes del periodo dictatorial, debido a la fuerza de su crítica, su capacidad de observación y la visibilización de una realidad que, en ese momento, era difícil de verbalizar frente a la censura del régimen. Posterior a esto le siguieron las obras, *¿Cuántos años tiene un día?* (1978), como-fuente principal de inspiración dramática fueron las vivencias personales del elenco y las que se remiten a las de una clase social media en contradicción con el nuevo orden histórico chileno. *Lindo País esquina con vista al mar* (1979), pone en escena el clima vital del país después de seis años de régimen autoritario, consumismo, conformismo, soledad, locura, violencia, muerte. Tópicos que, al darse mediante una expresividad alegórica, se convierten casi en una cosmogonía de la dominación, la persistencia de una esperanza que, pese a todo,

no resigna a desaparecer. *La Mar estaba serena* (1980) , todas estas obras fueron creaciones colectivas que hablaban de la realidad de represión que se vivía en el país, siempre con humor e ingenio, recurso central en la poética del ICTUS de este período para poder burlar la censura, así entonces los mensajes críticos y urgentes por poner en escena, se inmiscuían en el humor, para así poder resistir desde la trinchera de la creación, pero de manera ingeniosa, así entonces se construía un ejercicio de memoria desde el escenario teatral.

Mediante las obras que se mostraban, el ICTUS, buscaba infundir en el público un sentido de anclaje a lo colectivo para así de esta forma existiera una posibilidad de articular un proyecto de vida de porvenir, que se veía como se quebraba en pedazos, sin embargo, fue imprescindible el trabajo de los artistas escénicos durante la Dictadura, en tanto se buscó traer y activar el ejercicio de la memoria como la recuperación de una experiencia común y como posibilidad de justicia, como un dispositivo de "resistencia" al olvido o al borramiento del acontecimiento del Golpe, sumando a esto la incansable lucha por la recuperación de la democracia, tanto en su labor teatral y como productora y distribuidora audiovisual (1982) a sectores populares, donde se trabajaron ficciones y documentales que ponían en la palestra la situación actual que atravesaba el país . Esto fue un hito muy importante en la labor del ICTUS, ya que, era material que se difundía en espacios alternativos de izquierda, que buscaba contrarrestar la propaganda oficialista., medios masivos de comunicación que estaban controlados por los militares. Fueron creaciones contestatarias que hacían frente al régimen a través del humor y la convicción.

En 1985, basada en la novela de Mario Benedetti, se estrena *Primavera con esquina rota*, que refleja a través de la historia personal de una familia uruguaya, los efectos y desintegración que produce la Dictadura en sus vidas, como una desgarradora confusión de realidad y ficción, un trágico acontecimiento remeció a la compañía. Roberto Parada mientras estaba actuando se entera de la muerte de su hijo, José Manuel Parada, asesinado por agentes de la Dirección de Comunicaciones de Carabineros, en el mediático caso Degollados. Roberto decide seguir la función hasta el final. Pasado este triste acontecimiento, ICTUS se recompone una vez más y estrena *"Lo que está en el aire"* (1986), una obra testimonial protagonizada por Roberto Parada, donde se cuenta en ficción la historia del secuestro y desaparición que ya se había vivido.

A pesar de la innegable y lapidaria represión y censura del período dictatorial, donde el teatro debió reinventarse y hacer frente a esas nuevas circunstancias que vivía el país el ICTUS se transformó en un espacio de libertad y una poética de la memoria desde donde se hablaba de todo aquello que estaba prohibido, era un lugar de verdad y realidad, cuestiones tan simples, pero tan negadas por ese tiempo. ¡El humor! Esa fue la respuesta y la muletilla eterna del ICTUS, "es el suero para meter el virus".

> Todo lo que hice fue desde mí. Cuando todos me dieron la espalda el teatro me recibió, cuando todos dejaron de creer, el teatro me sostuvo con más fuerzas. El teatro fue mi casa, mi refugio, mi familia El lugar más parecido a la vida, el lugar más cercano a la muerte El teatro ha resistido conmigo en esta obstinación por creer.(Teatro ICTUS Ronderos & Gallardo, 2017, pág. 67)

Por otro lado, otra de las compañías que cumplió un papel fundamental en el rol de denuncia, reflexión y cuestionamiento fue el Aleph. Teatro Aleph nace el 10 de agosto de 1967 en Chile. Sus referencias históricas fueron el Che Guevara, The Beatles y mayo del 68 en París, Francia. Su nombre hace referencia a que, en matemáticas, es el primer número que está después del infinito. Es un punto donde se encuentran todos los puntos del pasado, del presente y del futuro. Fue creado por estudiantes sin formación teatral de diferentes universidades, entre ellos Oscar Castro y estudiantes de diversos orígenes aficionados/as que habían conseguido trabajar en la sede de la Academia de Teatro de la Universidad Católica. Entre ellos y ellas destacan: Marieta Castro, Ana María Vallejo, Carola Vallejo, Óscar Castro, Luis Alfredo Cifuentes, Juan Enrique Droguett, John Mac-Leod y Fernando Cordero. En 1972, el Aleph era considerado como uno de los grupos teatrales más vanguardistas y excéntricos de la época, con un característico ímpetu humorístico, muchas veces cercano al absurdo y lo surrealista, que ocupaba códigos del lenguaje mediático-televisivo de manera irónica y el happening. Trabajaban desde la creación colectiva y sus obras frecuentemente aludían a la realidad contingente. El Aleph, a su vez, se vinculó con la Central Única de Trabajadores (CUT), que impulsó una fuerte actividad teatral con acento en lo didáctico y la agitación popular. Entre sus objetivos básicos era difundir representaciones teatrales a los sectores populares, a sindicatos, asentamientos campesinos, centros de reforma agraria, industrias del área social, barrios populares. Para así hacer llegar el teatro como expresión social a sectores apartados de

la sociedad ya sea por dificultad de acceso geográfico y/o económico, que nunca habían accedido a una representación teatral.

Sin embargo, los hechos vividos en Chile durante la Dictadura Cívico-Militar Chilena, llevaron a Teatro Aleph de la clandestinidad a los campos de concentración y luego al exilio. El 11 de septiembre de 1973, cuando el golpe de Estado destrozó irreparablemente el cuerpo social de Chile, el Aleph volvía de una gira por Francia y Cuba, el grupo sufre las primeras consecuencias. Su sede donde estaban establecidos, Lastarria 90, fue allanada, ocupada y saqueada por los militares, quitándoles y desapareciendo todos los materiales y equipos técnicos y artísticos que tenían. Sin embargo, la compañía persiste en hacer teatro, a pesar de la censura, el miedo y la incredulidad de algunos de sus integrantes logran asentarse en una casa abandonada que les fue cedida donde pudieron ensayar y comenzar un proceso creativo en base a la creación colectiva que después de un año se estrena el resultado de ese proceso. El 14 de octubre de 1974, después de todo un año de trabajo, estrenaron: *Y al principio existía la vida,* en la Sala del Ángel, con todas las butacas ocupadas y en pleno estado de sitio. La obra fue escrita por Óscar Castro, quien abordó el momento histórico que vivía Chile a través de metáforas y un fuerte simbolismo. Tuvo gran éxito de público, lo que llevó a tres de sus integrantes a ser detenidos y posterior a un mes de haber sido estrenada la obra fue clausurada. Fue la primera compañía teatral que posterior al golpe de estado, montó una obra teatral, acusando y haciendo alusión a los atropellos a los derechos humanos del naciente régimen militar. Sus consecuencias, sin embargo, fueron lapidarias, ya que, luego de una función de esta obra, llega a la casa de Oscar Castro, la DINA (Dirección de Inteligencia Nacional), tomando a Castro con la excusa de "verificar una denuncia en su contra", se dirigieron a casa de su hermana Marieta Castro y pareja de John Mac-Leod. Así entonces la verificación de la denuncia duró años en medio de cárcel, torturas y dolor. Pocos días después la madre de ambos y, John Mac-Leod miembro del grupo y cuñado de Óscar Castro, pasaron a ser detenidos desaparecidos, sin encontrar nunca más sus cuerpos.

Óscar Castro, fundador del Aleph, pasó por varios centros de concentración, sin embargo, no cesó su labor artística y creó grupos de teatro con los prisioneros, con quienes, una vez a la semana, montaba obras de su autoría, entre ellas, *Casimiro Peñafleta, preso político*. En 1976, Castro fue liberado y partió al exilio a Francia, durante este periodo, la

actividad artística no se detuvo. Continuó tanto en el encierro como en el exilio en Francia, desarrollando una técnica y una estética y refundó el teatro Aleph. En su exilio, montaron las obras: *La trinchera del supertricio*, presentada en el Festival de Nancy de 1977; *Dos monólogos para un hombre solo* (1978), *La increíble y triste historia del General Peñaloza y del exiliado Mateluna* (1980).

Finalizando este apartado, la importancia del teatro y en especial estas dos compañías de resistencia de poder convertir el dolor, en poéticas de la memoria, donde ante el proyecto de la amnesia colectiva, se hiciera del teatro una trinchera de lucha y una instancia de articulación de la memoria, para así hacerla prevalecer en una relación intrínseca con la justicia, la verdad y la reparación. Interpelando a la sociedad, haciendo presente lo ausente, dándole cuerpo y habla a lo desaparecido, dislocado y fragmentado. Me remite al Kintsugi, técnica japonesa para arreglar la cerámica. La idea de recomponer las grietas de manera que no solo no se escondan, sino que se cree algo de ellas a pesar del dolor y el quiebre.

2.2.2 Dramaturgia: Juan Radrigán e Isidora Aguirre

Juan Radrigán fue obrero textil y líder sindical durante el gobierno de Salvador Allende y la Unidad Popular. Junto con el golpe de estado, llegó la represión y los sindicatos fueron clausurados y Juan Radrigán se trasladó a la capital. La dramaturgia de resistencia de Juan Radrigán (1978-1982), también constituye un rol de denuncia y de poner el testimonio de los marginados sociales en el espacio dramatúrgico desde la experiencia en primera persona. De esos que nadie quería ver, que la Dictadura hizo desaparecer y aquellos que el desarrollo económico del neoliberalismo instaurado en Chile había desplazado. Así, conjuntamente con su carácter de denuncia social donde fue implicitando desde la dramaturgia a las personas subalternas que fueron marginadas por el nuevo sistema económico y social que Pinochet implementó, situación que permitió retratar lo que la gran mayoría de la sociedad chilena y los sectores populares vivían en esa época. Así pues, fue constituyendo un puente de resistencia desde la dramaturgia que logró articular un orfeón de voces disidentes, resistentes o contestatarias al gobierno militar. Así, desde la escritura buscó tematizar y poner en evidencia el colapso de los proyectos históricos y de vida que se caían a pedazos, tanto en la esfera

personal como colectiva. Junto con esto la incertidumbre y frustración que se vivía ante la idea de futuro, la relativa esperanza o crónica desesperanza.

En 1979 escribió su primera obra, *Testimonio de las muertes de Sabina*, la cual fue montada por el Teatro del Ángel. A partir de ese momento, grupos profesionales y aficionados montan sus obras en muchas ciudades del país. Las puestas en escena de Radrigán han llegado igualmente a sindicatos, poblaciones, escuelas, y en general, lugares tradicionalmente periféricos, como a las salas céntricas de teatro profesional. Esta primera obra, exponía de manera radical una serie de personajes marginales que, para la sociedad chilena, permanecían invisibles. Mientras pasan las horas, esperan sus muertes, padecen la "pérdida de todas esas cosas sencillas y prácticas con que uno se arma para defenderse de ese día siguiente. Luego le siguió, *Las brutas* (1980), obra que se basó en los hechos que ocurrieron durante la Dictadura de Pinochet, con las hermanas Quispe, quienes pertenecían a la comunidad indígena de los Coya y que aparecieron muertas en 1974. Su misteriosa muerte cuestiona a la intervención de los militares en la zona. *El loco y la triste* (1980), que presenta dos personajes marginados y solitarios que parecen estar próximos al fin de sus vidas: el loco encuentra el resguardo de la realidad en la bebida, y busca su final en el paraíso que imagina más allá de su muerte; la triste, prostituta, trata de encontrar el suyo en una casa. *Cuestión de ubicación* (1980), que retrata la historia de una familia chilena que, en su afán de aspirar por pertenecer al nuevo mundo de la oportunidad y el consumo, se ve sumergida en la relación contradictoria entre el deseo de pertenencia y la marginalidad. *Sin motivo aparente* (1980), comedia que muestra el mundo de seres humanos marginales y la riqueza interior con que enfrentan la vida. Posterior a esto, se crea el grupo Teatro Popular El Telón (1980-1988), donde montan: *Hechos Consumados* (1981), *Redoble fúnebre para lobos y corderos* (1981), *El invitado* (1981), *Isabel desterrada en Isabel* (1982), *El toro por las astas* (1982), *Informe para indiferentes* (1983), *La felicidad de los García* (1983), *Las voces de la ira* (1984), *Made in Chile* (1984), *El pueblo de mal amor* (1986), *Borrachos de luna* (1986), *La contienda humana* (1988) *y Balada de los condenados a soñar* (1989). El denominador común de todas era retratar la soledad, la nostalgia, la muerte, diversos sentimientos y emociones que generó el régimen dictatorial en la sociedad chilena y en los sectores marginados. Le dio voz a los sin voz, a los que sufrieron el costo social de la revolución económica del régimen. Juan Radrigán decía: Escribir no es difícil, mientras quien escriba tenga algo que decir, una verdad que contar y parta de lo que conoce, es decir, de su

experiencia. Así, su dramaturgia se entiende también como un intento de diálogo, denuncia y discusión sobre problemáticas políticas, económicas, sociales y culturales, en un momento en que dicha posibilidad dialógica se encontraba totalmente censurada y restringida en los medios oficialistas intervenidos por la Dictadura Cívico-Militar Chilena.

Juan Radrigán entonces, construyó una poética de la memoria en tanto, reconstruye una memoria que no se puede pasar por alto, donde busca de alguna manera recuperar en su autonomía, validez y dignidad. Así pues, utilizó desde la dramaturgia el relato de la marginalidad más allá de la marginalidad material sino también simbólica, luego de haber sido apartados o expulsados del mundo, en un contexto determinado, el régimen militar los marginó de su propia humanidad.

Siguiendo en esta línea, otra dramaturga importante en cuanto a resistencia del periodo y poéticas de la memoria se trata, fue Isidora Aguirre, considerando que ella, entre el período de 1959 y 1973 y al alero de la clase obrera y su lucha, por medio de la dramaturgia potenció las luchas de las clases obreras por los derechos laborales y salariales. La mayoría del trabajo de Isidora Aguirre, estuvo siempre influenciado por los postulados teatrales de Brecht, así pues, Aguirre planteó un teatro con un compromiso social, que diera cuenta y develara los problemas de la época, para que así no quedarán las luchas sumidas a solo hechos históricos sino más bien testimoniales en los sujetos históricos. Para esto, Aguirre trabajaba con las observaciones en terreno y paralelamente una investigación documental, que le permitiera al momento de escribir crear historias que vinieran de la realidad y poder exponerla ante los ojos de la sociedad.

Entre el período del 1970-1973, los cambios estructurales de la Unidad Popular en Chile, en relación a la apropiación popular, cultural y nacional agitó los espacios públicos, rearticulando los lugares establecidos de elaboración y difusión artística y cultural, entre ellos, los del teatro. Así pues, Aguirre llevó sus obras a los barrios periféricos, espacios públicos y a sectores populares. Su obra, *Los que van quedando en el camino* (1969), obra está dedicada a los campesinos caídos en Ranquil en 1934, por las manifestaciones campesinas, una matanza de la cual la Historia Chilena no se ha hecho cargo, y donde alrededor de 70 personas murieron violentamente por la represión de la fuerza pública. Esto agitó la crítica, puesto que consideraban sus montajes como desafiantes y polémicos, en relación a lo político y religioso,

en tanto, explicitaba en sus obras su adhesión a la izquierda y al proyecto revolucionario que venía de la mano. En 1972, Gladys Marín le solicita a Isidora Aguirre, escribir sobre las juventudes comunistas, obra que fue presentada ese mismo año en el Estadio Nacional (que posteriormente sería centro de detención y tortura) y dirigida por Víctor Jara, que un año más adelante sería detenido, torturado brutalmente y ejecutado político.

En 1973, con el golpe de estado, se inició una brutal y muchas veces mortal persecución en contra de los partidos y simpatizantes del Gobierno popular, la figura de Isidora Aguirre, como mucha gente y compañías de teatro, las cuales sostenían las mismas ideas políticas, se trancó de manera radical, en cuanto a su trabajo y adscripción política. Aguirre, entonces fue un blanco de censura, sobre todo, en la trayectoria que venía construyendo en cuanto a la transformación que atravesaba la sociedad y la reivindicación de clases que buscaba resignificar a través de su dramaturgia. Sin embargo, Isidora Aguirre no cesó su actividad teatral, pero se basó en una estrategia escritural que solapaba el discurso, de este modo bajo este periodo (1973-1982) y la represión constante, se dedicó a la adaptación de obras clásicas, más que a la escritura de nuevos textos. Las obras clásicas que eligió, por cierto, no eran azarosas, sino que respondían a su voluntad de no restarse a los asuntos contingentes al poder abusivo y a la justicia popular que se buscaba ejercer desde la creación teatral. Elige en primera instancia, *Ricardo III* de Shakespeare, la que adapta y traduce (1983). Ricardo III, era un tirano sangriento y un homicida; alguien criado en sangre, y en sangre basó su vida, debido a esto era asimilado con un jabalí, ya que, su deformidad bestial le hacía parecerse a este animal, además de lo sangriento de su comportamiento. Sin dudas, Ricardo III servía para hacer alusión al tirano de ese entonces y al período en el que vivía la gente, asimilándolo al contexto de la obra de manera solapada. En segundo lugar, eligió la obra *Fuenteovejuna* de Lope de Vega (adaptación 1983), que tiene como temas principales el poder colectivo y el abuso de poder. Paralelo a estas adaptaciones y de casi una década después del golpe de estado, escribe y estrena nuevas obras dramáticas, que aluden y a su vez operan como mecanismo de resistencia a las circunstancias violentas que se vivían en Chile y a los imperativos políticos, sociales, culturales y morales que esta situación plantea a sus opositores. Estas obras son: *Lautaro* (1982), una obra que se une a los movimientos de protesta contra el régimen militar, donde un dirigente mapuche del Sur de Chile le solicitó a Aguirre, escribiera sobre el rechazo de su comunidad a una ley indígena dictada por el gobierno de Pinochet. De hecho, Isidora Aguirre

llegó a reconocer que el grito final de victoria mapuche que lanza Lautaro desde la muerte representaba el grito de Allende en su discurso final desde La Moneda. Posterior a esta, le siguió, *Retablo de Yumbel* (1986), crónica dramática sobre los detenidos desaparecidos y que hace alusión a un período horrible y vergonzoso en la historia de chile. Para terminar con, *Diálogos de fin de siglo* (1988), donde las actrices del grupo Ictus, le pidieron escribir sobre la grieta que dividía a Chile y la brutalidad con que se han expresado históricamente.

Es importante relevar la poética que construye Aguirre, en cuanto funcionó como un puente de poder comunicar los que muchos no pudieron decir, haciendo así una memoria del presente, trayendo a escena el cuerpo personal y colectivo excluido y marginado de la esfera pública. También dio paso a una reflexión compleja en torno al lugar que debe tener el arte teatral en la vida, que sirve como mecanismo de denuncia y, de igual modo, nos invita a entender el arte como una manera de vivir una vida que era muy difícil de llevar en el contexto de la Dictadura Cívico-Militar. Destacar también la importancia de la memoria de la oralidad femenina y el rol que cumplió en el significado social y político. Por tal motivo, a través de la dramaturgia construyó desde lo escritural un proyecto que buscara recomponer este tejido social fragmentado constantemente y poder instalar un sentido de pertenencia en un momento en que la vida se esfumaba en cada segundo.

2.2.3 Campo de concentración Chacabuco (1973-1974)

Uno de las expresiones más fuertes de resistencia fue la experiencia de la sobrevivencia de los presos políticos en el Campo de Prisioneros de Chacabuco durante la Dictadura Cívico-Militar Chilena, a través de la práctica artística teatral, entre 1973 y 1974. Chacabuco fue una ex salitrera, que apenas se inició el golpe de estado, fue convertida en un campo de concentración al más puro estilo nazi, con reja electrificada, torres de vigilancia y tanques en el exterior con perros. En pleno desierto y donde no había más testigos que la luna y las estrellas. Estando ahí los prisioneros se dieron cuenta que ya no tenían ningún derecho como seres humanos y donde lo peor que sentían era la impotencia de sentirse vejados sin poder hacer ni decir nada. Así pues, comenzaron a experimentar la tortura, los castigos y las bajezas más grandes como una forma cotidiana de vida, donde el control de los cuerpos era uno de los principales objetivos y se transformó en un blanco a intervenir. Foucault en Vigilar y Castigar

(1975), nos dice que la prisión comienza un desplazamiento del castigo del cuerpo hacia el alma y como el cuerpo es atravesado por las relaciones de poder. Así, la prisión ha triunfado como un espacio de castigo que sirve para someter al castigado, a través de la tortura, la disciplina y el suplicio del mismo. El castigo ejercido sobre el cuerpo del prisionero, cala el cuerpo para llegar a ejercer el castigo de la misma manera sobre su alma. Un desplazamiento de tortura física que toca el cuerpo, pero que intenta que el dolor cree una corrección psicológica que reconfigure a través del dolor físico y el miedo, la conducta del mismo. Bajo este punto, dentro del campo de concentración se les obligaba a los prisioneros una serie de disciplinas cronogramadas, como lo eran, las formaciones al sol y a pleno desierto, el himno nacional y como lo mencionamos anteriormente, los castigos. Así entonces, bajo estas conductas impuestas y punitivas que les hacían realizar como rutina diaria, se buscaba imbricar en los sujetos, disciplina, horror y moldear los cuerpos, pasando a ser de cuerpos activos a cuerpos dóciles.

Hugo Valenzuela, prisionero político del campo de concentración de Chacabuco, relata en el documental "La resistencia de los metales", de Francisca Durán, como su compañero Oscar Vega, compañero del campo de concentración, se ahorcó. Como consecuencia de este horroroso suceso, se creó entre los mismos presos una forma de cuidarse colectivamente para evitar suicidios y se creó el policlínico, donde se atendían a 850 habitantes aproximadamente y donde había entre 30 a 40 enfermos diarios. El diagnóstico general de la mayoría era, neurosis- trastorno psíquico, que les generaba, insomnio, intranquilidad y temblores. Todo esto consecuencia del pánico masivo y la incertidumbre que se vivía dentro del campo de concentración. Desde este momento, algunos compañeros comenzaron a pensar que debían crear una manera en la cual pudieran sobrevivir a esta situación de horror diaria, ya que, de manera contraria si no lo hacían, las probabilidades de poder subsistir eran nulas. De esta forma, Orlando Valdés quién había sido detenido el día 22 de septiembre de 1973 y quien era Militante del Mapu Obrero Campesino, junto a Luis Cabezas, preso político en el estadio nacional y posteriormente en Chacabuco, pensaron la idea de comenzar a teatralizar los chistes. Llegaron las primeras cartas de los familiares de los presos políticos y el cura las iba entregar a la hora de comer. Orlando Valdés y Luis Cabezas, hablaron con él y le pidieron si ellos podían entregarlas, a lo que el cura acepto. Un día en la hora de almuerzo, parados en una banca Lucho y Orlando, crearon dos personajes: El viejo Ño pampa y su hijo Caliche y

comenzaron a contar chistes, mientras iban entregando las cartas. Esta fue la primera vez que recuerdan que en el campo de concentración los prisioneros se comenzaban a reír. Así entonces, se dieron cuenta que existía una necesidad enorme y urgente por hacer estas manifestaciones, como forma de resistencia y sobrevivencia ante el panorama que vivían. Ante el miedo de que esta manifestación artística se agotara por la repetición de los chistes, Hugo Valenzuela, quién pertenecía a un grupo de fonomímica, les cedió nuevos chistes para que no se agotaran, pero además de esto, les planteó que se pudiera transformar en algo más que chistes, ya que había una necesidad urgente de poder decir algo desde las prácticas artísticas, como manera de desahogo. Así, Juan Sáez, prisionero político del campo, comenzó a hacer perspectivas y planos del campo de concentración y pidieron permiso para convertir un galpón que estaba abandonado, en un teatro donde se pudieran llevar a cabo los *shows*. Se empezó a llevar a cabo una práctica teatral de resistencia, que comenzó con dos personas actuando, y se fue conformando un grupo de hasta 40 personas, donde había: Actores, escenógrafos, escritores, maquilladores, tramoyas e iluminadores. Sin embargo, no solo se llevó a cabo la práctica teatral, sino también la música (Ángel Parra y Ernesto Parra), quienes clandestinamente a la salida de Ángel Parra, lo llevaron a un estudio y sosteniendo una grabadora, registraron la música que habían hecho dentro del campo, Ángel se la lleva y se convierte en disco, dándola a conocer al mundo entero. Así también, se practicó el tallado, la pintura, la artesanía y la poesía, todas estas prácticas tenían un objetivo en común: Resistir desde la manifestación artística.

Mario Molina, Ingeniero Mecánico, fue capturado el 19 de septiembre del 1973, ante la necesidad de expresar y ante las condiciones horribles, aún existían indicios que la vida podía continuar. Entonces, Mario Molina se convierte en "escribidor de teatro", como el se autodefinía. Fue creador de un teatro que presentaba *gags* (extractos de obras de teatro) que el escribía, donde había gran influencia del teatro del absurdo, de la comedia jocosa, sainetes, y un alto contenido de la psicología y el comportamiento humano de los prisioneros. Estas obras se presentaban en una pequeña sala habilitada como teatro en el mismo campo de concentración. Esto dio paso a lo que fue el Teatro Experimental de Chacabuco, con Mario Molina como su creador, inspirado en la preocupación de la salud mental de los presos políticos, y un mecanismo donde se pudieran canalizar las emociones más no eliminarlas. Las

emociones nunca iban a ser eliminadas ni siquiera en la actualidad, pero si canalizar, desde el arte, el humor y la resistencia.

Cada obra no duraba más de 10 a 15 minutos, ya que, por condiciones obvias no hay que olvidar que estaban en una realidad marcada por el horror, los elencos tenían el temor constante que al día de la siguiente función no llegaran todos los artistas.

Al afirmar que las practicas teatrales, son productoras de otras realidades, que se transforman y se subvierten provisionalmente ante la realidad impuesta, se podrían definir estas prácticas teatrales como actos performáticos, en tanto, dan cuenta de una implicación política y social, que implican a su vez la acción de develar las normatividades impuestas por lo sistemas, que coartan a los individuos y supeditan sus experiencias cotidianas. Bajo este análisis, es que las practicas artísticas en general dentro del campo de concentración, cumplen la función descolonizadora, en donde se busca alterar la ideología opresora imperante de aquel momento. Nos centramos en las prácticas teatrales, ya que, es lo que nos convoca en la presenta investigación.

Con lo anteriormente señalado, las prácticas teatrales que se llevaron a cabo dentro del campo de concentración, construyeron una forma de restaurar material y simbólicamente una comunidad fracturada, donde se entenderá la práctica teatral más allá de su cualidad artística sino que como un modo de operar desde la resistencia y para la sobrevivencia, como un quehacer individual y colectivo, y como un lugar desde donde se podía expresar de manera urgente las circunstancias límites que se atravesaban y donde el tejido social y simbólico se quebraba en pedazos a cada segundo.

Mario Molina y como lo mencionamos anteriormente, desarrolla un teatro que se orientó a olvidar la realidad que vivían los prisioneros en el campo de concentración donde más que nunca, se construía una fuerte estética de la desaparición, poniendo en escena cuerpos que en cualquier momento podían ser torturados y/o asesinados. Así entonces, las escrituras de Mario Molina, son el resultado de una práctica testimonial significante, la cual como acto performático definimos, es una práctica que produce sentido, que hace que todo signifique y que busca tener una implicancia social y política, en un contexto límite de horror y muerte a diario. Por otro lado, Mario Molina, establece dentro del campo una “academia teatral”, donde los prisioneros vertieran sus experiencias, directores teatrales, expresión corporal, historia del

teatro, análisis del teatro actual, etc. Que se organizó, por cierto, por la diversidad de estilos: teatro clásico, teatro experimental y pantomima, lo que también busca proyectar una continuidad en las biografías específicas de cada prisionero político. Así también, se teatralizan y se escenifican los imaginarios en los espacios (escenarios) dentro del campo de Chacabuco. Bajo este enfoque, la práctica artística teatral subvierte la ciudad-panorama permitiendo la emergencia de otros escenarios y nuevas escenas. Lo anterior, permite que las distintas voces y discurso pudieran emerger de manera urgente lo autoral en la creación teatral y que al mismo tiempo que toman su contenido, renuncian a esa realidad para transformarla. El teatro de Mario Molina no tiene un origen profesional en cuanto a estudios universitarios o de una trayectoria previa, sin embargo, su escritura teatral, nace desde la necesidad apremiante de hacer cultura, como gesto social y político en circunstancias límites y excepcionales.

En este apartado quisiera agradecer a Alejandro Ramírez Pérez y a su libro: "Crónica del Teatro Independiente y del Teatro Social : 1930-1990. El Teatro Chileno en los Campos de Concentración". De donde pude sacar la mayoría de la información de las creaciones de resistencia en los campos de concentración. A continuación se analizarán tres obras de Mario Molina. La primera: *"¿Quién está cuerdo?"* (1974), seguiremos con *"Primero Incomunicación, Luego…"* (1974) y para finalizar, *"Como se evitó la tercera guerra mundial"* (1974).

"¿Quién está cuerdo?" (1974), fue una recreación a partir de un juego de roles en donde la historia va sorprendiendo con las multiplicidades de personajes que van apareciendo, para concluir finalmente en no saber cuáles son los locos y cuáles son los cuerdos. Fue una farsa en un acto derivada del gag Locos, escrita y presentada en Chacabuco en 1974. Mario, trazó los niveles de comportamiento que se pueden y no se pueden dar en un campo de prisioneros. El escenario perfecto es una casa de orates para el diálogo entre un periodista de El Mercurio, que entra a hacer un reportaje al manicomio, tres médicos y un psicólogo. Con mucha influencia de teatro del absurdo. Y donde claramente se ponía en escena la realidad que atravesaban dentro del campo.

> Periodista: Dicen que los orates tienen mayor sensibilidad que las personas consideradas normales. ¿Existen o detectan ustedes manifestaciones artísticas entre ellos?

> Medico 1: Sí…sí (preocupado) los más enajenados se han dedicado al teatro y existen buenos actores y buenas actrices…Otros menos locos, pintan. Han organizado también, con nuestra ayuda, un taller de grabado en madera…Hasta coro tienen. Algunas veces montan y presentan verdaderos shows artísticos los fines de semana para sus familiares que los visitan. (1974)

El extracto, demuestra de manera testimonial, lo que vivían a diario los prisioneros en el campo y las diversas prácticas artísticas que llevaron a cabo, sus oficios y talleres. Relatando como les daban permiso para poder mostrarlo a sus familiares los días de visita. A pesar, de ser muy conmovedor, lo que siempre fue un punto de fuga era el sarcasmo, la ironía y el humor. El humor como una forma de escape dentro del campo de concentración y que muchas veces fue el recurso para poder subvertir la norma. Así pues, estos recursos operaron como un mecanismo de resistencia en cuanto sirvió para destejer los hilos de la represión. El descubrimiento del teatro del absurdo dentro de estas piezas teatrales, fue el motor para explorar y escenificar la locura, la irracionalidad, la angustia y la incomunicación que se vivía a diario.

"Primero Incomunicación, Luego…" (1974), a diferencia de la obra anteriormente mencionada, esta pieza teatral recrea de manera realista un hecho a través de un texto testimonial, donde se mezcla la ficción con la realidad. La obra relata un momento específico que vivieron los prisioneros del campo que hacían teatro. Mezclando un lenguaje didáctico y directo, pero a su vez también lleno de simbolismos y valor humano. La historia habla del grupo de teatro que ha acordado juntarse para poder arreglar la sala teatral, ya que, no está en muy buenas condiciones y va a necesitar varias reparaciones. Sin embargo, pasadas dos horas ya, solo un prisionero (Ricardo) llegó puntual, lo que lo enoja de sobremanera. Al llegar Guillermo, descarga todo su enojo sobre él. La discusión se torna muy violenta hasta llegar a los golpes. Sin embargo, al llegar el director, las cosas se apaciguan y Ricardo se entera que el atraso de sus compañeros se debía a una intervención de militares que tomó a los integrantes del grupo de teatro y los llevó a una jornada de trabajo forzado. Para luego, pasar a otra escena donde se escuchan los poemas escritos por Ricardo y Guillermo, que retrataban la realidad que vivían.

"Como se evitó la tercera guerra mundial" (1974), por último, esta obra estuvo fuertemente influenciada por el sainete, es una obra cómica, corta y cuenta con dos actos, que

de manera irónica habla sobre el sistema estatal y su burocracia. Las caricaturizaciones se presentan de manera jocosa y exagerada. Los personajes que aparecen son: El tecnócrata, el negligente, el abnegado trabajador, el orgullo profesional de un carpintero y un albañil. El conflicto radica, en que el director de la sala de teatro de una pequeña ciudad, hace llegar su petición por medio de un regidor, al consejo para el municipio. En esta petición el director pide si le pueden arreglar una grieta que hay en un muro del teatro. Pasa muchísimo tiempo y nunca hubo una respuesta, en consecuencia, de esto el director decide tomar la iniciativa de ir él mismo a tratar el caso al municipio. Cuando le comunica esto al regidor, el le dice que se debe respetar el orden y la jerarquía de los funcionaros estatales y que, si por alguna u otra razón no se obedeciera ese orden, la estructura estatal se desmoronaría, cayendo en el caos, como consecuencia de esto llegaría la anarquía produciendo una hecatombe mundial con armas atómicas y entonces, se produciría la tercera guerra mundial.

A modo de conclusión, lo excepcional del hecho, donde, hubo personas las cuales, activaron desde las prácticas artísticas, un mecanismo de defensa ante un contexto totalmente aterrador y a condiciones extremas de sufrimiento. Cuando el horror sobrepasa todo límite comienzan a abrirse nuevas maneras de reinventar la vida, donde se hizo urgente hacer cultura, ya que, resultó ser una forma de escape dentro del campo de concentración y finalmente fue lo que los mantuvo vivos y sanos. El pacto plural de resistencia y lucha desde el arte, donde no decayeran. En un momento de extremo atropello a los derechos humanos, la única rebelión que pudieron hacer en ese momento fue desde las trincheras del arte. Donde lo más importante era que tuviera un mensaje político y demostrar que no estaban vencidos. De este modo, podemos decir que el arte libera aquello inefable e individual que no puede ser referido en términos meramente comunicativos o narrativos.

La capacidad creativa que se puede alcanzar en momentos tan crudos y extremos, sitúa a las prácticas artísticas que se dieron dentro del campo una posibilidad de belleza y como una experiencia poética de la memoria traumática y del cuerpo desparecido. Citaré un fragmento de lo que expone Jorge Montealegre en el documental “La Resistencia de los metales” (2017) de Francisca Durán.

> Con el tiempo y analizando el conjunto de las actividades, yo me doy que eso tenía un valor de resistencia, por un lado, en el sentido propiamente político, pero también tenía un sentido de resiliencia, que es una palabra parecida pero

> que no es lo mismo. Es una metáfora, que tiene que ver con la propiedad de los metales, estos metales que tú los aplastas, pero que, a pesar del aplastamiento, en algún momento de nuevo se recuperan. Y yo creo que casi todos, antes de Chacabuco vivimos la situación del mayor aplastamiento, por ejemplo, los interrogatorios, la tortura en el Velódromo del Estadio Nacional.

De esta manera el teatro y el humor como puntos de fuga sirvieron como mecanismos de resistencia y sobrevivencia que como muchos testimonios dan cuenta, les sirvió para mantenerse sanos dentro de un contexto de extrema violencia.

2.3 Poéticas del cuerpo desaparecido 1974-1990

En este subpunto entonces, se reconstruirán las compañías y creaciones de resistencia que trabajaron bajo la afectación dialéctica producida en el seno de la sociedad, frente al trauma psicosocial producto de la violencia institucional y su imposición de una "historia oficial" de silenciamiento, incertidumbre e impunidad, desde donde se levantará desde las poéticas una "estética de la desaparición" una poética de resistencia y denuncia, para reescribir en el arte escénico la marca inconsciente de lo siniestro, de la ausencia, el duelo y la presencia a punto de ser ausencia. Por la extensión de la presente investigación se escogerán compañías, dramaturgos/as, campos de concentración y teatro en/de exilio, más significativas, en tanto a poéticas del cuerpo desaparecido se refiere. Entendiendo que dentro de 1974-1990 todas las creaciones fueron de resistencia.

2.3.1 Compañía Teatro El Rostro: El retablo de Yumbel (1986)

Uno de los primeros grupos teatrales en Concepción en vivir la fragmentación y desarticulación del golpe de estado sobre el proyecto artístico y cultural que se había construido hasta ese momento, fue el Teatro de la Universidad de Concepción (TUC). La primera consecuencia en el grupo fue la disolución de este, producto de la persecución política del terror y la militarización de la Universidad. A pesar de esto y como se plantea en la presente investigación, la actividad artística no dio su brazo a torcer y persistió de manera obstinada

con la lucha diaria de seguir haciendo teatro. En concordancia con esto, en 1976 se vuelve a reunir un grupo de actrices/actores y ex integrantes del TUC para así refundar el Teatro independiente Caracol, lo que decantó en la Compañía de Teatro El rostro de Concepción, que tenían como objetivo principal impedir la desaparición de la práctica escénica en Concepción y generar un teatro que estuviera estrechamente ligado con el contexto histórico que atravesaban, de este modo la compañía creó una actividad teatral con un gran acento político y social. De esta forma y de manera muy metafórica e ingeniosa adaptaron cuentos infantiles, con gran contenido simbólico detrás de ellas que aludían de manera astuta, a lo que el país vivía. Un ejemplo de estas fue: *Caperucita Roja captura al lobo* (1978), *El gato con botas, Adaptación de Ximena Ramírez y Julio Muñoz* (1983) *y Pinocho, Carlos Collodi, Adaptación de Julio Muñoz* (1985). En 1985, Teatro El Rostro de Concepción le pidió a Isidora Aguirre, que escribiera sobre los detenidos desaparecidos de la zona, Isidora se centró en los diecinueve presos políticos, los que figuraban en las listas de detenidos desaparecidos y fusilados, durante su traslado a prisión desaparecidos en el pueblo de Yumbel. Después de hacer una investigación de terrero, documental y testimonial durante un año de preparación la llevó a los escenarios, dando paso a la obra *Retablo de Yumbel*, considerada una de las obras más políticas desde el punto de vista dramático y presentada durante el régimen dictatorial.

Aguirre ocupa un recurso que está presente en la mayoría de sus obras, que es el metateatro, que hace el teatro en el teatro o teatro dentro del teatro, recurso que hace que el público pueda reflexionar de manera crítica y profunda lo que está viendo. Patrice Pavis en su diccionario teatral nos dice:

> Metateatro es el teatro cuya problemática está centrada en el teatro y que, por tanto, habla de sí mismo, se autorepresenta y nos precisa que, en el Teatro en el teatro, basta con que la realidad descrita aparezca como ya teatralizada: es el caso de las obras cuyo tema principal es la metáfora de la vida como teatro. (…) Así definido, el metateatro se convierte en una forma de antiteatro que difumina la frontera entre la obra y la vida. (Pavis, 1984, págs. 288-289)

Siguiendo en esta línea, la puesta en escena de *Retablo de Yumbel*, hace una constante referencia a los ejecutados políticos y como sus madres los buscan inagotablemente, así pues, Aguirre ocupa el teatro en el teatro en tanto la obra que se está representando debe ser entendido como un reflejo de lo sucedido en Yumbel, junto con esto el dolor visceral de lo

ocurrido en la Dictadura; y en consecuencia con esto, lo testimonial y real de la obra hace que el público tenga un acercamiento mayor con lo que se está viendo, ya que, se sienten interpelados dentro de la misma representación y logra asimilar el montaje como una alegoría para la concientización de la injusticia humana.

Con esta pieza teatral, Aguirre construye una gran escena de resistencia, que denuncia los crímenes y atropellos ocurridos durante la época. De esta manera, a través de la vida del perseguido San Sebastián, relata el vía crucis de los detenidos desaparecidos en Dictadura, junto a sus familias, amigos y su incansable búsqueda de una larga lista de cuerpos que nunca más volvieron a aparecer. A través de esta obra, Aguirre constituye una estética de la desaparición, donde se ponen cuerpos presentes en escena y de manera contradictoria representan a ausencias o a cuerpos que están al borde de desaparecer. A su vez, al ser la desaparición un elemento clave de borramiento del cuerpo social en el país, al representar este tipo de obras en un período y contexto determinado, funciona como un dispositivo que prolonga el sentido del cuerpo más allá de la presencia misma, sino que construye una resistencia estético-política donde se disputa su sobrevivencia y, por otro lado, la inevitable acción de desaparecer. De esta forma, este gesto es de todo punto de vista transgresor, pero también reivindicativo, que buscó siempre denunciar ya fuera directa o indirectamente los abusos de la época y su incansable lucha contra la desmemoria.

2.3.2 Marco Antonio de la Parra con "Lo crudo, lo cocido y lo podrido" (1978) y Ramón Griffero con "99 La Morgue" (1986).

Marco Antonio de la Parra surgido del movimiento de Teatro Aficionado de la Universidad de Chile tuvo gran impacto en el teatro chileno con su obra debutante *"Lo crudo, lo cocido y lo podrido"* (1978), que generó un gran escándalo, debido a la temática que trataba la obra y la estética escénica con la que se planteó en aquel período. Período donde existía una imposición tajante de censura y represión, a consecuencia de esto la obra fue una de las obras de teatro censurada y clausurada durante la época. El texto de la obra, fue presentado al Consejo de Repertorio de la Universidad Católica de Santiago, visto por alrededor de cuarenta personas y que posterior a esto, el vicerrector Hernán Larraín la censuró como producción

institucional por los representantes del Gobierno militar al interior de la casa de estudios, debido a esto se prohibió su estreno, al considerarla impropia por su lenguaje calificado de "grosero" y por su contenido político. Este hecho hizo que de manera abrupta y obligada volvieran a trabajar bajo las obras clásicas, que estuvieran lo más alejado posible de las temáticas y problemas actuales de la sociedad. No obstante, a esto, la elección de este repertorio por parte de los grupos teatrales, no fue azaroso sino más bien estratégica, puesto que eligieron clásicos, que estuvieran siempre ligados a los problemas y contradicciones de la realidad nacional actual.

Gustavo Meza, quien estaba a cargo de su dirección en conjunto con su Compañía Teatro Imagen, fue invitado al Festival de Nancy en Francia, donde llevarían esta pieza teatral en octubre del mismo año. A pesar, de esto hubo muchas llamadas telefónicas y solicitudes para que se suspendiera este estreno, de hecho, se cuestionó el auspicio que fue concedido por la Universidad de Chile, cuando otra entidad (Universidad Católica) la había censurado por grosera. Sin embargo, esto fue solo una excusa, ya que, lo que les preocupaba era la temática que se ponía en escena con esta obra que aludía al período dictatorial que se estaba viviendo.

La obra se desarrolla dentro de la concepción de extrañamiento, típica del teatro épico proveniente de Brecht, con la finalidad que el espectador pudiera criticar de manera reflexiva lo que estaba viendo logrando inmiscuirlo dentro de las escenas haciendo del espectador un ente activo dentro de la misma obra. Bajo esta línea es que las escenas que se muestran son notoriamente exageradas, absurdas, extracotidianas y extrañas, para así poder hacer un proceso inmersivo del espectador, sin que cayera en la emoción como principal objetivo de una historia aristotélica, sino que llegara a ella, pero a través de un proceso de crítica reflexiva catártica impulsándolo a buscar el significado profundo de la obra, desde la observación de aquello que se pone de manifiesto en los conflictos que se busca develar.

La temática de la obra trascurre como único lugar, en un decadente restaurant Santiaguino de nombre "Los Inmortales", antiguo restaurant que había sido centro de la actividad política capitalina y que actualmente se encuentra clausurado, donde continúan viviendo dos garzones: Efraín Rojas y Evaristo Romero, quienes habían sido miembros influyentes de la orden de la Garzonería Secreta. Junto a ellos, permanecen Eliana Riquelme, la vieja cajera del local, hija del desaparecido maestro Riquelme Olavarría, fundador de la

Orden Chilena de la Garzonería Secreta y Elías Reyes, el maestro y gerente del local. Como consecuencia de la reunión de estos cinco personajes, se convierte en un interminable juego donde participan en rituales vacíos de significado y prácticas ceremoniales olvidadas, actividades que les permiten revivir el pasado y pretender que mantienen viva la tradición de su oficio. Esto da paso a un ritual sadomasoquista y paródico donde buscan hacer un ajusticiamiento a los líderes de una clase política decadente y mediocre como ellos. Así pues, los personajes están confinados a vivir en ese restaurant decadente con prohibición de salir, lo que hace alusión con los campos de concentración de la época. Los cuatro garzones, esperan el retorno del mítico caudillo Estanislao Ossa Moya, la larga espera de la vuelta de Ossa Moya y su ascenso de poder, es lo que ha mantenido la esperanza de los personajes, sin embargo, no es otra cosa que la espera de un fantasma. El retorno del glorificado caudillo político trae desilusión y muerte, su presencia y atracción se encuentra en un tiempo pasado indeterminado que queda lejano del presente; sus seguidores están todos muertos y su hora ha pasado, como igualmente la de Eliana y Elías. Los tres son estragos de un tiempo anacrónico perteneciente a un mundo que se encuentra sellado y disecado, por tanto, muerto, como ellos.

> OSSA MOYA: Mi candidatura será la del respeto, el orden y la limpieza. Por la gente decente, Ossa Moya será presidente. (Elías hace una señal y brota aplauso). Por una nación próspera y pujante, Ossa Moya, adelante ... (aplauso) ... porque hemos hecho lo posible para gobernar y no se nos dio la oportunidad es que ahora sí 'que se nos da ... upachalupa que no se nos monten otros en la grupa. Chile para los chilenos decentes porque yo seré presidente ... putas que estoy ocurrente ... ja. ja. ja ...
>
> Eso es ... porque yo les aseguro que seré implacable con los enemigos y los voy a mandar a todos a la cresta del mundo, todo el que me preste dinero se lo devolveré como si fuera un banco suizo. El resto, puras huevadas, no prometo ni una cosa. Ni más reuniones, ni más payasadas ... prometo plata para los que pongan plata y palos para el resto. No prometo ni una lesera más ... vote por mí que soy negocio seguro ... y al que se oponga ... o lo baleamos como lo hizo Pablito ... o lo compramos como a Don Ignacio ahí en su mesita de maricón. (Se deja caer al suelo berreando como un bebé) ... buu buu ... buu ... Estanislao Ossa Moya ... debía haber pampeado en la elección ... quién mierda inventó el voto secreto ... lo teníamos todo cocinado ... y no resulto ... esta cagada democracia ... perdimos ... ahora me pudro ... cerrado ... con el corazón en la mano... (De la Parra, 1978, págs. 49-51)

En este extracto de la obra, Marco Antonio de la Parra, busca mostrar cómo se descompuso la democracia para llegar a la Dictadura de aquella época, mostrando escenas que aluden a los flagelos y atropellos a la dignidad humana y como se llegó a banalizar el mal.

El restaurant "Los Inmortales", por su parte representa simbólicamente al Chile del presente, un país que ha perdido su oportunidad histórica. Eliana, la vieja cajera, trae a escena el primer ejemplo de actividad ritual aparentemente desprovista de sentido y tiempo. Eliana repite insistentemente su labor contabilizadora dentro del restaurant, donde intercambia tanto la asignación de mesas como la identidad de todos, donde no se admite discusión o alteración; debe ser aceptado como verdad universal, así entonces, de representa la autoridad dictatorial, mecanizada que controla desde toda arista la desviación de las vidas y acciones de los demás personajes dentro de la obra. Elías, por otro lado, siempre está consciente de la ordenación jerárquica, la sigue y exige de igual manera. Evaristo, es el seguidor complaciente, entrega su absoluto sometimiento, que hace que acepte sin discusión ni discernimiento las consignas que le proporcionan los demás, al punto de no resentir la pérdida de su individualidad e identidad y Efraín encarna la inquietud de aquellas facciones del pueblo sometido que cuestionan la validez del orden político impuesto desde arriba por un sistema totalitario que condena a cada minuto, las dudas le inquietan a cada minuto, lo que le cuesta la flagelación y el ritual de readoctrinamiento que le infringen Efraín y Evaristo. Los cadáveres se encuentran enterrados, en otro tiempo y en un lujoso y elegante local, así pues, la obra trascurre dentro de un círculo repetitivo que siempre está a punto de estallar de manera viciosa y dentro del encierro donde añoran por volver a una mejor época.

El restaurante es una especie de campo de concentración y la alusión es obvia cuando Adolfo, el guarén que se encuentra en la alcantarilla del local ha muerto, perturbado por la falta de fe de Efraín, representa lo más sucio y bajo de lo escondido. Su cadáver es el que empieza a arrojar el olor a podrido que perciben los personajes, explicita un doble nivel significativo.

> EFRAIN: Mira, se ve la bodega desde acá.
>
> ELIAS: ¿Un cuerpo muerto allá abajo?
>
> ELIANA: ¿Quién?
>
> EFRAIN: Es… es… ¡Adolfo ¡

> EVARISTO: ¡Adolfito, nuestro guarén actor ¡… El guarén favorito de don Estanislao Ossa Moya
>
> EVARISTO: Hasta que la muerte lo sorprendió.
>
> ELIANA: Soñando.
>
> ELIAS: Por causa de algunos que poblaron con su escepticismo contagiado de ideas foráneas lo que hasta ahora era sano compañerismo. (De la Parra, 1978)

Ya en el desenlace de la obra, Efraín bajo la afirmación de la libertad individual elige la salida y abandonar "Los Inmortales", seguido por Evaristo con destino desconocido. En esa metáfora de caminar hacia lo incierto lo que finalmente revela el sentido global de la obra, en el escenario político en el que fue escrita y bajo una atmósfera de país en la que se desconocía cual sería realmente el destino. Para Marco Antonio de la Parra y siguiendo la teoría de Levi-Strauss (1964), sobre lo crudo y lo cocido. Lo crudo dentro de la obra, para Parra se constituye por el delirio paranoico absoluto de los garzones de poder controlar el poder y junto con esto el sufrimiento humano que provocó la Dictadura y todo el horror que vino con ella. Lo cocido, sería lo cocinado y hervido, la suciedad política, los arreglos y el control ejercido de la época. Para terminar como proceso de metamorfosis, en lo podrido, el resultado final, la decadencia y pudrición. Que alude a la muerte de la democracia y la tragedia de un sistema político que llevó a la sociedad a la decadencia que ha perdido irremediablemente todo y vive en una constante crisis moral e identitaria.

Ya finalizando, esta obra nos plantea como a través del traspaso impuesto del poder, el disciplinamiento, desapariciones y ejecuciones de las personas que buscan el cambio, construyendo sujetos que cumplan su rol dentro del cuerpo social permitido y normativizado de la época. Además de esto, la gran pérdida de la identidad, de la alienación e incomunicación, la corrupción política, la libertad coartada, del deseo censurado de rebelión y de nuestros muertos y desaparecidos. Por tal motivo, es que Marco Antonio de la Parra establece dentro de su obra una poética del cuerpo desaparecido, pues alude a las ausencias y al trauma psicosocial que vivió la sociedad chilena producto de la violencia sistemática que ha tenido estragos hasta nuestra actualidad.

De modo similar, otro dramaturgo que abordó las poéticas del cuerpo desparecido fue Ramón Griffero con su obra *"99 La Morgue"* (1987). La obra fue estrenada en la desaparecida Sala El Trolley (San Martín 841), un espacio clandestino, de resistencia cultural bajo la Compañía Teatro Fin de Siglo. El elenco estaba integrado por Alfredo Castro, Rodrigo Pérez, Soledad Gutiérrez, Andrea Lihn, Eugenio Morales, Verónica Arre, Alfredo Prieto y Verónica García Huidobro. Juntos vivieron grandes presiones y amenazas por parte del estado represivo de la época, donde Griffero recuerda que fueron acosados lo que los hizo acudir a la vicaría de la solidaridad. Sin embargo, a pesar del miedo llevaron a cabo la obra, la cual su estreno fue presentado bajo estado de sitio. Citaré el prólogo de la obra:

> Por que estando en 1986 recorriendo y recorriendo no tan sólo esta colonia si no otras épocas, otras eras, pensando que desapareceremos con el fin de siglo.
>
> Pensando en la verdad de la mentira, en las mentiras de la verdad.
>
> Por que había que recorrer las calles y los funerales pensando como aquel nuevo caído, mártir de una tarde, escucharía desde el interior de su urna, tantos gritos, tantas veces que lo llamaban presente, y ya eran tantos los nombres y tantos los apellidos, por que ya no existían los funerales silenciosos como si ya no se muriera por sí, sino por algo.
>
> Pensando como sentiría de helada la mesa de autopsia y que ganas de haber podido vivir ese minuto más, para decir aquello que había guardado para el momento preciso.
>
> Y los momentos precisos habitan el futuro y el pasado, pero nunca el presente. Y por que ya el pensamiento no logra atrapar una idea, ni contentarse con ninguna.
>
> Y las imágenes parecieran ser la filosofía de estos años y por el placer de ver estas filosofías en la escena.
>
> Y por el placer de destruir sus imágenes.
>
> Y sin quererlo llegamos a la primera indicación de este texto, llenarlo de imágenes sin nombre de pensamientos, sin verbo. Es un texto puzzle de múltiples dimensiones, unidos aún por la lógica de las asociaciones, que se pueden llevar hasta el infinito de la imaginación del espectador, o hasta el finito de nuestra capacidad de representación. (Griffero R. , 1987, pág. 1)

La obra transcurre en el Instituto Médico Legal, la acción comienza con la llegada del nuevo director y junto con su llegada comienzan a ingresar muchas camillas con cadáveres por doquier. En el trascurso de la obra Germán, un interno joven que despierta en la mesa de

autopsia con heridas, pero ya no puede volver al exterior. Germán, se abruma al ver la cantidad de cadáveres no identificados que comienzan a ingresar en la Morgue, esto le produce varias alucinaciones y se ilusiona con las apariciones de su madre. Comienza a tener dudas porque los informes de autopsia comienzan a repetirse, son siempre accidentes, siempre ahogados. Germán entonces iniciará una búsqueda en descubrir los secretos del nuevo jefe. Hay un personaje permanente que es una madre que va a buscar a su hija a la morgue, cómo ocurría con miles de casos en este país, con los detenidos/as desaparecidos/as, hasta que se le informa que su hija tuvo un terrible accidente, asfixia por inmersión, sin embargo, Germán se da cuenta que las causas de muerte que se le informaron a la señora no son correctas y, desafiando al director de la morgue, descubre que el nuevo jefe se empeña en adulterar las actas de defunción y la muerte que informó habría sido asfixia por inmersión, fue un asesinato cruel a sangre fría. El marcado tono alegórico de las escenas, intercala la irrupción diaria de cuerpos torturados que se categorizan como "muerte por inmersión", con la presencia de la Virgen del Carmen y cantos evangélicos, que alude a la religiosidad popular en la que la humanidad busca y se refugia como vía de escape en un entorno de horror que experimentan los personajes y de donde no pueden escapar: La morgue y la muerte. Por otro lado, el nuevo jefe que toma el cargo en la morgue, ejerce el poder en el lugar, lo que se representa a través de la coronación simbólica que el personaje realiza dentro de la obra.

> EL DIRECTOR: Señores y señoras, personal médico y administrativo, estimados colegas, de más está decirles que el Instituto Médico Legal, organismo de larga trayectoria, anclado en lo más profundo de nuestra historia patria, retomará los nobles ideales que siempre lo guiaron y no volverá apartarse jamás de los principios éticos que sus creadores tan noblemente le asignaron. Cumpliremos nuestras funciones con el más firme profesionalismo que siempre le caracterizó y fieles al juramento de Hipócrates se mantendrá nuestra institución... Viva la Patria... Viva la Patria... Viva la Patria... (Griffero R. , 1987, pág. 5)

Además, comienza a dirigirse a sus trabajadores como representando un discurso a la nación en donde busca convencer de ciertos principios e ideologías, bajo estas representaciones Griffero alude directamente al período que se estaba viviendo bajo el régimen dictatorial impuesto por Pinochet. A medida que avanza la obra, Germán siente que lo escuchan y por tanto no puede expresar libremente lo que siente y piensa, esto hace alusión a

la gran represión, censura y persecución que existía durante el período que sigue más allá de la misma muerte. En la búsqueda y develamiento de Germán por la verdad, lo acompaña permanente un detenido desaparecido. Germán va tomando poco a poco conciencia de lo que realmente sucede en la morgue para luego rebelarse contra el director quien lo declara loco y lo hace apresar.

Ramón Griffero, en esta obra buscó representar lo que sucedía en el país durante la Dictadura Cívico-Militar Chilena a través de la metáfora de su lenguaje y cargada simbolismos que ocupó para encubrir la gran crítica política ante la censura cultural en Chile y a las muertes y desapariciones de una larga lista de personas víctimas del genocidio sistemático. Griffero desterritorializa el mensaje, para luego rehacerlo en otro código.

La transcendencia y vigencia de la temática de la obra, donde la mayoría de los muertos que llegaban a la morgue, son los detenidos/as desaparecidos/as que se aluden en la obra, aún no aparecen y que de alguna manera se vuelve confusa la idea de realidad-ficción dentro de la obra donde varios de los personajes/personas se encuentran viviendo o reviviendo escenas en otros lugares y tiempos y con esto me refiero en la obra como a la vida misma. Griffero, plantea a Chile como una morgue, donde existen muchos muertos, que, así como en *99 La morgue*, se encuentran en un estado de transición donde no se les da sepultura, donde no se sabe su causa de muerte o bien las causas fueron manipuladas. Añadiendo a esto, que la mayoría de estos cuerpos no han sido encontrados, hasta el día de hoy tenemos las mismas preguntas e interrogantes.

2.3.3 Campos de concentración de Melinka, Ritoque, Tres Álamos: Oscar Castro *"Casimiro Peñafleta, preso político"* (1974-1976)

Es sorprendente como en condiciones tan extremas y de un horror, difícil de describir, seres humanos, sean capaces de canalizar a través del arte las emociones y como el arte sirve como mecanismo de resistencia, una forma de aferrarse a la vida.

Cuando los militares irrumpieron en septiembre de 1973, se instaló un régimen de terror, donde muchos artistas fueron exiliados, torturados y detenidos en distintos centros de concentración a lo largo de todo el país. Durante Dictadura, el grupo siguió activo, pese a la

censura impuesta por el régimen. Esto generó que la compañía fuese perseguida, pasando a la clandestinidad. En octubre de 1974, el grupo Aleph, estrenaron *"Y al principio existía la Vida",* obra que reunía textos de la Biblia, Don Quijote y El principito. Sin embargo, dos escenas que hacían alegoría al momento que atravesaba el país, bastaron para que un mes después del estreno, la obra fuese clausurada y tomaran detenidos a Oscar Castra, junto a su hermana, la actriz Marietta Castro, quienes fueron interrogados, torturados y amenazados de ejecución. A pesar de los sucesos de horror, su actividad creativa no cesó. Oscar Castro, entonces, fue detenido y llevado a Villa Grimaldi, para luego ser trasladado a Tres Álamos. En este centro de detención, después de 15 día de su llegada, llevo a cabo *"Vida, Pasión y Muerte de Casimiro Peñafleta"* (1974), presentada en el patio de este recinto para los propios presos. Esta obra trataba de un monólogo escrito y actuado por Oscar Castro, monólogo que recoge las penas y alegrías de un chileno preso y sus aventuras en el encierro, que Oscar Castro, recrea con humor, obra que presentó en diversos centros de detención por los cuales pasó durante dos años. Más tarde, fue trasladado a Ritoque, donde escribió la segunda parte de este monólogo: *"Casimiro Peñafleta, preso político*", que seguía la misma línea, representando la cotidianidad que se vivía dentro del campo de detención, pero desde el humor. Un ejemplo de la recepción de esta obra en Ritoque, es el relato que hizo Oscar Castro acerca de un preso que, una vez finalizada una de las tantas presentaciones, se acercó para decirle que durante el tiempo que había durado la obra, él se había sentido realmente en otro mundo y ahí él era libre y con su mujer al lado. En este período también destacan escenas sueltas de obras de Brecht, de *"Marat Sade"* de Weiss y de *"Ubú Rey"* de Alfred Jarry.

Posterior a esto, lo trasladan a Melinka-Puchuncaví, donde montó junto con sus compañeros prisioneros, *"Antígona"* de Sófocles, "*El Juicio de Lúculo"* de Brecht, *"Historia del Zoo"* de Edwards Albee y cinco piezas originales creadas por los propios presos políticos. De este período también se destaca *"Vida, Pasión y Muerte de Casimiro Peñafleta"*, montaje que se concibió antes de la detención de Oscar Castro y la obra que inaugura la actividad teatral de Castro en cautiverio. Cada vez que Castro llegaba a un nuevo campo de detención, los nuevos compañeros detenidos podían apreciar este montaje, lo que hizo que esta obra se presentara unas 20 veces, en diversos campos de detención por donde pasó Castro. También ocupada esta obra, para darles un recibimiento a los nuevos compañeros que llegaban al campo y teniendo en consideración que todos venían de otros centros, donde se les aplicaba la tortura

y los flagelos más impensados, llegar y ser recibidos de esta forma, era un bálsamo para el corazón.

Más tarde llega al campo de concentración de Melinka, ubicado en la localidad de Puchuncaví, en la provincia de Valparaíso, recinto que en el gobierno de Salvador Allende había sido un centro de veraneo para las familias de obreros y trabajadores, igual que Ritoque, sin embargo, las fuerzas golpistas iniciado el golpe militar, expropiaron estos lugares para convertirlos en campos de concentración.

En una ocasión Oscar Castro, convenció al comandante del campo de Melinka de que una de las representaciones que estaban programadas había sido compuesta por un refugiado austriaco en Buenos Aires, un judío llamado Emil Kan (anagrama de Melinka) y el comandante había asentido, por supuesto, había oído hablar de ese famoso autor, que, por cierto, no existía. Así pues, comenzaron a conquistar estos espacios de expresión que decantó en un día cultural a la semana y al igual que en Tres Álamos y Ritoque, se calendarizó en el día viernes. Así fue entonces, que nacieron los Viernes Culturales de Puchuncaví.

De este modo Oscar Castro, fue poniendo en escena referencias solapadas a la lucha y a la memoria desde el recurso del humor. También organizó unos happenings delirantes, en los cuales fingía que el centro de detención era una aldea y que él era su alcalde. Entonces, se vestía con un frac extraído de un paquete de ayuda caritativa para los detenidos, iba a saludar y a recibir a los harapientos y apaleados prisioneros que acababan de llegar a la aldea. Mientras ingresaban, él les iba diciendo, que era el único espacio libre en el país y que todos los que vivían detrás de los alambres de púas, especialmente los soldados, eran los verdaderos presos. Luego se disculpó por los problemas de transporte que aquejaban a este pueblo y como consecuencia de esto los camiones y autobuses arribaban con una eficiente regularidad, las partidas eran, por desgracia, impredecibles y arbitrarias, por lo que podría pasar un tiempo antes de que los habitantes de este lugar pudieran marcharse. Les contaba además que justo se estaban celebrando diversos campeonatos atléticos y que estaban gratamente invitados a participar. Óscar Castro seguía día tras día prolongando la ilusión, animando con su jocosidad y optimismo a los nuevos prisioneros que iba llegando incluso cuando finalmente algunos presos fueron liberados, el procedía a despedirlos en su calidad de alcalde, felicitándolos por las incontables carreras que habían ganado. En 1976, Oscar Castro salió de la reclusión y fue

exiliado a Francia, donde se encontró con otros miembros del Aleph, y refundaron su compañía de teatro y empezaron a montar una lista de obras, que ponían en escena los conflictos que se seguían viviendo en el país y el exilio que muchos tuvieron que vivir.

A pesar de que no todo fue arte, las prácticas artísticas y el humor, fueron denominadores comunes en diversos centros de detención, como trinchera de resistencia y forma de aferrarse a una vida incierta. Hacer teatro o arte dentro de un campo de concentración y todo lo que conlleva es un cuento surrealista que no me deja de conmover. El teatro como herramienta liberadora, de resistencia y esperanza.

2.3.4 Teatro performance de exilio: Compagnie des Arts Exilio (1974- 1996)

> *" El contenido y la interpretación de los signos cambian a través de la historia. Nuestras performances se inscriben como significantes de la memoria y como significados del presente." (Alberto Kurapel, Manifiesto de La Compagnie des Arts Exilio)*

Alberto Kurapel ingresó el año 1966 a la Escuela de Teatro de la Facultad de Artes Escénicas de la Universidad de Chile. Participó en varias obras, las más destacadas fueron: Viet-Rock (1969) de Megan Terry, dirigida por Víctor Jara y Los que van quedando en el camino (1969) de Isidora Aguirre y dirigida por Eugenio Guzmán. El año 1970, se integra al Teatro de la Universidad Técnica del Estado (TEKNOS) y simultáneamente se dedicó a ser cantautor donde recorrería diferentes peñas de Chile. En el año 1973, con la llegada del golpe de estado, la sangrienta represión significó un daño social y cultural como lo hemos mencionado a lo largo de esta investigación, lo que produjo el exilio de muchos artistas escénicos y Kurapel no fue excepción. Kurapel recuerda:

> Todo trabajador, campesino, poblador, indígena, intelectual, artista que hubiese apoyado de una u otra manera, cualquier actividad de la Unidad Popular, se transformaba ahora, inmediatamente en un virtual sospechoso, merecedor de la pena de muerte, y por lo tanto debía entregarse en cuarenta y ocho horas al retén más cercano a su domicilio. (Kurapel, 2010, pág. 41)

Así entonces, en 1974 Kurapel se exilia en Canadá, ahí recorrió distintos lugares a los que asistía como cantautor, cantó en escenarios, en comedores de fábricas, en salas de clases, en iglesias, en sitios eriazos. Sin embargo, su canto era distinto al que hacía en Chile, ahora por su parte sus canciones aludían a la curva dramática que se vivía en Chile, lo que después se convertirían en cantos sobre fusilados y detenidos desaparecidos. En la situación del exilio, Kurapel y muchos artistas tuvieron que alterar y reconfigurar los fundamentos de una práctica escénica cuyos signos y gestos se desestructuraban y donde la memoria identitaria como consecuencia del golpe de estado, se encontraba totalmente fragmentada y a punto de desaparecer, sobre todo en los procesos de exilio, donde se generaron desplazamientos forzados hacía un destierro obligatorio. Al transcurso de dos años de exilio y como consecuencia de una identidad interrumpida y alterada, la visión del mundo estético se va modificando y nuevas realidades se van asentando. Es por esto que Kurapel, por la urgencia de encontrar un nuevo lenguaje escénico que se desmoronaba como un abismo en ascendencia, surgió el objetivo de indagar la otredad que lo atravesaba en un proceso de exilio, de vivir una realidad y una sociedad ajena. Así entonces, Kurapel siente la necesidad de practicar un teatro de exilio y no un teatro en exilio. Citando a Kurapel:

> Es decir, una expresión escénica cuya estética y teatralidad mantengan siempre un vínculo referencial con las causas generadoras y con las consecuencias de ésta. El desarraigo, el extrañamiento serán el fundamento de donde nazca una nueva estética que aúne culturas diferentes y el recorrido contemporáneo de una nueva lógica en la escena teatral de los fragmentos. (Kurapel, 2010, pág. 46)

Es por esto, que el teatro de exilio de Kurapel, se trató de explorar escénicamente la idea de exilio, donde Kurapel buscaba reapropiarse de la memoria para llevarla al presente y hacer una reescritura escénica, desde donde se replanteara el presente de los exiliados y la interpretación histórica de un proceso de destierro forzado, junto con esto la posibilidad de romper el silencio y poder poner en escena las memorias e identidades fragmentadas de los exiliados. Bajo la influencia de "la función estética" de Mukarowsky, quien planteaba que el objetivo de la poética no era la de servir a la comunicación, sino más bien destacar el plano de la expresión. Así la función estética, siempre tendrá una relación dinámica entre arte y la sociedad a la que se dirige, se encuentra en constante movimiento y hace que se transformen los planos de la percepción, lo que la convierte en una categoría no estática, que se encuentra

fuera del objeto artístico. Por ello, la valoración estética se encuentra sujeta al desarrollo que sufre la sociedad, y donde la percepción depende de las condiciones y variaciones de la recepción. Entonces, la función estética, aborda la obra con su propio sistema de valores, con su propia postura frente a la realidad.

Kurapel entonces, fue introduciendo en sus obras, la idea de función estética, entre significantes y significado, donde las memorias desintegradas fueran lo esencial en la obra. Así entonces, incluyó las variables de la realidad alterna que vivía y que lo atravesaba, paralelo al contexto que se vivía en su país de origen. Citando a Claudia Cattaneo:

> Teatro performance es la búsqueda artística que revela escénicamente la alteridad, acentuando los signos escénicos para que el espectador sea consciente del proceso. Las obras, por ende, no concluyen jamás ya que serán completadas por el espectador. Va a depender siempre del lugar donde se mire, entendiendo lugar como un espacio mental y cultural. El exilio, como componente estético del teatro performance, amplía su significado y universaliza sus referentes artísticos y culturales. (Cattaneo Clemente, 2016, pág. 12)

Bajo esta premisa, es que en 1981 funda La Compagnie des Arts Exilio, donde la finalidad era buscar mecanismos artísticos de expresión escénica, en la situación de exiliado político, donde se pudieran levantar nuevos lenguajes de expresión que buscaran debía buscar por medio de la representación mecanismos alternativos y performáticos para expresar la fragmentación, la realidad del desterrado, al cual le han roto su identidad. Así, poder denunciar desde la práctica teatral y desde los márgenes, algo que fuese más allá de la teoría y los signos, sino que poder habitar la escena con propiedad. La performance entonces, fue un recurso utilizado, en tanto sirvió como expresión subversiva, que desencadenaba desde las prácticas artísticas el cuestionar los procesos históricos y poniendo en la palestra la expresión de la otredad que los atravesaba. En 1983, montan la primera obra, *"Exitlio in Pectore Extrañamiento"*, obra que presenta/representa la historia del devenir de un exiliado, quien vive sin llegar a comprender su situación por lo arbitraria y repentina, en un basural norteamericano al que ha sido arrojado, intentando subsistir en un mundo que le es adverso, discriminatorio, pensando siempre en un retorno. Finalmente pierde sus identidades, su idioma, y sin saber ya

qué hacer comienza a borrarse el rostro. Le siguió; *"Reciclaje"* (1986), *"Off-Off-Off ou sur le Toit de Pablo Neruda"* (1986), creación que asocia distintas visiones: la búsqueda de una prisionera política desaparecida, el reconocimiento de nuestras múltiples y diversas identidades, y la indagación para un planteamiento actual de un lenguaje artístico. *"Mémoire 85 / Olvido 86"* (1986), obra construida totalmente en torno a la canción "El Ahorcado por Amor" de Juan Gelman y Juan Cedrón, en una versión interpretada por el personaje de la obra que se va mostrando gracias a cortos extractos cantados lo que hace avanzar la obra, y solo es interpretada de manera integral al final de la obra. Luego siguió: *"Altitude Variable"* (1987), *"Indicios /Signos"* (1988), *"Prometeo Encadenado según Alberto Kurapel / Prométhée Enchaîné selon Alberto Kurapel"* (1988), *"Carta de Ajuste ou Nous n'avons plus besoin de calendrier"* (1990) *y "Aurores Mobiles"* (1990). Como denominador común en las obras de Kurapel, es asumir dentro de ellas corporalmente nuestra otredad, presentando y representando al diferente, para así relacionar estrecha y prácticamente al espectador con la otredad, transformándolo escénicamente en signos y significantes simbólicos de la alteridad que nos atraviesa, como consecuencia de los regímenes dictatoriales de destierro forzado e identidades fragmentadas. De este modo, La Compagnie des Arts Exilio de Kurapel, desarrolló una propuesta teatral posmoderna nacida de un influjo transcultural. Buscando a través de ello, una poética de la memoria, un lenguaje escénico que traspasara las fronteras y que desde la otredad se hiciera un teatro de memoria, individual y colectiva asociada a la performance y al rito, eso rito inconcluso de una memoria arrancada.

> La Compagnie des Artes Exilio nació el año 1981 por motivos muy definidos: por condiciones sociales determinantes; surgió a través, por y en el exilio. Desde ese instante me dediqué a buscar un teatro de exilio y no en exilio; quiero decir, una expresión escénica que transmitiera con todos sus signos el fenómeno exilio. Para esto se investigó, se estudió, se ensayó bajo múltiples aspectos el exilio escénico. Sabíamos, y esto lo venía comprobando desde hacía muchos años, que no era necesario ser exiliado para hacer un teatro de exilio. A través de la Historia se ha comprobado que todo creador es un exiliado, sin que esto quiera decir que todo exiliado es un creador. [...] (Cáceres & Kurapel, 2018)

De esta manera, La Compagnie des Artes Exilio dirigida por Alberto Kurapel, buscó levantar un lenguaje escénico que considerará de manera transversal el exilio, como elementos que

constituían el fenómeno teatral, en tanto siempre, de alguna u otra forma somos ajenos o extranjeros hasta en nuestro propio país.

Capítulo III:

Concepción y prácticas del cuerpo del actor/actriz contemporánea: Formas y legados de las poéticas post-golpe.

¿Cómo se puede practicar un arte
del cuerpo en un país de cuerpos
desaparecidos?

3.1 Concepción del cuerpo del actor /actriz contemporánea

En el siguiente punto, se abordará la concepción del cuerpo del actor/actriz contemporánea, entendiendo que el cuerpo del intérprete acarrea las huellas de una idea o ideal de cuerpo, en tanto, las normativizaciones se imbrican en este. Así pues, el cuerpo a través de la historia, ha sido entrenado y disciplinado, bajo un cierto paradigma, del cual el actor/actriz a su vez perpetua en escena. De este modo, analizaremos como el legado de la Dictadura Cívico-Militar Chilena, se atascó en la identidad y en la concepción de los cuerpos en escena, que transitan constantemente entre presencias y ausencias de una memoria corporal imbricada.

3.1.1El cuerpo del actor contemporáneo: entre presencias y ausencias

El cuerpo a lo largo de la historia ha sido comprendido bajo distintas visiones, pero de manera transversal se ha entendido como un espacio simbólico donde la existencia humana adquiere una dimensión espacio–temporal, que hace del sujeto un ente activo en el proceso de la vida. Así pues, comprenderemos el cuerpo en una relación interdependiente entre sus distintas dimensiones: biológica, cognoscitiva, psicomotriz, emocional, relacional y comunicacional, ética, estética, trascendente, pero sobre todo simbólico. El cuerpo contemporáneo se podría comprender por las relaciones que se construyen de sí mismo como de las experiencias corporales que siempre están ligadas al contexto socio-histórico que atravesamos y que acarreamos en la memoria corporal que se imbrica en nuestras corporalidades y normativizaciones. El cuerpo del actor y la actriz contemporánea, como principal instrumento expresivo del actor y la actriz, se ha visto permeado por la memoria corporal que acarreamos a lo largo de la historia y sobre todo en el contexto que se ha estudiado a lo largo de esta investigación, como un período determinante en el cuerpo social y colectivo

de un país pero, es importante recalcar y analizar qué efectos inscribe en los cuerpos en escena, entiendo al cuerpo del actor como un elemento primordial en el arte de la interpretación. Por esta razón el cuerpo del actor y actriz contemporánea, pone de relieve la dimensión política implícita en escena, que está ligada estrechamente con el período dictatorial y las huellas que inmiscuyó en el cuerpo. Así entonces, la dificultad de poner en escena un cuerpo que transita entre la memoria de cuerpos desparecidos, en tanto, el cuerpo y la representación en escena, pone en juego las concepciones colectivas de la subjetividad y de lo simbólico, y las relaciones que las mismas establecen con los lineamientos morales, ideológicos y estéticos que se hallan en pugna en una sociedad dada y bajo un contexto determinado, que intentó con creces eliminar el cuerpo de la esfera pública, sobre todo restringiendo y censurando el arte escénico, que hizo posteriormente cuestionarse la palabra como instrumento de comunicación y la crisis de las tradicionales categorías espacio- temporales y el cuerpo como espacio simbólico, que solo había sido recipiente de castigos, normativizaciones, adoctrinamiento, torturas y desaparición. Cabe preguntarse ¿Desde qué lugar me posiciono con mi cuerpo para interpretar en escena? El cuerpo en escena recupera impulsos o actúa desde estos, ocupando la memoria del cuerpo como punto de fuga, así entonces, el cuerpo del actor y actriz contemporánea libera aquello que fue imbricado de manera inconsciente en su cuerpo. Como dice Grotowski: Cada acción física está precedida de un movimiento subcutáneo que fluye del interior del cuerpo, desconocido pero tangible. (Grotowski, 1992-1993, pág. 24). De esta forma, el cuerpo-memoria del actor y actriz, recuerda, evoca y reconstruye en el cuerpo y a través de él, la memoria personal y la memoria colectiva de presencias y ausencias de un país adolorido.

A propósito de esto, el cuerpo del actor y actriz en escena, sin duda, tendrá implicancias estéticas y políticas, donde enfrentar el miedo/trauma de este período es central para la relación con el cuerpo, no sólo para el actor y actriz. La tortura tiene memoria en el cuerpo y eso se impone a la consciencia y que muchas veces tiene un legado transgeneracional en los cuerpos hasta en las generaciones más actuales. Así pues, la relación con el cuerpo, bajo la violencia sistemática ejercida a nivel física como simbólica, imprimió en las personas, un binomio presencia/ausencia, en relación al cuerpo desparecido, y, por otro lado, el quiebre de seguir perpetuando en escena la construcción de ese cuerpo ideal y normativizado. Entender el cuerpo como un tema político donde la actuación no sea comprendida sino en el juego relacional con la realidad a la que responde. Con el objetivo de poder entender que el cuerpo comprende más

allá de la palabra, sino que construye poéticas de la memoria traumática y del cuerpo desparecido en tanto traduce y registra memorias colectivas compartidas inscritas en el cuerpo sociocultural de la época y como se traduce en el cuerpo de la escena actual postdictadura. Por un lado, el uso del cuerpo como soporte de expresión reflexiva, que, bajo la tortura y los atropellos durante la Dictadura, buscó definir un límite estratégico como espacio principal y simbólico a intervenir, que a través de la represión traspasara miedos y censuras de manera transversal al tiempo, ya que, sería un traspaso de memorias corporales inscritas en las dimensiones más recónditas del cotidiano. De este mismo modo, el cuerpo se constituye como un elemento significante, el cual es fundamental para entender el contexto dictatorial, en cuanto, el cuerpo juega un papel importante en la estructuración de la experiencia. Citando a Nelly Richard:

> El cuerpo es un agente material de estructuración de la experiencia que habla distintas lenguas a la vez: es productor de sueños, transmisor de los mensajes que emite la cultura, animal de rutinas, máquina deseante, depositario de memorias, actor en representación de poder, trama de afectos y sentimientos (…) Por ser una zona limítrofe, dividida entre la biología y la sociedad, la pulsión y el discurso, lo sexual y sus categorizaciones de género, la biografía y la historia (…) el cuerpo humano obedece las fronteras de sentido que la discursividad social prescribe como normalidad o bien se estrella contra ellas. (Richard N. , 2014, pág. 78)

Por otro lado, el cuerpo y la calle, se tornan como dos elementos claves en las poéticas de la actuación que vendrían en el segundo período dictatorial (1980-1990) y posterior a la transición de la democracia, donde se transformaron en materiales críticos dentro de la creación artística, sirviendo como puente para hablar del acontecer socio-político. Estas creaciones, levantan nuevos espacios de creación que escaparan de la sala de teatro y en donde la calle adquiere gran relevancia. Así, se comenzó a poner en escena una creación y una dramaturgia, que no solo presentó una propuesta en cuanto a los temas contingentes que se atravesaban, sino que también levantó una vinculación con el trabajo del cuerpo y como éste se ponía en escena. De acuerdo con esto, la acción física y la gestualidad, se transformaron en vehículos para transmitir una necesidad urgente por poner en escena un cuerpo, que fue tanto o más válido que la palabra y donde se le confirió mucha más importancia a la significación no verbal, en un momento donde no había palabras para describir el horror, el cuerpo levantó un espacio desde donde poder trasmitir y expresar. De esta forma surge una reivindicación de

la especificidad de los elementos escénicos, desarticulando la palabra y la representación. Adolfo Vásquez dice:

> La situación del arte contemporáneo no se puede explicar a partir de una mera significación ideológica, sino más bien como un acontecimiento histórico-ontológico; como una urdimbre de sucesos histórico-culturales y de discursos que nos pertenecen, que los deciden y los codeterminan. Es en este sentido que se puede afirmar que el arte ya no existe como fenómeno específico, sino como algo que a todos nos concierne. En la postmodernidad no podemos separar arte y vida. (Rocca Vásquez, 2005, pág. 142)

Desde luego el teatro que comienza a emerger dentro de este período, se caracteriza por el discurso polifónico, y por un aumento de lenguajes y poéticas que evocaran los relatos del pasado reciente, que relevaba una memoria fracturada y acallada.

Por otro lado, existía una huella intrínseca que residía en la incapacidad inicial de poder verbalizar los traumas del periodo, que generó a través del miedo una desconfianza en la verbalización, por tanto, se levantaron temáticas que abordaron la relación entre memoria y cuerpo, tomando como ejes, la tortura y la desaparición. Así las siguientes compañías fueron relevantes en tanto, construyen creaciones artísticas desde el discurso relacional entre memoria y cuerpo. Estas corresponden a: La Troppa (1980), Teatro de Fin de Siglo (1983), Teatro del Silencio (1986), Gran Circo Teatro (1988) y Teatro La Memoria (1989).

La Troppa (1980), ocupo como punto de vista estético el cuerpo, en donde, el actor tenía que ser consciente de significar con su cuerpo los puntos importantes de la obra escénica. Tetro de Fin de Siglo (1983), se caracterizó por la implementación de la dramaturgia del espacio en sus montajes y en el cuerpo del actor, donde se comenzó a entrenar actoralmente en la manera de componer con los cuerpos en escena. Se focalizó en cómo el actor era capaz de entregar signos y emociones en relación a la acción y como el espacio generaba una conexión metafísica con el cuerpo. Teatro del Silencio (1986), trabajó a partir de la técnica del mimo corporal dramático, donde se apuntaba en como el actor era capaz de internacionalizar su lenguaje a través del silencio, ocupando el cuerpo como soporte único del teatro, tomando especial relevancia para hablar sin palabras, a quién lo quiera escuchar. El Gran Circo Teatro (1988), tuvo como referente e interés, los conceptos como el gesto y la máscara, para llevarlos

a la práctica en el trabajo del actor. En la escena está aquel riesgo físico, que decanta en el cuerpo y en su vivencia, donde el cuerpo toma una posición importante, como sustento de historias y personajes y al mismo tiempo por su capacidad de emoción. Una relación que tiene que ver con el presente del actor y la herencia que los elementos e historias traen a ese presente. Por último, Teatro La Memoria (1989), que fundó su trabajo en la recuperación del testimonio. Una búsqueda de la manifestación sintomática del padecer de un cuerpo, en donde el cuerpo del actor padece algo que se revela en escena. Así pues, se buscaba a través de los entrenamientos, la búsqueda sensible del actor, en relación a sus propias experiencias y con su propio cuerpo en la escena.

De lo anteriormente señalado, se desprende que estas compañías teatrales, integraron dentro de la creación artística, una reflexión en torno a los procedimientos corporales, y la relación con este cuerpo, que se encontraba vinculado a una identidad territorial que no era fácil de evadir. Así también, integraron la calle y el cuerpo, como espacios que habían sido eliminados e intervenidos, durante el período dictatorial. Es así, que en la actuación se comenzó a arraigar el juego relacional con el cuerpo humano, entendido como un elemento fundamental y relevándolo como el territorio en el que la actuación está circunscrita. Al poner en escena el cuerpo, en el contexto de represión y tortura que se vivía, no solo se ponía en escena elemento biológico, sino que se desprendían en escena poéticas de la memoria traumática y el cuerpo desaparecido, en tanto, se despliegan huellas e identidades y esos despliegues determinan una actuación que no se entiende sino en el interjuego relacional con el contexto que se atraviesa.

> Pues el teatro es como la peste y no sólo porque afecta a importantes comunidades y las trastorna en idéntico sentido. Hay en el teatro, como en la peste, algo a la vez victorioso y vengativo. Advertimos claramente que la conflagración espontánea que provoca la peste a su paso no es más que una inmensa liquidación (p.30)
>
> El teatro esencial se asemeja a la peste, no porque sea también contagioso sino porque, como ella, es la revelación, la manifestación, la exteriorización de un fondo de crueldad latente, y por él se localizan en un individuo o en un pueblo todas las posibilidades perversas del espíritu. (p.34)
>
> El teatro, como la peste, ha sido creado a imagen de esa matanza, de esa separación esencial. Desata conflictos, libera fuerzas, desencadena posibilidades, y si esas posibilidades y esas fuerzas son oscuras no son la peste o el teatro los culpables, sino la vida. (p.35)

> Quizá el veneno del teatro, inyectado en el cuerpo social, lo desintegre, como dice San Agustín; pero en todo caso actúa como la peste, un azote vengador; una epidemia redentora donde en tiempos de credulidad se quiso ver la mano de Dios y que es sólo la aplicación de una ley natural: todo gesto se compensa con otro gesto, y toda acción con su reacción. (Artaud, 1938, págs. 30-35)

De este modo, el elemento común entre la peste y el teatro, es sin duda su función epidémica, en tanto, ambos revelan a través de la crueldad el lado oscuro de las acciones humanas en tiempos crueles y en donde somos testigos de la destrucción de los recursos que sostienen la propia vida humana.

3.1.2 Huellas del Golpe en la identidad y concepción de los cuerpos en escena

Para empezar, es importante comprender que el cuerpo se ha constituido como elemento central de micropolíticas, en tanto, ha sido un espacio de disciplinamiento, adoctrinamiento e intervención, desde la colonización hasta la Dictadura Cívico-Militar, que se comprende dentro de un pensamiento latinoamericano transversal. A través del cuerpo, se ha podido llegar a poseer también, la conducta y los pensamientos, generando así una micropolítica corporal. Citando a Raúl García:

> Por micropolíticas corporales se pueden entender las estrategias de poder que se ponen en funcionamiento más allá —o más acá— de las políticas estatales; son pequeños espacios reticulados que se tejen en los intersticios de las grandes estrategias políticas —espacio macropolítico—, en conjunción o disyunción con ellas.(García, 2000, pág. 12)

Ahora, si pensamos en los castigos y en las torturas como mecanismos bélicos a lo largo de la historia, se han constituido como patrones permanentes de dominación, que se han valido de la disciplina, el control y el miedo para introducir e inscribir normativizaciones en los cuerpos de los sujetos. Ahora bien, por otro lado, la Dictadura Cívico-Militar Chilena, buscó regular las opiniones y dinámicas entre pares, que hizo que el tejido social se quebrara y como consecuencia de esto, se quebrara el tejido psíquico. El cuerpo, empapado de significación simbólica, fue regulado en base a una serie de normativas corporales y rituales, sobre todo, en espacios como las escuelas, en donde se encargaron de que se imbricara en los

cuerpos que representan un grupo etario relevante, en tanto ciudadanos en formación, para así poder transmitir el trauma de manera transgeneracional. Así entonces, el objetivo se basó en moldear el cuerpo, formarlo y mantener una imagen acorde a los patrones de la época, lo que tuvo/tiene grandes efectos en la concepción y práctica de los cuerpos. Bryan Turner plantea al respecto, lo siguiente; Para emplear una distinción que es ahora común en el análisis de las posiciones de clase en el marxismo, los seres humanos tienen característicamente posesión de sus cuerpos, pero no necesariamente la propiedad. (Turner, 1989, pág. 280). Así pues, los seres humanos no poseen necesariamente la propiedad de su cuerpo, lo que hace posible hablar sobre la gobernabilidad de éstos. Como consecuencia de esto es que los sujetos tanto participantes directos como indirectos, comienzan a materializar en sus cuerpos los significados de esta serie de rituales y prácticas que se incardinaron en ellos.

Por otro lado, el castigo y la tortura como mecanismos principales de la Dictadura Cívico-Militar, para introducir el miedo y el poder sobre los cuerpos, se relaciona directamente con la privatización de los cuerpos y se basa en la idea de pretender formar a nivel social un cuerpo, estableciendo una relación directa con hacer del cuerpo el lugar de la persona, castigándolo solo cuando dañase a un objeto proporcional a él, es decir, el cuerpo de otra persona. La diferencia, entonces, va a pasar entre aquél que es considerado persona y aquellos que no lo son. Así al ser castigado cumple una 'condena' y tiene que comprender que "debe obedecer". En definitiva, el cuerpo a través del castigo y el disciplinamiento sigue un trayecto desde lo exterior del cuerpo hacia su interior.

Es importante comprender que el cuerpo del artista escénico, se vincula estrechamente con la identidad, que es puesta en cuerpo, y el de encarnar corporalidades específicas. Ante esto es posible preguntarse, ¿Qué huellas dejó esto en los cuerpos de los artistas escénicos?, como primera consecuencia, se incardinaron en los cuerpos una serie de normas y rituales, que respondían al adiestramiento como principal objetivo de la Dictadura Cívico-Militar, así también por otro lado, como muchas personas también muchos artistas escénicos vivieron la prisión política, la tortura y el asilo político, vivieron el horror que más tarde se inscribiría en sus cuerpos y que sumado a esto, traería una laguna en cuanto a identidad se trata. Como resultado de esto, se fragmentó el discurso identitario nacional e individual, tanto en los artistas escénicos que se quedaron acá, vivieron un quiebre en la identidad, en tanto el tiempo se

congeló, sus proyectos de vida como muchos chilenos/as se ralentizó en la construcción de su propia identidad, perdiendo el anclaje de pertenecer a un tejido social que de igual manera y en forma paralela, también se fragmentaba. Por otro lado, los artistas escénicos que vivieron el exilio, se vieron desarraigados forzosamente de un territorio y todo lo que lo constituye. Como resultado de esto, las compañías teatrales y las artes escénicas en general, se ven enfrentadas a nuevas formas y nuevos contenidos que levanten preguntas y reflexiones, y donde el cuerpo se transforma en el principal medio de poner en escena, que releva aún más su importancia, ya que, responde a un contexto determinado. Se empieza a cuestionar el uso de la palabra como único elemento de comunicación y la crisis de representar algo en las tradicionales categorías de espacio-tiempo, sino que se enfocaran en generar experiencias puestas en los cuerpos y en un contexto específico. Así se tornó necesario asumir la dimensión política del teatro y toda la carga simbólica y material del cuerpo del actor que venía atravesando un período de represión y tortura. Así el cuerpo toma forma según el contexto en que se sitúa, un cuerpo ideológico que a través de sus formas narra su estado de opresión más allá de las palabras. Cuerpo como espacio de resistencia que revela el síntoma que padece, donde el gesto físico y vocal constituye un modo de estar en escena y generar presencias (entre ausencias), poner el cuerpo en escena, con sus identidades partidas, que se presenta como un lugar desde el cual se puede rehacer la presencia, a la vez de volver a entender los cuerpos (presentes/ausentes) y sus memorias. De este modo, se busca desde las artes escénicas un espacio no tan solo físico, sino que simbólico, desde donde poder resignificar las huellas psíquicas en tanto a la identidad y al sentir, y, por otro lado, las huellas corporales de una generación que vivenció la represión del cuerpo y todos los alcances políticos, psicológicos, biológicos y culturales que esto conlleva. En definitiva, la presencia del cuerpo, su ejecución y el sostenimiento en el arte escénico, es una manera de expresar un discurso que demuestra que aún están vivos, que despliega su resistencia, como modo de decir que aún hay vida después de la muerte. Releva su contenido crítico e interviene en el contexto sociopolítico, sostiene y posiciona al cuerpo como primer lugar de comunicación y ejercicio del oficio. El cuerpo se vuelve un foco vital de resistencia contra lo que ocurre en el contexto de la época, se vuelve un contenedor de testimonios, experiencias y memorias que se manifiestan como soporte de extensión de traumas y relatos.

3.2 Prácticas del cuerpo del actor /actriz contemporánea

El cuerpo habla, opera sobre la realidad, es la fuente identitaria del sujeto, bajo estas premisas es que, en el siguiente punto, se abordarán las prácticas del cuerpo del actor/actriz contemporánea. En donde al interior de cada sociedad, su visión del mundo dibuja un saber singular sobre los cuerpos. Toda cultura deviene en rito, es decir en teatro. El sentido convierte al cuerpo en corporeidad, todo hábito del cuerpo es histórico y cultural, atravesados por un hecho histórico que ha generado inscripciones subjetivamente diferentes en nuestras biografías corporales, mediante el terror en los cuerpos y con varios intentos de borrar la memoria colectiva. De este modo, analizaremos como el legado de la Dictadura Cívico-Militar Chilena, se atascó en la identidad y las prácticas de los cuerpos en escena, que transitan constantemente entre un ritual inconcluso de una memoria compartida. En donde, esta memoria colectiva/compartida implica una interpretación de las huellas de aquello que hemos vivido, y fundamentalmente las huellas de aquello que otros nos han transmitido en una relación corporal. Relación corporal que no puede ser entendido sino en la construcción relacional con la memoria colectiva, donde el cuerpo funciona como sostén de estas huellas. Esta forma de construcción de la memoria colectiva presupone una transmisión que deja huellas en nuestra subjetividad, huellas no sólo lingüísticas, sino también extralingüísticas, que va más allá de una narrativa discursiva. El relato toma cuerpo en nosotros y nosotros tomamos cuerpo en el relato, relato que atravesó hasta los huesos nuestra subjetividad con la metodología del terror y el biopoder. ¿Cuánto de este terror sigue en nuestra carne?

3.2.1 Legado de la Dictadura en las prácticas del cuerpo en escena: El ritual inconcluso de una memoria compartida

Llegados a este punto, es importante considerar que las prácticas del cuerpo en escena, en donde los efectos de la desarticulación social era uno de los blancos de la Dictadura Cívico-Militar Chilena, asumió un rol importante en la expresión artístico-cultural de resistencia y denuncia. A partir de esta premisa, los rituales y normativizaciones implementados forzadamente por la Dictadura Cívico-Militar –y con ello, los simbolismos que los constituyen- representan grandes ausencias a través de los relatos testimoniales, creando una

laguna en el relato y haciendo que la palabra en las artes escénicas, como medio principal para poder expresar fuese desterritorializada, así el cuerpo toma fuerza, en tanto comienza a operar como un elemento resistente que pudiera construir de alguna forma, el perfil cultural de una nación que buscaba de manera urgente poder construir una identidad inconclusa. Por muchos años, la sociedad chilena vivió bajo condiciones de fuerte represión política, la desaparición forzada y la tortura que se caracterizó por el uso institucional de la violencia, al que ningún individuo podía sustraerse, lo que tuvo por efecto la construcción de relaciones sociales caracterizadas por la desconfianza, el miedo y la agresividad, que hizo que hubiera un quiebre en la experiencia, tanto en la experiencia del relato, de la experiencia individual y en la experiencia en relación con los otros. Juan Casassus (2013), en Camino en la oscuridad, dice respecto a la tortura:

> La víctima siente que las estructuras que le daban seguridad e identidad estallan, y se encuentra lanzado a la oscuridad, sin límites ni de espacio ni de tiempo. En la oscuridad desaparecen todos los parámetros que conocemos para relacionarnos con la experiencia. En la oscuridad desaparecen todos los parámetros que conocemos para relacionarnos con la experiencia. (Casassus, 2013, pág. 22)

De esta manera, este período dictatorial al valerse de los mecanismos de represión y tortura, generó un quiebre de mundo, de corte fenomenológico existencial, que, como una lapa tuvo una gran capacidad de adherirse fuertemente a los cuerpos.

Por otro lado, la memoria compartida, como actividad social se relaciona íntimamente con el lenguaje, ya que no hay recuerdo sin palabras, ni palabras sin recuerdo. Por medio del lenguaje significamos nuestras experiencias y las fijamos en nuestra memoria. Esto hace que el pasado sea hablado y de este modo construye y reconstruye los recuerdos desde el presente, sin embargo, cabe preguntarse ¿Qué palabra, qué texto, podría en su escritura poder desafiar y relatar esta historia pasada y presente, que nos ha tocado vivir, sin eufemismos, en un lenguaje saturado de realidad, sin metáforas, que sea capaz de gritar lo que se encuentra atorado en nuestra garganta?

En la segunda etapa del periodo dictatorial (1980-1990), el cuerpo a pesar de las ausencias vividas, se comienza a resignificar, poniéndolo en escena como eje central y

utilizado como caballo de Troya, para expresar posiciones políticas disidentes al nuevo ordenamiento institucional, y en especial, poder reordenar un movimiento político social que resignificara el tejido social y la identidad fragmentada que inmiscuyó a los sujetos en una memoria compartida en puntos suspensivos. A partir de lo que señala el actor Alfredo Castro:

> En dictadura, el cuerpo era muy maltratado. Me cuesta hacer entender a la gente joven que en la calle uno se jugaba la vida o la muerte. Si te pillaban sin tu carnet de identidad te ibas preso, y tu destino podía ser incierto. Desde la comisaría número uno, te ibas a la veinte o te ibas a la CNI; y nadie te podía ubicar. En cualquier momento te paraban en las esquinas, te paraban por tu pelo, por tu mochila o morral. Por ello, uno vivía en torno a que el pelo no podía ser largo, o que la barba o bigote no se podía usar. Las mujeres debían usar falda y no pantalones. No estaban prohibidos, pero tú sabías que, si usabas barba, pelo largo o anteojos redondos, te iban a parar. Entonces uno trataba de pasar lo más desapercibido posible, como sin cuerpo, en la vida real (…) Entonces cuando vino la democracia, en esta transición tan rara que hemos vivido, el tema del cuerpo fue muy importante. (Manzur Aranda, Bonilla Ibáñez, & Cisternas Alarcón, 2021, pág. 233)

De esta manera, el cuerpo generó una ausencia en sí mismo, al cual se le forzó a moldear un ideal de imagen borrando la identidad del mismo.

Las artes escénicas se ven obligadas a encontrar nuevos lenguajes teatrales y formas comunicativas, que complejizaran las relaciones y visiones de mundo que incitaran a la toma de conciencia de la contingencia y que de este modo portaran significaciones de reencuentro colectivo de una identidad que la cultura oficial niega y silencia. Así entonces el teatro chileno del periodo reduce el discurso verbal e intensifica el discurso corporal y gestual con gran contenido simbólico, que pudiera expresar desde la sintomatología más interna de la enfermedad lo que se sentía. La Dictadura Cívico-Militar penetró en diferentes ámbitos de la vida social y el cuerpo de los sujetos, que impone en ellos una nueva racionalidad y normativa que obliga a los ciudadanos a acogerla, generando así pautas conductuales y valóricas que se inscriben en los cuerpos y en la psique de las personas. De acuerdo con esto los artistas escénicos ya no buscan tensionar los márgenes de la censura y la represión, sino que comienzan a trabajar en relevar nuevos lenguajes teatrales que sean capaz de develarlos. A develar la dramática realidad de la práctica de desaparición forzada y la tortura hacía las personas, constituyó un ritual inconcluso de una memoria compartida, en cuanto se canceló la posibilidad

de realizar el rito mortuorio y por su parte, se canceló el derecho a justicia y la verdad. Citando a Nelly Richard:

> La falta de sepultura es la imagen sin recubrir del duelo histórico que no termina de asimilar el sentido de la pérdida y que mantiene ese duelo inacabado en una versión transicional. Pero es también la condición metafórica de una temporalidad no sellada, inconclusa: abierta, entonces a la posibilidad de ser reexplorada en sus capas superpuestas por una memoria activa y disconforme. (Richard N. , 2007, pág. 109)

Esto constituyó también por otro lado, un ritual inconcluso en cuanto a construcción de identidad y sentido de pertenencia se trata, que se valió del miedo, el destierro y el horror. Dominick LaCapra dice: Especialmente para las víctimas, el trauma produce un lapsus o ruptura en la memoria que interrumpe la continuidad con el pasado, poniendo de este modo en cuestión la identidad al punto de llegar a sacudirla. (LaCapra, 2008, págs. 21-22). De esta forma al poner en escena el cuerpo, un cuerpo que acarrea huellas de un período determinante, de una identidad y memoria traumática, instala en el espacio real a su vez, cuerpos rotos que de manera paralela levantan también las ausencias, constituyendo un doble, un espejo entre pasado, presente y futuro inmediato, que habla de un cuerpo pasado/ausente, de un cuerpo que está presente pero que no se entiende sin esas ausencias y un cuerpo que está por aparecer que sin duda alguna, estará permeado por la anatomía fantasmagórica del pasado/presente. Así entonces, se significa desde los fragmentos, devolver una vida simbólica, sostener los afectos perdidos, donde el exceso de muertes, el genocidio de estado, las desapariciones forzadas, las mutilaciones y destrucciones de los cuerpos generó una huella identitaria irremediable en los cuerpos que afecta de manera transversal y tratándose de una memoria compartida, el tejido social y simbólico, trastocando hábitos, conductas, tradiciones y los espacios más recónditos de los sujetos. Como dice Judith Butler: La desrealización del “Otro” quiere decir que no está ni vivo ni muerto, sino en una interminable condición de espectro. (Butler, 2006, pág. 60).

3.2.2 La negación de revisitar nuestro cuerpo

Las experiencias traumáticas, que se vivieron entre el período de la Dictadura Cívico-Militar Chilena, desde la violencia física hasta la violencia simbólica, dejaron estragos hasta la actualidad, sobre todo en los cuerpos de los sujetos que atravesó de manera transversal a las generaciones, que produjo a su vez un daño duradero en el inconsciente, individual y colectivo. Como mecanismo de sobrevivencia de los sujetos, muchas veces, el mecanismo natural es la disociación, en donde se desconecta la mente del cuerpo, como una forma de hacer llevadero el pasado traumático, esto muchas veces nos hace despersonalizarnos y desrealizarnos, en donde nos sentimos extraños en nuestro propio cuerpo, de este modo se genera una crisis en nuestra identidad, que rompe con el sentimiento de unidad, con la sensación de ser una persona, de tener una identidad integrada que nos pertenece, que produce una gran desconexión con nuestro cuerpo y la negación de querer revisitarlo, en tanto eso de alguna u otro manera revive consciente e inconscientemente una memoria corporal de un dolor compartido. Este esfuerzo por sobrevivir, adormeció la capacidad de sentirnos vivos y seguros, silenciamos nuestras emociones, y como consecuencia no reconocemos lo que sentimos, en donde un temor extremo causó incertidumbre en la identidad de forma transgeneracional. El miedo quedó secuestrado en nuestro cuerpo y como respuesta se congeló. Tanto la incertidumbre y la pérdida conducen inevitablemente a un estrés emocional muchas veces incomponible, ataques de pánico y depresión como síntomas persistentes. Nuestra forma de movernos, las posturas corporales y gestos están intrínsecamente relacionadas con nuestra realidad interna. Realidad que contiene vivencias, creencias, experiencia y emociones que influyen en la manera en que nos desenvolvemos en el entorno.

Por otro, lado, existe una cultura del silencio y de amnesia colectiva en Chile. Silencio social que muchas veces viene del trauma que aún no se logra procesar, que hace que no se pueda elaborar una experiencia. No saber a qué palabra recurrir, para trasmitir la esencia de la experiencia. En “Experiencia y pobreza” (1933), Walter, da cuenta de cómo los hombres que vuelven de la guerra no lo hacen enriquecidos sino más pobres en experiencias, en la medida en que no logran encontrar un sentido a las vivencias por las que pasaron y donde no logran comunicar sus experiencias, entendiendo que estas se elaboran y trasmiten mediante la narración y el relato, lo que lo hace significativo para otros. Sin embargo, los hechos traumáticos generan una crisis de la experiencia, en tanto “una facultad que nos pareciera

inalienable, la más segura entre las seguras, nos está siendo retirada: la facultad de intercambiar experiencias" (Walter, 2001, pág. 112).

De esta forma, el trauma imbricado en los cuerpos, se hace aún más evidente en los cuerpos de los artistas escénicos, en tanto, es una herramienta esencial en las artes escénicas que está en constante presentación, observación, entrenamiento y aprendizaje, y que a través de él, el actor/la actriz no sólo realiza movimientos, sino que también habla, habla desde un lugar, de un contexto determinado. Muchas veces nos cuestionamos porqué nos cuesta tanto actuar desde el cuerpo en escena y porqué nos cuesta tanto estar en el presente. Sin embargo, las huellas calan de tal manera, que hemos disociado/desconectado la mente del cuerpo, para sobrevivir. Hemos reducido la capacidad reflexiva en la práctica escénica, distraídos, alejados de la realidad, ajenos a lo que está pasando, para evitar una reviviscencia inconsciente de un dolor atorado. Nos descorporeizaron. Entonces surgen interrogantes: ¿Cómo representar con cuerpos la desaparición de personas? ¿Cómo "poner en cuerpo" esos cuerpos desaparecidos?

CONCLUSIONES:
¿Cómo se puede practicar un arte del cuerpo en un país de cuerpos desaparecidos?

Quizás esta sea la pregunta que nos sigue conectando con los tiempos, lugares y memorias de manera transversal, como una enfermedad que se ramifica de manera terminal. Estamos determinados y transitamos bajo una urdimbre de ausencias y presencias, de duelos no realizados y de desapariciones que vagan entre nosotros. De esta manera, se vincula el arte escénico, cuyo soporte es el cuerpo y la repercusión que tiene dentro de un contexto donde se ha desaparecido, torturado y ejecutado. ¿Desde qué lugar vinculo mi cuerpo en relación con la realidad?, el cuerpo está inscrito en las implicancias del tejido de una comunidad, de un país, nunca se encuentra al margen del contexto. Así se heredó un trauma que se inscribió en los cuerpos, que fragmentó la pertenencia del propio cuerpo en cada sujeto y de un cuerpo social que de igual manera se quebró. Por otro lado, la actividad teatral y el humor se repiten en esta investigación como denominador común, en tanto fueron mecanismos de resistencia y sobrevivencia en un contexto de extrema violencia y represión. En este contexto, donde se temía por la vida, pareciera casi un cuento surrealista que se decidiera hacer teatro. Es gracias a la reconstrucción teatral que se entiende la reconstrucción de un período histórico, que se vivió desde distintas esferas, de este modo, es bajo esta reconstrucción teatral que se entienden los procesos que hemos vivido como sujetos, así pues, el teatro no es entendido sino no se comprende el período de sobrevivencia y resistencia que tuvo durante la Dictadura Cívico-Militar Chilena , ya que, de esta forma constituye una identidad en los sujetos y en sus cuerpos,

como una memoria compartida de un ritual inconcluso. Nuestro cuerpo como blanco a intervenir a lo largo de la historia, construyó una vulnerabilidad implícita de la cual no ha sido fácil desligarse, del miedo y el dolor, de duelos y desapariciones que muchas veces pensamos en ajenas, sin embargo, nos atraviesan día a día, en nuestras prácticas, conductas y hábitos.

El teatro, al ser un arte que tiene soporte en el cuerpo, se convierte inevitablemente en un arte que no puede ser entendido sin su confrontación con la realidad que viven los cuerpos, su desmaterialización, desacralización y desaparición. Específicamente el arte escénico debe volver a conectarse con su labor sociopolítica, debe ser siempre un mecanismo y un puente para la resistencia, el sacar a relucir la verdad y los atropellos. Por sobre todo, debe ser un arte de sobrevivencia. Un arte que se ha construido con base en la lucha por no permitir el retroceso forzoso que se impulsó en el período dictatorial. Es importante entender cómo, desde las cenizas, surgieron nuevas formar de levantar un teatro, que más que nunca cumpliera un rol de denuncia y protesta dentro de las consecuencias psicosociales que quedaron imbricadas en la sociedad chilena. Así pues, creo que las escuelas, al ser parte de un proceso formativo clave para los sujetos, debe levantar un espacio que busque difundir el lugar crítico de este arte escénico, que opere como punto de partida al enseñar la historia en el campo del arte, que levante de manera urgente un teatro desde la vereda política. Es esencial estudiar este período de nuestra historia, es clave al momento de formarse como artistas escénicos/as. Es importante preguntarse cómo convergen la historia y las artes, para poder llevar a cabo un teatro con conciencia social y política, que logre facilitar experiencias artísticas que busquen resonar en los conflictos del presente, sin olvidar las huellas del pasado.

El cuerpo, por otro lado, no es entendido sino en la historia individual y colectiva de un país, con una identidad interrumpida y una memoria que pide a gritos ser recuperada. Memorias, silencios y fracturas que se insertaron en los cuerpos, que transgreden las fronteras de manera transgeneracional. Pero en contrapunto con esto, el cuerpo también como espacio de lucha y resistencia. Debido a ello, es que es importante entender cómo nos atraviesa históricamente el adiestramiento del propio cuerpo y cómo lo entendemos al ejercer un arte del cuerpo como un instrumento significativamente esencial en la escena teatral chilena.

En el recorrido de la investigación surgieron distintas interrogantes, pero la pregunta eje consistía en lo siguiente: ¿De qué manera las políticas/poéticas de la memoria traumática y

del cuerpo desaparecido del teatro chileno post-golpe (1974-1990) han logrado marcar la concepción y práctica del cuerpo del actor contemporáneo?. Pues bien, mediante la reconstrucción del panorama teatral y las creaciones entre 1974 al 1990 a través de la elaboración de las tablas , se pudo clarificar que a través de las creaciones y compañías del período, se pudo dar una lucha de resistencia y sobrevivencia al mismo tiempo, en un período de extrema violencia sistematizada, en dónde el teatro fue utilizado como un puente para poder transmitir y expresar, el momento que se atravesaba en el país. Por otro lado, se evidencia que el cuerpo, como elemento esencial en la puesta en escena se vio permeado indudablemente por el miedo, la tortura, los duelos inconclusos, el silencio y las desapariciones. Que más tarde se reflejarían en una memoria corporal imbricada en los sujetos de manera transgeneracional. Sin embargo, cabe preguntarse, ¿Se logró el cometido? Pues bien, vamos recapitulando…

Desde el Capítulo I, fue posible evidenciar cómo la identidad en los sujetos a lo largo de la historia se ha visto amenazada e interrumpida por grupos de poder absolutos, que han visto el cuerpo como un blanco a intervenir, entendiéndolo como un espacio simbólico. En otras palabras, la política del exterminio y de los genocidios desde tiempo inmemorables, aparece como una estrategia y denominador común, que busca hacer desaparecer hasta la última huella de la existencia y que apunta a destruir las creencias de la víctima, a despojarla como sujeto de la relación consigo mismo, con sus ideales, identidades y su memoria.

Llegando al Capítulo II y al hacer la reconstrucción del panorama teatral (1974-1990), pudimos observar como la práctica teatral se convierte en un agente de cambio ontológico de sujetos políticos, que se encuentra en constante diálogo con la realidad histórica y el contexto del que forma parte. Por otro lado, al momento de recopilar datos para la reconstrucción teatral, me pude percatar de la escasa por no decir nula información que hay al respecto, buscar datos en distintos lados, de a pedazos, de a fragmentos, como la historia misma. La lamentable consecuencia, de la que se encargó la Dictadura, poder eliminar de raíz, cualquier forma de expresión y recuperación de la memoria. Sumando a esto, la nula participación de las mujeres y disidencias, en cuanto a actividad teatral se trata, lo cual no es azaroso. En tanto la Dictadura cívico-militar, promovió una serie de normas e ideales que penetró en los sujetos. Donde el ideal de mujer, se encontraba en el hogar, alejada de la esfera pública. Y las disidencias eran enormemente silenciadas. Así entonces, cabe preguntarse ¿Cuáles fueran las luchas desde la

vereda de las mujeres y las disidencias?. No cabe duda, que esto da para una investigación mucho más larga, pero sin embargo es una pregunta que al ir redactando mi tesis, me surgió, ya que, son escasas las investigaciones y la información, en cuanto al rol y la participación de la mujer y las disidencias en la Dictadura Cívico-Militar Chilena.

Así pues, es importante esta reconstrucción, en tanto, a través del teatro, se entiende el recorrido histórico, que hoy nos determina y a su vez reconstruye la memoria histórica teatral en Chile. Que aunque sea algo pequeño, sirve para resignificar, recomponer el tejido. Tejido que fue destruido y desarticulado durante la Dictadura Cívico-Militar.

Al adentrarse al Capítulo III, se revelan una serie de consecuencia a nivel de rituales y normativas corporales sobre los cuerpos de los y las artistas escénicos/as, prácticas cotidianas inconscientes que quedaron inscritas en la memoria corporal de los sujetos. Así también, la transgeneracionalidad del trauma, afectados por estas políticas culturales impuestas en un contexto dictatorial, el legado histórico de esta generación impregnado en los cuerpos de aquellos adultos. La importancia del cuerpo pero no solo desde la visión de la intervención y adoctrinamiento de este, sino cómo desde el teatro se levantó un cuerpo que si bien, se encontraba aquejado y fragmentado, funcionó como un mecanismo de lucha y resistencia que al ponerlo en escena tensionó y resignificó las políticas/poéticas de la memoria traumática y del cuerpo desaparecido.

De esta manera, y no me cabe duda, que el teatro desde tiempo inmemorables, ha sido un ejercicio de memoria, de saber sobreponerse, y que, además, potencia en los sujetos un espacio de dignidad, ya que los convierte en agentes activos, aún en momentos de extremo atropellos de los derechos y dignidad humana.

¿Cuánto puede hacer el arte por la vida y el cuerpo? ¿Cómo se puede practicar un arte del cuerpo en un país de cuerpos desaparecidos?

Es algo que, sin duda, nos seguiremos preguntando, pero que a través de la presente investigación, es posible vislumbrar posibles directrices.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS Y ARTÍCULOS:

Agamben, Giorgio. *El hombre sin contenido.* Ediciones Altera, S. L, Barcelona, 2005.

Agamben, Giorgio. *HOMO SACER: El poder soberano y la nuda vida I*. Editorial Pre-textos, Barcelona, 1998.

Agamben, Giorgio. *¿Qué es lo contemporáneo?* 2008.

Aguirre, María Alexandra. Revista Literatura: Teoría, historia y crítica. *"En Concepciones de teatro, poéticas teatrales y bases epistemológicas."* 2011.

Álvarez Nuñéz, Javiera. ACTA SOCIOLÓGICA NÚM. 61. *"POÉTICAS DE LA MEMORIA EN EL TEATRO CHILENO:PRÁCTICAS ESCÉNICAS ENTRE 1973 Y 1990".* 2013.

Artaud, Antonín. *El Teatro y su doble*. Editorial EDHASA, Barcelona, 1938.

Bajtín, Mijail. *Hacia una Filosofía del Acto Ético. De los Borradores y Otros Escritos*. Editorial Anthropos, 1999.

Barbero, Jesús Martín. *"De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía"*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1987.

Baró-Martín, Ignacio. *Escritos para una psicología de la liberación.* Editorial Trotta, Madrid, 1998.

Belmar, Daniela Wallffiguer. Revista Satch (Revista de Investigación de las Artes Escénicas. *"EL TEATRO COMPROMETIDO CON LA MOVILIZACIÓN POPULAR 1963-1973: Una Aproximación Histórica del Teatro Chileno."*. 2021.

Boal, Augusto. *Teatro del Oprimido*. Editorial Nueva Imagen, México, 1980.

Botero Gómez, Gloria Elena. Revista de Psicoanálisis. *"Traumatismos de guerra: memoria y olvido".* 2004.

Brecht, Bertolt. *"Escritos sobre Teatro".* Editorial Alba, España, 2004.

Butler, Judith. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia.* Editorial Paidós, Buenos Aires, 2006.

Camargo Reyes, Raúl. Revista, Filosofía Univ. Costa Rica, LIX (155). *"El acontecimiento político en la obra de Alain Badiou. Una reflexión a partir de los acontecimientos de la Revolución francesa.".* 2020.

Carreño Donoso, Fernando Daniel. Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal, Vol. XIV, N° 24. "*La Dictadura de Pinochet como proceso Estético-Político y su devenir democrático.".* 2016.

Casassus, Juan. *"Camino en la oscuridad".* Editorial Debate, Santiago de Chile, 2013.

Cattaneo Clemente, Claudia. Revista Acotaciones: Investigación y Creación Teatral. *"La memoria del exilio recuperada en el cuerpo utópico de la escena: El cuerpo y el sonido en la puesta en acción de Prometeo Encadenado según Alberto Kurapel (1988)".* 2020.

Cattaneo Clemente, Claudia. *"El teatro de exilio: La performance como neoritualización del hecho teatral en la concepción escénica de Alberto Kurapel."* Licenciatura en Artes Escénicas, Universidad Mayor, Chile. 2016.

Cattaneo, Claudia. *"¿Mi cuerpo es mío?: Reflexiones libres sobre cuerpo, espacio y tiempo."* 2017.

Cohen, Esther. *"Los narradores de Auschwitz"*. Editorial Fineo-Lilmond, México, 2006.

Errázuriz, Luis Hernán. Pontificia Universidad Católica de Chile; Proyecto fondecyt n°1060675. *"Dictadura Militar en Chile. Antecedentes del golpe estético-cultural".* 2006-2008.

Federici, Silvia. *"Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación primitiva"*. Editorial Traficantes de sueños, Madrid, 2004.

Finol, Mineira; Solórzano, Vera, José Luis. Mundo Recursivo, Revista Científica. Instituto Superior Tecnológico ATLANTIC. Vol. 3 – Núm. 1. *"Paradigmas, enfoques y métodos de investigación: análisis teórico".* 2020.

Fischer-Lichte, Erika. Revista de Teoría del arte. *"Experiencia estética como experiencia umbral"*. 2003.

Foucault, Michel. Revista Mexicana de Sociología, Vol. 50, No. 3.. *"El sujeto y el poder".* 1988.

Foucault, Michel. *"Poder-cuerpo. En M. Foucault, Microfísica del poder"*. Edición y traducción de Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría. La piqueta, Madrid, 1992.

Foucault, Michel. *"Vigilar y Castigar"*. Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 1975.

García Villar, María Gabriela; Cantellano Mora, María del Pilar; Reyes Maldonado, Ana Aurora. Revista Iberoamericana para la Investigación y el Desarrollo Educativo.Vol. 8, Núm. 16. *"Un acercamiento a la investigación cualitativa en la disciplina del diseño".* 2018.

García, Raúl. *"Micropolíticas del cuerpo. De la conquista de América a la última dictadura militar".* Editorial Biblos, Buenos Aires, 2000.

Grotowski, Jerzy. Revista Máscara, 11-12. Grotowski número especial de homenaje. 1992-1993.

Gómez Gavilán, Constanza. *"Hermenéutica de los cuerpos".* Editorial Campos en Ciencias Sociales, Comunidad, acción y comunicación, Buenos Aires, 2012.

Hornstein, Luis. *"Autoestima, identidad, alteridad".* Editorial Paidós, Buenos Aires, 2002.

Hurtado, María de la Luz; Ochsenius, Carlos. *"Transformaciones del teatro chileno en la década del 70"*". Editorial CENECA, Santiago de Chile, 1983.

Junta de Gobierno. Política Cultural del Gobierno de Chile. Santiago de Chile, 1974.

Krotz, Esteban. Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal. *"Alteridad y pregunta antropológica"*. 1994.

Kundera, Milan. "*El libro de la risa y el olvido".* Editorial Tusquets, 1978.

Kurapel, Alberto. *"El actor performer".* Editorial Cuarto propio, 2010.

LaCapra, Dominick. *"Escribir la historia, escribir el trauma".* Editorial Nueva Visión, Buenos Aires, 2005.

LaCapra, Dominick. *"Historia y memoria después de Auschwitz"*. Editorial Prometeo Libros, Buenos Aires, 2008.

Le Breton, David. *"Sociología del cuerpo"*. Editorial Nueva Visión, Buenos Aires, 2002.

Le Breton, David. *"Antropología del cuerpo y la modernidad"*. Editorial Nueva Visión, Buenos Aires, 2002.

Levine, Peter. A. *"Trauma y Memoria: Cerebro y el Cuerpo en busca del Pasado Vivo".* Editorial North Atlantic Books, Berkeley, California, 2015.

Lira Kornfeld., Elizabeth. *"Psicología de la amenaza política y el miedo".* Instituto Latinoamericano de Salud Mental y Derechos Humanos, Santiago de Chile, 1991.

López Toscano , Daniel Gihovani. Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal. Universitas Philosophica, vol. 25, núm. 51. "El BIO-PODER en Michael Foucault". 2008.

Manzur Aranda, Samantha; Bonilla Ibáñez, Juan Diego; Cisternas Alarcón, Pablo. *"Entre Actuar y Performar: Perspectivas desde el cuerpo en el Teatro Chileno post dictadura"*. Editorial Osolibre Ltda, Santiago de Chile, 2021.

Marx, Karl. *"El capital: crítica de la economía política. El proceso de producción del capital"*. Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 1867.

Mauss, Marcel. *"Sociología y Antropología. Técnicas y movimientos corporales".* Editorial Tecnos, Madrid, 1979.

Molina, Sánchez , Arturo; Garza, Murillo, Angélica. *"Enfoques metodológicos en la investigación histórica: cuantitativa, cualitativa y comparativa"*. 2011.

Mouffe, Chantal. *"Agonística. Pensar el mundo políticamente"*. Editorial Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2014.

Naishtat, Francisco. Revista Pilquen. secc. cienc. soc. vol.19 no.4 Viedma. *"Las figuras conceptuales de Ariel y Calibán en el caleidoscopio shakespereano de La tempestad y de su recepción francesa y latinoamericana. Lo bárbaro y lo civilizado a través de Renan, Darío y Rodó".* 2016.

Pavis, Patrice. *"Diccionario del teatro: Dramaturgia, Estética, Semiología. Tomo I y II.".* Editorial PAIDÓS IBÉRICA, España, 1984.

Pincheira Torres, Iván. Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal. *"Las políticas del cuerpo en el Chile de la post-dictadura: entre el (bio)poder y la resistencia"*. 2009.

S/I. Revista digital para profesionales de la enseñanza. Propiedades de los metales. 2011.

Radrigán, Juan. *"Teatro de Juan Radrigán (11 obras)"*, Editorial CENECA - Instituto para el Estudio de Ideologías y Literatura, Santiago de Chile, 1984.

Rancière, Jacques. *"La división de lo sensible. Estética y política"*. S/I, S/I, 2000.

Rancière, Jacques. *"El desacuerdo: Política y filosofía".* Editorial Nueva Visión, Buenos Aires,2007.

Richard, Nelly. Revista de Crítica Cultural. *"ESPEJOS, MEMORIA Y DESAPARICION (Notas sobre "Brunch")".* 1999.

Richard, Nelly. *"Márgenes e instituciones: Arte en Chile desde 1973".* Editorial Metales Pesados, Santiago de Chile, 2014.

Richard, Nelly. *"Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico"*. Editorial Siglo XXI Editores Argentina S. A, 2007.

Ricoeur, Paul. *"La lectura del tiempo pasado: Memoria y Olvido"*. Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1999.

Roa, Paula. Revista Historia y Justicia. *"Historización poética del sujeto político en la dictadura chilena (1973-1989)".* 2014.

Rocca Vásquez, Adolfo. Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal.Arte, Individuo y Sociedad, vol. 17, pp. 135-156. *"La crisis de las vanguardias artísticas y el debate modernidad-postmodernidad"*. 2005.

Rodríguez, Paula. Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal,vol. XXV, núm. 48, pp. 171-184. *"Estrategias de lo traumático y la "memoria airada" en Un muro de silencio"*. 2006.

Rojo, Grinor. *"Muerte y resurrección del teatro chileno, 1973-1983".* Editorial Michay, Madrid, 1985.

Sartre, Jean Paul. *"Prefacio a Frantz Fanon: Los condenados de la tierra"*: Editorial Grove Press, Francia, 1961.

Taylor, Charles. "*Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna".* Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1989.

Todorov, Tzvetan. *"Los abusos de la memoria".* Editorial Paidós, Barcelona, 1995.

Turner, Bryan. *"El Cuerpo y la Sociedad: Exploraciones en teoría social".* Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 1989.

Vergara Ortúzar, Macarena. *"Estéticas del residuo en el Chile del postgolpe. Walter Benjamin y la escena de avanzada".* 2007.

Vinolo, Stephane. Revista de Facultad de Ciencias Filosóficas y Teológicas. *"Alain Badiou. El teatro y la política".* 2018.

Walter, Benjamin. S/I. *"Experiencia y pobreza".* 1933.

Walter, Benjamin. *"Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV"*. Editorial Taurus. Trad. de Roberto Blatt, Madrid, 2001.

OBRAS DE TEATRO:

Cerda, Carlos. *"Sombras que caminan"*. Editorial Alfaguara, Santiago de Chile, 1999.

Césaire, Aimé. *"Una tempestad".* Editorial Éditions du Seuil, 1980, Buenos Aires, 2011.

De la Parra, Marco Antonio. *"Lo crudo, lo cocido, lo podrido",* LOM ediciones, Santiago de Chile, 2010.

Griffero, Ramón. *"99 La Morgue".* Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2018.

Griffero, Ramón. *"Almuerzos de Mediodía o Brunch".* Santiago de Chile, 1998.

Teatro ICTUS Ronderos, Pilar; Gallardo, Ítalo. *"Esto (NO) es un testamento".* Editorial OsoLiebre Ltda, Santiago de Chile, 2017.

TESIS:

Larrea Velasco, Nerea. "Transmisión intergeneracional del trauma psicológico: una revisión sistemática". Universidad de Oviedo, Madrid, 2020-2021.

Suazo Toledo, Marjorie. “Rituales Escolares y Normativizaciones: la construcción del ciudadano modelo durante la Dictadura Cívico-Militar. Investigación sobre los cuerpos de estudiantes de Enseñanza Media Científico-Humanista en Santiago (1973-1978)”. Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. Facultad de Historia, Geografía y Letras. Departamento de Historia y Geografía. Santiago de Chile, 2019.

DOCUMENTALES:

“La resistencia de los metales”. Francisca Durán, Dirigido por Francisca Durán y Roberto Riveros Jiménez, 2017.

“Mierda Mierda, la función debe continuar”. TVN. 2020.

REFERENCIAS WEBS:

Sitio web Academia chilena de bellas artes. https://www.academiachilenadebellasartes.cl

Sitio web Alberto Kurapel, https://kurapel.wixsite.com/albertokurapel/alberto-kurapel

Sitio web Antroposmoderno. https://antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=1020

Sitio web Biblioteca Nacional Digital. http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl

Sitio web Biografías y vidas. https://www.biografiasyvidas.com

Sitio web Cultura y tendencias. http://www.culturaytendencias.cl/

Sitio web Diario Uchile Cultura. https://radio.uchile.cl

Sitio web Editorial mala madre. http://editorialmalamadre.cl/2018/03/28/el-riel-de-juan-vera-escritor-y-dramaturgo-chileno/

Sitio web El Siglo. https://elsiglo.cl/

Sitio web Escena Chilena Universidad de Chile. https://www.escenachilena.uchile.cl

Sitio web Escuela de Teatro UC. https://escueladeteatro.uc.cl

Sitio web Escritores.org. https://www.escritores.org/biografias/15638-cerda-carlos

Sitio web Facebook, El canto nuevo.

Sitio web Fernando Josseau. http://www.fernandojosseau.cl

Sitio web Lecturalia. https://www.lecturalia.com

Sitio web Luis Rivano. http://luisrivano.cl

Sitio web Memoria Chilena. https://www.memoriachilena.gob.cl/

Sitio web Mujeres bacanas. https://mujeresbacanas.com

Sitio web Ramón Griffero. https://griffero.cl/

Sitio web Revista Hiedra. https://revistahiedra.cl/

Sitio web Vozpopuli. https://www.vozpopuli.com/