

La dictadura en la dramaturgia chilena: historia y memoria

EDUARDO THOMAS DUBLÉ

Universidad de Chile

RESUMEN

En el marco de la conmemoración del Golpe cívico-militar del año 1973 con ocasión de cumplirse 50 años de ese suceso, este artículo presenta un comentario sobre los modos y recursos artísticos con los que algunas obras teatrales chilenas expresaron lo que significó la dictadura para la sociedad de nuestro país. El propósito del autor es hacer memoria de ciertos hitos dramáticos que, como espectador y/o lector, recuerda con respeto y cariño.

PALABRAS CLAVE

Golpe de Estado · Dictadura · Dramaturgia chilena · Campo artístico y cultural · Discursos

ABSTRACT

Within the framework of the remembrance of the civic-military Coup of 1973 on the occasion of the 50th anniversary of that event, this article presents a comment on the ways and artistic resources with which some Chilean plays expressed what the dictatorship meant for the society of our country. The author's purpose is to remember certain dramaturgical milestones that, as a spectator and/or reader, he remembers with respect and affection.

KEYWORDS

Coup d'état · Dictatorship · Chilean dramaturgy · Artistic and cultural field · Discourses

AÑOS QUE SIGUIERON AL GOLPE DE ESTADO: 1974-1980

Durante el periodo de la dictadura militar se desarticularon y desmantelaron las tradicionales estructuras democráticas que sustentaban el tejido social, jurídico y cultural en el país; en los casos que dichas estructuras subsistieron, fueron vaciadas de su sentido original, recibiendo funciones y finalidades acordes con las conveniencias del nuevo régimen. Las instituciones vinculadas a la educación y la cultura sufrieron alteraciones que hasta el día de hoy tienen consecuencias.

Sabemos que el mundo teatral recibió ataques brutales; el medio artístico vivió el dolor de pérdidas irreparables, tanto en lo humano, como en lo moral y profesional. El asesinato y exilio de muchos artistas y la difícil e incierta subsistencia de los que se quedaron en un medio marcado por la desconfianza, violencia y censura, establecieron definitivamente una nueva etapa histórica marcada por la precariedad. Los teatros universitarios, bajo el alero de las Universidades intervenidas por rectores designados, enfrentaron la situación programando por varios años obras clásicas, *aparentemente* inocuas en lo ideológico. Digo *aparentemente*, porque sabemos que en estos montajes en más de una ocasión los artistas procuraron expresarse mediante la interpretación de los textos clásicos y los recursos de la representación. En el ámbito comercial, también durante un lapso prolongado, predominaron la comedia musical y el café-concert¹, respaldados por el sistema comunicacional del régimen por su carácter inofensivo en lo ideológico. Sin embargo, dentro de esta situación violentamente restrictiva, se abrió camino, con relativa rapidez, una variada producción artística de resistencia cultural popular, que muchas veces adoptó formas muy valiosas por su imaginativa creatividad y potente autenticidad: tenues y disimuladas al comienzo, gradualmente estas formas de expresión fueron cobrando presencia, llegando a ser reconocidas como manifestaciones de un estado de conciencia colectiva que compartían todos los sectores no adscritos de una u otra forma al régimen. De muy diversa índole, estas actividades artísticas expresaron los sentimientos de soledad, abandono y desconcierto de una sociedad que sufría el vaciamiento de contenido de sus instituciones y creencias fundamentales; pero también constituían una necesaria y desafiante demostración de descontento.

1- Los montajes de *El hombre de la Mancha* y *El violinista en el tejado* destacan por su éxito de público. Contrasta esta situación con la hostilidad hacia montajes más críticos, violencia manifiesta ejemplarmente en el ataque incendiario al teatro carpa en que el Grupo La Feria representaba la obra *Hojas de Parra* (1977), basada en poemas de Nicanor Parra.

2- Panoramas históricos de este proceso de rearticulación del sistema teatral se encuentran en Juan Andrés Piña (2014), Luis Pradenas (2006), Grinor Rojo (1985) y María de la Luz Hurtado (2010a y 2010b).

No todas estas manifestaciones artísticas de resistencia cultural se conservan en la memoria, debido a su carácter efímero y/o marginal: me refiero a grupos artísticos, talleres y revistas literarias poblacionales y universitarias; a diversas expresiones artísticas estudiantiles, en su mayor parte de marcada teatralidad, que permitían a los jóvenes ocupar los espacios de la ciudad, especialmente los campus de las universidades. Recursos del teatro callejero; actos rituales en espacios públicos, son algunas de estas manifestaciones creativas. Se producía así una realidad en la que un grupo de personas conversando o un partido de fútbol en un prado, podían súbitamente revelarse al buen observador como intencionadas representaciones teatrales. Se generaron, así, grupos artísticos que en algunos casos dejaron huella y grato recuerdo; así ocurrió en la Facultad de Medicina, en la que Marco Antonio de la Parra no sólo formó un grupo que permanece hasta hoy en la memoria, sino que trascendió proyectándose posteriormente en una reconocida trayectoria como dramaturgo en el circuito profesional. En la Facultad de Filosofía y Humanidades, el grupo estudiantil Teatro del Anillo montó, entre otras obras, nada menos que *El arquitecto y el Emperador de Asiria*, de Fernando Arrabal.

En las salas profesionales el teatro de resistencia a la dictadura se inicia con el montaje de *Pedro, Juan y Diego*, producida por el Teatro Ictus y David Benavente en 1976. La misma compañía produjo posteriormente *Cuántos años tiene un día* (1978) en colaboración con Sergio Vodanovic y *Lindo país esquina con vista al mar* (1979). El Teatro Ictus iniciaba y lideraba, con estos montajes, un proceso de reorganización y definición del sistema teatral chileno ante las nuevas circunstancias².

El teatro se reformulaba como una actividad destinada a abrir un espacio de encuentro para la sociedad abrumada por el miedo, la soledad, la incomunicación y el absurdo. Esta función de salvación existencial radicaba en su capacidad de reunir a los ciudadanos para crear una realidad artística compartida y auténtica, verdadera, donde era posible expresar y comunicar todo aquello que no podía decirse en el espacio público; y donde podía escucharse lo que afuera del teatro era imposible escuchar.

En una sociedad vigilada y absurda, el teatro afirmaba su función constructora de identidad, ofreciéndose como un espacio de libertad y comunicación en el que se podía hacer inteligible el mundo. No

solamente el teatro, el arte en general asumió esta función en los contextos de la dictadura, en buena parte asumiendo roles que el periodismo había dejado de cumplir satisfactoriamente, como informar, comunicar y estimular el diálogo ciudadano.

Como ya señalé, las salas de teatro constituyeron espacios de convergencia para la creación de sentido identitario. Por esta razón, los grupos teatrales privilegiaron la efectividad comunicadora por sobre la producción de textos capaces de trascender en el tiempo. El acento se puso en el proceso performativo: la creación del montaje y su apelación al público. Bajo esta concepción del teatro, la creación colectiva como método de producción cobró un nuevo significado que desbordaba sus dimensiones experimentales y antropológicas: constituía una oportunidad de encuentro con el otro para aproximarse a la verdad por medio del diálogo. La creación colectiva se entendía como un intento de ordenamiento de la realidad, tanto la circundante como la interior subjetiva. Como expresó Claudio Di Girolamo en el programa del montaje de *La mar estaba serena* (1981) por el Ictus, el público debía participar de este efecto revelador:

Cuando una obra es fruto de un equipo de teatristas que hurgan sin concesiones dentro de sí mismos, lleva inevitablemente prendidas en su contenido las contradicciones, los dolores, las dudas y las esperanzas de todos. En una especie de collage vital, aparentemente disparatado, que exige al espectador una mayor apertura y disponibilidad al diálogo (...) Ojalá que, como todo trabajo artístico respetable, lo que les entregamos también empiece a florecer dentro de ustedes cuando las luces del escenario se apaguen lentamente sobre la escena final. (s.p.)

Si el teatro debía cumplir estas funciones, es comprensible que adoptara formas realistas: las de un realismo de lo cotidiano, que incluía lo poético y mágico. Se trataba de inducir al espectador a cuestionarse su propia realidad diaria: a hacerse cargo del horror que ocultaba esa “mar aparentemente serena” en la que se encontraba inmerso; a percibir los “años” que se escondían detrás del presente de cada “día”, para comprender el absurdo de la dictadura a la luz de la perspectiva histórica del “Chile que fue”. Era un realismo que no aspiraba ni a la objetividad ni a la coherencia unitaria; por el contrario, se caracterizaba por su apasionado contenido testimonial: los artistas asumían la

voz de los que no tenían voz, incorporando textos y construyendo códigos referenciales que, además de instalar en las obras realidades marginadas por el discurso oficial, establecían una complicidad entrañable con el público. Como en todo acto testimonial, había conciencia en los participantes (artistas y espectadores) de exponerse a un riesgo. Los montajes informaban al público sobre la verdadera índole y real sentido del acontecer nacional, y lo invitaban a juzgarlo a la luz del testimonio expuesto en el escenario; pero también le exigía juzgarse a sí mismo como parte de esa sociedad; a enjuiciarse éticamente y actuar en consecuencia. La función testimonial predominaba abiertamente por sobre la finalidad de crear una obra de valores estéticos perdurables: “Yo no trato de hacer un legado para la posteridad, sino de comunicarme con los seres humanos que tengo al frente. Si además trasciende en el tiempo, fantástico, tanto mejor”, afirmó Nissim Sharim en un seminario realizado en CENECA (Hurtado y Ochsenius, 1980, p. 38), declaración que contó con el acuerdo de Claudio Di Girolamo.

Los temas recurrentes en la producción teatral hasta fines de la década de 1970 son el trabajo y, muy especialmente la cesantía, ambos representativos de problemas que afectaban trágicamente a la sociedad chilena. Montajes destacados entre muchos otros, que permanecen en la memoria colectiva nacional, son: *Pedro, Juan y Diego* (1976), de Ictus y David Benavente; *Los payasos de la esperanza* (1977) del Taller de Investigación Teatral (TIT); *Cuantos años tiene un día* (1978), de Ictus y Sergio Vodanovic; *El último tren* (1978), de Gustavo Meza y el grupo Imagen; *Tres Marías y una Rosa* (1979), del TIT y David Benavente. Queda clara en este listado la preferencia por la creación colectiva como estrategia de producción teatral, modalidad que tendió experimentalmente a incorporar como colaborador invitado a un dramaturgo o escritor. La preferencia por el trabajo de creación colectiva es coherente con el realismo que desarrollaron los grupos de teatro independiente, cuyo objetivo era expresar teatralmente las vivencias reales de la sociedad chilena bajo el régimen dictatorial. El diálogo creativo del equipo tanto en su interior como con personas externas que podían informar de primera fuente sobre los efectos de las políticas del nuevo gobierno en la cotidianeidad del país, eran procedimientos para lograr ese realismo.

El humor en este teatro del momento inicial de la dictadura cumple una función importante. Es uno de los aspectos característicos de la

producción del ICTUS. Claudio Di Girolamo, en el seminario ya citado, explica de la siguiente manera el recurso a lo cómico para representar una realidad social extremadamente grave:

Mi definición del humor es el humor contacto, donde el humor quita toda defensa al individuo. Por un lado, éste va al teatro en forma contradictoria para que lo desenmascaren, pero cuando se llega muy a fondo en esto, se cierra. Entonces, la única forma de abrir esa defensa, es la risa (...) Y si esa risa surge del proceso de identificación que establece con los personajes inmersos en situaciones dadas, tú te ríes de tus limitaciones, reconociéndolas como tuyas. Allí hay un principio de modificación, porque las asumes. (Hurtado y Ochsenius, 1980, p. 65)

Este particular realismo comenzó a demostrar desgaste hacia fines de la década, momento en que surgen montajes y proyectos dramáticos que constituyen puntos de inflexión en el desarrollo artístico. A mi entender, la aparición de Juan Radrigán con el montaje de *Testimonios de las muertes de Sabina* (1979); y muy especialmente con el de *Hechos consumados* (1981), marca claramente un cambio en la sensibilidad y expectativas del medio artístico.

LOS AÑOS 80s Y 90s

Juan Radrigán

El cambio en la sensibilidad artística que se inicia en la década de 1980 lo expresa admirablemente un famoso texto incluido como introducción a la edición de *Hechos consumados* por Editorial Minga (1982):

En nuestro quehacer, el teatro, el invento más funesto de los últimos años ha sido el de pintar de rosado el sufrimiento. Si vivimos en un tiempo en el que el gran problema humano es la industrialización de la injusticia, no se puede presentar una visión en donde la gente parece holgar en el mejor de los mundos posibles. (s.p.)

Tanto el lenguaje como el mundo dramático de este autor establecen una diferencia en relación con la dramaturgia vigente en el país: sobrio y trágico, incluye el humor, pero sólo el que nace del “hecho de vivir”, como explica el autor en ese mismo texto citado; incorpora la oralidad

y cosmovisión populares, combinándolas con elementos provenientes del teatro culto: la tragedia clásica, el “teatro del absurdo” en la línea de Becket, el teatro social y poético de Acevedo Hernández. Reduce al mínimo los elementos externos al conflicto: incluye pocos personajes, escasa escenografía, y concede un lugar privilegiado al diálogo, que se desarrolla reflexivo, intenso, angustiadamente inquisitivo en torno a los temas dominantes bajo la dictadura: (cesantía, marginalidad, violencia, abandono), pero con un tono existencial y trágico. La acción, marcadamente interior, se desarrolla en el diálogo: en el lenguaje. La inclusión del mito como expresión de la cosmovisión de los personajes en su relación con el poder, aporta universalidad poética y un giro profundo respecto al realismo en desarrollo hasta el momento. Su organización del texto y mundo ficticio adopta la forma de una parábola sobre la marginalidad que acompaña a la condición humana desde el comienzo de los tiempos. Por ejemplo, esta significación tiene la columna interminable de muertos que ven Marta y Emilio repetidas veces durante el desarrollo de *Hechos consumados* (estreno en 1981); y también la desesperada situación de *Luzbel y Lilith en El príncipe desolado* (2015), ambos personajes representativos del mal por excelencia en la tradición occidental, a los que Radrigán ressignifica como símbolos de la marginación y rechazo implacablemente condenatorios que sufren por parte de la sociedad quienes no se someten al poder establecido.

De esta manera, las obras de Juan Radrigán refieren a la arbitrariedad del poder con una profundidad poética que trasciende la crítica a la dictadura chilena o a las limitaciones de los gobiernos democráticos que siguieron al régimen militar, para inducir al espectador a reflexionar sobre la irracionalidad de la colectividad humana que, a través de los tiempos, ha hecho posibles esos abusos.

Marco Antonio de la Parra

El estreno de *Lo crudo, lo cocido y lo podrido* (1978) de Marco Antonio de la Parra por el Grupo Imagen y con dirección de Gustavo Meza, en el Teatro Bulnes, luego de su bullada censura por la autoridad universitaria que impidió su representación programada por el Teatro de la Universidad Católica, constituye otra manifestación del cambio de sensibilidad que comento. Marco Antonio de la Parra aporta una representación alucinada y paródica, que se distancia del realismo

vigente. En la obra mencionada, profundiza, con humor irrealista próximo al surrealismo, en el imaginario de la memoria nacional. Allí el dramaturgo sugiere, entre otras cosas, que los verdaderos orígenes del quiebre histórico sufrido por nuestra sociedad se encuentran en el conservadurismo enclaustrador y paralizante de la oligarquía tradicional chilena, cuyo agotamiento apocalíptico alegoriza la obra.

Más tarde, en *La secreta obscenidad de cada día* (1984), De la Parra presenta a dos personajes con identidades indefinidas que protagonizan un relato delirante. Por una parte, estos personajes parecen ser agentes de grupos clandestinos de oposición violenta a la dictadura, que esperan en las afueras de un colegio de niñas la salida de autoridades gubernamentales que están asistiendo a una ceremonia en el interior del establecimiento educacional. Su propósito sería atacar contra las autoridades a su salida del local. Por otra parte, los dos están disfrazados de exhibicionistas que esperan la salida de las estudiantes para escandalizarlas. De acuerdo con esta identidad fingida, el atentado que preparan no sería político, sino sexual contra la inocencia de las jóvenes escolares. La situación ficcional hace más complejo su simbolismo, cuando los personajes se identifican como Marx y Freud, las figuras fundamentales del pensamiento moderno, que discuten oponiendo sus teorías y descalificándose mutuamente. El curso de la representación degrada paródicamente a estos dos pilares de la modernidad, instalándolos en esta situación grotesca, violenta y aberrante, en la que, sin embargo, entre los dos desarrollan un diálogo ágil, lúdico y cómico. La obra se cierra con los dos personajes apuntando sus revólveres contra los espectadores en lo que sería el atentado contra las autoridades y, también, las escolares. Más allá del divertido y desenfadado escepticismo postmoderno de la obra, la alegoría que construye expresa una idea del arte teatral como práctica exhibicionista, transgresora y violenta: al disparar los personajes a los espectadores, la obra manifiesta concebirse a sí misma como un atentado a la pasiva inocencia del público – representante de la sociedad y, por supuesto, de las estudiantes– al que demuestra identificar como el verdadero sustentador de la dictadura. Esta concepción del origen del poder autoritario en la pasividad e ingenuidad de la sociedad, es bastante cercana a la que, como hemos visto, expresa Radrigán en muchas de sus piezas.

Ambos dramaturgos impulsan la representación artística de la realidad chilena más allá de la denuncia testimonial y la parodia dominantes hasta el momento: Radrigán, mediante una construcción dramática que potencia la universalidad de lo trágico; De la Parra, con recursos provenientes del postmodernismo teatral, reflexiona poéticamente sobre las causas profundas de la dictadura militar.

Los dramaturgos-directores

Durante la década de 1980, se produce un movimiento de recuperación cultural perceptible en el mayor intercambio con el extranjero y el retorno al país de artistas e intelectuales desde el exilio, y también en la intensificación de la vida intelectual del país. En el ámbito teatral, esta situación adopta la forma de una paulatina y renovadora búsqueda de posibilidades artísticas, que en parte procuraba seguir las tendencias postmodernas del momento. Las transformaciones que se producen en los textos y montajes teatrales apuntan a la integración interdisciplinaria de los elementos del espectáculo; a la recuperación del lenguaje literario en el concepto de “texto espectacular”, que incorpora armónicamente en la obra teatral todos los sistemas sígnicos, lingüísticos y no lingüísticos, subordinándolos al espectáculo; la liberación del montaje respecto del texto dramático tradicional, potenciando la efectividad poética y libertad creativa de la representación escénica; y especialmente a la profundización artística de la memoria individual y colectiva, cuestionando los discursos e imaginarios dominantes y recuperando los discursos representativos de la otredad.

Destaca en este momento el regreso a Chile el año 1982 del director y dramaturgo Ramón Griffero, quien con el Teatro Fin de Siglo aportó con su “poética del espacio” una concepción renovadora de la representación teatral que ha constituido el eje de su fructífero programa estético hasta el día de hoy. Sus obras combinan discursos diversos –incluyendo los códigos del relato cinematográfico– y representan los espacios de la subjetividad y la memoria, en los que se yuxtaponen diversos tiempos y esferas de la experiencia. Con estos recursos, crea imágenes y atmósferas de gran fuerza poética que le permiten profundizar y potenciar en sus obras la función cuestionadora de la realidad social, orientándola a la problematización de los contenidos de la memoria. De esta manera, su elaboración estética

de los temas de la marginación, de la violencia, del exilio y del poder arbitrario –dominantes en la dramaturgia chilena desde la década anterior– cobran un sentido de vasta universalidad, hasta el punto de constituirlos como verdaderos existenciaros en los que se manifiesta cierta condición trágica de la humanidad.

El año 1990, ya en las postrimerías de la dictadura, el Teatro La Memoria, dirigido por Alfredo Castro, inicia los ensayos de *La manzana de Adán*, obra que con *Historia de la sangre* y *Los días tuertos*, integra la “Trilogía Testimonial” de este grupo. Se caracteriza por estar construida sobre textos testimoniales de diverso origen y género literario (cartas, ensayos sociológicos, documentos policiales), a los que combina y reformula en la representación. Estas obras exploran en el testimonio las posibilidades de un nuevo lenguaje teatral, cuya elaboración se sustenta en conceptos y prácticas provenientes de las ciencias sociales: sociología y antropología. El resultado es un discurso teatral capaz de construir mundos ficcionales cuya significación desborda ampliamente la denuncia política o social. Las obras de Alfredo Castro dan “voz a los sin voz”; pero en su caso las voces incorporadas al texto representan variadas formas de la otredad más radical y limítrofe, todas carentes de espacio en la tradición teatral chilena: homosexuales, criminales, reclusos en cárceles. Su lenguaje y cosmovisión aportan a la obra teatral una poderosa atmósfera alucinante, dolorosa y trágica, fuertemente poética y reveladora de zonas limítrofes de la existencia.

Con estas obras –que se producen en los contextos de una verdadera florecencia de escuelas de teatro y grupos de orientación renovadora en el ámbito teatral chileno– la dramaturgia nacional proyecta la reflexión crítica sobre el régimen dictatorial a esferas más amplias, que refieren a sus efectos en la historia profunda de la nación y, en consecuencia, en la vida democrática hasta el día de hoy; y a su continuidad de una historia de violencia y rechazo a las diferencias ideológicas, de género, raciales y culturales.

Isidora Aguirre

Me referiré a dos obras de esta notable dramaturga que elaboran el tema de la dictadura de modo muy diferente cada una de ellas. Centraré mi comentario en la interpretación que estas obras proponen de la dictadura mediante su vinculación “figural” con acontecimientos

históricos anteriores (Auerbach, 1998; Tozzi, 2006). Este modo de construcción textual opera como estrategia de Aguirre para problematizar los discursos e imaginarios sociales instituidos en la memoria colectiva chilena y estimular al lector/espectador para que asuma una necesaria reflexión sobre la realidad chilena como “trabajo de la memoria” (Jelin, 2002) y se proponga otras posibilidades de imaginarios “instituyentes” de la historia y la memoria (Castoriadis, 1997).

En *Retablo de Yumbel* (1985), obra escrita por encargo del grupo de Concepción El Rostro para denunciar el hallazgo en la localidad de Yumbel de los cadáveres de 19 personas fusiladas por las fuerzas represivas del régimen, este caso es interpretado mediante su yuxtaposición con el relato del martirio de San Sebastián, patrono de la iglesia de Yumbel.

Como parte de la celebración de las fiestas dedicadas al santo en la iglesia de Yumbel, llega a las afueras del templo un grupo de teatro para representar la historia de su martirio. Los preparativos y ensayos del montaje –que se efectuará con los recursos propios del teatro popular itinerante–, van desarrollando la historia de la condena y sacrificio del santo, mientras los artistas conversan sobre sus papeles en la pieza teatral y, también, sobre sus propias experiencias bajo los regímenes dictatoriales chileno y argentino. Una de las artistas es argentina y expone confidencialmente su caso; otra ha perdido a su pareja; otro integrante sufre los sentimientos de culpa por haberse quebrado bajo tortura y denunciado a sus compañeros. Todos estos testimonios cobran universalidad al relacionarse con la historia de San Sebastián: la persecución a los cristianos en el siglo III es semejante a la que sufren los opositores a las dictaduras latinoamericanas.

Personajes populares como el chinchinero y su acompañante femenina animan la representación con cantos, bailes y el recitado de décimas que, junto con relatar la historia de San Sebastián y la de su imagen conservada en el templo de Yumbel, explicitan la relación del martirio del santo con las muertes de los asesinados por la dictadura. Los recursos brechtianos que Aguirre incorpora, de esta manera, se combinan con los de la puesta en abismo (la “obra en el interior de la obra”) y los del arte popular, para darle a *Retablo de Yumbel* el carácter de una pieza valientemente testimonial que asume explícitamente la función de construir memoria.

A lo anterior se suma la inclusión en el texto de enunciados testimoniales de las Madres que actúan como Coro popular y, a través de la Madre 1, la de un monólogo basado en un poema de José Manuel Parada (asesinado en 1985 junto a Manuel Guerrero y Santiago Nattino), que “escribió a raíz de la detención y desaparición del padre de su esposa, Fernando Ortiz, en 1979”, como advierte Isidora Aguirre (2021, p. 818) en nota al margen. La inclusión de este texto da a la obra un carácter documental, que se refuerza cuando los actores-personajes conforman una procesión recitando los nombres de los ejecutados a los que se rememora y rinde homenaje (p. 819).

El sentido condenatorio de la violencia se encuentra ya en la cita bíblica con que se abre *Retablo de Yumbel*: “Preguntó Yahvé a Caín: ¿Dónde está tu hermano Abel? No lo sé, –repuso éste– ¿acaso soy el guardián de mi hermano? Y dijo Yahvé a Caín: ¡La sangre de tu hermano está clamando a mí desde la tierra!” (Aguirre, 2021, p. 791). Complementa esta introducción la canción, dirigida a San Sebastián, con la que todos los actores cierran la obra. Esta canción afirma la condición del crimen político como constante histórica y postula el respeto y solidaridad con el otro como su única solución:

Hoy te invocan en Yumbel
tu santuario es ya famoso
te dan culto fervoroso
peregrinos en tropel.
Antes en Roma y después,
el que baila y el cantor
dice alegre y con fervor:
¡Entre la tierra y el cielo
es la justicia un flagelo
y su remedio el amor! (p. 820)

Diálogo de fin de siglo o están saqueando la casa de enfrente (1988) tiene como asunto histórico la Revolución de 1891. Transcurre durante el día del suicidio del presidente Balmaceda en la embajada argentina donde buscó refugio al confirmarse el triunfo de las fuerzas congresistas. Se inicia la obra con el teatro a oscuras y el sonido del disparo con que se suicidó el presidente; y finaliza la noche del mismo día. Reconstruye la época y los sucesos con un realismo que la distancia de la estética brechtiana y el carácter testimonial de

Retablo de Yumbel y la instala en los códigos del drama histórico. Los personajes están elaborados como tipos de la época portadores de discursos representativos de los sectores a que pertenecen. En conjunto, sus diálogos y acciones reconstruyen los imaginarios vigentes durante el desarrollo del conflicto entre congresistas y gobiernistas.

El título alude a la violencia de los saqueos de las casas de las familias balmacedistas después de la derrota del gobierno. El senador Asenjo, partidario de los congresistas, tiene frente a su casa la de una familia gobiernista que se encuentra marcada como destinada al saqueo. Por ese motivo la familia ha abandonado la casa, dejándola a cargo de las mujeres que sirven el rodaje doméstico de la vivienda. En el desenlace ocurre el saqueo de esa casa y Felipe, hijo del senador, muere en el intento de socorrer a las mujeres que se encuentran indefensas en su interior. Cabe observar que la crítica en esta obra de Isidora Aguirre se dirige al egoísmo y violencia de la oligarquía en general, incluyendo tanto a los partidarios del gobierno de Balmaceda como a sus opositores. Así lo indica que los gobiernistas de la casa de enfrente huyen a tiempo del saqueo, dejando a las mujeres de la servidumbre indefensas, resguardando la propiedad. Los partidarios del congreso, por su parte, demuestran total insensibilidad ante los hechos de violencia, actitud evidente en las indagaciones de Ramón, otro senador congresista, sobre las posibilidades de quedarse con la casa saqueada para regalársela a Amanda, sobrina de Rosario, la esposa de Alberto, con la que planea casarse por interés.

Me interesa en esta pieza histórica de Isidora Aguirre centrar la atención en el diálogo que el senador Alberto sostiene en el Club de la Unión con Vicente, otro cliente del Club. Este personaje interpreta desde una perspectiva histórica la Revolución que ha terminado con el triunfo conservador y la derrota del sector liberal, enfatizando su integración en una continuada lucha de poder en la historia de Chile:

VICENTE: Esta guerra, provocada por los congresistas conservadores, repite la de los años treinta, cuando el General Prieto derrocó en Lircay el gobierno de un presidente liberal, legalmente establecido, pretextando fallas a la Constitución (...) Y fíjese en el detalle: los Conservadores del General Prieto establecen, entonces, un gobierno autoritario, presidencial. Pero ahora que ese autoritarismo cayó en manos de presidentes liberales, deciden que

es mejor para el país ¡el parlamentarismo! ¿No le huele esto a una simple pugna de grupos de poder? Disfrazado, por supuesto, de patriotismo y todo lo demás. (Aguirre, 2021, pp. 505-506)

Cuando Alberto le observa que los liberales de los años treinta “estaban llevando al país al caos con sus famosas leyes progresistas” y que los conservadores del General Prieto “cumplieron una misión histórica” posibilitando el gobierno fuerte del ilustre estadista Diego Portales (p. 506), Vicente le responde observándole (en tono ladino, advierte la didascalía) que finalmente Portales fue asesinado con terrible violencia:

Asesinado poco después por un motín liberal, con dos tiros de fusil y ¡treinta y cinco tajos de bayoneta! ¿Se imagina lo que es clavarle a un hombre, prisionero y engrillado, TREINTA Y CINCO veces la bayoneta? (...) ¿No se da cuenta que nuestra fama de “moderados”, de ser “los ingleses de Sudamérica” no es más que un mito? (Aguirre, 2021, pp. 505-506)

Le pregunta Alberto, desconcertado, a qué quiere llegar con su razonamiento y Vicente le responde: “A que ¡no había que desatar la violencia!” (p. 506). Anteriormente, Vicente había recordado los alzamientos liberales contra los gobiernos conservadores “en los años 37, 51 y 59” (p. 506).

A mi entender, la interpretación que propone este personaje – indudablemente un portavoz de la dramaturga implícita– de la Revolución de 1891 a la luz de la derrota de los liberales en Lircay, coincide con el concepto de interpretación histórica “figural” propuesto por Hayden White, quien lo ha tomado de Erich Auerbach (1998) y destaca su potencial utilidad como método en la historiografía (Tozzi, 2006). Aplicando esta perspectiva metodológica al análisis de la obra de Isidora Aguirre, constatamos que, aunque la derrota de los liberales en 1830 no puede considerarse una “causa” del derrocamiento del gobierno liberal de Balmaceda, la dramaturga, por medio de las palabras del personaje de Vicente, vincula este acontecimiento con ese otro anterior para efectos de su comprensión, proponiendo a la batalla de Lircay como “figura” de la derrota posterior del presidente Balmaceda. De esta manera, la Revolución de 1891 puede entenderse como parte de una cadena de acontecimientos violentos en nuestra historia, cobrando nueva significación.

Aplicando este análisis a la situación de producción de la obra, comprendemos la percepción histórica que Isidora Aguirre busca incentivar en el lector/espectador: el Golpe de Estado de 1973 también puede leerse como un eslabón más de la cadena de violencia enmascarada de patriotismo y “defensa de la Constitución” que explica el personaje de Vicente al Senador Alberto: para Isidora Aguirre, el acontecimiento de 1891 permite interpretar al de 1973. Con este recurso, Aguirre induce al receptor a reflexionar sobre sus contextos a la luz de la historia nacional.

Hay dos escenas de esta obra que rompen el realismo de su representación de la realidad histórica, para fortalecer su denuncia del horror de la guerra y el mensaje de paz que desea comunicar. La primera es la del diálogo –imaginado o soñado por Felipe– entre los personajes muertos representados en los cuadros que decoran el salón de la casa de Alberto. En su conversación, testimonian y debaten sobre sus experiencias en las distintas guerras en que participaron; la segunda es la escena final de la despedida de Felipe, ya muerto e imperceptible para su familia, entregándoles un mensaje de amor y comprensión.

LA DRAMATURGIA DEL 2000 EN ADELANTE

Al iniciarse el nuevo milenio irrumpe una promoción de dramaturgos que vivieron la dictadura durante su niñez y adolescencia. Sin vivir la violencia del régimen como las generaciones adultas, sí experimentaron sus efectos como menores de edad y estudiantes. Ya adultos, han sufrido las consecuencias de las transformaciones operadas en el país por las políticas neoliberales implementadas por la dictadura y continuadas por los gobiernos que la siguieron: en lo cultural, lo económico y lo ideológico. La producción de estos dramaturgos ha tenido como contexto las políticas desarrolladas por los gobiernos democráticos orientadas a borrar de la memoria colectiva los acontecimientos del pasado vinculados a la dictadura; parte relevante de estas políticas es la circulación en la sociedad chilena de discursos y programas culturales que tienden a relativizar la verdad y gravedad de los hechos ocurridos durante el régimen dictatorial. Sin embargo, también es contexto de la producción de estos dramaturgos, el dinamismo de un medio nacional literario y artístico que indaga sobre el pasado histórico nacional, cuestionando los imaginarios históricos dominantes.

Estos dramaturgos dialogan con las generaciones anteriores y reciben su legado. Conforman grupos de artistas con los que elaboran su producción y sus proyectos teatrales. Producen textos que muchas veces publican, y lo hacen en colaboración con sus grupos para realizar los montajes. Asumen plenamente la desacralización del texto teatral, al que conciben como un punto de partida modificable por los acuerdos adoptados con el grupo artístico durante el proceso del montaje. Es notorio que otorgan importancia al texto: sus obras se desarrollan principalmente en el diálogo, el monólogo y la narración, a los que las estrategias de su construcción contribuyen a destacar.

La dramaturgia de estos autores crea ficciones en las que se expresan dimensiones profundas de nuestra conciencia colectiva. Construye subjetividades representativas de distintos tipos de sujetos de nuestra sociedad y que, en su variedad, representan los efectos de las políticas neoliberales vigentes: la marginalidad y sus contradictorias relaciones con la publicidad y el mercado (Luis Barrales: *HP (Hans Pozo)*, 2007; *Las niñas araña*, 2008); el vaciamiento de sentido del sujeto por los efectos alienantes del sistema (Nona Fernández: *Liceo de niñas*, 2015: los casos del profesor de física y la ex alumna Fuenzalida); la soledad del sujeto femenino adolescente enfrentado a la incomprensión, violencia e hipocresía del medio social (Carla Zúñiga: *Sentimientos*, 2013), son algunos ejemplos.

Un recurso que llama la atención en gran parte de la producción de estos autores consiste en tomar como asuntos acontecimientos reales, históricos o próximos en el tiempo. Cuando escogen sucesos más actuales para elaborar en sus obras, eligen aquellos que han constituido noticias impactantes, pero que los periódicos han presentado en su dimensión sensacionalista sin profundizar en su significación o, simplemente, silenciándolas. Los dramaturgos recrean ficcionalmente estos hechos, dando relieve en su representación a los indicios que sugieren aspectos desconocidos e inquietantes de la sociedad. Como ejemplos, entre muchos, podemos mencionar las obras de Alejandro Moreno: *La mujer gallina* (2003) y *Todos saben quién fue* (2001), ambas publicadas por Ciertopez en 2004. La primera tiene como asunto el caso de una mujer que creció confinada en un gallinero; la segunda se refiere al asesinato de una joven que asistió a una fiesta en un regimiento militar en Copiapó el año 1984. En las

dos piezas los hechos reales son ficcionalizados, presentando la fría brutalidad a que puede llegar el ser humano; en la segunda de ellas, la violencia machista animal contrasta con los deseos de vivir de las jóvenes y la expresión impotente del dolor y desolación de la madre y amigas de la víctima.

Las piezas de estos dramaturgos se construyen siguiendo la estrategia que Jean Pierre Sarrazac (2011) denomina “rodeo”. Para representar e interpretar la realidad en sus dimensiones de verdad, evitan el relato trabado y lógico del “drama absoluto” aristotélico (Szondi, 2011, pp. 72-78), recurriendo en cambio a su fragmentación en una serie de textos yuxtapuestos por montaje, en los que se encuentran monólogos, diálogos, narraciones, canciones e imágenes que se relacionan sólo por la asociación que les otorgan su disposición dentro de la obra y la recepción del espectador/lector. Su organización, de esta manera, responde a la construcción del texto como “alegoría” de acuerdo al concepto de Walter Benjamin adoptado y reformulado por Peter Burger (2000) para aplicarlo a la estética del arte de vanguardia. Se trata de un nuevo realismo que busca aprehender la verdad por medio de la recreación poética de la subjetividad que experimenta la realidad.

Me referiré a una obra dramática que representa el pasado dictatorial con las estrategias de construcción textual descritas: *El taller* de Nona Fernández.

NONA FERNÁNDEZ: EL TALLER

Esta obra de Nona Fernández ficcionaliza de modo documentado pero muy libre el acontecimiento ocurrido en el taller literario ofrecido y guiado por la narradora Mariana Callejas en los primeros años de la década de 1970. Informa en una nota previa al texto principal que el taller funcionaba en el Cuartel Quentrupillán de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) del gobierno del General Augusto Pinochet, lo que al parecer –señala– ignoraban los talleristas; y advierte que su pieza teatral no se atiene estrictamente a los hechos ocurridos: “Esta obra guarda completa autonomía sobre los hechos reales. Es solo un reflejo, una sombra, un juego. Debe ser representada con la soltura y el delirio que se necesitan para inventar una historia o narrar un sueño” (2013, p. 138). La advertencia, dirigida al equipo que realizará el montaje, indica que la pieza responde en su construcción a

la modalidad de “rodeo” con que Jean Pierre Sarrazac (2011) describe la construcción textual dominante en el teatro moderno.

En efecto, la obra se aleja del realismo propio del género histórico. El irónico humor negro con que se elaboran los discursos de los personajes y la exageración grotesca de sus acciones, distancian al espectador, favoreciendo su recepción reflexiva y crítica ante la gravedad de los acontecimientos históricos referenciados por la pieza: los asesinatos del General Prats en Buenos Aires y de Orlando Letelier en Washington. No menos grave es el incidente real que desencadenó el fin del taller literario: el descubrimiento, por parte de uno de sus integrantes, de un prisionero torturado en dependencias de la casa. Este hallazgo desenmascaró la condición de agentes de la DINA de los dueños de casa –Mariana Callejas, directora del taller, y su marido Michael Townley, y el funcionamiento de la casa de ambos como centro de torturas a los opositores al régimen. Como advierte en su nota inicial, la pieza elabora libremente los sucesos históricos, pues no busca reproducir los hechos con fidelidad a los documentos, sino interpretar su sentido recreándolos con imaginación poética. De acuerdo con esta concepción, en la obra los personajes históricos son denominados con nombres ficticiales: la figura que actualiza a Mariana Callejas en el texto se denomina María; y se menciona a su marido como Tomy. Los demás participantes en el taller están elaborados como tipos caricaturescos, representativos de sectores intelectualmente mediocres, que aspiran a medrar en el sistema cultural implementado por la dictadura.

El taller tiene el propósito de elaborar el mencionado acontecimiento real como una imagen que aluda alegóricamente a la realidad del periodo dictatorial: a esa finalidad responde su disposición fragmentaria y en capítulos, organización más cercana a lo narrativo que al género dramático. Hay capítulos en los que aparecen escenas dialogadas entre María y sus discípulos; en otros, integrantes del taller enuncian monólogos en los que reflexionan sobre sus proyectos novelísticos. Destacan dos capítulos constituidos por fragmentos narrativos muy breves, escritos en letra cursiva, enunciados por una voz anónima. Estos cortos e inconclusos fragmentos narrativos en cursiva, intercalados como capítulos independientes, desarrollan la historia de “la mujer que vio lo que no debía ver”, cuando siguió un sendero de ratitas muertas y pasó al otro lado del espejo quedando atrapada en

su interior. La identidad de la voz que enuncia esta serie narrativa y el sentido de estos fragmentos se aclaran al final de la obra.

Al apreciar el mundo ficticio creado en *El taller*, no es difícil comprobar que se ordena de acuerdo a la oposición entre un espacio de “adentro”, esto es, el del taller literario, y el de “afuera”, que abarca todo el mundo exterior. El carácter “cerrado” del espacio del taller se sugiere escénicamente por las “ventanas discretamente tapiadas” que describe la didascalía en la sala donde funciona. Esta tendencia del taller literario al aislamiento, sugerida por las ventanas tapiadas, se extiende a la totalidad de la casa que lo alberga. Así lo indica el relato con que Mauricio, aspirante a ingresar al taller como nuevo miembro, relata las dificultades que debió superar para acceder al salón donde se encuentran María y sus talleristas. Las medidas de control que regulan la entrada a la casa, evidencian la desconfianza que predomina en ella respecto de todo lo que provenga de afuera. La misma voluntad de aislamiento se percibe en los diálogos de los talleristas sobre literatura: expresan rechazo a los asuntos vinculados a la actualidad política y, en cambio, preferencias por autores como Jorge Luis Borges y Henri James. Los proyectos literarios que exponen Cassandra y Rubén Grande, dos de los talleristas, responden a esta tendencia a evitar referirse a la realidad nacional: proponen escribir sobre Rasputín, personaje histórico lejano en el tiempo y el espacio de la realidad chilena. Su propósito es recrear ficcionalmente las cualidades que permitieron a este personaje influir en la corte del Zar Nicolás II y conquistar a las mujeres de su corte, incluyendo a la propia Zarina, según la leyenda. Cassandra lo idealiza como amante y destaca su anticipación de la Revolución Rusa en sueños premonitorios. Rubén Grande también desea construirlo en su novela como un amante extraordinario, pero homosexual. El proyecto de Rubén Chico –otro miembro del taller– consiste en un relato melodramático sobre la superación de una mujer pobre y esforzada. Por último, el cuento con que María, la directora del taller, ganó un concurso en el diario *El Mercurio*, narra un atentado con explosivos a un auto; pero no focaliza la narración en su carácter terrorista ni en sus contextos, sino en la excitación sexual que el crimen provoca en la pareja.

El proyecto que propone Mauricio como recién ingresado al taller provoca una reacción de asombro y desconfianza en los demás

integrantes del grupo: escribirá una novela histórica sobre el reciente asesinato del General Prats, ex ministro del derrocado y fallecido presidente Salvador Allende, en Buenos Aires el año 1974. El relato que piensa escribir Mauricio contiene un sueño premonitorio: el del asistente del General, que anticipa su muerte en el atentado junto a su señora; pero afirma que ese sueño “el lector debiera leerlo pensando que es verdad, no un sueño”. Posteriormente, Mauricio anuncia un cambio de proyecto: ahora tomará como asunto el asesinato reciente de Orlando Letelier en Washington, político exiliado que cooperaba activamente con la oposición a la Dictadura en el extranjero.

En *El taller* se desarrolla, de acuerdo a lo anteriormente observado, un código estético literario que postula una literatura atenta y con posiciones éticas e ideológicas definidas frente al acontecer político y social actual. Es significativo que Mauricio justifica su proyecto de novela sobre el atentado terrorista en que falleció el General Prats, afirmando que su narración podría “salvarlo”. Puede entenderse que el relato literario testimonial aporta un sentido al acontecimiento rescatado por la narración y comunicado al lector. Esta poética literaria se completa en los dos últimos capítulos de *El taller*.

A la que sería la última reunión de los integrantes del taller literario, Rubén Grande llega con el diario *El Mercurio* entre sus manos. En el diario viene la foto de Tomy, el marido de María, junto con la noticia de su solicitud de extradición por parte de las justicias norteamericana y argentina, en calidad de supuesto autor de los atentados explosivos contra el General Prats y el ex canciller Orlando Letelier.

La noticia impacta a los integrantes del taller y Mauricio les pide que recuerden el proyecto literario de Julia Ilabaca. Entre todos van relatando la historia de “La mujer que vio lo que no debía ver”, que el lector/espectador conoce en parte por fragmentos breves intercalados en el relato y que en el texto aparecen escritos en cursiva. Mauricio les aclara que la protagonista y narradora de ese relato es la propia Julia Ilabaca y la historia que narra es real: siguiendo las ratas de laboratorio que ha encontrado muertas en el jardín de la casa-cuartel de la DINA, ella terminó por divisar en el interior de una cabaña a un hombre torturado al que Tomy y un doctor inyectaban el mismo veneno administrado a las ratas. El mismo día que Julia tenía programado preguntar al respecto a María, desapareció sin volvérsela a ver.

Cuando llega María al taller, se enfrenta con Mauricio, y este último se despoja de su peluca y barba, revelando su verdadera identidad: es Caterina Rubilar, pareja de Julia Ilabaca, que está investigando el destino de su mujer. Como respuesta a las preguntas de Caterina, María completa el relato que dejó inconcluso Julia Ilabaca: efectivamente fue envenenada con la misma sustancia que se le administraba experimentalmente a los ratones de laboratorio; y su cuerpo se encuentra enterrado en algún lugar del jardín.

Aparte del referente al acontecimiento real, da unidad al fragmentado relato de *El taller* la imagen de Rasputín, que aparece por primera vez en el capítulo dos como el tema de la canción con ese título del grupo pop “Boney M”, que los miembros del taller literario bailan mientras conversan y comentan a este personaje, entregando información y estableciendo las ideas matrices que luego formarán parte de los proyectos narrativos de Cassandra y Rubén Grande.

La poética literaria y teatral que desarrolla *El taller* en su código autorreferencial no solo postula como responsabilidad del escritor ocuparse de la verdadera realidad que vive su país; también, a juzgar por los dos últimos capítulos, afirma la capacidad del artista para develar la verdad (Caterina Rubilar se entera finalmente del real destino de su pareja Julia Ilabaca) y, también, para modificar la sensibilidad y percepción del mundo en el receptor: en el último capítulo, Rubén Chico relata la muerte del Zar y su familia con un tono muy distante de la frivolidad característica de los alumnos del taller.

En este último capítulo Rubén Chico narra el encierro del Zar Nicolás II con su familia en “La Casa del Propósito Especial” para ser asesinados el año 1918. Su presentación del encierro de los prisioneros y su incertidumbre angustiada, establece una relación figural con el encierro y muerte sufridos por los prisioneros en los cuarteles de la DINA. Para el lector/espectador queda claro que la casa de Lo Curro en que funcionaba el taller literario de Mariana Callejas tiene un definido vínculo figural con “La Casa del Propósito Especial”.

CONCLUSIÓN

La dictadura ha sido un referente constante en la dramaturgia chilena desde los inicios mismos del gobierno cívico-militar. De una u otra manera, los textos y montajes, desde 1974 hasta la fecha, se han ocupado mayoritariamente de la realidad social y cultural generada en el país por el Golpe de Estado.

El derrocamiento del gobierno de Salvador Allende ocurrió en un país bien preparado culturalmente. El teatro constituía en Chile un campo artístico y literario sólido y prestigioso internacionalmente, resultado de las políticas culturales y educacionales desarrolladas desde los años cuarenta del siglo XX. Se contaba con numerosos y reconocidos dramaturgos, artistas, técnicos y escuelas universitarias que, con esfuerzo, creatividad y entusiasmo, habían conformado un espacio teatral articulado y moderno, que contaba con un público estable y capacitado como receptor de sus producciones.

Las condiciones señaladas anteriormente posibilitaron su capacidad de sobrevivir a la sistemática destrucción de que fue objeto por las hostiles políticas de la dictadura. La creación de grupos de teatro independientes logró, en una primera etapa, conformar un espacio artístico capaz de reunir a los espectadores brindándoles la posibilidad de encuentro, información y reflexión sobre la realidad cotidiana que estaban viviendo, en contextos de temor e incomunicación. Durante la década de 1970 la producción dramática y teatral cultivó un estilo realista, basado en la creación colectiva en colaboración con dramaturgos, que se centró en objetivos de comunicación con el público por sobre la finalidad de trascendencia artística, lo que no impidió que se crearan obras de calidad que, algunas de ellas, han demostrado mantener vigencia.

En las décadas de 1980 y 1990, se produjeron transformaciones en la concepción y construcción del texto dramático, así como en la imagen y función del dramaturgo, con la incorporación de la figura del “dramaturgo-director”, en la que se fusionan ambas funciones. Textos y representación escénica se aproximan estrechamente en la “poética del espacio” y se complejizan con la incorporación de documentos de diversa índole; de discursos testimoniales representativos de sectores y tipos sociales varios, y con la disposición alegórica de la obra mediante el montaje de todos estos elementos. La referencia a la dictadura en

esta concepción más ambiciosa en lo estético, es poética y profunda en su crítica, haciéndola trascender a una reflexión sobre la violencia, la crueldad y los abusos de poder; y sobre la construcción de memoria como recurso del arte para crear conciencia sobre estos problemas en el espectador.

La generación de dramaturgos del 2000 recibe el legado artístico de las generaciones anteriores. Son autores que vivieron su infancia y adolescencia en dictadura. Sus obras construyen los textos como “juegos de sueño” u otras modalidades de “rodeo”, que confrontan discursos representativos de diversas subjetividades, muchas veces tomando como asunto acontecimientos reales, estimulando al público a problematizar sus imaginarios de la memoria histórica, remota o cercana. A menudo estos dramaturgos se basan en documentos relacionados con la dictadura. Otras veces sus textos presentan voces actuales representativas de sectores de la sociedad que sufren distintas formas de marginalidad e incompreensión que, indirectamente, remiten a ese pasado todavía gravitante en la vida del país.

En síntesis, el teatro ha aportado a meditar sobre el acontecimiento histórico del Golpe cívico-militar de 1973 y sus efectos sobre la realidad del país. Ha asumido esta misión con creatividad y, también, con calidad artística y valentía, respondiendo cada promoción de dramaturgos y artistas a la sensibilidad y posibilidades correspondientes a sus momentos históricos.

REFERENCIAS

AUERBACH, E. (1998). *Figura*. Editorial Trotta.

AGUIRRE, I. (2021). *Teatro Completo*. Editorial Universidad de Santiago de Chile.

BURGER, P. (2000). *Teoría de la vanguardia*. Ediciones Península.

CASTORIADIS, C. (1997). El imaginario social instituyente. *Zona Erógena*, 35, 1-9.

FERNÁNDEZ, N. (2013). *Bestiario Freakshow Temporada 1973-1990*. Editorial Ceibo. Colección dramaturgia.

GRIFFERO, R. (2011). *La dramaturgia del espacio*. Ediciones Frontera Sur.

HURTADO, M. DE LA L. (2010a). 1973-1990: Creatividad y resistencia en tiempos adversos. En M. de la L. Hurtado y M. Barría, (Comps. y Eds.), *Antología: Un siglo de dramaturgia chilena, Tomo III, 1973-1990* (pp. 17-35). Ediciones Comisión Bicentenario.

HURTADO, M. DE LA L. (2010b). 1990-2010: de autorías escénico-dramáticas y textuales en la indagación de lo real desde la subjetividad. En M. de la L. Hurtado y M. Barría, (Comp. y Eds.), *Antología: Un siglo de dramaturgia chilena. Tomo IV, 1990-2009* (pp. 17-37). Ediciones Comisión Bicentenario.

HURTADO, M. DE LA L. Y OCHSENIUS, C. (1980). *Teatro ICTUS*. CENECA.

JELIN, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI de España Editores.

MORENO, A. (2004). *La mujer gallina seguida de Todos saben quién fue y Sala de urgencia*. Ciertopez.

PIÑA, J. A. (2014). *Historia del teatro en Chile (1941-1990)*. Aguilar Chilena de Ediciones.

PRADENAS, L. (2006). *Teatro en Chile. Huellas y trayectorias. Siglos XVI-XX*. LOM Ediciones.

RADRIGÁN, J. (1982). *Hechos consumados*. Editorial MINGA.

RADRIGÁN, J. (2015). *El príncipe desolado*. Editorial Punto de Giro.

SZONDI, P. (2011). *Teoría del drama moderno (1880-1950)*. Tentativa sobre lo trágico. Editorial Dykinson.

SARRAZAC, J. P. (2011). *Juegos de sueño y otros rodeos: alternativas a la fábula en la dramaturgia*. Ed. Paso de Gato.

TOZZI, V. (2006). La historia como promesa incumplida. Hayden White, heurística y realismo figural. *Diánoia*, 51(57), 103-130.

RECEPCIÓN: 20/07/2023

ACEPTACIÓN: 07/08/2023

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO:

Thomas Dublé, E.
(2023). La dictadura en la dramaturgia chilena: historia y memoria. *Teatro*, (9), 103-126.