

## El teatro posdictadura en Chile: alternativas a la enseñanza del género dramático

Oswaldo Sandoval<sup>1</sup>

### RESUMEN

Este artículo examina las obras de teatro *La muerte y la doncella* (1992), de Ariel Dorfman, y *Tejas Verdes* (2004), de Fermín Cabal, en cuanto a su potencial como material de enseñanza para promover el pensamiento crítico de los estudiantes. Se incorpora también la versión fílmica de la obra de Dorfman, *Death and the Maiden* (1994), dirigida por Roman Polanski, y el video del estreno teatral de la obra de Cabal, dirigida por Eugenio Amaya. Los objetivos de este artículo son evaluar las limitaciones de la escritura e identificar alternativas para la representación de la memoria y el trauma políticos. Asimismo, se analiza el propósito de cada producción (literaria, fílmica, teatral), teniendo como base el contexto sociopolítico y cultural en el que se presentaron. Finalmente, en el contexto de un curso de literatura, este artículo considera cómo se puede crear un diálogo sobre las distintas variaciones de los relatos testimoniales de las víctimas de la dictadura chilena (1973-1990), a través de un análisis crítico y de la participación activa del estudiante por medio de lecturas dramatizadas y/o talleres de teatro.

**Palabras clave:** posdictadura, transición, testimonio, memoria, trauma

### Post-dictatorship Theater in Chile: Alternatives to Teaching the Dramatic Genre

### ABSTRACT

This article examines the plays, *La muerte y la doncella* (1992), by Ariel Dorfman, and *Tejas Verdes* (2004), by Fermín Cabal, as teaching materials able to promote the development of our students' critical thinking. It also analyzes the filmic version of Dorfman's play, *Death and the Maiden* (1994), directed by Roman Polanski, and the recorded video of the theatrical premiere of Cabal's play, directed by Eugenio Amaya. This article seeks to evaluate the limitations of the written text in order to identify better alternatives to represent political memory and trauma. Furthermore, the purpose of each production (literary, filmic, performative) is analyzed taking into consideration the sociopolitical and cultural context in which each one was presented. Finally, in the context of a course about literature, this article explores the possibility to promote a dialogue about the different variations of the testimonial accounts of the victims of the Chilean dictatorship (1973-1990), through the critical analysis on the students' part and their active participation through dramatized readings and/or theater workshops.

**Keywords:** post-dictatorship, transition, testimony, memory, trauma.

Recibido: 30 de noviembre de 2018

Aceptado: 10 de junio de 2019

---

<sup>1</sup> Ph.D., Assistant Professor of Spanish at the Department of Romance Languages and Literatures, Colgate University, Hamilton, New York, U.S.A. osandoval@colgate.edu

## INTRODUCCIÓN

El presente artículo examina cómo el teatro comunica, articula y visibiliza los testimonios de las víctimas de tortura y represión política. En el contexto específico de la posdictadura chilena, las obras de teatro que se incluyen en este estudio funcionan como medios didácticos capaces de mejorar el sentido crítico en los estudiantes en cuanto a la redefinición de las verdades históricas. En primer lugar, se analizan las variaciones entre la obra teatral *La muerte y la doncella* (1992)<sup>2</sup> de Ariel Dorfman y la versión fílmica *Death and the Maiden* (1994), dirigida por Roman Polanski. En esta parte se observan las maneras de promover la reconciliación y el olvido a través de la modificación de los finales. El contraste entre ambas producciones ayuda a que el estudiante identifique y cuestione el propósito de cada producción según la audiencia a la que se dirige. En segundo lugar, se analiza la obra de teatro *Tejas Verdes* (2002)<sup>3</sup> de Fermín Cabal y su puesta en escena, dirigida por Eugenio Amaya en 2002. Esta sección analiza temas como la impunidad, la complicidad y la clandestinidad de las muertes durante la dictadura desde una perspectiva trasatlántica. En este apartado, el estudiante tiene la oportunidad de observar las estrategias escénicas que cumplen la difícil tarea de contar lo ininteligible, lo indecible y lo inhumano de la dictadura. La estructura de esta obra, dividida en pequeños monólogos, permite que los estudiantes adapten y monten sus propias representaciones<sup>4</sup>. En última instancia, se distinguen las variaciones y estrategias de representar el testimonio entre la obra de Dorfman y la de Cabal.

La alternativa a la enseñanza del género dramático en este artículo consta de un acercamiento interdisciplinario (literario, fílmico y performático) que se encarga de explorar y analizar las prácticas sociales de una determinada cultura y las relaciones de poder. Esta alternativa toma en cuenta la inclusión de otros medios expresivos que

---

<sup>2</sup> Dorfman termina de escribir la obra en 1990. La primera lectura dramatizada tuvo lugar en el Institute for Contemporary Art en Londres en 1990, bajo la dirección de Peter James. Su estreno mundial se llevó a cabo en The Royal Court Upstairs de Londres el 9 de julio de 1991, bajo la dirección de Lindsay Posner. Ese mismo año se produjo un taller dramático de la obra en Santiago, Chile, bajo la dirección de Ana Reeves.

<sup>3</sup> Cabal termina de escribir la obra en 2002, pero se publica en 2004. Se estrena por primera vez el 13 de diciembre de 2002 en la Casa de Cultura de Miajadas, España, bajo la dirección de Eugenio Amaya y la actuación de María Luisa Borrueel. El título *Tejas Verdes* corresponde al nombre del centro de detención instaurado en Chile tras el golpe militar de 1973.

<sup>4</sup> A pesar de que no se incluye en este artículo, el libro *Tejas Verdes: diario de un campo de concentración en Chile* (1974), de Hernán Valdés, puede integrarse como material primario o suplementario para distinguir otra de las variaciones del testimonio.

trasciendan el análisis textual de una obra dramática que suele predominar en una clase de literatura. La estructura del material que propongo, los procedimientos para la enseñanza y la aplicación de las actividades en formato híbrido son un bosquejo adaptable a las necesidades de los estudiantes. Esta propuesta comenzó a germinarse en una asignatura de *Introducción a la literatura hispánica*, en la que implementé las obras de Dorfman y Cabal en la sección correspondiente al género dramático. Esta asignatura fue impartida en español a estudiantes de nivel universitario de pregrado, nativos del inglés y con un nivel avanzado de español. Las obras se analizaron y se pusieron en práctica a través de lecturas dramatizadas y ensayos breves comparativos en un periodo de cuatro semanas. Sin embargo, en este artículo extiendo el contexto histórico y el marco teórico y crítico para que el contenido sea usado en seminarios o asignaturas especializadas en teatro dentro de las humanidades y los estudios culturales. De esta manera, se provee un resumen de hechos históricos pertinentes a la dictadura y posdictadura en Chile que sirven a modo de introducción para el análisis posterior de las obras. Asimismo, se incluyen estudios críticos que no solo informan sobre la relación entre el texto dramático y las acciones performáticas del texto, sino también se incorporan conceptos claves para tratar los temas de la memoria histórica y la transición a la democracia. Por último, se incorpora un análisis detallado de las obras, cuyo fin radica en abrir un diálogo entre los estudiantes que promueva la práctica reflexiva.

## **PREÁMBULO AL TEMA DE LOS TESTIMONIOS**

Ya que las obras de teatro tratan la cuestión de los testimonios, es imprescindible que los estudiantes se familiaricen con el siguiente contexto durante las primeras sesiones. La Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación se crea en 1990 con el propósito de esclarecer las violaciones de los derechos humanos durante la dictadura chilena (1973-1990). El informe de la Comisión, conocido como el *Informe Rettig*<sup>5</sup>, buscaba “reunir información que permitiera individualizar a las víctimas y establecer su suerte y paradero; recomendar las medidas de reparación o reivindicación que estimara de justicia; y recomendar las medidas legales y administrativas que a su juicio debieran adoptarse para impedir o prevenir la comisión de nuevos atropellos graves a los derechos humanos” (1991: 1). Este informe se concentra en las víctimas irreparables

---

<sup>5</sup> El abogado Raúl Rettig Guissen (1909-2000) presidió la Comisión. El *Informe* fue entregado al Presidente de Chile, Patricio Aylwin, el 8 de febrero de 1991.

correspondientes a personas desaparecidas, ejecutadas y secuestradas por motivos políticos, dejando fuera tanto a las víctimas del exilio y despido laboral, como a los que sufrieron torturas. Asimismo, la Comisión no identifica a los culpables ni los juzga. Esta situación origina un descontento y un sentimiento de exclusión entre la ciudadanía por no establecer objetiva y adecuadamente las necesidades de los miles de sobrevivientes de la represión de la dictadura. En 2003, se reevalúa el primer informe y comienza el proceso del segundo Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, conocido como el *Informe Valech*<sup>6</sup>, con el objetivo de ampliar la información sobre la represión. En este informe se presenta el siguiente testimonio en la sección “Métodos de tortura: definiciones y testimonios” del Capítulo V:

Llegaron a mi oficina los militares y me detienen [...] me trasladan amarrada al regimiento, donde me interrogan acerca de mi militancia política y de mi familia que era de izquierda. [...] Fui trasladada al [se omite] y luego a la cárcel de [se omite] en octubre de 1973 y en enero de 1974 me devuelven definitivamente a la cárcel de [se omite]. En los trayectos de un recinto a otro fui golpeada por militares y violada. Quedé embarazada y perdí el embarazo al 5° mes en el hospital de [se omite], en 1974, durante la detención. VIII Región, 1974. (2004: 295).

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

Yo represento la prueba gráfica, represento el dolor más grande, lo más fuerte que ha vivido mi mamá en su vida... Había mucha rabia adentro de ella, yo la sentía. Esto ha marcado mi vida y es para siempre, no puedo nacer en otra familia, ni cambiar mis antecedentes. Yo tuve que lidiar con la rabia, la frustración de mi mamá, pero yo también tuve rabia, yo no tuve espacio para mi situación, mi mamá iba a la Vicaría y ¿yo?, ¡me costaba contárselo a mi mejor amiga! He tenido que cargar con una mochila eterna... Después que me contaron, empecé a tomar, tomaba todo el fin de semana, escondida. Por eso siento que tengo muchas lagunas de mi adolescencia [...] VII Región, 1974. (2004: 296).

Ambos testimonios ejemplifican situaciones de pérdida, destrucción y reconstrucción en la vida de víctimas directas e indirectas de la tortura. Estos son solo dos casos del registro de 3,399 mujeres que declararon para el *Informe Valech* haber sido

---

<sup>6</sup> Lleva el nombre del exobispo de Santiago, Sergio Valech. El *Informe* se entrega en 2004.

objeto de tortura y violencia sexual durante la dictadura. Estas experiencias tan dolorosas se han plasmado y logrado transcribir oficialmente a través del *Informe*, pero corren el riesgo de convertirse en un archivo más para formar parte de las estadísticas.

En 2010, el *Informe Valech* lleva a cabo una segunda revisión bajo la Comisión Asesora para la Calificación de Detenidos, Desaparecidos, Ejecutados Políticos y Víctimas de Prisión Política y Tortura. Este informe se entrega en 2011 e incorpora nuevas víctimas de prisión política, tortura y desapariciones. De treinta mil víctimas reconocidas en 2004, el número aumenta a poco más de cuarenta mil afectados. Esta segunda revisión incluye víctimas que antes habían sido excluidas, ya que la Comisión requería inicialmente que las propias víctimas hicieran la denuncia de la violación a sus derechos humanos, presentaran pruebas y que en la violación hubiesen participado agentes estatales. Ahora, se incorporan a personas afectadas por lo que sucedió con sus familiares y lo que esto implica para su vida, reconociéndolos “oficialmente” como víctimas consecuentes de las represiones durante la dictadura. De acuerdo con la presidenta de la Comisión Valech, María Luisa Sepúlveda, “hay personas que se sienten víctimas, y que lo fueron, pero que estaban fuera del mandato que recibimos. Por ejemplo, personas que se sienten víctimas por lo que pasó a sus padres e implicó para sus vidas. No es que no sean víctimas, es que no estaban dentro del mandato que tenía la comisión” (Délano, 2011). Recientemente, en septiembre de 2017, la presidenta Michelle Bachelet, con motivo del 44º aniversario del golpe de Estado, propuso desclasificar los testimonios de tortura recogidos por el *Informe Valech*, lo cual causó controversias y descontentos. Lo que se busca, asegura Bachelet, es “avanzar en procesos que hasta el día de hoy se encuentran detenidos por falta de información, acelerando así reparaciones a víctimas y familiares” (Martínez-Conde, 2017). El proceso en cuanto a la documentación, reconocimiento y tratamiento de los testimonios de las víctimas durante el régimen de Augusto Pinochet ha sido controversial, pero no deja de ser una lucha importante contra el olvido del pasado dictatorial. No obstante, la controversia, los números abrumadores y las estadísticas que se presentan en los *Informes* pueden llegar a desvalorizar la verdadera percepción humana que se encuentra detrás de las historias en los testimonios.

## MARCO CRÍTICO Y TEÓRICO

Los estudios primarios en esta sección tratan sobre la relación del texto dramático y su puesta en escena. Enseguida, se examina a fondo la interpretación del prefijo “pos-” en el teatro de *posdictadura*. La cuestión principal aquí es la negociación y consideración de los códigos lingüísticos (texto) y escénicos (performance). De este modo, el estudiante tiene la oportunidad de enfrentarse y examinar una multiplicidad de códigos a la hora de analizar las obras. Para ilustrar dicha negociación, se utiliza *Teoría del teatro* (2006) de Santiago Trancón. Además de introducir los componentes básicos del teatro, se destaca en este libro la sección “La representación teatral. Relaciones entre texto y representación”, en la que Trancón establece que “un texto puede contener o predeterminar una gran parte de la representación, mientras que otra parte solo puede servir como incitación o estímulo para la escenificación. A su vez, la representación puede contener o condicionar parte del texto y su sentido” (Trancón, 2006: 252). El objetivo es dejar en claro que la representación teatral no es una mera ilustración o traducción del texto. Si bien el texto dramático está escrito para llevarse a escena, también es cierto que no todo el texto tiene el mismo carácter prescriptivo. Es decir, no todo se puede llevar a escena ni existe un modo único de hacerlo. En todo caso, se trata de pasar de un código textual a una multiplicidad de códigos o lenguajes; de un emisor (autor) a una variedad de emisores (actores, directores, técnicos); de un lector receptor a un conjunto de espectadores-receptores. De manera similar, Jorge Dubatti observa en *Introducción a los estudios teatrales* (2011) la importancia de un vínculo compartido entre autores, directores, escenógrafos, actores y audiencia en el teatro como parte fundamental del acontecimiento teatral. En la sección “El teatro como acontecimiento”, Dubatti señala que “no existe teatro *craneal*, *solipsista*, es decir, se requiere del encuentro con el otro y de una división del trabajo que no puede ser asumida solamente por el mismo sujeto... El convivio multiplica la actividad de dar y recibir a partir del encuentro, diálogo y la mutua estimulación y condicionamiento” (Dubatti, 2011: 35).

Si bien el texto escrito simboliza permanencia, inamovilidad o fijeza, Dubatti se enfoca en la elaboración, creación y producción (*poíesis*) del teatro para formar conceptos no absolutos y modificables. La clave en estas referencias gira en torno al espacio que enlaza el texto dramático y la puesta en escena, lo cual se convierte en un espacio abierto al diálogo y al debate. La importancia de enfatizar esta negociación en el teatro se debe al

hecho de que las líneas de ruptura (innovación/renovación del hecho teatral) ya no pasan completamente por una escritura dramática, sino que se desplazan, transfieren, interactúan y/o complementan con la escenificación. El teatro, especialmente en el último cuarto del siglo XX, ya no piensa únicamente en propuestas renovadoras de un autor, sino en la colectividad entre los mismos autores, directores, actores y escenógrafos. En “Poéticas escénicas de fin de siglo en el teatro argentino” (2000), Julia Elena Sagaseta resume la multiplicidad de escrituras y maneras de hacer teatro, enfatizando que esta etapa de producción dramaturga se propuso “una teatralidad expansiva que creaba sus propios lugares y circuitos, con espacios no convencionales y la mezcla de recursos actorales y expresiones artísticas” (Sagaseta, 2000: 204). El teatro de este periodo, según la autora, rompe con el canon o el teatro tradicional canónico. Rompe con el predominio de un discurso totalizador, la unidad del sujeto, el respeto por la concepción del teatro que parte del texto previo o donde el autor y/o el director figuran como sujetos jerárquicos<sup>7</sup>. Es importante subrayar estas actitudes en el teatro, ya que sirven como símbolos de unidad y a su vez de oposición y protesta contra los gobiernos autoritarios, como sucede en el contexto chileno con las obras que se analizan en este estudio. Por lo tanto, el estudiante debe identificar cómo el texto y la puesta en escena formulan, cuestionan e informan situaciones de violencia sociopolítica y cultural, tales como la tortura, las desapariciones y los asesinatos.

Una vez establecido el flujo entre la palabra escrita y las dimensiones para su representación, la discusión se transfiere a un cuadro más específico, en el cual se van a cuestionar los discursos oficiales de la historia. Esto es, se presentan alternativas a la verdad histórica. La transición a la democracia en Chile trajo consigo una serie de discursos que apelan al olvido, al nuevo renacer y, sobre todo, a la incorporación global de la nación<sup>8</sup>. Esto sucede generalmente con los discursos políticos conciliadores durante

---

<sup>7</sup> Otras fuentes que también se pueden utilizar a modo de introducción para la relación entre texto dramático y representación son *La escritura dramática* (1998) de José Luis Alonso de Santos, *The Leper in Blue: Coercive Performance and the Contemporary Latin American Theater* (2000) de Amalia Gladhart, “¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad” (2005) de Óscar Cornago y “La búsqueda del despojamiento” (2007) de Jerónimo López Mozo. Estas fuentes se exploran acerca de cómo la teatralidad permite que el texto dialogue, sufra variaciones y adaptaciones según el contexto. Asimismo, analizan cómo la teatralidad del texto lleva implícita la idea de romper con un texto autosuficiente y con la fijeza de las palabras.

las transiciones en el Cono Sur al manipular el prefijo *pos-* y referirse a la posdictadura como un momento nuevo, un *después de*: después de la tortura, después de las desapariciones, después de la muerte. El problema no es el uso del prefijo *pos-*, sino la manera en cómo penetra este *después de* en la memoria pública. Es decir, la borradura del pasado la sustentan los discursos del nuevo gobierno democrático, por ejemplo, a través de la ilusión de lo *nuevo* y el *renacer* ya mencionado. Para lograrlo, es necesario no mirar atrás y “suprimir todos los códigos de equivalencia sensible entre lo dañado y las redes sociales de translación del recuerdo” (Richard, 1998: 15). El no mirar atrás no solo forma parte del *después de*, sino también del *más allá*. En este sentido, el *más allá* puede constituir un sentido de distanciamiento, con miradas firmes hacia nuevos horizontes y fuera de los límites del pasado. Esto lo problematiza Homi Bhabha en la introducción de su libro *The Location of Culture* (1994), quien propone que el “más allá” no debe constituir una mirada fija, especialmente cuando el presente está marcado por una fuerte dislocación:

It is the trope of our times to locate the question of culture in the realm of the *beyond* [...] Our existence today is marked by a tenebrous sense of survival, living on the borderlines of the ‘present’, for which there seems to be no proper name other than the current and controversial shiftiness of the prefix ‘post’: *postmodernism, postcolonialism, postfeminism* [...]. (Bhabha 1994: 1).

El problema con el uso del *pos-* en el imaginario público inclinado al olvido radica en finiquitar y suprimir un pasado aún presente. El *después de* o el *más allá* de la dictadura no debe indicar el fin de las desgracias. Es cierto que el terror de Estado termina con la vuelta de la democracia; no obstante, las desgracias (fatalidades, adversidades, desastres) siguen marcando el presente de un sector social directamente afectado por la violencia del régimen. De esta manera, Bhabha explica:

---

<sup>8</sup> Un ejemplo memorable es el desplazamiento del iceberg chileno a la Exposición Universal de Sevilla de 1992, como símbolo de lo “diferente” para tratar de cambiar el concepto del país latinoamericano de caos y desorden. Chile ve la posibilidad de mostrar y demostrar(se) que el “nuevo país” ya está completamente integrado económica y culturalmente. Esta auto representación de Chile va acorde a la identificación de la “marca-país” (como producto a exhibir y mercancía a consumir). Además del iceberg, la imagen del supermercado chileno en uno de los pabellones de la Expo Sevilla también funciona como parte del material gráfico y comercial. Nelly Richard, en *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*, apunta que “el supermercado sustituye un Chile fragmentado en un Chile como ícono del consumo, como un recuerdo de una transición exitosamente comercial” (Richard, 1998: 172).



The “beyond” is neither a new horizon, nor a leaving behind of the past [...]. Beginnings and endings may be the sustaining myths of the middle years; but in the *fin de siècle*, we find ourselves in the moment of transit where space and time cross to produce complex figures of difference and identity, past and present, inside and outside, inclusion and exclusion. For there is a sense of disorientation, a disturbance of direction, in the “beyond”: an exploratory, restless movement caught so well in the French rendition of the words *au-delà* – here and there, on all sides, *fort/da*, hither and thither, back and forth (Bhabha, 1994: 2).

El “más allá” sugiere una serie de divisiones que deben tomarse en cuenta antes de establecer un principio y un fin de algo. De hecho, el mismo acto de ir “más allá,” según Bhabha, es impredecible, irrepresentable, “without a return to the ‘present’ which, in the process of repetition, becomes disjunct and displaced” (Bhabha, 1994: 6). La fragilidad que manifiesta el “más allá” no solo consiste en la distanciación y el progreso, sino además en las promesas del futuro. Ahora bien, si el *pos- oficial* en las transiciones intentan promover el fin de un periodo de desgracias, también es imprescindible que el mismo *pos-* anuncie un periodo tanto de debates e inquietudes<sup>9</sup>. Esta es una de las grandes responsabilidades del teatro que se desarrolla durante y después de las transiciones a la democracia que, a pesar de no revolucionar radicalmente ni reinventar la mediación entre la realidad y la conciencia social, sí promueve la memoria histórica y el acto contra la injusticia social. Por esta razón, me refiero a este tipo de teatro como teatro posdictadura<sup>10</sup>.

Para esto, se toma en cuenta la reapropiación de la memoria y reintegración de la historia, explicado a fondo por Fernando de Toro en “La(s) teatralidad(es) postmoderna(s): 1: Simulación, deconstrucción y escritura rizomática” (2004). Este artículo sirve como referencia para entender cómo el teatro y la posmodernidad reintegran la historia y el pasado,

no para presentarlo como hecho dado y concluido, sino para cuestionarlo, para repensarlo, para reinterpretarlo. Tomamos consciencia de que la

---

<sup>9</sup> Para el contexto chileno, se recomiendan *Chile actual: Anatomía de un mito* (1997) de Tomás Moulian, *Pensar en/la posdictadura* (2001) de Nelly Richard y *Teatralidades de la memoria: Rituales de reconciliación en el Chile de la transición* (2004) de Alicia del Campo. Estas lecturas contribuyen a los discursos de la memoria histórica y la identidad nacional una vez instalado el primer gobierno democrático.

<sup>10</sup> Jorge Dubatti también lo llama teatro de la destotalización y multiplicidad. Ver su artículo “Por qué hablamos de Postdictadura 1983-2008” (2008).

Historia no es algo concreto sino una forma de textualización, de ordenar los acontecimientos, y transformarlos en hechos significativos. Así, la historia es sospechosa, toda textualización lo es porque consiste en una serie de textualizaciones y por ello re-interpretaciones (De Toro, 2004: 73-94)<sup>11</sup>.

La función contestataria del teatro posdictadura se encarga, por lo tanto, de despertar la memoria histórica al representar las demandas acerca de las desapariciones, las torturas y las muertes durante el régimen dictatorial. Los procedimientos para representar estas demandas los observa Jorge Dubatti en *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura* (2006), el cual señala que el teatro posdictadura debe preocuparse por la autonomía del arte y la variedad de significados en el que “sus procedimientos principales son la construcción de una lógica poética que niega radicalmente el sentido común; la polisemia; lo no dicho; el régimen metafórico; la opacidad” (Dubatti, 2006: 13). El pensamiento del dramaturgo y del director, la expresión corporal, la transmisión del artista y la recepción del lector/espectador construyen los espacios de la ausencia, la negatividad y lo no ilustrativo<sup>12</sup>. Es decir, se trata de un proceso abierto, siempre en construcción y capaz de crear conciencia no solo de lo que se observa a través de la realidad del momento actual, sino de cómo se ha llegado a esa realidad. Por ejemplo, la obra de Dorfman no solo presenta un acto de violencia a cargo de la protagonista, sino que esa violencia se justifica por el trauma de la tortura que sufrió en el pasado. En este caso, el trauma se devela no solo por el testimonio que se construye por fragmentos, sino también por los símbolos que reactivan el trauma, tales como el olor y la música. De este modo, el estudiante como lector/espectador tiene la posibilidad y responsabilidad de reconstruir el pasado para cuestionar temas tales como la

---

<sup>11</sup> El artículo de Juan Villegas “El teatro histórico latinoamericano como discurso e instrumento de apropiación de la historia” (1999) propone “una relectura del pasado, cuya función es reinterpretar ese pasado desde la mirada de la cultura que sustenta el discurso teatral” (1999: 235). El análisis de Villegas se basa en el enfrentamiento con las verdades históricas a través de una reevaluación, y no la destrucción, de la historia. Es decir, se trata de visitar ese pasado con el fin de simbolizar una idea pertinente al momento actual del discurso en el que se cuestiona la adjudicación de las verdades históricas.

<sup>12</sup> Para un análisis más profundo de la posmodernidad en cuanto a las actitudes y estrategias que adopta el teatro en América Latina, ver *Posmodernismo y teatro en América Latina: Teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI* (2001) de Beatriz J. Rizk. Para el contexto del Cono Sur, ver *Memory, Allegory, and Testimony in South American Theater* (2008) de Ana Elena Puga. En este estudio, Puga analiza las obras de cinco dramaturgos sudamericanos representadas entre 1965 y 1991, con el objetivo de demostrar cómo estas obras crean un colectivo de resistencia y proveen una alternativa al público para que reimaginen los ambientes dictatoriales.

impunidad de los torturadores durante la dictadura y ver cómo afectan las relaciones humanas en el presente.

Ahora bien, es necesario integrar los conceptos *archivo* y *repertorio* que Diana Taylor desarrolla originalmente en *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas* (2003). Para facilitar la apertura al amplio uso interdisciplinario en el teatro, Taylor propone distinguir estas dos formas de transmisión de conocimiento y memoria social que funcionan en conjunto. El archivo es todo aquello que implica fijeza y que es designado para que perdure a través de la historia, tales como documentos legales, fotos, cartas, videos o restos arqueológicos. Uno de los mitos, apunta Taylor, es que el archivo se crea para ser concreto, incorregible, incorruptible e inamovible. No obstante, es preciso indagar el proceso que lo conduce a esa perdurabilidad. Asimismo, la interpretación del archivo siempre cambia, dependiendo de la época y de la aproximación, lo cual crea miradas alternativas a esos sucesos del pasado. El repertorio, por su parte, se trata de una articulación gestual y corporal, tales como las danzas, cantos o narraciones orales. Estas acciones son alterables y cambian en cada representación. La presencia y participación en el repertorio es fundamental en la producción y reproducción del archivo (Taylor, 2003: 15-17). De este modo, es posible visibilizar la violencia archivada por las políticas del olvido; una violencia transcrita en los testimonios de las víctimas, pero lejos de la mirada colectiva. Un ejercicio para que el estudiante observe y asimile cómo cambia la percepción del archivo por medio del repertorio se inicia con una lectura individual de una escena elegida en la que la protagonista víctima narra un suceso del pasado. Enseguida, se asigna una lectura dramatizada de la misma escena, pero en grupo. Al final, se observa esa escena a través de un video que se ha hecho de la representación. De esta manera, el estudiante participa en la reproducción del archivo y tiene la oportunidad de experimentar cómo cambia la percepción del texto escrito y su contexto.

Las referencias del marco crítico y teórico que se han presentado aquí sustentan la relación del teatro con el texto dramático, la negociación entre el pasado y el presente, la funcionalidad del testimonio como archivo y la adaptación teatral de un texto narrativo. Si bien en esta sección se presenta un análisis extenso del marco crítico y teórico, el

objetivo es ofrecer múltiples recursos que puedan ser incorporados y adaptados de acuerdo con las expectativas y exigencias de cada asignatura.

### ***LA MUERTE Y LA DONCELLA: DEATH AND THE MAIDEN***

La discusión acerca de la obra de Dorfman se realizó de manera presencial, mientras que el análisis de la producción fílmica se llevó a cabo por medio de actividades en línea. No obstante, si la asignatura es completamente presencial, el análisis de cada producción (obra y película) se puede realizar en dos sesiones distintas, incluyendo una tercera sesión para un aproximamiento comparativo.

En primer lugar, *La muerte y la doncella* presenta tres personajes reunidos en una casa que alegoriza la realidad chilena después de la dictadura. Asimismo, representan tres perspectivas ideológicas. Paulina Salas es la víctima sobreviviente y opositora al régimen dictatorial. Roberto Miranda apunta a ser el torturador y seguidor fiel de Pinochet. Gerardo Escobar, pareja de Paulina, cumple la función de juez y simboliza las deficiencias de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación que, si bien reúne testimonios para legitimar la memoria colectiva, no toma ningún tipo de acción en contra de los causantes de crímenes de lesa humanidad. Por este motivo, los temas primarios de la discusión giran alrededor de la injusticia, la impunidad y la reproducción de la violencia, suscitando así el debate de cómo convive la sociedad chilena antes y después de Augusto Pinochet. De esta manera, se consideran las siguientes preguntas: ¿Cómo representa el testimonio de Paulina la injusticia y la impunidad? ¿Hasta qué punto es válido tomar justicia por cuenta propia y recrear la violencia del pasado dictatorial en el presente democrático? Es decir, el debate moral surge cuando la víctima se convierte en el torturador y viceversa, lo cual incita a cuestionar la función social de cada personaje. Ahora bien, la violencia de género es un factor fundamental en la obra. El testimonio de Paulina se enfrenta en todo momento al testimonio del prestigioso doctor Miranda, lo cual hace que Gerardo, el juez, dude por un momento de las declaraciones de su pareja. Por esta razón, no solo es preciso indagar en cómo el testimonio de Paulina pierde legitimidad por el hecho de ser mujer, sino también cómo su testimonio y sus acciones revierten el poder simbólico patriarcal. En este caso, Paulina recupera su voz silenciada desde hace años por la tortura y, bajo el símbolo del revolver, toma el control de la casa. Sin embargo, Gerardo y Roberto observan las acciones de Paulina bajo una mirada acusatoria, catalogándola

entre la locura y la histeria. Entonces, ¿cómo responde la obra de teatro ante estas miradas, sobre todo cuando van dirigidas a una persona que ha sufrido el trauma de la tortura? Esto nos lleva a cuestionar la forma en que el autor representa el trauma. Es decir, ¿existe una manera diferente de representar el trauma de Paulina sin llegar a la categorización de la histeria y la locura como referente del personaje femenino de la obra? ¿Cómo lidia la obra con la representación de los testimonios de mujeres víctimas de tortura y violencia sexual que fácilmente son desacreditados por la figura simbólica del poder?

Estos planteamientos iniciales también se consideran al momento de analizar la producción fílmica. Por medio de respuestas breves y ejemplos concretos, el estudiante debe comparar y contrastar cómo se logran transmitir visualmente las situaciones de injusticia e impunidad, teniendo en cuenta la caracterización de los personajes. En este caso, es importante identificar si la actuación/dirección desvía la mirada o influye en la interpretación del testimonio por medio de la apelación a los sentimientos. Por ejemplo, la situación de Roberto puede crear cierta empatía, ya que el espectador es testigo visual de la violencia acometida en su contra, mientras que el caso de Paulina queda atrapado en las palabras y sin ninguna prueba visualmente capaz de legitimar su testimonio. Es decir, la producción fílmica determina una imagen redentora del torturador, a pesar de que, al final, confiese sus delitos. Por estas razones, es importante que el estudiante tenga en cuenta desde un principio a quiénes van dirigidas las producciones, la recepción y la visión del autor/director. Por una parte, Ariel Dorfman declara que escribe su obra bajo la responsabilidad de explorar las preguntas y las angustias que el ciudadano chileno estaba confrontando:

¿Cómo pueden los represores y los reprimidos cohabitar una misma tierra, compartir una misma mesa? ¿Cómo sanar un país que ha sido traumatizado por el miedo si ese mismo miedo todavía sigue haciendo su silenciosa labor? ¿Y cómo llegar a la verdad si nos hemos acostumbrado a mentir? ¿Podemos mantener vivo el pasado sin convertirnos en su prisionero? ¿Y podemos olvidar ese pasado sin arriesgar su reiteración futura? ¿Es legítimo sacrificar la verdad para asegurar la paz? (Dorfman, 1992: 82).

Estas preguntas representan justamente el final irresoluto de la obra. Asimismo, ejemplifican la recepción de la obra en Chile que, de acuerdo con Dorfman,

fue tan fracturada y ambigua como el texto mismo. Si en funciones gratuitas los pobladores, las víctimas, los estudiantes -en fin, todos los que carecían de poder para difundir su palabra o para pagar su entrada- se sintieron profundamente conmovidos por la obra, los críticos la recibieron, con algunas excepciones, despectivamente, y la gran masa de los habituales asistentes al teatro prefirieron simplemente ignorarla. Tuvimos que cerrar a los dos meses (Dorfman, 1992: 83)<sup>13</sup>.

Por su parte, Polanski adapta la obra en un típico drama de misterio y suspenso, con tintes sensacionalistas y con actores de renombre capaces de atraer una audiencia internacional<sup>14</sup>. El problema que se analiza en esta parte surge cuando la interpretación del director simplifica el verdadero problema del colectivo chileno<sup>15</sup>. Polanski deja clara su postura en una entrevista a la revista *British Vogue* después del estreno internacional de *Death and the Maiden*, al expresar que "reconciliation is the only solution; otherwise you are just trapped in an endless spiral of revenge [...] It's just time that heals things" (Christie, 1995). Si bien las intenciones del director es promover la reconciliación para evitar más violencia, también corre el riesgo de promover la impunidad<sup>16</sup>. Esto se sustenta con la decisión de Polanski por modificar el final que aparece en el texto original. Paulina le otorga el perdón a Roberto en el arrecife de una montaña, después de que este confiesa sus crímenes. En la siguiente escena, aparece Roberto acompañado de su familia en una sala de conciertos donde se encuentran Paulina y Gerardo, justamente cuando comienzan a tocar el simbólico cuarteto de Schubert, *La muerte y la doncella*. Ahora bien, el cuadro familiar y la mirada de Roberto hacia Paulina en esta última escena se analizan desde una perspectiva que puede descalificar o desvalorizar el testimonio de Paulina; en vez de debatir los delitos del torturador y su impunidad, se despierta la sospecha de si en verdad Roberto fue tan cruel e inhumano como lo retrata Paulina en su

---

<sup>13</sup> Los resultados del plebiscito nacional de Chile de 1988 predicen la pronta fragmentación y la apatía social al tratar temas como los que presenta la obra de Dorfman. Es posible que el mismo segmento social que vota por el "Sí" en aquel plebiscito sea el mismo que rechaza la obra.

<sup>14</sup> Sigoumey Weaver caracteriza a Paulina Escobar, Ben Kingsley es Roberto Miranda y Stuart Wilson personifica a Gerardo Escobar.

<sup>15</sup> Otros problemas que se pueden plantear son la traducción al inglés y la adaptación cultural para un público extranjero.

<sup>16</sup> El pasado oscuro de Polanski, acusado en múltiples ocasiones de violación de los derechos humanos y abuso de menores, suscita otro punto de debate con los estudiantes. Las cuestiones surgen cuando se observa una producción sobre los derechos humanos dirigida por una persona que se ha encargado de violarlos. Esto aporta a la conversación en cuanto a la pérdida de la validez y legitimidad en el discurso del director. Es importante observar cómo se modifica la perspectiva del receptor/estudiante al tratar dicho tema.

testimonio. En contraste, la obra de Dorfman deja un final abierto que no esclarece si Paulina mata a Roberto, a pesar de que las acotaciones sugieren que sí lo hace al indicar que “*Entra Roberto en una luz levemente distinta, con cierta dualidad casi fantasmagórica, como de luna*” (Dorfman, 1992: 77). Roberto aparece como un fantasma en la sala de conciertos y Paulina es la única que reconoce su presencia. Si se tiene en cuenta esta interpretación, entonces el final indica que, a pesar del testimonio y la venganza de la víctima, los fantasmas del pasado siguen acechando. Este es un ejemplo de las múltiples variaciones o interpretaciones que puede sufrir el texto a la hora de representarlo. No obstante, la producción fílmica mantiene ciertas limitaciones debido a su naturaleza inamovible a lo largo del tiempo. Si bien el texto dramático fija las palabras en un papel, la película también fija las imágenes en una pantalla. Esto da cabida para indagar cómo estos archivos cumplen el objetivo del análisis crítico establecido de representar la injusticia, la impunidad y la reproducción de la violencia a través del testimonio.

Después de que los estudiantes analizan en clase tanto la obra de teatro como la producción fílmica, se asignaron las siguientes actividades en línea:

1) Análisis de citas directas del texto y escenas de la película. Por mencionar solo un ejemplo, para el tema del testimonio, se utilizó el siguiente pasaje del texto: “Que se siente a la grabadora y cuente todo lo que hizo, no sólo conmigo, todo, todo...y después lo escriba de su puño y letra y lo firme y yo me guardo una copia para siempre” (Paulina).

2) Respuestas generales y breves a preguntas acerca de asuntos tales como hasta qué punto es justo olvidar los crímenes de la dictadura arguyendo que es en favor de la reconciliación nacional o el bien común.

3) Identificar las diferencias entre el texto y la película en cuanto al tema de la *verdad* y la *injusticia*, para luego reflexionar sobre cómo se asemejan o distancian ambas producciones partiendo de esta materia: qué *verdad* y qué *injusticia* se comparten en la pieza teatral y en la película, cuál es la solución final que cada obra propone y cómo esto hace cambiar la percepción que los alumnos tienen de los hechos.

Dichas actividades resultaron favorables y ayudaron a incrementar las habilidades críticas del estudiante en cuanto al tema de la dictadura y la posdictadura.

Siguiendo el formato híbrido para una asignatura con más tiempo y espacio para el análisis del teatro, se recomienda implementar grabaciones digitales en pares discutiendo alguno de los temas asignados. Otra alternativa es la grabación de lecturas dramatizadas, seguidas de un análisis en grupo que explique el tema del fragmento escogido y cómo se relaciona con el contexto histórico. Estas mismas actividades pueden ser usadas en una clase completamente presencial, incluyendo un ensayo escrito que compare, contraste y discuta el final en la obra de Dorfman y la dirección de Polanski. En ese ensayo, es necesario que el estudiante tenga en cuenta no solo el contexto histórico, sino también los artículos críticos sobre la posdictadura, en particular los estudios de Dubatti y Taylor. Para un contexto más reciente, un tema de ensayo puede tratar el caso de la presidenta chilena Michelle Bachelet y cómo tuvo que lidiar con la impunidad del torturador de su madre. Este caso, semejante al de Paulina y Gerardo, plantea un conflicto humano sobre la recuperación de la memoria y la convivencia entre víctimas y victimarios. De este modo, es preciso indagar en las dificultades que encuentran los personajes de *La muerte y la doncella* para alcanzar este objetivo y cómo se transfieren a la vida real y a las sociedades actuales, teniendo en cuenta la experiencia de Bachelet.

### **TEJAS VERDES: EL CASO DE COLORINA**

El dramaturgo español Fermín Cabal escribe *Tejas Verdes* como encargo de la compañía Arán Dramática de Badajoz, dirigida por Eugenio Amaya y María Luisa Borrueal. La propuesta para Cabal se basaba en una obra que presentara el tema de la tortura. Para esto, explica el autor, “Eugenio, que nació en Chile, me sugirió que situara allí la acción de la obra. Él mismo me envió, vía email, miles de páginas con informaciones, testimonios, discusiones, etc. sobre estos hechos” (Cabal, 2004: 7). De esta manera, el autor, el director y la actriz participan colectivamente en el proceso de la creación dramática. Este trabajo colectivo es importante no solo por el análisis sobre la confluencia entre el texto dramático y su puesta en escena, sino también por la posibilidad de aproximarse a un estudio trasatlántico. Para lograr este acercamiento, es necesario integrar al contexto sociopolítico e histórico el caso específico de las exhumaciones de cadáveres que fueron enterrados clandestinamente durante la dictadura.

Los primeros años del siglo XXI acarrearán momentos clave en el que las verdades y la memoria confluyen en torno a la lucha contra aquellos fantasmas que siguen



rondando la esfera social desde adentro y fuera de la tumba. En Chile, el presidente Ricardo Lagos Escobar (2000-2006) reitera el compromiso con la verdad, la justicia y, muy especialmente, la reparación. Su propuesta *No hay mañana sin ayer* (2003) se produce, en parte, a causa de la pobre respuesta obtenida por la Mesa de Diálogo de Derechos Humanos creada por el presidente Eduardo Frei Ruiz-Tagle (1994-2000) en 1999. Esta Mesa de Diálogo buscaba esclarecer el destino de miles de detenidos desaparecidos por medio de un pacto con los militares, los cuales tendrían que proveer información sobre los delitos. Sin embargo, uno de los apartados de este pacto establecía que los uniformados que entregasen datos no serían legalmente perseguidos ni acusados. Esto causó controversia en las organizaciones de derechos humanos, ya que se criticó que la justicia estaba siendo negociada a cambio de obtener algo de información. El reporte final fue decepcionante, debido a que tan solo doscientos de los más de mil chilenos todavía desaparecidos fueron mencionados en el documento y a que mucha de la información se probó como falsa. Además, muchos de los cuerpos no se encontraban donde los militares decían que estaban. Incluso algunos de los desaparecidos que los militares incluyeron en sus reportes ya habían aparecido (Lazzara, 2006: 16-24). En España también comienza a removerse la memoria histórica a más de veinticinco años de la transición democrática. En el año 2000 se abrió la primera fosa en Priaranza, León. Ese mismo año marca la oficialización y el apoyo institucional de las excavaciones y exhumaciones de miles de cadáveres desaparecidos clandestinamente durante la Guerra Civil y el franquismo<sup>17</sup>. Con estas exhumaciones también se desentierra la memoria que había sido enterrada junto con los cadáveres sin nombre. La conmoción que produjeron en la sociedad estos primeros rescates de los cuerpos desaparecidos no solo impacta a nivel nacional, sino también llama la atención a las organizaciones por los derechos humanos y los medios de comunicación en el extranjero que obligan al gobierno español a reabrir un diálogo que rescate el olvido e intente “devolver la identidad a aquellos hombres y mujeres que fueron asesinados y desaparecidos por defender un orden legítimamente establecido” (Silva, 2005: 111). La sociedad española tuvo que esperar hasta el año 2002 para que el Congreso de los Diputados en España condenara

---

<sup>17</sup> De acuerdo con el último registro de 2016 hecho por la Universidad del País Vasco, alrededor de seis mil cadáveres (de los más de cien mil asesinados durante la Guerra Civil y la represión franquista) han sido desenterrados en más de 231 fosas desde el año 2000. Anterior a este año, se realizaron exhumaciones por iniciativa de familiares sin el apoyo del gobierno, por lo cual no existe un registro oficial (Etxeberria, 2016).

oficialmente de forma unánime el franquismo. Ahora bien, el hecho histórico que conecta *Tejas Verdes* con el contexto español tiene lugar en 1998, momento en el que se sitúa la acción de la obra. Durante ese año, Augusto Pinochet se encuentra de gira por Europa. En su paso por Inglaterra, sufre un percance médico y es operado de una hernia en la columna. En Londres, se le notifica que el juez español Baltasar Garzón planea procesarlo e imputarlo por crímenes contra la humanidad y un centenar de muertes, y que, consecuentemente, va a solicitar su extradición al gobierno del Reino Unido. Sin embargo, el caso queda inconcluso y Pinochet logra regresar a Chile en el año 2000. Durante este proceso penal, se revisa el caso de Colorina y los testimonios de familiares, de amigos, de la doctora que la atendió durante la tortura, de la encargada del cementerio de Santiago y de la abogada de Pinochet.

Teniendo en cuenta este contexto, se observa la relevancia y el poder simbólico que puede suscitar *Tejas Verdes* en el imaginario colectivo español. A pesar de que la obra cuenta la historia de Colorina, una mujer víctima de tortura, asesinada y cuyo cadáver sigue desaparecido, su testimonio brinda la flexibilidad de relacionarlo con cualquier ser humano víctima de la represión. Según el autor, la historia de Colorina contiene hechos reales que se develaron durante el proceso penal, pero el testimonio también es producto de miles de voces anónimas que han plasmado en las redes sociales su dolor por la desaparición de sus seres queridos y la angustia de no poder tener un cuerpo que los ayude a cumplir con el proceso del duelo. Por ende, esta obra presenta una aproximación al testimonio que bien puede contrastarse o complementarse con la obra de Dorfman. En *La muerte y la doncella*, el testimonio pertenece a una víctima sobreviviente que tiene la oportunidad de contar su historia en primera persona. En *Tejas Verdes*, el testimonio corresponde a una persona desaparecida o a un conjunto de personas desaparecidas. De este modo, *Tejas Verdes* reconstruye una historia que le otorga una voz a las personas ausentes como Colorina y, por medio de la escenificación, estas ausencias se convierten en presencias. Asimismo, estos testimonios, por más que sean producto de la creación, son capaces de humanizar las estadísticas de las exhumaciones y así lograr que el cadáver/archivo exponga y active la memoria histórica ante la esfera pública.

La construcción del testimonio responde a la siguiente estrategia: la obra abre y cierra con la narración de Colorina, en las escenas tituladas “La desaparecida” y “El alma en pena”. Estas son las únicas instancias en que Colorina cuenta directamente su historia. Por medio de estas intervenciones, el personaje transmite el lado humano de su vida, con sus aventuras de niña, sus amores y sus sueños. El resto de las escenas son “La compañera”, “La doctora”, “La enterradora”, “La delatora” y “La abogada española”. Cada escena representa un sector social involucrado con la dictadura. En un intenso recorrido por los años del terror, cada personaje cuenta su versión de los hechos relacionados con la vida de Colorina que van desde su captura y tortura hasta la desaparición de su cuerpo. La responsabilidad del lector/espectador es lograr componer la historia del personaje víctima a través de las diferentes voces de cada escena. De esta manera, el testimonio cobra un valor colectivo no solo dentro de la obra misma, sino que además invita a la audiencia receptora a ser parte de la creación. Esta es una de las estrategias que ayudan a ejercitar y, sobre todo, a poner en práctica la memoria histórica.

En cuanto a la temática, la obra de Cabal presenta cuestiones que se relacionan con la obra de Dorfman, tales como la injusticia, la impunidad, la complicidad y la tortura. No obstante, destaca el tema de la mujer y su rol durante y después de la dictadura. *La muerte y la doncella* presenta una mujer víctima de la tortura y violencia sexual que, a pesar de revertir el rol del poder hegemónico con sus acciones y testimonio, siempre se encuentra bajo la sombra de Gerardo. En *Tejas Verdes*, todos los personajes son mujeres en diferentes funciones. Algunas reivindican el valor y el coraje de la mujer en un entorno de autoritarismo masculino. Sin embargo, otras son cómplices directas, como el caso de la doctora que colabora con los interrogatorios durante las sesiones de torturas y la abogada que defiende a Pinochet en el proceso penal. Si bien resalta la ausencia de un personaje masculino que represente la figura autoritaria en la obra, también es cierto que esta ausencia es engañosa, ya que la abogada encarna la voz Pinochet. Esta situación propicia un acercamiento distinto al papel de la mujer y permite abrir el debate en cuanto a su participación directa o indirecta en los casos de tortura. Por ejemplo, ¿cuáles son los motivos que llevan a la doctora a negar la tortura y a desacreditar los testimonios que indican lo contrario? Por su parte, ¿cómo cambia la percepción y representación de la dictadura cuando aparecen en escena mujeres defensoras del terror y la represión? Es importante subrayar que un gran sector de la población chilena apoyó el derrocamiento

del Presidente Salvador Allende y la lucha contra el comunismo. En la obra, es precisamente la doctora quien declara que los militares salvaron al pueblo de la anarquía y del terror de Allende. La abogada plantea un discurso similar cuando le asegura al juez que gracias a Pinochet y a los militares las muertes y las desapariciones no sobrepasaron cifras inimaginables<sup>18</sup>. Estos acercamientos al análisis de la mujer/víctima y la mujer/cómplice dan cabida para que el estudiante contraste el caso de Paulina en *La muerte y la doncella*, especialmente con la recreación de la violencia.

En lo que concierne a las estrategias escénicas, la producción dirigida por Amaya utiliza fragmentos de documentales que muestran hechos históricos reales. Cada escena termina con una parte de un documental que proyecta a Salvador Allende en el poder, el asalto al Palacio de la Moneda y discursos públicos de Pinochet una vez que toma el control del país. Entre los documentales, destaca la parte de las declaraciones de Edward Korry, embajador de Estados Unidos en Chile de 1967 a 1970, acerca de la intervención del entonces presidente Richard Nixon, Henry Kissinger, consejero de Seguridad Nacional, y Richard Helms, director de la CIA. Estos documentales pueden complementar los testimonios que se van desarrollando, pero también pueden servir como objetos de reinterpretación. Por este motivo, la narración oral, parte fundamental del repertorio, no solo desarchiva el texto, sino que también es capaz de revivir y acercar el pasado que se observa en los documentales a un tiempo presente. Es decir, la rigidez que presenta el documental sobre los sucesos históricos puede interpretarse desde otro ángulo o despertar diferentes emociones al entrar en contacto con los testimonios orales y la actuación en el aquí y ahora. Por ejemplo, el efecto que produce escuchar en los documentales las estadísticas de las muertes cambia cuando la enterradora en la obra describe la ropa que llevan los muertos y la angustia de los familiares que, con fotografías en mano, buscan a sus seres queridos en estos cementerios clandestinos.

Puesto que *Tejas Verdes* formó parte de mi asignatura en formato híbrido, la estructuré de la siguiente forma: el análisis del texto escrito lo realicé en una sesión mientras que el video de la puesta en escena lo asigné en línea. Los estudiantes tuvieron

---

<sup>18</sup> Los discursos de la doctora y la abogada hacen eco a la *Carta a los chilenos*, redactada por Pinochet durante su detención en London. Esta carta retrata al dictador como el “buen soldado” que salvó a Chile de las garras del comunismo.

que observar cada una de las siete escenas del video y responder a preguntas de contenido y comprensión. En la siguiente clase, formamos grupos de discusión para identificar las variantes entre texto y video. Sin embargo, mi proyecto para una clase totalmente presencial consta de la siguiente organización: 1) dos sesiones para analizar el texto dramático y el video de la puesta en escena; 2) una sesión para trabajar en grupos con el objetivo de convertir los monólogos en escenas dialogadas. Para esto, los estudiantes deben crear nuevos personajes o darle voz a los personajes implícitos que no aparecen directamente en la obra, tales como los padres de Colorina, su novio, Pinochet o el juez Garzón. Otra opción radica en unir escenas y personajes para recrear las acciones que la obra presenta por separado. Es decir, se crean diálogos entre Colorina y el resto de los personajes para así explorar nuevas maneras de enfrentar simbólicamente a los vivos con los muertos. Estas actividades no solo impulsan a que el estudiante asimile los temas de una forma activa, sino también estimulan la creatividad en la escritura y la oralidad. Por su parte, se asignan preguntas de respuestas breves correspondientes a cada escena, incluyendo el contexto histórico que se observa en los documentales y cómo este guarda correspondencia con los testimonios. Por ejemplo, ¿cómo se describe la función de los militares en la segunda escena y cómo el personaje describe la sociedad bajo el mandato de Salvador Allende? Asimismo, el estudiante debe reflexionar acerca de las variaciones entre texto dramático y la puesta en escena para delimitar cómo influye la incorporación de los documentales, la escenografía y la narración oral después de haber leído el texto de la obra. De tal modo, ¿cuál es el efecto que produce ver y escuchar el testimonio en contraste con la lectura? En lo que concierne a los ensayos que los estudiantes deben escribir, se seleccionan temas específicos que respondan a los artículos críticos, tales como la representación del “más allá” en el caso de Colorina teniendo en cuenta el limbo en el que se encuentra atrapada. El antes y después cobra mayor relevancia cuando se desentierran los cadáveres y sus historias, lo cual promueve la reflexión acerca de cómo el teatro hace presente lo que antes estaba ausente. Otro ejemplo incluye el análisis de la complicidad directa e indirecta de la población y su continuidad en el presente, lo cual da paso a la discusión sobre la fragmentación social producida por la dictadura chilena y, en el fondo, por cualquier dictadura.

## REFLEXIONES FINALES

Los temas recurrentes en *La muerte y la doncella* y *Tejas Verdes* incluyen, entre otros, la verdad, el silencio, la complicidad, la injusticia y la impunidad. Las interrogantes surgen precisamente a partir de los hechos que definen el valor de la verdad, las acciones que provocan el silencio en la población, la complicidad y las deficiencias al momento de impartir justicia. Por esta razón, propongo incluir dos sesiones más que se encarguen de la comparación y el contraste de los temas establecidos en ambas obras, los dilemas de los personajes y sus respectivas representaciones (fílmicas y escénicas). Asimismo, en estas sesiones finales se observa la forma en que tanto Dorfman y Cabal como las producciones de Polanski y Amaya emprenden la difícil tarea de representar una realidad antes negada para no seguir echando tierra sobre la memoria, como sigue ocurriendo a casi tres décadas del regreso de la democracia en Chile. A modo de conclusión y con un total de ocho sesiones presenciales, es importante que los estudiantes adquieran conciencia de la relevancia de tratar el tema de la posdictadura cuando los residuos y fantasmas continúan repercutiendo en la población, particularmente porque la transición se llevó a cabo bajo una serie de pactos que permitieron, desde un principio, la impunidad de Pinochet, su continuidad como Comandante en Jefe de las Fuerzas Armadas y su cargo como senador vitalicio. Asimismo, una de las debilidades de la Concertación de Partidos por la Democracia, creada en 1988, fue silenciar los conflictos del periodo dictatorial y buscar en el pasado aspectos no conflictivos. Esto se refleja hoy en los más de mil casos pendientes desde el año 2000 en cuanto a los delitos de lesa humanidad cometidos durante la dictadura. De acuerdo con el Poder Judicial, muchos de estos casos llevan más de diez años en proceso. A lo dicho, deben sumarse los beneficios otorgados a quienes cometieron crímenes de lesa humanidad, lo que perpetúa la impunidad. Tal es el caso de la decisión tomada por el Tribunal Supremo que, el día 11 de septiembre de 2018, decidió liberar a seis ex-oficiales previamente condenados por violaciones a los derechos humanos. Instancias como estas despiertan el descontento de los sectores más afectados, los cuales exigen justicia y demandan la reinterpretación del Decreto Ley de Amnistía de 1978. Estos hechos permiten el diálogo con las obras de teatro y despiertan el debate con los estudiantes acerca de cómo la dictadura continúa teniendo un impacto en la sociedad chilena.

El análisis textual, cinematográfico y escénico de las obras no solo pone en práctica la memoria histórica, sino que también desafía y desenmascara los discursos que apelan al olvido y a la superación del pasado. Tomando en cuenta las prácticas de violencia, exclusión y marginalización en contra de las víctimas, el teatro posdictadura da cabida a la creación de espacios alternativos con el objetivo de seguir retando el *pos-*, el *después de* o el *más allá*. A través de la negociación entre el pasado y el presente, la inclusión de lo excluido, la ausencia en la presencia, la duda y la búsqueda, esta dramaturgia lidia con la problemática de representar aquello que pueda desentonar y desestabilizar las nuevas *señas de identidad* del país ante la esfera global. Ambas obras demuestran cómo las víctimas subsisten atrapadas en un cuerpo que fue objeto de destrucción, lo cual motiva la pérdida de la identidad, del alma y de la motivación. La angustia y el dolor se representan como síntomas de un pasado y como una respuesta a las falacias de las certidumbres impuestas por los discursos que dominaron, y todavía dominan, la esfera pública de la posdictadura chilena.

## OBRAS CITADAS

- Alonso de Santos, José Luis.** 1998. *La escritura dramática*. Madrid: Castalia.
- BBC.** 2017. "Chile, la cuna de los fondos privados de pensiones (las AFP), se rebela contra un invento que se extendió por toda América Latina". *La Tercera*. [en línea]. Disponible en <http://www.latercera.com/noticia/chile-la-cuna-los-fondos-privados-pensiones-las-afp-se-rebela-invento-se-extendio-toda-america-latina/>. [Consulta 8/12/18].
- Bhabha, Homi K.** 2004. *The Location of Culture*. New York: Routledge.
- Blanco Rubio, Petra-Jesús.** 2001. "El teatro de aula como estrategia pedagógica". *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* [en línea]. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-teatro-de-aula-como-estrategia-pedagogica-proyecto-de-innovacion-e-investigacion-pedagogica--0/>. [Consulta 3/30/2019].
- Cabal, Fermín.** 2004. *Tejas Verdes*. Ciudad Real: Ñaque Editoria.
- Cornago, Óscar.** 2005. "¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad". *TelondeFondo. Revista de Teoría Crítica y Teatral* [en línea]. Disponible en <http://www.telondeFondo.org/numeros-antteriores/numero1/articulo/2/que-es-la-teatralidad-paradigmas-esteticos-de-la-modernidad.html>. [Consulta 1/12/18].
- Christie, Alix.** 1995. "Tale of Vengeance From Polanski / Director's `Death and the Maiden". *SFGATE* [en línea]. Disponible en <https://www.sfgate.com/entertainment/article/Tale-of-Vengeance-From-Polanski-Director-s-3048898.php>. [Consulta 8/11/2018].
- Délano, Manuel.** 2011. "Chile reconoce a más de 40.000 víctimas de la dictadura de Pinochet". *El País* [en línea]. Disponible en [https://elpais.com/diario/2011/08/20/internacional/1313791208\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2011/08/20/internacional/1313791208_850215.html). [Consulta 11/12/2017].

- Del Campo, Alicia.** 2004. *Teatralidades de la memoria: Rituales de reconciliación en el Chile de la transición*. Santiago: Mosquito Comunicaciones.
- Dorfman, Ariel.** 1992. *La muerte y la doncella*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Dubatti, Jorge.** 2011. *Introducción a los estudios teatrales*. Ciudad de México: Godot.
- , 2008. "Por qué hablamos de Postdictadura 1983-2008". *Revista del Centro Cultural de la Cooperación*: 14-20.
- , 2006. *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación.
- Escobar, Ricardo Lagos.** 2003. "No hay Mañana sin Ayer." Instituto Nacional de Derechos Humanos (INDH) [en línea]. Disponible en <http://bibliotecadigital.indh.cl/handle/123456789/183?show=full>. [Consulta 12/10/2017].
- Etxeberria, Francisco.** 2016. "Exhumaciones llevadas a cabo en España desde el año 2000". Universidad del País Vasco [en línea]. Disponible en <http://www.politicadela memoria.org/wp-content/uploads/2015/09/Exhumaciones-desde-el-año-2000-CSIC.pdf>. [Consulta 6/7/2018].
- Freixas, Meritxell.** 2018. "Las asignaturas pendientes para el fin de la impunidad en Chile tras la dictadura de Pinochet". *Público* [en línea]. Disponible en <https://www.publico.es/internacional/45-anos-golpe-pinochet-asignaturas-pendientes-impunidad-chile-dictadura-pinochet.html>. [Consulta 10/11/2018].
- Gladhart, Amalia.** 2000. *The Leper in Blue*. Chapel Hill: The University of North Carolina. *Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación. Informe Rettig*. 1996. Santiago: Andros.
- Lafferriere, George.** 1999. "La pedagogía teatral, una herramienta para educar". *Educación Social*, pp. 54-65.
- Lazzara, Michael J.** 2006. *Chile in Transition: The Poetics and Politics of Memory*. Gainesville: University Press of Florida.
- López Mozo, Jerónimo.** 2001. "La búsqueda del despojamiento". *Acotaciones: Revista de investigación teatral* 6: 41-55.
- Martínez-Conde, María Jesús.** "4 preguntas para entender todo sobre la Comisión Valech y su discutido secreto". *El Definido* [en línea]. Disponible en [www.eldefinido.cl/actualidad/pais/9015/4-preguntas-para-entender-todo-sobre-la-Comision-Valech-y-su-discutido-secreto/](http://www.eldefinido.cl/actualidad/pais/9015/4-preguntas-para-entender-todo-sobre-la-Comision-Valech-y-su-discutido-secreto/). [Consulta 5/7/2018].
- "Métodos de tortura: definiciones y testimonios"**. *Informe Valech. Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura* [en línea]. Disponible en [www.comisionvalech.gov.cl](http://www.comisionvalech.gov.cl). [Consulta 10/11/17].
- Moulian, Tomás.** 1997. *Chile actual. Anatomía de un mito*. Santiago: LOM.
- Puga, Ana Elena.** 2008. *Memory, Allegory, and Testimony in South American Theater*. New York: Routledge.
- Richard, Nelly.** 2001. *Pensar en la postdictadura*. Santiago: Cuarto Propio.
- , 1998. *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*. Santiago: Cuarto Propio.
- Rizk, Beatriz J.** 2001. *Posmodernismo y teatro en América Latina: Teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*. Madrid: Iberoamericana.
- Sagaseta, Julia Elena.** 2000. "Poéticas escénicas de fin de siglo en el teatro argentino". *Indagaciones sobre el fin de siglo*. Buenos Aires: Galerna, pp. 203-213.
- Silva, Emilio.** 2005. *Las fosas de Franco*. Madrid: Temas de Hoy.
- Taylor, Diana.** 2003. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. North Carolina: Duke University Press.



- Toro, Fernando De.** 2004. "La(s) teatralidad(es) postmoderna(s) 1: Simulación, deconstrucción y escritura rizomática". *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual*. Madrid: Iberoamericana, pp. 73-94.
- Trancón, Santiago.** 2006. *Teoría del teatro*. Madrid: Fundamentos.
- Valdés, Hernán.** 1974. *Tejas Verdes: diario de un campo de concentración en Chile*. Barcelona: Ariel.
- Villegas, Juan.** 1999. "El teatro histórico latinoamericano como discurso e instrumento de apropiación de la historia". *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones*. Madrid: Visor, pp. 233-249.