

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Instituto de Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural



Dissertação de Mestrado

“Hechos consumados” de Juan Radrigán

La dramaturgia como espacio de representación y reproducción de la memoria social

Tahina Johnson De la Maza

Pelotas, 2021

Tahina Johnson De la Maza

“Hechos consumados” de Juan Radrigán

La dramaturgia como espacio de representación y reproducción de la memoria social

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Pelotas como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Memória Social e Patrimônio Cultural.

Orientadora: Prof. Dra. Maria Letícia Mazzucchi Ferreira

Pelotas, 2021

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de
Bibliotecas Catalogação na Publicação

M475h De la Maza, Tahina Johnson

"Hechos consumados" de Juan Radrigán : la dramaturgia como espacio de representación y reproducción de la memoria social / Tahina Johnson De la Maza ; Maria Letícia Mazzucchi Ferreira, orientador. — Pelotas, 2021.

155 f.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, 2021.

1. Dramaturgia. 2. Memória e esquecimento. 3. Teatro político chileno. 4. Juan Radrigán. I. Ferreira, Maria Letícia Mazzucchi, orient. II. Título.

CDD : 363.69

Tahina Johnson De la Maza

“Hechos consumados”, de Juan Radrigán

La dramaturgia como espacio de representación y reproducción de la memoria social chilena

Dissertação aprovada, como requisito parcial, para obtenção do grau de Mestre em Memória Social e Patrimônio Cultural, Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas.

Data da Defesa: 09 de abril de 2021

Banca examinadora:

.....

.

Prof. Dra Maria Letícia Mazzucchi Ferreira (Orientador)

Doutora em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

.....

Prof. Dra. Carla Rodrigues Gastaud

Doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

.....

Prof. Dr. João Luís Pereira Ourique

Doutor em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria

Agradecimientos

En primer lugar, quisiera agradecer a CAPES DS y al Estado Brasileiro por haberme dado la oportunidad que jamás pensé tener en mi país: educación universitaria pública, gratuita y de calidad.

A mi orientadora, Prof. Doctora Maria Letícia Ferreira Mazzuchi, por su labor como guía, sus contribuciones y, ante todo, por los grandes aprendizajes que recogí de su disciplina.

Al Prof. Doctor João Luís Ourique por su buena disposición, su interés por mi proyecto y sus aportes conceptuales.

A todos los funcionarios, profesores y colegas que forman parte del Programa y que ayudaron a hacer de mi vida en Pelotas un hogar.

A los amigos que hice en el camino: Simone, Álvaro, Jair, Esmeralda, Matheus, Miquéias, Yara, Leo, Ana y María: gracias por el cariño y la *parceria*.

A todos mis amigos, amigas y familiares en Chile, por confiar siempre en mi trabajo y en mis ideas (a veces incluso más que yo misma).

A mis colegas y hermanos de la Compañía Sin Norte. Ustedes y la memoria de Carrizal son uno de los grandes motivos por los cuales estoy aquí.

Al Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile, por los registros concedidos a mi investigación.

A los creadores entrevistados: Alfredo Castro, Nelson Brodt, Amparo Noguera, José Soza, Silvia Marín y José Herrera, por su disposición y contribuciones. En particular, gracias a Silvia y a Pepe por su generosidad al compartir sus memorias conmigo.

Por último, a mi querida madre, quien siempre ha estado ahí para recordarme el lugar de dónde vengo.

Hechos como defender algunas imágenes y algunas palabras, defenderlas de la barbarie, del polvo o del olvido, defenderlas a como de lugar, porque representan, cabalmente, un justo anhelo de morir despierto para no perdurar solamente dormido.

Juan Radrigán

Resumen

DE LA MAZA, Tahina Johnson. **“Hechos consumados” de Juan Radrigán: la dramaturgia como espacio de representación y reproducción de la memoria social.** Orientadora: Maria Letícia Mazzuchi Ferreira. 2021. Disertación (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Universidad Federal de Pelotas, Pelotas, 2021.

El presente trabajo pretende referirse al rol de la dramaturgia en cuanto espacio de representación de la memoria y el olvido de sujetos en contextos de abandono. A partir del análisis de la obra “Hechos Consumados”, del dramaturgo chileno Juan Radrigán, se busca entender cuáles son las formas dramáticas, los recursos poéticos y las técnicas discursivas de la obra que contribuyen a la producción y reproducción de la memoria social chilena. La investigación también pretende dilucidar de qué manera una obra teatral, a través de su puesta en escena, es capaz de evidenciar los diversos procesos y transformaciones políticas, culturales y sociales asociadas a su contexto de creación, convirtiéndose en un espacio de memoria específico.

Palabras clave: Dramaturgia, Memoria y olvido, Teatro político chileno, Juan Radrigán.

Resumo

DE LA MAZA, Tahina Johnson. **“Hechos consumados” de Juan Radrigán: la dramaturgia como espacio de representación y reproducción de la memoria social.** Orientadora: Maria Letícia Mazzuchi Ferreira. 2021. Dissertação (Mestrado)- Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2021.

O seguinte trabalho se refere ao rol da dramaturgia como espaço de representação da memória e o esquecimento de sujeitos marginalizados em contextos de abandono. A partir da análise da peça “Hechos consumados”, do dramaturgo chileno Juan Radrigán, procura-se entender quais são as formas dramáticas, os recursos poéticos e as técnicas discursivas da peça que contribuem à produção e reprodução da memória social. A pesquisa também pretende elucidar como uma peça teatral, a través da sua encenação, pode evidenciar os diversos processos e transformações políticas, culturais e sociais associadas ao seu contexto de criação, tornando-se um espaço de memória específico.

Palavras-chave: Dramaturgia, Memória e esquecimento, Teatro político chileno, Juan Radrigán.

Abstract

DE LA MAZA, Tahina Johnson. **“Hechos consumados” de Juan Radrigán: la dramaturgia como espacio de representación y representación de la memoria social.** Advisor: Maria Letícia Mazzuchi Ferreira. 2021. Dissertation (master’s degree) - Postgraduate Program in Social Memory and Cultural Heritage, Federal University of Pelotas, Pelotas, 2021.

This work relates about the playwriting role as a memory and oblivion’s representation space of marginalized people in abandonment contexts. Through the analysis of “Hechos consumados” written by the Chilean playwright Juan Radrigán, the main objective is to identify which are the dramatic forms, poetical resources and discursive techniques in this piece that contribute to the production and reproduction of social memory. It also pretends to elucidate in which ways a theatre play, through its representation, may give evidence of the political, cultural and social processes and transformations associated to the play’s creation context, becoming a specific space of memory.

Keywords: Playwriting, Memory and oblivion, Chilean political theatre, Juan Radrigán.

Sumario

Introducción	12
1. Vínculos entre el teatro y la memoria	22
1.1 Planteamientos preliminares sobre la alianza entre teatro y memoria	22
1.2 Hacia una comprensión de la memoria social	26
1.2.1 Memoria social y memoria colectiva.....	26
1.2.2. Memoria cultural.....	31
1.3 Performance de la Memoria	34
2. El teatro político chileno y la figura de Juan Radrigán	39
2.1 Hacia una idea de teatro político	39
2.2 Teatro político-social chileno: breve contextualización histórica	42
2.3 Juan Radrigán y su influencia en el palco chileno: la vida de un maestro	46
2.4 Hechos consumados; hechos representados.....	49
3. Análisis e interpretación dramática de “Hechos consumados”	53
3.1 Elementos constitutivos de la dramaturgia.....	53
3.2 Tiempo y Espacio.....	53
3.3 Acción.....	61
3.4 Situación y conflicto.....	63
3.5 Personaje; persona; actor: experiencia subjetiva a través del texto dramatúrgico.	64
4. Treinta años de memoria: “Hechos consumados” de 1981 y 2010	71
4.1 Antecedentes generales.....	71
4.2 Sobre las puestas en escena de 1981 y 2010.....	73
4.2.1 Puesta en escena de 1981	73
4.2.2 Puesta en escena de 2010.....	76
4.3 “Hechos consumados” como lugar de memoria y olvido	78
4.4 Relatos limítrofes: vivencias de una testigo.....	84
Conclusiones	96
Referencias	99
Entrevistas	104
Apéndices	105
Apéndice A. Obra íntegra "Hechos consumados", de Juan Radrigán	105
Apéndice B. Glosario de términos populares y modismos chilenos Español/Portugués	141
Anexos	145

Anexo A. Registros fotográficos y archivos de prensa de la puesta en escena de 1981.....	145
Anexo B. Registros fotográficos y archivos de prensa de la puesta en escena de 2010	153

Introducción

La presente investigación proviene, en primera instancia, de mi experiencia como actriz y dramaturga. Desde el comienzo de mi formación en teatro, y sobre todo en mi carrera profesional después de egresada, comenzó a manifestarse en mí una inquietud permanente acerca del complejo concepto de memoria, y sobre cómo esta podía manifestarse de las más diversas formas en el ejercicio de la práctica teatral y actoral. A partir de la creación de mi primera obra, “Carrizal abajo: memoria de un pueblo sin luz”, escrita el año 2015 y llevada a escena entre los años 2016 y 2017 en Santiago y en el norte de Chile, se me hizo cada vez más evidente que el teatro siempre era- y debía ser- reflejo de los múltiples fenómenos memoriales, tanto individuales y colectivos, vinculados a la historia de un país, de una cultura o de una sociedad.

El año 2015 y en medio de estas inquietudes personales, tuve el honor de tener al maestro Juan Radrigán (1937-2016) como profesor de un curso de dramaturgia en la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Prolífero escritor, con una producción de más de cuarenta obras y referencia indiscutible del teatro chileno y latinoamericano, su voz y enseñanzas me calaron profundamente. Esto tanto en mi educación formal, como en la reafirmación de mi creencia de que las artes escénicas debiesen ser síntoma y reflejo de las injusticias sociales que abundan en nuestro continente.

Fue en ese curso en el que, bajo su prudente tutela y una absoluta confianza en el potencial de mi trabajo, terminé de escribir “Carrizal abajo...” La obra, nacida a partir de un viaje al que llegué casi como por accidente, tiene como eje principal el relatar la historia y memoria del pequeño pueblo pesquero de Carrizal bajo, en el norte de Chile, que hasta junio del año 2020 no contaba con luz eléctrica ni servicios de agua potable.

Sus habitantes viven en las más precarias condiciones. Una infraestructura deficiente- sino inexistente- de servicios de salud y educación; nulos espacios de recreación; destrucción de bienes patrimoniales y depredación indiscriminada de los recursos marítimos por parte de las empresas multinacionales, hacen de este un lugar en donde, pese a haber existido huellas

de un pasado próspero gracias a la minería del siglo XIX, el abandono se expresa en su forma más literal y negligente.

Abandono por parte del Estado, las autoridades políticas, los medios y la prensa, pero también una forma de “auto-abandono” por parte de los propios habitantes del pueblo, quienes han sido sistemáticamente inhabilitados para conseguir prolongar y compartir sus memorias. Isolados, marginalizados y alejados de las grandes capitales, la falta de luz que los afecta es una metáfora de tantos otros “Carrizales” en Chile y Latinoamérica que sufren condiciones de vida similares, permaneciendo así en una oscuridad material y psíquica. Como ya es bien sabido, este no es un caso aislado, y sus circunstancias son replicables a inúmeros ejemplos en la sociedad chilena, prácticamente desde los inicios de su conformación como república.

La dramaturgia de Juan Radrigán fue, probablemente, una de las más célebres en dar cuenta de este tipo de situaciones y relatos limítrofes en Chile. Su propia experiencia como obrero y dirigente sindical, sobreviviente de la pobreza y testigo del horror en dictadura, explica en gran parte el cómo fue capaz de expresar, a partir de una sensibilidad inigualable, la búsqueda del ser humano por la justicia y la igualdad. Desde la denuncia tácita, la ironía y la recuperación del lenguaje popular de las clases trabajadoras y zonas rurales de Chile, la dramaturgia de Radrigán suscita, a partir de un singular registro poético, el despertar de afectos y emociones tantas veces silenciadas por el temor y la opresión.

A mi interés por discutir la manera en que ciertas obras dramáticas funcionan como una construcción activa de la memoria social chilena, se sumó la muerte del dramaturgo, víctima de un cáncer fulminante el año 2016. Se sostuvo así mi deseo por prolongar sus enseñanzas y observar de qué forma obras como “Hechos consumados”, escrita en plena dictadura, pudiesen ser aún relevantes en la constitución de la memoria social chilena. Sin importar el paso y el peso de casi 50 años desde Golpe de Estado comandado por Augusto Pinochet- y 30 años desde el retorno a la democracia- la dictadura dejó duras e indelebles marcas en la sociedad chilena y sus víctimas. Esto, obviamente, se extiende al territorio del teatro y de las prácticas artísticas nacidas en aquella época.

Me he referido a todo lo anterior porque creo necesario explicar que pese a que mi investigación se encuentra inserta en un programa perteneciente al área de las Ciencias Sociales, es imposible escapar del interés que suscitan en mí las más diversas formas en las que el teatro- y en específico la dramaturgia- se manifiestan en y a partir de la vida social. Estos dos dispositivos artísticos, intrínsecamente relacionados y co-dependientes, operan como una cierta especie de testamento indeleble y multiforme de historias y memorias; a veces frágiles, a veces resistentes, que son en tantas ocasiones silenciadas por las voces oficiales.

La investigación, en definitiva, nace a partir de una reflexión sobre las posibles relaciones existentes entre el teatro, la dramaturgia y los estudios de memoria. Al realizar un sondeaje sobre el estado del arte en este asunto, si bien han sido varios los teóricos y creadores teatrales que han entendido la memoria como un aspecto fundamental para el desarrollo las artes escénicas, las investigaciones latinoamericanas que proponen una dirección inversa; es decir, la de considerar a la dramaturgia un soporte valioso y necesario para la construcción de la memoria social, han sido escasas.

Así, el foco de esta investigación es, en un sentido amplio, estudiar el rol de la dramaturgia en los procesos de producción y reproducción de la memoria social de sujetos en contextos de olvido y subalternización en Chile. Para desplazar esta cuestión a un campo de estudio con mayor facilidad de observación, se decidió estudiar la obra “Hechos consumados” de Juan Radrigán, para reflexionar sobre los elementos constitutivos, las formas dramáticas y los recursos poéticos presentes en esta dramaturgia que evidenciarían su vinculación con la memoria, identidad y olvido de la clase social más desposeída en Chile.

“Hechos consumados”, escrita por Juan Radrigán el año 1981, tiene como protagonistas a Marta y Emilio: dos personajes indigentes en extrema situación de pobreza, sin casa ni familia. La trama transcurre en un inhóspito terreno baldío en la periferia de la ciudad de Santiago, a las orillas del río Mapocho¹. Marta y

¹ El Río Mapocho es el principal canal fluvial de Santiago. Discurre en sentido noroeste y pasa por dieciséis comunas de la ciudad, representando así un marco político que delimita la desigualdad entre la clase rica (zona oriente) y los barrios más pobres (zona poniente). Notorio

Emilio deciden hacer de este sitio una suerte de hogar, luego de que Emilio rescatara a Marta de ahogarse en el río. Así es como ambos seres entablan una relación en la cual comparten retazos e historias de sus vidas, además de una serie de cuestiones existenciales respecto a su condición de abandono.

Su relativa estabilidad se ve conflictuada por la llegada de un tercer personaje, Miguel, quien les pide salir del sitio por ser propiedad de un dueño para el cual trabaja como cuidador. Ante la negativa de salir, por ser el único lugar donde pueden sobrevivir, Miguel culmina la obra matando a palos a Emilio. Este trágico desenlace se ve rematado con la desesperada pregunta de Martha: “¿Qué hicieron con nosotros?”, dotando a la obra de una contundente reflexión acerca de la dignidad y la justicia, entre otros tópicos relevantes.

Fueron incorporadas como objeto de investigación dos puestas en escena de la obra: la primera, estrenada en 1981 por la Compañía de Teatro Popular El Telón², y la segunda, del año 2010, dirigida por el actor y director chileno Alfredo Castro. Estas representaciones han sido las de mayor impacto en la recepción de los espectadores, y también las que probablemente alcanzaron mayor calidad artística. De este modo, se pretende comprender la incidencia de los factores contextuales, históricos y políticos, tanto en la escritura de la obra como en su ejecución a través de la representación teatral. Esto bajo la premisa de que los vínculos entre el teatro, la dramaturgia, la *performance* y la memoria operan en diversas experiencias imbricadas en el corazón de la experiencia humana.

Algunas preguntas relevantes que fueron planteadas desde el comienzo son: ¿Cómo la dramaturgia, en cuanto producto artístico, construcción discursiva y potencial puesta en escena, permite la representación y reproducción de la memoria social? ¿Qué elementos de la creación dramática y teatral presentes

es, de hecho, el estado de las aguas según la zona de la urbe: de ser un río limpio y abundante al oriente de la capital, poco a poco se ha convertido en un afluente agua escasa, sucia y contaminada.

² Grupo de teatro popular dirigido por Juan Radrigán. La intención de la compañía consistía en realizar obras contestatarias a la dictadura de Augusto Pinochet, acercando el teatro a poblaciones, barrios de la periferia y en general espacios marginalizados de Santiago, Concepción y regiones. Algunos de los miembros significativos de la compañía fueron los actores Nelson Brodt, Silvia Marín, José Herrera, Manuel Lattus, Jaime Wilson y Mariela Roi, entre otros. Además de las obras escritas por Radrigán, el repertorio de la compañía incluía obras clásicas con marcada crítica social, como “La cantante calva” de Eugene Ionesco, y una adaptación de “Don Quijote de la Mancha”, de Miguel Cervantes.

em “Hechos consumados” resultan significativos para entender, visibilizar y representar la memoria de individuos abandonados y segregados en Chile?

En principio, la idea central que prevalecía ante mis interrogantes es que la dramaturgia se constituye como una construcción discursiva que, al devenir acontecimiento, posibilita la producción y reproducción de memorias sociales. De este modo, se sostiene que la presencia y existencia de obras dramáticas como “Hechos consumados”- tanto desde el momento de su escritura y presentación original, como también en las diversas puestas en escena y adaptaciones posteriores- ha permitido reflexionar de un modo único sobre la historia reciente chilena, y la memoria de sujetos marginalizados y víctimas de la violencia en dictadura.

En busca del sustento teórico necesario para la investigación, se indagó en fuentes referidas a algunas categorías conceptuales sustanciales, tales como Memoria social, Memoria cultural y Memoria y olvido. A través del proceso investigativo, se llegó a otras categorías derivadas, como por ejemplo la distinción entre la Memoria colectiva y la Memoria individual; la Memoria cultural y el concepto de Sociotransmisores. Por otra parte, las categorías analíticas provenientes de los estudios teatrales se corresponden con conceptos como la Performance de la memoria, la Memoria corporal y el Teatro de la memoria.

La comprensión de la memoria social implica remitirnos tanto a la memoria individual como a la memoria colectiva. La memoria individual apunta, a grandes rasgos, a las formas y medios en las que un individuo recuerda. Para Bergson (1999), sólo es posible pensar a partir de recordar y crear imágenes mentales. La memoria, según el autor, es individual porque son los sujetos quienes poseen la facultad de recordar. En ese sentido, no es posible tener poder sobre el futuro sin una visión respecto del pasado; pues es el estímulo de nuestras actividades que crea una suerte de vacío en donde los recuerdos se precipitan. La memoria sería, por lo tanto, una consecuencia en la esfera del conocimiento de la propia indeterminación de nuestra voluntad (BERGSON, 1999).

A su vez, Maurice Halbwachs (2006) propone que un individuo sólo puede recordar con la condición de situarse en el punto de vista de uno o varios grupos. Para el autor, cada memoria individual es un punto de vista sobre la memoria

colectiva, a partir del lugar ocupado en ella y las relaciones establecidas en otros entornos. De acuerdo con esta perspectiva, la memoria colectiva es comprendida necesariamente a partir de la incorporación de memorias individuales, que sólo pueden manifestarse en el núcleo de las relaciones sociales. Dada su condición de historiador y sociólogo, Halbwachs estudia la memoria a partir de ciertas instituciones sociales como la familia, la religión, la iglesia y las clases sociales. La memoria colectiva, contextualizada a partir de estos grupos, permite entender de qué modo el individuo está en una situación de dependencia con la sociedad y responde a sus convenciones específicas.

Es de notar que tanto la memoria colectiva como la memoria individual se encuentran imbricadas en diversas operaciones en las artes escénicas. Desde los actos de memorización de los actores, que para la representación deben recordar acciones, objetivos y textos, hasta las implicancias de esa representación en los espectadores y en la memoria de una sociedad específica. Podríamos afirmar que “junto a una historia escrita, se encuentra una historia viva perpetuada o renovada a través del tiempo” (HALBWACHS, 1995, p.209). La dramaturgia como género comprendería ambas capas de la historia, tanto en su proceso de escritura como en su posterior representación escénica.

Otra categoría de análisis pertinente consiste en la denominada memoria cultural. La perspectiva de Jan Assmann, quien realiza una suerte de desmembramiento del concepto de memoria colectiva de Halbwachs, es significativa para comprender cómo se manifiesta la memoria en los medios culturales. De acuerdo con las ideas de Assmann, la memoria se presenta corporizada en el núcleo de una sociedad y en sus diversas manifestaciones culturales a través de dos formas principales: la memoria comunicativa y la memoria cultural. El autor entiende a la memoria como aquella facultad que habilita a formar una conciencia de la identidad, tanto en un nivel personal como colectivo y, a su vez, a la memoria cultural como una institución exteriorizada en formas simbólicas trascendentes a cualquier situación o contexto. Dichas formas simbólicas a las que Assmann remite pueden ser transmitidas de una generación a otra y transferidas en diversas situaciones, tal como acontece en el caso de la obra estudiada.

La investigación también ha considerado como categoría analítica aquella relación dual entre memoria y olvido. Para desenvolver esta categoría debemos referirnos necesariamente a algunas de las ideas propuestas por Paul Ricoeur en “Memoria, historia y olvido” (2004). Esta suerte de operación binómica existente entre la memoria y el olvido es compleja; pero podría ser considerada a grandes trazos como una suerte de pugna constante entre el hecho de recordar y el hecho de que esos recuerdos puedan ser borrados por el tiempo destructor del olvido. Se concibe así una aporía del recuerdo: la presencia de lo ausente en la erística del no-saber del saber (RICOEUR, 2004).

En “Performing Memory in Art and Popular Culture” (2013), las autoras Liedeke Plate y Anneke Smelik proponen que la memoria es, ante todo, performance materializada o incorporada; preguntándose de qué forma las diversas prácticas artísticas performan el pasado en el presente. Para ellas, performar la memoria puede ser entendido como un acto de memorización procesual, dinámico y correspondiente con la cultura popular.

A su vez, Richard Schechner coloca la esencia del drama en la transformación; es decir, la forma en que el teatro es utilizado como un medio de actuar y confirmar el cambio. Siguiendo esta idea, en las artes teatrales las transformaciones ocurren en tres niveles diferentes: en el drama o argumento; en los actores, y finalmente en el público, que puede experimentar estos cambios de forma pasajera- a modo de entretenimiento- o permanentemente, formando parte de un ritual que se traspasa al territorio de lo *real*. Es en ese sentido que la forma teatral nos lleva a pensar que ese acto relevador de escenificación teatral, mediante una suerte de *transformance* que modifica los cuerpos en escena y manifiesta sus propias subjetividades, aporta una comprensión del fenómeno memorial desde nuevas perspectivas que son provechosas para las Ciencias Sociales.

Las puestas en escena de “Hechos consumados” realizadas por Nelson Brodt (1981) y Alfredo Castro (2010), son estudiadas como casos en donde la memoria, además de ser transmitida mediante el escrito dramático, cobra presencia en un espacio escénico. Esto sirve para pensar en una posible

Performance de la memoria, que transgrede los propios límites escriturales del autor y se instala en un territorio marcadamente colectivo.

Ante un terreno abierto a nuevas contribuciones, el proyecto se propone contribuir al campo de estudios de la Memoria social y el Patrimonio cultural y compartir un conocimiento sobre la dramaturgia- en un sentido amplio- y sobre el teatro chileno y la figura de Juan Radrigán- en términos específicos-. Pese a que la obra de Radrigán ha sido referenciada y revisitada en incontables ocasiones, a través de puestas en escena, lecturas dramatizadas, críticas y producciones académicas, la pregunta medular sobre el cómo ha podido representar y reproducir parte de la memoria social chilena ha quedado más bien de lado. La investigación adquiere sentido al ser un asunto de interés tanto para teóricos, dramaturgos y directores teatrales, como también para investigadores del área de las Ciencias Sociales.

Estos temas, sin duda, resuenan hoy más que nunca, tras el denominado “estallido social chileno”, en octubre de 2019. La convicción en el “Nunca más” parece haber sido desarticulada debido a las brutales violaciones a los DD.HH. contra manifestantes y ejecutadas impunemente por las Fuerzas armadas. Las emociones, deseos, memorias y afectos movilizados en la contingencia chilena vendrían a retomar o continuar el profundo sentimiento de injusticia de aquellos que sienten que el sistema los ha hecho indignos e invisibilizados.

En ese sentido, la presente investigación es relevante si se considera también como una resultante de los mismos procesos históricos y políticos en Chile. Desde la débil transición de la dictadura a la democracia hasta hoy, se evidencia un modelo socioeconómico dislocado, expuesto y puesto en cuestión, que por supuesto, permea las diversas manifestaciones artísticas, culturales y patrimoniales del país.

En la primera etapa de la investigación se estudiaron las fuentes conceptuales pertinentes y se definieron las categorías de análisis. La segunda etapa del proyecto consistió en una recolección de datos a partir de la exploración de fuentes primarias y secundarias de diversa índole. Son parte de este registro tanto la obra dramática en sí misma- en primera instancia- como también aquellos registros audiovisuales, publicaciones científicas y relatos

precedentes, entre otros, que significaran un aporte a la discusión y obtención de informaciones específicas sobre la dramaturgia y su contexto socio-político de creación.

La tercera etapa de investigación consistió en un trabajo de campo realizado durante los meses de enero y febrero de 2020 en Santiago, Chile. La técnica de recolección de datos fue realizada a partir de la realización de entrevistas a seis informantes clave, todos creadores y actores de las puestas en escena de “Hechos consumados” de 1981 y 2010. Esto, con el objetivo de obtener datos más específicos acerca de sus procesos de creación. Finalmente, la cuarta y última etapa consistió en un análisis crítico del contenido de los datos obtenidos, puestos a prueba tanto en base a las categorías analíticas y los conceptos delimitados en el marco teórico, como también en relación a la obra dramática seleccionada.

El primer capítulo, “Vínculos entre teatro y memoria”, se corresponde con la primera fase investigativa y funciona como marco conceptual, pues realiza una revisión de la relación histórica entre el teatro y la memoria y discute los principales conceptos a ser tratados en la investigación. El segundo capítulo, “El teatro político chileno y la figura de Juan Radrigán” propone una breve definición del concepto de teatro político; contextualiza la labor de Juan Radrigán en relación a otros dramaturgos precedentes y al escenario socio-político de creación, e introduce la trama y fábula de la obra “Hechos consumados”.

El tercer capítulo, “Análisis e interpretación dramaturgica de “Hechos consumados” consiste en una lectura de la obra dramática a partir de sus elementos constituyentes: tiempo y espacio; acción; situación y conflicto y personajes. Finalmente, el cuarto y último capítulo, “Treinta años de memoria: “Hechos consumados” de 1981 y 2010” recoge la información extraída de las entrevistas realizadas durante el trabajo de campo y discute algunas de las divergencias estéticas, escénicas y contextuales entre la puesta en escena del año 1981 y la del año 2010.

La dramaturgia, en todo su despliegue creativo y potencial escénico, es un territorio rico en símbolos, huellas, discursos y narrativas. Su carácter binario (escrito/actuado; narrativo/performativo; mental/corporal) la sitúa en un terreno

privilegiado para reflexionar sobre la memoria y la identidad de un grupo determinado. Reflexión que comienza por el autor de la obra, pasa a través y *mediante* los actores y los diversos recursos representativos, y acaba llegando en última y fundamental instancia al público que asiste y reanima dichos acontecimientos. Incluso, sería interesante proponer el acto de la escritura académica como otra instancia de reproducción de aquella memoria izada y recuperada, en primer lugar, por la figura del dramaturgo.

1. Vínculos entre el teatro y la memoria

1.1 Planteamientos preliminares sobre la alianza entre teatro y memoria

Los nexos existentes entre el teatro y la memoria son, sino indisolubles, a lo menos estrechos. Al revisar la tradición griega, se observa que el surgimiento del teatro y de la tragedia, en particular, pasa a conformar parte esencial en la constitución de la polis. Esto, comprendiendo al teatro tanto como un acontecimiento social, como también en una forma de hacer política, deviniendo sociotransmisor de la memoria histórica. Su auge en el siglo V A.c, de hecho, coincide con la instauración de la democracia en Atenas. La evocación y la reminiscencia, propias de la tragedia, se erigen con un claro objetivo: educar al pueblo a partir de una construcción que remite a hechos pasados y a conflictos políticos, y que pretendía mostrar a los ciudadanos las consecuencias que pueden implicar las acciones realizadas y sufridas por el héroe de una tragedia.

En “El arte de la memoria” (2005), Frances Yates realiza una vasta revisión histórica de la relación entre el arte y la memoria. Su interés por los estudios de Giordano Bruno sobre el tema, así como también respecto al “Teatro de la Memoria” de Giulio Camillo, la llevaron a escribir la historia del arte de la memoria y discutirla a partir de varios períodos: la época clásica; la edad media; la época renacentista, entre otros. Yates señala que fueron los griegos y romanos los primeros en realizar un tipo de arte específico para la memorización- también denominado mnemónica-, sustentado en una técnica según la cual se imprimen en la memoria lugares e imágenes (2005, p. 9). Sin imprenta ni otras tecnologías de reproducción del conocimiento, el uso de la facultad de memoria era de extrema importancia para las civilizaciones antiguas. De hecho, la diosa Mnemósyne era considerada por los griegos como “la madre de las musas”.

La visión aristotélica de la memoria y la reminiscencia está basada en la teoría del conocimiento que el filósofo expone en *De Anima*; y según la cual resulta imposible pensar o imaginar sin un diseño mental. De hecho, Aristóteles dedicó gran parte de sus estudios al formato de la tragedia, por considerarla un género ejemplar en la convergencia entre la historia y la memoria. Dicha memoria, tanto para Aristóteles como para Yates, pertenece a la misma parte

del alma que la imaginación, pues es considerada un archivo de diseños mentales “procedentes de las impresiones sensoriales con la añadidura del elemento temporal, pues las imágenes mentales de la memoria no arrancan de la percepción de las cosas presentes sino de las cosas pasadas” (YATES, 2005, p. 53).

Es evidente, por lo tanto, que el teatro estuvo siempre ligado al propósito de construir y a la vez reconstruir memorias sociales e históricas; permaneciendo, a través de su constante reproducción, perenne pese al paso de los años. No en vano es posible leer hoy una obra clásica griega o romana: estas piezas dramáticas traspasaron los límites temporales y espaciales para constituirse como parte de la tradición occidental. Gracias a ellas, también, se ha logrado acceder a aspectos de la historia que no estaban necesariamente presentes en las epopeyas o escritos historiográficos de la época. Es posible concebir esto como una operación binaria y retroactiva: en la medida en que recordamos estas dramaturgias, ellas nos ayudan a recordar.

Jöel Candau recoge las ideas de Frances Yates y reafirma que el arte de la memoria está fundado en “la construcción de un sistema de lugares (*loci*) y de imágenes (...) de modo que el orden del discurso y el de las imágenes se confunden y, entonces, el recorrido (mental) del itinerario provoca la reminiscencia” (CANDAU, 2006, p. 37). Dicho recorrido es precisamente el que los actores ejecutan para la interpretación de una obra dramática, así como también el del público, mediante estímulos perceptuales que le son entregados y que a la vez remiten a sus propias imágenes y experiencias personales.

Ya en el Renacimiento, el teatro reafirma su carácter social y político para instalarse como un evento significativo en la vida pública de los ciudadanos. A menudo eran realizadas representaciones al aire libre, a las cuales podía acceder la clase popular, que a partir de la comedia y la ironía venían a representar los conflictos e injusticias de los regímenes monárquicos.

En la tradición occidental del siglo XX, el surgimiento de nuevos estilos actorales como el naturalismo, el realismo y el teatro del absurdo, vienen a recoger y resignificar las tradiciones teatrales antiguas, formando una cadena de eslabones que, en la medida que asegura la preservación de una tradición a su

vez reinventada. Dicha relación colaborativa entre el teatro y la memoria proviene, a su vez, del deseo de transmisión de una historia no oficial, pues

Frente a la manipulación interesada de los acontecimientos aparece el concepto de memoria, verdadero campo de batalla de la manipulación (...) son muchos los ejemplos, pasados y presentes, en los que la mentira descansa en la mutilación de la memoria. De ahí la nueva alianza entre teatro y memoria, frente a la naturaleza desmemoriada del teatro histórico nacional (MONLEÓN Y DIAGO, p.40, 2007).

Esta necesidad de memoria, que también se manifiesta en el arte teatral, resulta particularmente evidente tras las devastadoras consecuencias de la II Guerra Mundial y el Holocausto Judío. En efecto, la *Shoah* expresa irrefutablemente una línea de demarcación, pues “elle signe la fin d’une philosophie de l’histoire qui veut que la réconciliation finisse toujours par l’emporter sur le déchirement, inaugurant une crise de la conscience historique” (LIGIER-DEGAUQUE y TEULADE, 2018, p.7)³

Por otra parte, el tipo de memoria activada en el hecho teatral no es apenas la del *Reminding*, como se refiere Ricoeur (2004) en base a las ideas de Edward Casey (1987)⁴, sino también la del *Reminiscing*, fenómeno consistente en revivir el pasado “evocándolo entre varias personas, una ayudando a otra a recordar acontecimientos o saberes compartidos, el recuerdo de una sirviendo de *reminder* para los recuerdos de la otra” (RICOEUR, 2004, p.55). El actor y el espectador de cualquier obra teatral se encuentran imbricados en una relación de colaboración mutua; en donde el primero otorga al segundo estímulos para ayudarlo a *recordar*, *recuperar*, *reanimar* y *rememorar*; ya sea un aspecto identitario de la sociedad a la que pertenece, como también una vivencia personal evocada por la *otra* vida que presencia en escena.

Si se entiende al teatro como un acontecimiento vivo, compartido en un *Communitas* que reproduce ciertos sucesos y a la vez experimenta uno nuevo

³ “Ella marca el fin de una filosofía de la historia que quiere que la reconciliación acabe siempre prevaleciendo por sobre la fragmentación, inaugurando una crisis de la consciencia histórica” (Trad. mía).

⁴ Edward S. Casey, *Remembering. A Phenomenological Study*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1987. En: Paul Ricoeur, *La memoria, la historia y el olvido* (2004)

(el de la puesta en escena, en un espacio y tiempo comunes), es posible afirmar que también forma parte del teatro el tercer modo mnemónico propuesto por Casey: el *Recognizing*, o reconocimiento, en donde somos remitidos al enigma del recuerdo, como presencia de aquello ausente que ya fue previamente encontrado. La verdadera y gran hazaña del reconocimiento es la de traer al presente la alteridad de lo ocurrido: “es en eso que el recuerdo es re-(a)presentación, en el doble sentido del re-: hacia atrás y de nuevo” (RICOEUR, 2004, p.56). Uno de los grandes valores del universo de lo teatral, por ende, consistiría en la capacidad de poner en práctica estos tres modos de memoria a la vez.

Ya bien su fuente primaria esté en la narrativa oral, a través de testimonios y relatos verídicos puestos en escena “fríamente” (es decir, sin adaptaciones textuales por parte del autor); o bien se haya apoyado en una construcción discursiva ficcional- como es el caso de la producción global de Juan Radrigán- la dramaturgia deviene necesariamente en memoria colectiva en cuanto es representada y llevada a acción en el fenómeno teatral. En ese sentido, es importante señalar que el teatro no debe operar como un mero almacén de informaciones o museo de los hechos históricos, ni como un simple vehículo de discursos políticos. La memoria en el teatro y la dramaturgia opera de un modo diferente, pues “más allá del saber y del entendimiento, el teatro efectúa un trabajo de memoria en los cuerpos, en los afectos y, solo después, en la consciencia” (LEHMANN, 2013, p. 334).

Todo esto permite deducir que tanto la mnemotecnia como la memoria son la raíz de los procedimientos creativos del performer (LOPES, 2009, p. 135); en el sentido de ser recursos utilizados “como um impulso, como uma motivação, como um tema ou como um procedimento para tornar o trabalho com o seu corpo um objeto cultural.” (LOPES, 2009, p. 135)⁵. Debido a que en las artes escénicas el cuerpo es considerado el depósito primario de la memoria, se deslinda que “su aspecto y sus gestos evocan inesperadamente en el observador un *recuerdo* en su propio cuerpo” (LEHMANN, 2013, p. 334). El teatro es un lugar de la memoria porque el espectador es sorprendido a partir de percibir la experiencia

⁵ “como un impulso, como una motivación, como un tema o como un procedimiento para tomar del trabajo con su cuerpo un objeto cultural” (Trad. mía).

de otro tiempo, en el que convergen aspectos de la historia individual y la historia colectiva.

1.2Hacia una comprensión de la memoria social

1.2.1 Memoria individual y memoria colectiva

Henry Bergson fue, sin duda, uno de los mayores pensadores de la modernidad en reflexionar sobre el fenómeno memorial. Su estudio sistemático sobre los modos de funcionamiento de la memoria, tanto a nivel fisiológico como psicológico lo llevó a crear varias categorías de análisis que resultan esenciales para poder trazar un punto de partida sobre el concepto. Bergson plantea a la memoria como una facultad esencial del intelecto humano, a partir de la capacidad de crear imágenes, entendidas como una cierta existencia situada entre la “cosa” y la “representación” (2010, p.2). Desde este enfoque, el recuerdo consistiría en aquella facultad que permite vincular la realidad del espíritu con la de la materia, estableciéndose como un espacio dual en donde se manifiestan tanto el alma como el cuerpo físico. En el recuerdo, las imágenes cobran vida a partir de su presencia en el plano material y psíquico.

Para Bergson, la facultad de la memoria se da fundamentalmente en dos niveles: en primer lugar, la memoria hábito- la protomemoria- y en segundo lugar la memoria pura- el recuerdo-. Es importante señalar que estos niveles de memoria no actúan independientemente uno del otro, sino que son más bien parte de una red de recorridos que se entrecruzan en el plano de lo afectivo y la experiencia sensorial:

A memória sob estas duas formas, enquanto recobre com uma camada de lembranças um fundo de percepção imediata, e também enquanto ela contrai uma multiplicidade de momentos, constitui a principal contribuição da consciência individual na percepção, o lado subjetivo de nosso conhecimento das coisas” (2006, p.31).⁶

Tanto la memoria hábito como la memoria pura se encuentran presentes en las diversas operaciones del arte teatral. Los actores, arriba del escenario, utilizan mecanismos propios de la memoria hábito, como la memorización y

⁶ “La memoria sobre estas dos formas, en cuanto recubre con una capa de recuerdos un fondo de percepción inmediata, y también en cuanto ella contrae una multiplicidad de momentos, constituye la principal contribución de la conciencia individual en la percepción, el lado subjetivo de nuestro conocimiento de las cosas” (Trad. mía).

reconocimiento de memorias emotivas personales. A su vez, la denominada memoria pura, constituida por los recuerdos e imágenes del pasado de estos individuos, forma parte de la interpretación actoral y dota a la actuación de diversas capas de profundidad en el cuerpo encarnado en escena.

A diferencia de Bergson, quien identifica la memoria primordialmente como individual, debido a que son los sujetos quienes poseen la capacidad de recordar, Maurice Halbwachs contextualiza dicha premisa introduciéndola en un marco social. Según él, es imposible estar desprendido de la sociedad. El pasado y el futuro se complementan al convivir en un presente que es continuo, pero que a la vez es parte de un tiempo histórico. Halbwachs niega la existencia de una memoria meramente individual, señalando que “uno sólo recuerda a condición de situarse en el punto de vista de uno o varios grupos y volver a colocarse en una o varias corrientes de pensamiento colectivo” (2004, p.36).

Para Halbwachs, cada memoria individual propone un punto de vista sobre la memoria colectiva, a partir del lugar que se ocupa en ella y las relaciones establecidas con otros entornos. Bajo esta perspectiva, la memoria colectiva es entendida desde de la incorporación de memorias individuales. Los marcos colectivos de la memoria no son formas vacías donde se encajarían los recuerdos de otras partes, sino “los instrumentos que la memoria colectiva utiliza para reconstruir una imagen del pasado acorde con cada época y en sintonía con los pensamientos dominantes de la sociedad” (HALBWACHS, 2004, p.10). Según esta premisa, el ser humano sólo consigue evocar sus recuerdos a partir de dichas estructuras o marcos sociales.

Resulta interesante pensar en cómo, para los autores comentados, la definición de la memoria desde un enfoque mental, cognitivo y fisiológico resulta finalmente indisoluble de la experiencia subjetiva y particular de cada sujeto con sus recuerdos y con aquellos recuerdos que le rodean al formar parte de una sociedad. Recordar surge desde el presente, “solamente con la condición de encontrar, en los marcos de la memoria colectiva, el lugar de los acontecimientos pasados que nos interese.” (HALBWACHS, 2004, p. 323). Conforme a esta perspectiva, el olvido sería también consecuencia de un proceso social, en donde los marcos sociales -o una parte de ellos- desaparecen y son evadidos;

ya sea por la falta de atención en ellos, o bien debido a los cambios de un período a otro, las formas de representación y la manera en que cada sociedad se adapta a las circunstancias del presente.

Nuestros recuerdos evocados son completados al adosarse o amalgamarse con aquellos que lo rodean, y que muchas veces se encuentran en los objetos, seres y lugares pertenecientes al espacio en el que vivimos. La necesaria contextualización de la memoria en un aparato social permeable y en constantes modificaciones ha permitido que hoy en día esta sea entendida como un concepto mutable, incapaz de mantenerse fijo en el tiempo. Un recuerdo, por consecuencia, depende de otros recuerdos que permiten ubicarlo en un tiempo y espacio particulares.

De esto se intuye la vital relevancia que cobra el testimonio en el papel de traer al presente la memoria y el pasado de los miembros de un grupo, permitiendo que alguien que no ha experimentado ciertos sucesos pueda revivirlos como si hubiese sido parte de aquellos. Tal idea se encuentra íntimamente asociada a la noción de Postmemoria (HIRSCH, 2012), entendida como las experiencias, a menudo catastróficas, que son transmitidas en un acto de transferencia de la generación que las vivió a la siguiente y que mantienen una conexión viva entre el pasado y el presente.

La idea de Halbwachs de que en el plano de la memoria de un determinado grupo se desmembran los recuerdos de acontecimientos y experiencias “que se refieren a la mayoría de sus miembros, y que resultan de la propia vida o de las relaciones con los grupos más cercanos, que más a menudo están en contacto con él” (2004, p.45), es renovada por Marianne Hirsch. Ella propone que la memoria colectiva no comprende únicamente la experiencia directa de los miembros de un grupo, sino también una herencia incorporada del trauma que estos miembros traspasan a las generaciones venideras. En sus palabras,

descendants of victim survivors as well as of perpetrators and of bystanders who witnessed massive traumatic events connect so deeply to the previous generation's remembrances of the past that they identify that connection as a form of memory, and that, in certain extreme

circumstances, memory can be transferred to those who were not actually there to live an event (2012, p.3)⁷ (p. 105-106, Trad. mía).

La dictadura chilena es considerada un caso ejemplar de un evento traumático para la sociedad, lo que implica que las memorias asociadas a dicho trauma son traspasadas a las generaciones siguientes y transgreden los límites espacio-temporales en los que sucedieron dichas torturas, asesinatos y violaciones a los Derechos Humanos. Así lo señala Brodt, director de la puesta en escena de “Hechos consumados” de 1981:

Si hay algo que fue tremendamente impactante para nosotros como sociedad en este país, fue la dictadura. Para los que no la hayan vivido, como en el caso de muchas personas- sobre todo la gente de menos de 30 o 40- igual está presente en su memoria. Igual. Es una memoria muy fresca. De esa no te escapabas. Aunque eso hoy día se deslice por encima de ti, es una memoria heredada.

Esto se corresponde con las ideas de Hirsch, quien plantea la Postmemoria no como un movimiento, método o idea, sino como consecuencia de una estructura de transmisión inter y transgeneracional de conocimiento y experiencias traumáticas (2012, p.106) Su definición es bien clara:

Postmemory describes the relationship that the generation after those who witnessed cultural or collective trauma bears to the experiences of those who came before, experiences that they “remember” only by means of the stories, images, and behaviours among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to *seem* to constitute memories in their own right” (2012, p.5)⁸

El entendimiento de la memoria en cuanto experiencia y creación proyectada es vital para el resto de la discusión teórica, pues nos sitúa en el campo de la percepción sensible y nos aproxima a la práctica artística como una forma específica de *hacer* memoria. Vale aclarar que la Postmemoria no es equivalente a la memoria, pero se aproxima en su fuerza afectiva, transmitida a través del cuerpo, las imágenes, la performance, las narrativas y el arte, por dar algunos ejemplos de su aplicación en la producción cultural. Lo anterior se

⁷ “los descendientes de las víctimas sobrevivientes, así como también de los perpetradores y los testigos que presenciaron eventos traumáticos masivos, se conectan tan profundamente con los recuerdos del pasado de las generaciones anteriores que identifican esta conexión como una forma de memoria, y que, en circunstancias extremas, la memoria puede ser transferida a aquellos que no estuvieron ahí para vivir un evento” (Trad. mía)

⁸ “La Postmemoria describe la relación que la generación posterior a aquellos que presenciaron un trauma cultural o colectivo carga con las experiencias de aquellos que vinieron antes, experiencias que ellos “recuerdan” sólo a partir de las historias, imágenes, y comportamientos con los que crecieron. Pero esas experiencias fueron transmitidas a ellos tan profunda y afectivamente que *parecen* constituir memorias por sí mismas” (Trad. Mía).

manifiesta en la creación teatral de manera bien tangible, como piensa Silvia Marín, actriz de la compañía El Telón y viuda de Radrigán: “Porque cuando tú entras al escenario, tengas el credo que tengas, hay un amor y un respeto a los que te antecediendo. Es un rito que se va transmitiendo, va traspasándose de generación en generación”⁹

En “Memoria e identidad”, Jöel Candau reflexiona sobre las dos formas de memoria ya referidas por Henry Bergson- la memoria hábito y la memoria pura-, pero propone además una nueva categoría: la metamemoria; es decir, una representación de la memoria. Según su perspectiva, la memoria se corresponde con el reconocimiento y con una “evocação deliberada ou inovação involuntária de lembranças autobiográficas ou pertencentes a uma memória enciclopédica (saberes, crenças, sensações, sentimentos, etc.” (2016, p. 23).

La metamemoria consiste en una reinterpretación de la facultad de memoria, estructurada a partir de la recuperación de un estímulo previo, y por ende partícipe en la construcción de la identidad de los sujetos. Este concepto está estrechamente vinculado al de la memoria colectiva, pues se erige como una reivindicación de la memoria a través de los diversos aparatos sociales y culturales. En ese sentido, también es pertinente a la discusión el concepto de sociotransmisores, también introducido por Candau y entendido como

todas as coisas que compõem o mundo (objetos tangíveis ou intangíveis, tais como os objetos patrimoniais, seres animados, seus comportamentos e produções), que permitem estabelecer uma cadeia causal cognitiva entre ao menos dois espíritos-cérebros” (CANDAU, 2010, p. 51)¹⁰.

Se comprende, entonces, que la memoria es individual y a la vez social; pues se establece dentro de marcos sociales y es construida a partir de las relaciones dinámicas entre los sujetos. Una obra de teatro revela que en ese constructo de tiempo y espacio; en esa suerte de vida paralela donde transcurren los sucesos referidos en la pieza, la memoria transgrede sus propios límites y propone una forma diferente de concebir el orden natural del mundo. Es, en cierta medida, un pedazo de la historia nueva o una nueva forma de comprender

⁹ Silvia Marín, actriz. Entrevista realizada el 3 de febrero de 2020, Santiago, Chile.

¹⁰ “todas las cosas que componen el mundo (objetos tangibles o intangibles, tales como los objetos patrimoniales, seres animados, sus comportamientos y producciones), que permiten establecer una cadena causal cognitiva entre al menos dos espíritus-cerebros” (Trad. mía).

la historicidad, recogida a partir de las experiencias de sus ejecutantes y del público partícipe.

1.2.2 Memoria cultural

De acuerdo con Jan Assmann, la memoria se presenta corporizada en el núcleo de una sociedad y sus diversas manifestaciones culturales a partir de dos formas principales: la memoria cultural y la memoria comunicativa; esta última la que para Halbwachs forma parte de la historia oral. Según Assmann, “everyday communication is characterized by a high degree of nonspecialization, reciprocity of roles, thematic instability, and disorganization” (2008, p. 126).¹¹. Pese a afirmar que tanto la memoria cultural como la comunicativa son formas de memoria colectiva, el autor profundiza en la primera noción de memoria que, a diferencia de considerar las relaciones entre los individuos como ejecutores de roles dentro de un grupo (memoria comunicativa), comprende procesos incluidos en otras formas de simbolización.

Las formas simbólicas a las que Assmann remite son capaces de transgredir los límites temporales, para situarse en una generación que no las produjo y en un contexto diferente al proceso de la producción artística original. En “Hechos consumados”, las problemáticas y cuestionamientos de la época de dictadura resuenan hoy en las generaciones venideras, capaces de percibir las huellas y rastros de aquel pasado reciente en un tiempo actual. Este tipo de memoria cultural es complementable con la idea de memoria como algo que “se enraíza en lo concreto, el espacio, el gesto, la imagen y el objeto” (NORA, 2008, p.21) y que es en definitiva “la vida, siempre cargada por grupos vivientes (...) en evolución permanente, abierta a la dialéctica del recuerdo y de la amnesia” (Ibid.)

De este modo, la memoria cultural no sólo se encuentra en constante interacción con otras memorias, sino también con “cosas”- mejor entendidas como símbolos-, que activan los recuerdos y *hacen* la memoria de grupos y sociedades. Para que esto sea posible, es necesario que existan instituciones encargadas del aprendizaje, transmisión e interpretación de dicha memoria. Esta

¹¹ “la comunicación del día a día se caracteriza por un alto grado de no especialización, reciprocidad de los roles, inestabilidad temática y desorganización” (Trad. mía).

sería una de las características fundamentales que diferencia la memoria cultural de la memoria comunicativa; considerando que la última es no-institucional y se vale del día a día, sin llegar a estabilizarse mediante formas de simbolización.

La importancia que Assmann otorga a las muestras artísticas, arquitectónicas, literarias, monumentales y rituales, radica en la capacidad de reconstrucción del pasado que presentan estas formas de memoria cultural. Tal idea es vinculable al concepto de sociotransmisor, propuesto por Jöel Candau y ya mencionado anteriormente, quien señala que la transmisión está en el centro de cualquier perspectiva antropológica de lo memorial, debiendo “atuar no complexo jogo da reprodução e da invenção, da restituição e da reconstrução, da fidelidade e da traição, da lembrança e do esquecimento” (2012, p.106)¹². Es en este sentido que el teatro y la dramaturgia operan como medios de transmisión de conocimiento, información, experiencia y, claro está, memoria.

Por otra parte, al entender la memoria como una suerte de movimiento del pasado al presente, Michael Rothberg (2009) distingue en ella dos características fundamentales: primero, que la memoria es un fenómeno contemporáneo que pese a referirse al pasado, sucede en el presente; y, en segundo lugar, que la memoria es una forma de trabajo, labor o acción (p.3-4). La noción de acción permite que la memoria sea apreciada como una construcción en continuo movimiento y actualización; algo que se *hace* y no se posee como un objeto dado. Aquello la sitúa en un terreno activo de construcción y creación, tal como lo demuestran algunas expresiones asociadas: “hacer memoria”; “ejercicio de memoria”; “acto de memoria”, entre otras.

El teatro en la vida, o la vida en el teatro: quizá una de las mayores de cualidades de este tipo de arte es que- considerando una vez más las palabras de Hans Lehmann- puede afirmarse y reafirmarse como una forma tangible de resistencia, en la medida en que “impone su naturaleza de acontecimiento, manifiesta el alma del producto muerto, el trabajo artístico vivo, para el cual todo permanece imprevisible y todavía por descubrir (2013, p. 434). Para Lehmann, el teatro es “político y virtual en la constitución de su práctica.” (Ibid).

¹² “actuar en el complejo juego de la reproducción y de la invención, de la restitución y de la reconstrucción, de la fidelidad y de la traición, del recuerdo y del olvido” (Trad. mía).

La noción de mediación cultural también se encuentra presente en la discusión atinente a la memoria en el fenómeno teatral. Una de las particularidades del teatro, de acuerdo con Patricio Rodríguez Plaza, es que debido al hecho de ser un encuentro vivo entre el público y la escena “se presenta la experiencia del espectador como un proceso durante el cual el espectador va construyendo sentidos” (2011, p.10). Por ello, la teoría y crítica teatral examinan la dialéctica entre un plano simbólico, donde se realiza la producción de sentidos, y un plano experiencial, en el que se produce la movilización de un cuerpo social no reductible al “sentido”.

Siguiendo estas ideas, las diversas puestas en escena de “Hechos consumados” transitarían entre la delimitación de significados para quien las asiste como público, y la propia experiencia vital de estar ante la presencia de ciertas acciones y hechos desenvueltos en el escenario, a modo de un “espejo de la vida”. Por esto es que la obra de Radrigán es inseparable de las puestas en escena asociadas, y a su vez, irreductible tan solo a la representación. Un texto dramático, como bien es sabido, solo termina por completarse cuando es llevado a escena. Es en ese momento en que el público participante de una obra de teatro también se ve imbricado en diversos procesos memoriales, en la medida en que su experiencia sensorial frente a la representación envuelve diversos sistemas de percepción

Una obra dramática como “Hechos Consumados” es capaz de mutar sus significados y transfigurar los elementos simbólicos de su escritura original de acuerdo con el contexto particular de representación; esto es, el espectro y tipo de público presente; la sala y las condiciones de montaje; la época; la relación entre los actores; y otra amplia serie de elementos que dotan a la experiencia de un carácter de unicidad. El teatro, a diferencia de otros formatos artísticos como la pintura, la música, o la fotografía, puede ser reproducido múltiples veces y sin embargo ser único y particular en cada una de esas reproducciones. Un día de función jamás será igual al anterior y la representación se verá enfrentada a nuevas complejidades y desafíos interpretativos.

1.3 Performance de la Memoria

En la introducción de “Performing Memory in Art and Popular Culture” (PLATE y SMELIK, 2013) las autoras proponen una serie de ideas que vale la pena atesorar. Primero, que la memoria es, ante todo, performance materializada o incorporada. En segundo lugar, que de acuerdo con lo anterior la memoria es mediada. Y en tercer lugar, que las memorias están estrechamente conectadas con la noción de espacialidad por ser visualizadas y ubicadas en un espacio, proponiendo así un verdadero “teatro de la memoria”. Existirían, por ende, tres elementos fundamentales de la memoria: performance, mediación y espacialidad. El libro pretende analizar de qué modo ciertas prácticas como el arte, la literatura y las artes mediáticas performan el pasado en el presente. Además, se enfoca en la dimensión cultural de la memoria; definiéndola como las formas y maneras en las que una cultura recuerda. Las autoras lo explican más claramente:

Performing memory can thus be understood as an act of memorialization. The focus on agency and on the act of remembering help us to understand memory- or its representation in art and popular culture-as fundamentally processual and dynamic (2013, p. 3.)¹³

Tal premisa propone un cambio de paradigma significativo para esta investigación: el entendimiento de la memoria como performativa, mucho más que reproductiva. En palabras de Plate y Smelik, el arte y la cultura popular “hacen” memoria, y es en este hacer memoria que nuevas preguntas sobre las dimensiones culturales de la memoria aparecen. De la noción de la memoria en cuanto reproducción, se pasa a entenderla como una labor activa que sostiene su potencia en ciertos aspectos creativos de la existencia.

Desde este enfoque, es posible considerar que existen procesos dialógicos entre la memoria y las prácticas artísticas que apuntan a múltiples direcciones e inquietudes: ¿Cuál ha sido la influencia de dichas representaciones artísticas en la configuración de una memoria colectiva? ¿De qué formas las diferentes percepciones de la memoria se han transformado según los contextos

¹³ “Performar la memoria puede ser entendido como un acto de memorialización. El foco en la reflexión y en el acto de recordar nos ayuda a entender la memoria- o su representación en el arte y la cultura popular- como fundamentalmente procesual y dinámica” (Trad. mía).

históricos, políticos y culturales de una sociedad? Y, ¿cuál ha sido la relevancia del arte en dichas transformaciones? Frente a estas preguntas, se sugiere que el arte se ha convertido en una forma específica de hacer memoria que, a través de mecanismos continuamente actualizados y maleables, responde tanto a la necesidad como al deber de memoria.

Esta noción de espacialidad es relevante para comprender el desarrollo de las puestas en escena de “Hechos consumados”. Paul Ricoeur, de hecho, señala que “la transición de la memoria corporal a la memoria de los lugares está garantizada por actos tan importantes como orientarse, desplazarse, y más que ningún otro, vivir en...” (2004, p. 58). La memoria actuada o memoria performada es también reconocida por Henry Bergson cuando afirma que al aprender una lección a través de la memoria hábito esta “forma parte de mi presente por la misma razón que mi hábito de caminar o de escribir; es vivida, ‘actuada’, más que representada (BERGSON in: RICOEUR, 2004, p.44).

En una obra dramática, la espacialidad se ve manifiesta a partir de a lo menos cuatro capas o niveles: 1. en las acotaciones espaciales indicadas por el autor; 2. en el devenir de los personajes en el espacio ficcional propuesto; 3. en el desenvolvimiento espacial de los actores, quienes memorizan, recuerdan y ejecutan diversos tipos de acciones; 4. en la percepción de los espectadores sobre la obra en relación a su propio cuerpo y espacio.

Otras cuestiones discutidas por Plate y Smelik consideran el rol de la memoria en y para las prácticas artísticas, pues comprenden la performance desde su significancia estética. En ese sentido, es vital la distinción entre el drama social y el drama estético; principalmente en relación al tipo de transformaciones efectuadas en sus participantes. Citando a Richard Schechner,

En el drama estético todos los que están en el teatro participan en la performance pero sólo los que actúan en el drama participan en el *drama* metido dentro de la performance. A diferencia del drama, la performance es social, y es en el nivel de la performance donde convergen drama estético y drama social. La función del drama estético es *hacer para la* conciencia del público lo que el drama social hace para sus participantes: proporcionar un lugar y unos medios para la transformación (2000, p.91).

Los nexos entre la obra dramatúrgica y la manera en que esta es representada a través de una performance son igual de relevantes para la

reproducción de memorias en el teatro: soporte tanto artístico y creativo como espacio de construcción social. A diferencia de Turner, quien coloca al drama esencial en el conflicto y la resolución del conflicto, Schechner (2000) lo asienta en la *transformación*; vale decir, en la forma en que el teatro es utilizado como una forma de experimentar, actuar y confirmar el cambio. Como señala el autor, en el teatro

las transformaciones ocurren en tres lugares diferentes y en tres diferentes niveles: 1) en el drama, es decir, en el argumento; 2) en los actores, cuya tarea especial es experimentar un *rearrreglo* temporario de sus cuerpos/mentes, lo que llamo "transporte" (Schechner 1985: 117-51); 3) en el público, donde los cambios pueden ser pasajeros (entretenimiento) o permanentes (ritual). (SCHECHNER, 2000, p. 89).

Dentro del teatro, la memoria puede ser un recurso no sólo importante para la formación, el entrenamiento y el proceso creativo del performer o actor sino también instauradora de "uma linguagem singular; um modo de perceber e compreender o mundo contemporâneo". (LOPES, 2009, p. 139)¹⁴. En ese sentido, el discurso del performer se relaciona íntimamente al contexto simbólico de su memoria, pues de la misma forma en que esta ofrece reflexiones que atraviesan los conceptos de sujeto, ideología e historia, como herramienta teatral "possibilita uma experiência de linguagem capaz de colocar o tempo passado como um meio de compreensão do presente" (LOPES 2009, p. 137).¹⁵

En definitiva, Beth Lopes propone que los discursos de la memoria en el teatro o la performance son siempre portales de inscripción de otros saberes, donde el cuerpo del actor funciona como un espacio no apenas de memoria, sino también de miedos, resentimientos y olvido. En las puestas en escena de "Hechos Consumados" ya referidas, la mayoría de los actores y actrices entrevistados afirman haber echado a andar recursos de su memoria emotiva y vivencias personales. El actor José Soza, quien interpretó a Emilio en el montaje del año 2010, señala que en la construcción de un personaje trabaja a partir de una observación ideológica, pero que está siempre mediada por su propia experiencia:

Ese personaje (Emilio) "podría haber sido yo, o cualquiera de ellos. Yo podría haber estado en esa situación, porque también pasé por cosas

¹⁴ "instauradora de un lenguaje singular; un modo de percibir y comprender el mundo contemporáneo" (Trad. mía).

¹⁵ "posibilita una experiencia de lenguaje capaz de colocar el tiempo pasado como un medio de comprensión del presente" (Trad. mía).

así (...). Yo soy un ser aterrado a la dictadura, además de que estuve arrancando, escondido, raptado. No era un guerrillero, era un tipo que se escapó, pero igual me agarraron, me golpearon, me torturaron.¹⁶

De acuerdo a las ideas anteriores es que en el teatro existirían mecanismos de transformación en múltiples niveles. En ese sentido, es esencial el entender la dramaturgia como un espacio de producción y reproducción de memorias sociales; vale decir, como un *Lieux de memoire* en la terminología de Pierre Nora. Para Ricoeur, los lugares de memoria operan a la manera de los *Reminders* o “de los indicios de rememoración, que ofrecen sucesivamente su apoyo a la memoria que falla, una lucha en la lucha contra el olvido, incluso una suplencia muda de la memoria muerta” (RICOEUR, 2004, p.63).

Otro de los aportes de Paul Ricoeur a la discusión sobre la fenomenología de la memoria es la clara distinción entre *mneme* y anamnesis, presente originalmente en la terminología de Aristóteles. El simple recuerdo aparece como una afección, mientras que la reminiscencia o recordación consiste en una búsqueda activa. Lo que une ambos tipos de memoria es que el acto de recordar (*mnemoneuein*) sólo se produce cuando ha transcurrido un tiempo o un intervalo entre la impresión original y su retorno. Según esta idea, el tiempo es aquel substrato común a la memoria vinculada a las afectividades, y también al recuerdo entendido como una acción dinámica.

Tanto la dramaturgia como la representación- o performance- de una obra dramática constituyen sociotransmisores, en tanto se proponen como espacios, a la vez ficcionales, a la vez propias del mundo de lo *real*, donde logran converger de un modo específico la memoria social y la expresión creativa. Por otra parte, en una sola simbolización de aquel tiempo condensado en el que se erige el teatro, habría varios lugares de memoria simultáneos. Estos conforman a su vez un primer lugar de la memoria: el depósito primario de las informaciones memoriales.

En nuestro caso de estudio, aquel depósito original es la dramaturgia de “Hechos consumados” de 1981, pues otorga los estímulos y antecedentes necesarios para la ejecución de otras nuevas puestas en escena. Según el director Nelson Brodt, “en nosotros existe una memoria, una latencia de los

¹⁶ José Soza, Actor. Entrevista realizada el 3 de enero de 2020, Santiago, Chile.

sucesos que han pasado, que se refleja en pequeños gestos, que se refleja en una obra que fue escrita, en una fotografía, en cualquier objeto artístico”¹⁷ Son estos objetos artísticos, en parte, los que nos ayudan a no olvidar, pero también a comprender qué y por qué hemos olvidado.

Se propone así al teatro como un lugar de habla; un “lugar da parole” (LIGIER-DEGAUQUE y TELAUDE, 2018) que renueva la mirada sobre los males colectivos y que es capaz de dar cuenta, mediante nuevos mecanismos de acción, de las catástrofes y memorias traumáticas acontecidas desde el siglo XX. Esto, en particular, a partir de la devastación provocada por regímenes autoritarios tanto en Europa como en nuestro continente.

Las ficciones venideras cumplen con el deber o la pulsión de “decir lo indecible” imbricado en aquellas memorias traumáticas, pues, como plantean Ligier-Degauque y Telaude, “l’écriture théâtrale du traumatisme paraît doublement ancrée dans notre contemporanéité parce que l’après-Auschwitz a induit la nécessité de tenter de cerner l’horreur dans des formes artistiques“(2018, p. 8).¹⁸ La dramaturgia de Juan Radrigán, en ese sentido, se erige como un insigne depósito de aquella memoria subterránea del trauma asociado a la dictadura chilena.

¹⁷ Nelson Brodt, actor y director teatral. Entrevista realizada el 14 de enero de 2020, Santiago, Chile.

¹⁸ “la escritura teatral del traumatismo parece estar doblemente anclada en nuestra contemporaneidad, porque el después de Auschwitz ha inducido la necesidad de intentar comprender el horror en las formas artísticas” (Trad. mía).

2. El teatro político chileno y la figura de Juan Radrigán

2.1 Hacia una idea de teatro político

Desde sus comienzos, tanto el teatro chileno como el latinoamericano han estado especialmente vinculados al acontecer social y han manifestado la necesidad de reflexionar sobre los problemas políticos y sociales de una región marcada por la colonización, la esclavitud, la expropiación de las riquezas y la explotación laboral, entre otros tópicos. Dichos asuntos han sido un punto de arranque fundamental para la creación dramaturgica, y la combinación del texto más la puesta en escena

ha sido arma eficaz en la historia de nuestro continente para recoger las preocupaciones sociales, sirviendo de instrumento donde muchas veces no hay otro. Es repetido el fenómeno histórico en el cual le corresponde al teatro plantear aquello oculto o sumergido en los medios de comunicación más oficiales y masivos. (HURTADO y PIÑA, 1984, p. 7).

Pero, ¿qué se entiende por teatro político? En principio, éste es un género que abarca una extensa variedad de recursos, estéticas, corrientes y tipos de producción, por lo que resulta prácticamente imposible encontrarse frente a un único modelo. De modo bien sucinto, el teatro político-también denominado teatro social- es aquel que, con particular énfasis, se vincula de forma crítica a los fenómenos sociales y políticos de una sociedad determinada; siendo especialmente voluble y maleable a las transformaciones de dicha sociedad. La perspectiva de Bertolt Brecht, figura fundamental en el teatro desarrollado a partir del siglo XX y precursor del denominado Teatro Épico, es ampliamente aceptada como uno de los pilares de lo que hoy se entiende por este género.

A lo largo de su vasta y rica producción dramaturgica, Bertold Brecht transitó por varios modelos de escritura. Sin embargo, detrás de todas sus obras existía un claro propósito de su parte: realizar con el teatro una labor transformadora de la realidad, apelando a la conciencia y a la educación del proletariado. Para él, la misión del teatro debía ser la de acompañar las corrientes políticas revolucionarias, y a todos aquellos que desearan luchar por cambios sociales. En uno de sus escritos insignes, "Pequeño órgano para el teatro", Brecht sostiene que se hace necesario crear un teatro que, más allá de buscar sensaciones, ideas o impulsos, "aplique y produzca aquellos

pensamientos y sentimientos que juegan un gran papel en la misma transformación del campo histórico” (1974. p.6). Esta idea es reafirmada por Lehmann cuando cita a Turner, quien sostiene que

la formulación estética de los conflictos sociales facilita modelos de su percepción y, en parte, es responsable de las formas y modos de ritualización de la vida real y social, y que el drama configurado estéticamente produce mundos imaginarios, formas de desarrollo y patrones ideológicos que estructuran lo social, su organización y su percepción (TURNER in: LEHMANN, 2010, p. 66).

Es indudable que la figura de Bertold Brecht marca un antes y un después en los medios y formas de la producción teatral tal como la conocemos hoy. Y esto no solo por la intención política del autor, que asimila contundentemente el contexto social en su teatro, sino también porque logra impulsar nuevas y radicales formas de concebir la dramaturgia y la puesta en escena. Si bien el género del realismo, que primó durante la mayor parte del siglo XIX y XX, manifestaba en muchas de sus obras problemáticas sociales o comunes a un conjunto de personas, lo más relevante era la cuestión psicológica de sus personajes, generalmente enfrentados a conflictos internos o propios del entorno familiar.

El Teatro Épico de Brecht, en contraposición al realismo, viene a quebrar un paradigma del personaje como entidad individual, y pasa a comprender al individuo principalmente en su esfera social y política. Un ejemplo de esto es la incorporación y reapropiación de la figura del coro, propia de la tradición griega y romana, que en el caso de Brecht es transformada en voces colectivas, a menudo representantes de la clase trabajadora. En Brecht, la noción de colectividad se ve reflejada en personajes que, mucho más que entidades enfrentadas a dilemas internos o psicológicos, o deslindados de su contexto, pertenecen a un grupo que comparte creencias, valores, problemáticas comunes y también un tipo específico de memoria.

Esto reafirma la idea de Halbwachs de los marcos sociales, que posiciona al ser humano moderno como una entidad a veces difusa, únicamente capaz de recordar a partir de su experiencia en la sociedad. De esta forma, las obras dramáticas de Bertold Brecht y de otros innumerables autores que siguieron su huella logran, a través de la visión de sus personajes, ser representativas de memorias, traumas y experiencias compartidas.

Ya situándonos en el panorama latinoamericano del siglo XX, una de las figuras claves para comprender este proceso de popularización del teatro es el brasilero Augusto Boal (1931-2009) creador del método del “Teatro del oprimido”. Nacido en el barrio Penha Circular en Rio de Janeiro e hijo de inmigrantes campesinos portugueses, Boal crece en un entorno popular y desde pequeño manifiesta una inclinación hacia las artes escénicas. Se forma en química y viaja a Estados Unidos a proseguir sus estudios en la Universidad de Columbia, pero finalmente se decide a estudiar Artes Dramáticas. Ya en Brasil, funda el Teatro del oprimido y realiza numerosos montajes y actividades teatrales, tanto con actores como con no actores. Su propósito fundamental: acercarse a los sectores rurales y a la clase trabajadora a través de nuevos métodos y estrategias teatrales alejadas de lo espectacular.

Para Boal (2005), todo teatro es necesariamente político porque todas las actividades que realiza el ser humano lo son. En cuanto algunos podrían afirmar que el teatro y las artes se encuentran separados de la política y pueden ser observados como objetos desmembrados de los acontecimientos sociales de una época, Boal es tajante al decir que el teatro es una efectiva arma de transformación y liberación, y que por esto mismo se hace necesario luchar por él. Para el creador, las clases dominantes “permanentemente tentam apropriar-se do teatro e utilizá-lo como instrumento de dominação. Ao fazê-lo, modificam o próprio conceito do que seja o “teatro”” (BOAL, 2005, p. 11).¹⁹

La ola de dictaduras cívico-militares en Latinoamérica durante la segunda mitad del siglo XX llegó a desestabilizar casi por completo el teatro de estos países. No es de extrañar que, en las crisis democráticas de nuestros países bajo estos regímenes, las figuras de poder hayan procurado dismantelar la vida artística y toda producción cultural que pudiese insinuar algún tipo de rebelión o insurrección. Ciertamente, tenían miedo del arte y del poder de transformación que genera en las sociedades.

¹⁹ “Permanentemente intentan apropiarse del teatro y utilizarlo como instrumento de dominación. Al hacerlo, modifican el propio concepto de lo que es el “teatro” (BOAL, 2005, p. 11. Trad. mía).

Pese a que es indudable que la figura de Boal marca un antes y un después en la configuración del teatro político latinoamericano, situar a Radrigán bajo el mismo paradigma de creación sería algo apresurado. A diferencia de Augusto Boal, Radrigán no asume un tono contestatario o militante. Desde su carácter melancólico y una visión ciertamente pesimista del mundo, él mismo solía decir que su visión estaba lejos de lo utópico y que no creía que las cosas fuesen a cambiar. Más que en un afán de transformación de la sociedad- como sí propone el Teatro del Oprimido- Radrigán se acerca a la idea de un teatro popular en un sentido más simbólico y menos explícito; tanto por sus contenidos como por sus formas. De este modo, sus obras “abren un espacio real de diálogo y de recuperación de la identidad de las clases postergadas, quienes constituyen su público más ferviente (pero no exclusivo)” (CÁNOVAS, 1986, p.119).

2.2 Teatro político-social chileno: breve contextualización histórica

Durante y luego de los profesos de independencia de las Repúblicas Latinoamericanas, ocurridos en su mayor parte durante la primera mitad del siglo XIX, el teatro comenzó a cobrar un espacio cada vez más significativo en la vida social y cultural de las incipientes sociedades civiles latinoamericanas. En particular, uno de los elementos clave del teatro chileno de la época era su carácter patriótico y nacionalista, en la búsqueda por la construcción de una identidad republicana.

Una referencia fundamental en este proceso de edificación del teatro independista es, sin duda, la obra “La Camila o la Patriota de Sudamérica” (1817), de Fray Camilo Henríquez. Además de su incursión en el género dramático; su labor revolucionaria religiosa y su ejercicio político como diputado en diversas ocasiones, Camilo Henríquez cumplió la importante misión de fundar “La Aurora de Chile”, el primer periódico del país, el año 1812. En “La Camila...” y a través de la voz de su protagonista, Camilo Henriquez realiza una clara crítica contra la violencia y la opresión de los españoles en Latinoamérica; la necesidad de construir un nuevo orden y la convicción de que este puede traer cambios beneficiosos para el pueblo.

Pese al carácter marcadamente político de la obra de Camilo Henríquez, esta no se corresponde con la tendencia primaria del teatro de la época. Durante la mayor parte del siglo XIX, las óperas, operetas y dramas hispánicos de compañías itinerantes, provenientes principalmente de Europa, fueron casi exclusivamente las piezas presentadas en los teatros nacionales. Esto respondía “al deseo ardiente de este público de elite formada por las oligarquías, las cuales valorizaban la cultura europea mientras ignoraban los deseos ardientes y acceso de las clases populares (...)” (BASAURE, 2018, p.43). De esta forma, la clase trabajadora permanecía totalmente al margen de dichos espacios culturales, lo que solo vendría a revertirse a partir del siglo XX,

La grave crisis económica que Chile enfrenta a comienzos de dicho siglo comienza a revelar la desigualdad social y las precarias condiciones de los trabajadores, tanto en la capital como en los centros mineros y las haciendas. La literatura y teatro reflejan con agudeza este proceso de concientización y denuncia, y podría decirse que esto delimita un eje fundacional en la creación de las primeras piezas de intención claramente política. El escritor Baldomero Lillo, considerado “el padre” del realismo social chileno, expresa en las novelas “Subterra” (1904) y “Subsole” (1907) la dramática realidad de vida de mineros, campesinos y trabajadores marítimos. Pese a pertenecer al género narrativo, la prosa de Lillo marca un antecedente para algunos dramaturgos chilenos que, a lo largo del siglo XX, expresarían en sus obras problemáticas similares.

Otra de las figuras claves para comprender dicho proceso de gestación del teatro político-social en Chile es el fecundo escritor y dramaturgo Antonio Acevedo Hernández (1886-1962). Obras como “Almas perdidas” (1915), “La canción rota” (1921) y “Árbol viejo” (1930), además de rescatar el folclore y el lenguaje popular instalan con rotundez las problemáticas sociales del proletariado. En “Chañarcillo” (1936), su pieza más reconocida y que lo llevó a obtener el Premio Municipal de Teatro el año 1937, Acevedo Hernández retrata las precarias condiciones de trabajo de los mineros en el norte de Chile, que cuentan con nulos o escasos derechos laborales.

Algunas voces del teatro chileno durante el período comprendido entre 1970 y 1989, como Isidora Aguirre²⁰, Egon Wolff²¹, Jorge Díaz²², y Ramón Griffero²³, entre otras, resultan significativas para entender la importancia de la creación teatral en la esfera colectiva de aquel entonces. Pese a los diversos lenguajes escénicos, corrientes y temáticas que caracterizan la producción de cada uno de ellos, todos compartieron con Juan Radrigán un mismo propósito: fomentar la reproducción de la memoria colectiva, la gestación de una conciencia histórica y la producción de nuevos discursos políticos.

De este modo, se puede afirmar que Radrigán no es un personaje aislado: él también formaba parte de un colectivo de artistas que pretendía dar alguna respuesta a las inequidades sociales y a los brutales hechos acontecidos durante la dictadura de Augusto Pinochet. El autor forma parte de esa primera generación de artistas que frente al Golpe de estado el 11 de septiembre de 1973 y la consiguiente dictadura militar logra, tras algunos años de relativo apagón cultural, articular un coro de voces disidentes, resistentes o contestatarias (ALBORNOZ, 2005, p.102.) y realizar actos de protesta implícita, a través de representaciones simbólicas y discursos velados.

Creadores como los ya comentados desarrollaron dramaturgias y montajes de diversos recursos poéticos y estéticos, con la intención fundamental por problematizar “el colapso de los proyectos históricos individuales y

²⁰ Isidora Aguirre (1919-2011), dramaturga chilena. En sus cincuenta años de carrera artística y literaria se caracterizó por “conjugar la popularidad con una profunda preocupación por los temas sociales y una constante indagación en la identidad chilena, ya sea reflexionando sobre la actualidad nacional, o bien revisando su pasado histórico”. (Fuente: Memoria Chilena. Disponible en: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-654.html>. Acceso en: 01 de junio de 2020)

²¹ Egon Wolff (1926-2016), dramaturgo y Premio Nacional de Artes de la Representación el año 2013. Sus obras se caracterizan por presentar un crudo retrato de la burguesía chilena, realizando a su vez una crítica a las desigualdades sociales del país y su marcada brecha de clases.

²² Jorge Díaz (1930-2007), dramaturgo y guionista de radio y televisión. Vinculado a la corriente del teatro del absurdo, sus primeras obras son orientadas “hacia la crítica social y la sátira de la realidad latinoamericana”, develando “la angustia existencial de los seres humanos en medio de la vorágine de la sociedad moderna” (Fuente: Memoria Chilena. Disponible en: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-659.html#presentacion>. Acceso en: 01 de junio de 2020).

²³ Ramón Griffero (1954-), director teatral que desde los años 80’ se erige como un exponente del teatro contemporáneo chileno y de la resistencia contestataria en dictadura. Creador del método y estética teatral denominado “La dramaturgia del espacio”, en sus montajes propone temas y elementos escénicos que permitan reflexionar sobre la sociedad chilena y contemporánea” (Fuente: Memoria Chilena. Disponible en: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3667.html>. Acceso en: 01 de junio de 2020).

colectivos, la perplejidad o frustración consecuentes y la evidente incertidumbre, relativa esperanza o definitiva desesperanza frente al futuro.” (ALBORNOZ, 2005, p 102).

Por estos años, también, comienzan a gestarse espacios artísticos alternativos que diesen cabida a nuevos discursos de oposición al régimen militar. Las fuerzas policiales y militares ya habían cerrado varios teatros, o limitado los espectáculos de estos a obras de teatro de tono cómico y temáticas leves, alejadas de cualquier posible discusión política o ideologías de izquierda. Esto, con el objetivo de silenciar definitivamente a aquellas compañías que venían surgiendo con intensidad desde el gobierno de la Unidad Popular (ICTUS, Teatro Aleph, El Túnel, entre otras) y que pretendían, a través del teatro, modificar la conciencia en las relaciones humanas y apelar a nuevos ideales de justicia.

El apoyo y patrocinio del Goethe Institut y del Instituto Cultural Francés, así como la gestación de lugares tales como “Centro Cultural Mapocho”, “El Trolley “Teatro Esmeralda”, “La Casa del Arte Vivo” y la “Sala Bulnes” – este último lugar de estreno de “Hechos Consumados” y otras obras de la Compañía el Telón- fueron sustanciales para la creación y difusión artística de ese entonces. Algunos de estos espacios siguen, de hecho, funcionando hasta el día de hoy. Otros debieron cerrar sus puertas; ya sea por la falta de recursos para su mantención, o bien por el retorno a la democracia en 1990 y la consecuente reapertura de salas de teatro y centros artísticos ya antes consolidados.

Se podría decir que hasta la primera mitad de la década de 1980, el teatro chileno se aventuraba a cumplir “una misión que le ha sido tradicionalmente significativa: hablar del mundo que le rodeaba, dar cuenta de su entorno, preguntarse, representar sobre el escenario la vida oscura o luminosa del país” (PIÑA, 1992, p.80). Es en ese sentido que la obra global de Juan Radrigán ilustra dicho propósito, a partir de un lenguaje renovado y una mirada entrañable del ser humano.

2.3 Juan Radrigán y su influencia en el palco chileno: vivencias de un maestro

Este contexto permite dilucidar la incidencia de la obra de Juan Radrigán (1937-2016) en la representación de la memoria de la clase chilena más desposeída. Nacido en la ciudad de Antofagasta, e hijo de familia de esforzados trabajadores, Radrigán deja la escuela con apenas seis años para ayudar a mantener a su familia, realizando diversas labores como obrero textil, vendedor, envasador, librero y llegando incluso a ser dirigente sindical. Gracias a las enseñanzas de su madre, profesora de educación básica, aprende a leer y escribir y se transforma en un ávido autodidacta. Desde los diez años comienza a escribir poesía y cuentos, pero no es hasta 1979 en que publica su primera obra: "Testimonio de las muertes de Sabina", montada por la compañía de Teatro del Ángel.

Testigo del horror y sobreviviente de la pobreza, su dramaturgia, compuesta por más de cuarenta obras, ha trascendido las fronteras temporales y se ha instalado como un faro del teatro nacional chileno. Algunas de sus más destacadas obras como "El Loco y la triste", "Las brutas", "Redoble fúnebre para lobos y corderos" "El toro por las astas" y "Amores de Cantina", lo llevaron a ser reconocido con el Premio APES en 1997; el Premio Altazor el año 2005 y el Premio Nacional de las Artes de la Representación el año 2011; entre otros tantos galardones que alabaron su trabajo. Esto, luego de que, según sus propias palabras, se le hiciera imposible escribir por años tras el Golpe de Estado liderado por Augusto Pinochet.

La llegada de la dictadura en 1973 y sus brutales consecuencias en el sistema de relaciones sociales implicaron que la producción teatral de la época tomara una nueva posición, "al modificarse profundamente las situaciones y relaciones dramáticas que organizan las obras; es decir, la postura y acción de los personajes marginales en el mundo." (HURTADO y PIÑA, p.6). Sin embargo, la obra de Juan Radrigán es probablemente una de las que retrató de modo más desgarrador a la clase desposeída del país.

En el ámbito teatral, la obra "Hechos consumados" del año 1981 se constituye como un ejemplo excepcional al poner en el centro del relato la vida

de sujetos de la clase social chilena más desposeída. Pieza fundamental del teatro chileno y una de las primeras publicaciones del reconocido trabajo de Juan Radrigán, la obra fue escrita en un sombrío contexto marcado por el régimen militar de Augusto Pinochet, ante el cual comenzaban a aparecer voces disidentes que pretendían denunciar la represión, la violencia y las violaciones a los Derechos Humanos cometidos en una dictadura que continuaría hasta el año 1989.

A diferencia de otros dramaturgos chilenos precedentes que ya habían desarrollado un teatro social o político durante diversas épocas del siglo XX en Chile, Radrigán toma una opción radical: la de convertir a los marginados sociales en los personajes no sólo centrales sino únicos dentro del espacio dramático (HURTADO y PIÑA, 2011, p.10) y posicionarlos en situaciones límites, lo que produce una angustiosa profundidad de sus conflictos y los conduce a “trascender la barrera de su caracterización socio-económica para proyectarse a las bases de la condición humana misma.” (p.11).

Juan Radrigán escribe “Hechos Consumados” motivado en gran medida por el contexto político de Chile, que estaba sufriendo una grave crisis económica y las secuelas de la primera etapa de la dictadura de Pinochet, caracterizada por un régimen de desaparición y tortura sistemática de presos políticos. Además de referirse a los miembros de grupos sociales vulnerables y expresar dolorosamente las injusticias y la violencia a la cual se han visto sometidos, los situó como protagonistas de su dramaturgia; dejando incluso a los antagonistas- la clase rica, las fuerzas armadas, el gobierno dictatorial- fuera del espacio y de la acción dramática. Estas figuras antagónicas aparecen tan sólo como entidades externas causantes del profundo conflicto, tanto material como existencial, de los personajes de la escena:

Conjuntamente con su carácter de denuncia social implícita en la exhibición de la extensión y variedad de una miseria aislada de la sociedad que parece funcionar por otros cauces, posee la capacidad para recuperar a todos aquellos que están de diferentes maneras marginados de lo social, de lo que los rodea, de sí mismos, de lo trascendente, universalizando su problemática. (HURTADO Y PIÑA, 2013, p.13).

En ese sentido, se puede afirmar que “Radrigán abandona el centro para habitar la periferia como metáfora de lo utópico, en una apuesta no sólo

ideológica sino también artística, y donde la imagen poética aparece “cuasi virgen entre la expresión de lo marginal y un léxico ‘incorrecto’” (CARRERA y REDONDO, 2017, p. 2). El hecho de que el autor haya transitado a lo largo de su vida por diversos grupos asociados a la clase trabajadora, la zona rural y la periferia, sufriendo él mismo la opresión e injusticias que afectaban a dichos sectores, le permitió observar y extraer algunos de los rasgos más característicos del lenguaje popular chileno para luego plasmarlos en su obra.

Otro aspecto significativo para comprender la influencia de Juan Radrigán en el teatro y dramaturgia chilenas consistió en su labor docente. El autor, a lo largo de su trayectoria, fue profesor de dramaturgia en la Pontificia Universidad Católica de Chile; la Universidad Arcis; la Universidad de Humanismo Cristiano; la Universidad de la República y la Universidad de Chile, entre otras instituciones. Con escasa o prácticamente nula formación académica, Radrigán apelaba en sus enseñanzas a que los alumnos pudiesen escribir libremente, despojados de bloqueos, tecnicismos o cuestiones teóricas: “Escriban con la mano, para que salga directo del corazón” fue una de las tantas célebres frases pronunciada en sus clases. Uno de los rituales irrenunciables del autor, de hecho, era escribir todas sus obras a mano.

Juan Radrigán fue un maestro generacional, en el sentido de que fue capaz de transferir notoriamente aspectos de su imaginario y poética teatral a miles de estudiantes pertenecientes a nuevas generaciones. Muchos de ellos también se han establecido como directores, actores y creadores chilenos, logrando reproducir y extender parte de las memorias del dramaturgo al presente. Martín Erazo, director de la destacada compañía chilena “La Pato Gallina”, señala que la obra de Radrigán

tiene mucho que ver con el tema de la construcción de la identidad y también con el tema de la memoria. Creo que siempre va a ser urgente su escritura y siempre van a ser contemporáneas sus obras, sea cual sea el tiempo o el lugar donde se monten. En un país como Chile, trabajos como los de Radrigán son los que iluminan un poco el camino²⁴

²⁴ Juan Radrigán: la dramaturgia que sigue viva. Disponible en: <https://radio.uchile.cl/2016/10/17/juan-radrigan-la-dramaturgia-urgente-que-sigue-viva/> Acceso en: 02 de junio de 2020

El rol del marginalizado no es una temática nueva en el teatro chileno, pero sí la forma en que este es considerado, pues el cambio de las circunstancias históricas suscita un teatro estrechamente vinculado con la comunidad y que “se liga con frecuencia a las posiciones sociales más marcadas y recoge conflictos y acuerdos sociales en el escenario” (HURTADO y PiÑA, 2011, p. 6)

2.4 Hechos consumados; hechos representados

En el caso de “Hechos consumados”, el retrato de la miseria, la soledad y la profunda desazón de sus protagonistas, Marta y Emilio, propone no sólo una representación social de la clase marginalizada, sino por sobre todo una reflexión acerca de la existencia humana y una serie de temas tan esenciales como la soledad, el abandono, la desesperanza y el olvido. Como apunta Javier Ibacache, los personajes “se desplazan a la deriva y se ven esforzados a explorar en una cierta metafísica de la pobreza una vez que se enfrentan a la nada” (2009, p.162). Tales características la han convertido una de las obras más destacadas de la producción de Radrigán y han consolidado su presencia en palcos internacionales como los de Inglaterra, Colombia, Cuba y Argentina.

La línea dramática sigue la vida de Marta y Emilio, dos seres solitarios y de precarias condiciones económicas que se encuentran a las orillas del río Mapocho, en un sitio baldío en la periferia de la ciudad de Santiago. Al comienzo de la obra, Martha despierta asustada y mojada, sin entender cómo llegó al lugar. Emilio la ha recogido del río, ha puesto a secar sus ropas y la ha cuidado mientras dormía. En un principio, la conversación entre ambos se reduce a cuestiones y preguntas cotidianas entre dos personas que están conociéndose. Sin embargo, a medida que la acción avanza, se comienzan a develar los verdaderos motivos que hacen que estos personajes se hayan encontrado en dicho lugar. Martha recuerda, entonces, el horror que presenció y que hizo que un grupo de agentes militares la arrojara al río, para no denunciar lo que ella había atestiguado:

EMILIO: ¿Y qué estabai haciendo que la agarraron con voh?

MARTA: Vivir no más po, eso estaba haciendo. Pero me tocó la mala suerte de pasar por una calle donde tres gallos estaban sacando un

bulto a la rastra de un pasaje y me quedé helá; me dio la garrotera.²⁵
(RADRIGÁN, 2005, p.28).

A la orilla de las aguas del río contaminado y en un espacio abandonado y prácticamente vacío, los dos personajes comparten sus desdichas, sueños, inquietantes y miedos ante un porvenir desolador e incierto. Este diálogo compartido sólo se ve interrumpido a ratos por la presencia de un extraño cuidador, Miguel, quien los fuerza a dejar el sitio por ser un terreno privado; respondiendo a las órdenes de su patrón. El final, sin duda, es trágico: Emilio muere asesinado por Miguel por rehusarse a irse del único lugar en el que pueden sobrevivir. El personaje de María culmina el drama con una cruda pregunta lanzada al aire, como un grito desgarrador: ¿Qué hicieron con nosotros?

Así, se logra vislumbrar la denuncia y protesta de Juan Radrigán por los detenidos desaparecidos, los muertos, los heridos y, en general, por todos aquellos seres arrojados a la periferia de la ciudad, sin futuro ni proyecciones. La famosa consigna “¿Dónde están?” parece ser uno de los grandes motores que echa a andar a esta dramaturgia, y también uno de los resonadores del discurso de los protagonistas de “Hechos consumados”. Para Rodrigo Cánovas (1986) Radrigán manifiesta un deseo de comunicación que se plasma en la escritura y no solo en la puesta en escena, “lo cual implica una valoración del texto dramático como un documento cultural” (p.126).

De este modo, la obra ya comentada sugiere varias posibles lecturas. En primer lugar, la intención del autor por mostrar y poner en escena la vida privada de sujetos desplazados de la sociedad chilena- en este caso la de los protagonistas Marta y Emilio- y en segundo lugar, una metáfora tangible sobre cómo la violencia de Estado fue capaz de destruir sistemáticamente la vida y la dignidad de personas inocentes. Si bien la obra no realiza una denuncia explícita de las violaciones a los Derechos Humanos en dictadura, pues el propósito fundamental de Radrigán es más bien dejar abierta una pregunta fundamental sobre la sobrevivencia y la existencia humana, es posible deducir que existiese

²⁵ EMILIO: E o que estava fazendo que tomaram com você?

MARTA: Viver só, isso estava fazendo. Mas tive o azar de passar por uma rua onde três caras tiravam arrastando um volume pela rua e fiquei gelada; não consegui me mover mais. (Trad. mia).

detrás una clara intención de protesta social y compromiso político: características apreciables en la mayoría de su vasta producción dramaturgía.

Retomando la noción de teatro político en cuanto género, un aspecto fundamental en su ejecución consiste en la recuperación y absoluta puesta en valor de la noción de colectividad. Colectividad que, en el caso de la obra de Radrigán, se encuentra violentada, amenazada, dislocada. La dramaturgia, por ende, pasaría a ser un elemento transformador en la conciencia de un grupo humano. Citando a Lehmann,

la experiencia colectiva no surge sencillamente a través de un repertorio común logrado mediante un baremo colectivo de citas y gestos conocidos por la colectividad, sino únicamente en la conjunción de historias colectivas e individuales que, a su vez, se encuentra sujeta a una especie de compromiso que *concierna* al sujeto de la experiencia en su realidad vital. (2013, p.386).

De lo último se desprende que esta clase de “dramaturgias sociales” apelan a la memoria colectiva: señalan y permiten recordar hechos compartidos, pero, al mismo tiempo, los desafían; juegan a producir otros nuevos que desde la ficción consiguen desplazarse a la vida *cotidiana*, alcanzando una potencia transformadora de lo real.

La figura del creador teatral en cuanto ser político, vinculado al acontecer social, es vital para entender de qué modo la construcción dramaturgía apela continuamente a la memoria y al derecho y deber de recordar. De esta forma, el teatro “tiene que ver con la memoria, de la cual, a su vez, es indisociable a la idea de algún tipo de compromiso”. (LEHMANN, 2013, p. 333). Compromiso tanto del dramaturgo, que a través de la recuperación del hecho histórico pretende hacer ver algo olvidado, oculto o no antes visto, como del espectador, quien, ante la presentación de estos hechos, está forzado a tomar un punto de vista y a participar activamente del fenómeno escénico.

En ese sentido, la obra de Radrigán se constituye como un prolífico espacio de memoria social, quien decide por convicción no adaptar el lenguaje popular a formas establecidas como correctas en la norma de la lengua española. La reproducción de la memoria oral, mediante la construcción de una narrativa de la sociedad chilena por parte del autor, revela el potencial de su dramaturgia en cuanto evento colectivo, ritual y acontecimiento y la convierte en una parte constitutiva de la identidad más subterránea de la nación.

Esto es precisamente lo que el autor evoca en su producción dramática, gestando un proceso activo que pretende, a la vez que anunciar, evitar la amnesia colectiva programada fomentada por los agentes de poder- y perpetuada hasta el día de hoy-. Aquel olvido desolador -tanto de la sociedad que los excluye, como de sus propios familiares y seres queridos- es expresado en “Hechos consumados”, por ejemplo, a través del diálogo entre Emilio y Marta, cuando esta le pregunta por su familia:

MARTA: (...) ¿Voh tenís hijos?
EMILIO: Tenía
MARTA: ¿Murieron?
EMILIO: Sí, de muerte entera.
MARTA: ¿Cómo es eso?
EMILIO: Me olvidaron.²⁶ (Radrigán, 2005, p.20)

“Hechos consumados” ha sido un aporte significativo al imaginario teatral chileno, pues ofrece un punto de encuentro ejemplar al poner en evidencia y denunciar un drama social cotidiano que, tal vez, hubiera pasado al olvido sin su difusión a través de las diversas puestas en escena realizadas durante los casi 40 años de existencia de la obra. El relato de Radrigán le da voz a los que no tienen voz y transforma la historia privada de dos subalternizados en una historia colectiva: la de un país azotado por la represión, el miedo y la violencia.

Tales cualidades de esta pieza y, en general, de la obra del autor, son las que motivan el considerar a la dramaturgia como un entrecruce de miradas en donde la ficción posibilita la reconstrucción histórica de la memoria en un *presente*, mediante un acontecimiento vivo y reproducido por el público y por todos los creadores que participan en el fenómeno teatral.

²⁶ MARTA: Tu tens filhos?
EMILIO: Tinha.
MARTA: Morreram?
EMILIO: Sim, de morte inteira.
MARTA: Como é isso?
EMILIO: Esqueceram-me. (Trad. mía).

3. Análisis e interpretación dramática de “Hechos consumados”.

3.1 Elementos constitutivos de la dramaturgia

El análisis dramático de “Hechos consumados” se ha basado en algunas categorías conceptuales que posibilitan la aproximación a una primera capa interpretativa de la obra y sus resonancias dentro del teatro chileno contemporáneo. Dichas categorías, aunque no logran en ningún caso dar cuenta de la totalidad de los posibles sentidos y discursos de la dramaturgia de Juan Radrigán, ayudan a delimitar ciertos principios básicos de la producción técnica y funcionamiento del texto. De acuerdo con Inés Stranger, las nociones de tiempo, espacio, acción, conflicto y personaje

son herramientas operativas útiles para la construcción de un relato dramático, pero también son grandes conceptos que pueden proyectar la reflexión hacia problemas filosóficos que suponen un punto de vista del sentido del drama, de la condición y de la experiencia humana. (2011, p. 13).

Se observa que el análisis formal de una obra permite no apenas dilucidar la significancia de los elementos que el dramaturgo ha decidido emplear en ella, sino también, y desde una lectura más amplia, problematizar una visión de mundo que traspasa las fronteras textuales y que constituye en definitiva una poética. Por otra parte, debido al carácter híbrido del género dramático y su clara vocación representacional, la discusión sobre el texto dramático nos remite necesariamente a las posibles formas y medios en los que este pueda ser materializado y llevado a escena a través del montaje. Estos serán referidos con mayor profundidad en el siguiente capítulo, destinado específicamente a tales fines.

3.2 Tiempo y Espacio

El tiempo y el espacio son fenómenos inseparables de la experiencia teatral. Tanto porque los personajes y los sucesos de la ficción de una obra de teatro deben estar situados necesariamente en una ubicación espacio-temporal para existir, como también porque su puesta en escena implica que el grupo de creadores y el público presente se sumerjan en una experiencia colectiva que propone, en definitiva, la constitución de *otro* tiempo y *otro* espacio.

La relación con el tiempo en el teatro es de doble cauce: en principio, se expresa a través de la organización temporal de los hechos escritos en la dramaturgia, constituyéndose en inicio, conflicto, clímax y resolución o desenlace. Por otra parte, el fenómeno que pone en acción dicho texto, “es una experiencia psicológica que apunta a la creación de un tiempo fuerte de naturaleza diferente, donde el presente se sobrecarga de sentido.” (STRANGER, 2011, p.105). Es en ese sentido en que el teatro implica “el tiempo vivido, la vivencia del tiempo que comparten los actores y los espectadores y que, evidentemente, no se puede medir con exactitud, pues se da solo como experiencia” (LEHMANN, 2013, p. 299).

Lehmann sintetiza dicha relación entre teatro y tiempo bajo el concepto de “capas temporales”, siendo: 1. el tiempo del texto, es decir, la duración de la lectura dramática y aspectos como el ritmo, las pausas y la estructuración de las frases; 2. el tiempo del drama, referente a la “disposición particular de las acciones y los acontecimientos presentados en el marco de una dramaturgia” (2013, p.300) y 3. el tiempo de la acción ficticia, independiente tanto del tiempo de su representación textual, como del tiempo en el que transcurre la acción escénica.

Tanto el tiempo como el espacio usualmente aparecen descritos por primera vez en las acotaciones del autor, apreciables por el lector a través del texto o a través de la puesta en escena si es el caso de un espectador. Las acotaciones se corresponden con el primer nivel de lenguaje teatral, entendiéndose como “todos los textos o indicaciones escénicas que el autor destina a los intérpretes- actores, director y diseñadores- para ayudarlos en la elaboración de la puesta en escena” (STRANGER, 2011, p. 166). En ese sentido, son esenciales para comprender el resto de los elementos que aparezcan durante el transcurso de la fábula, y que luego serán referidos secundariamente a través de los diálogos de los personajes.

En el caso de “Hechos consumados”, dichas indicaciones son ricas en especificidad: otorgan detalles tanto del escenario como de los elementos de utilería y la disposición de los personajes en el escenario, y por ello sería posible realizar múltiples interpretaciones de la obra solo a partir de ese texto inicial. Las

acotaciones remiten a una locación espacio-temporal algo difusa, y sin embargo claramente desoladora:

Un sitio baldío en los extramuros de la ciudad. Piedras, maleza, algunos papeles, etc. En un extremo -izquierda- se ve el bulto de una persona (Marta) que duerme, tapada con un viejo abrigo. A su lado, sentado sobre una piedra, un hombre calienta agua en una pequeña fogata. Cerca de ellos, de un cordel improvisado en dos estacas, cuelgan una blusa, una falda, una chomba y un par de medias; también se ven dos sacos, un quintalero y un papero, ambos a medio llenar. Es una tarde fría, gris” (RADRIGÁN, 2005, p.5).

Aunque Radrigán no describe en las acotaciones el tiempo histórico de la acción dramática, es evidente que este se trate de uno contemporáneo al de la escritura de “Hechos Consumados” (1981) durante la dictadura de Augusto Pinochet, pues tanto la atmósfera descrita por el autor como los sucesos acontecidos a lo largo de la obra remiten a la realidad de esos años. Esto implica una aproximación bastante clara a los contenidos de la obra por parte de los espectadores de aquellos años: la vida de los personajes planteada por el autor puede estar transcurriendo en ese mismo momento, un día cualquiera, porque se trata de una trama basada directamente en la pobreza, la desigualdad y la cruel opresión del régimen militar. Todas estas son vivencias directas de la sociedad de la época, y no una alusión a tiempos pasados o culturas distantes.

En cuanto a la duración de la ficción del drama, se observa que esta no supera un día de duración: todos los sucesos de la obra acontecen en el transcurso de una tarde. Es en ese sentido, en cuanto a proponer una temporalidad de carácter limitado, que se aproxima a los parámetros que Aristóteles considera adecuados para el género dramático: “la tragedia procura, sobre todo, reducir su acción al espacio de sol a sol, o no exceder mucho” (1948, p. 20).

En el caso de las dramaturgias contemporáneas- también denominadas *no dramáticas* debido a la ruptura con el modelo clásico de construcción dramática-, el tiempo no se manifiesta como lineal ni necesariamente coherente con un principio de causalidad. Al contrario, la fragmentación propuesta por estas dramaturgias, junto a una experiencia temporal no narrativa, fuerza al espectador a realizar él mismo una reconstitución de la historia y dejar de aspirar a encontrarse con un orden narrativo.

Pese a que una obra no necesariamente sea no dramática- como es el caso de la dramaturgia *radriganesca* que se ajusta a un modelo más bien convencional- existe siempre una brecha, porque la dimensión ritual del teatro implica quiebres en el tiempo cotidiano. Esta fractura se encuentra plasmada, según Inés Stranger, en la dimensión de aquello que se entiende como tiempo sagrado o extracotidiano (2011, p.107) y que remite tanto a la experiencia ritual distintiva del fenómeno teatral como a la performance, en el sentido de ocurrir en el presente; “in its very live-ness of the here and now, with the physical presence of actors or performers displaying their skills before an audience” (PLATE y SMELIK, 2013, p. 6).²⁷

“Hechos consumados”- en su dramaturgia original y no necesariamente en sus posteriores representaciones- presenta un paradigma de construcción dramática más bien clásico: no existen saltos temporales ni recursos contemporáneos como la fragmentación, la multiplicidad de espacios, o la escisión actor/personaje, entre otros. Se está frente a una estructura de progresión dramática que avanza concomitante al tiempo lineal de la acción, situándose en el presente en el que habitan sus personajes.

Lo anterior, sin embargo, no significa que el tiempo referido en la obra sea totalmente coherente con el tiempo cotidiano, pues existen momentos en que los personajes dejan de avanzar linealmente en la acción para recordar, soñar, imaginar, delirar o simplemente expresar sus emociones. Tales momentos “rompen con la secuencialidad del tiempo dramático y son esencialmente poéticos o simbólicos.” (STRANGER, 2011, p.111).

La obra presenta varias instancias de este tipo, donde los personajes divagan en sus pensamientos y recuerdos como si se encontrasen suspendidos en el tiempo. Tal es el caso de Marta cuando le habla a Emilio acerca de las flores que cultivaba antes del Golpe de estado, mientras trabajaba como jardinera junto a su ex-marido. Son también palabras cargadas de una contundente fuerza metafórica, pues aluden a un pasado optimista y

²⁷ “En su misma vivacidad del aquí y el ahora, con la presencia física de actores o performers desplegando sus habilidades frente a una audiencia” (Trad. mía).

esperanzador; al angustioso porvenir tras la dictadura y al olvido de la gente que, en cuanto olvida, es también olvidada:

MARTA: (...) Agora era el tiempo de los claveles, de los medallones y de las dalias; después venía el tiempo de los gladiolos y de los crisantemos dobles. Se veía todo tan bonito lleno de colores... Pero dejaron secarse los jardines y yo digo: ¿qué va a hacer la gente cuando llegue la primavera y no haya ninguna flor? (RADRIGÁN, 2005, p. 21).²⁸

Ya ubicándonos dentro de la perspectiva subjetiva de los protagonistas, se vislumbra que el tiempo y espacio que ambos experimentan está absolutamente difuminado y dislocado. En las afueras de la ciudad y totalmente desplazados del centro, ambos comparten un tiempo perdido que solo se ve interrumpido en los momentos en que aparecen los otros dos personajes de la obra: Aurelio y Miguel. Cuando Marta le pregunta en un inicio a Emilio de dónde viene, dónde están y qué hora es, él no es capaz de darle ninguna respuesta clara:

MARTA: Te pregunto quién soy, de dónde saliste.
EMILIO: (*Vago gesto de señal*) De porái.
MARTA: (*Mirando en rededor*) ¿Qué parte es esta?
EMILIO: (*Indiferente*) No sé. Por aquí no hay letreros.
MARTA: (*Mirando*) ¿Qué hora será?
EMILIO: La tarde. Quizá de qué día. (RADRIGÁN, 2005, p.6)²⁹

El fenómeno del tiempo en el teatro es también pertinente a la discusión sobre memoria. Tiempo y memoria se encuentran íntimamente vinculados en el sentido de que, primero, no existe memoria fuera de la experiencia del tiempo y segundo, que quizá precisamente sea el tiempo aquello que se requiere para albergar las informaciones memoriales y reconocerlas como tal. El tiempo nos permite recordar, pero también puede ser responsable del olvido o apagamiento de dichas informaciones, tanto a nivel individual como colectivo. En efecto, esta cualidad del tiempo se corresponde con uno de los lineamientos técnicos de la dramaturgia:

²⁸ "(...) Agora era o tempo dos cravos, dos medalhões e das dalias; depois vinha o tempo dos gladiolos e dos crisântemos. Era tudo tão lindo cheio de cores... mas deixaram os jardins se secar e eu penso: o que a gente vai fazer quando chegue a primavera e não tenha nenhuma flor?" (Trad. mía).

²⁹ MARTA: Estou perguntando quem você é, de donde você saiu
EMILIO: (*Vago gesto de sinal*) De por aí
MARTA: (*Mirando ao redor*) Que lugar é esse?
EMILIO: (*Indiferente*) Não sei. Por aqui não tem cartazes.
MARTA: (*Olhando*): Que horas são?
EMILIO: De tarde. Quem sabe de qual dia. (Trad. mia).

Ya adentrándose en la noción de espacio teatral, se observa que, al igual que el tiempo, suscita a lo menos dos niveles de análisis. En primer lugar, el del espacio como el lugar de la ficción donde los personajes habitan y accionan y, en segundo lugar, el del espacio como el lugar del acontecimiento teatral, que “alberga la relación entre la escena y el público y donde se comparte una experiencia común” (STRANGER, 2011, p. 91). Bajo esta perspectiva, existe el espacio dramático como aquel terreno ficcional donde la acción es desarrollada y construida en la imaginación del lector/espectador y, simultáneamente, el espacio de la representación, donde a partir de los elementos materiales (sala o edificio teatral, iluminación, utilería, vestuario y escenografía) se evocará el espacio dramático.

Ambos espacios son constituidos necesariamente en relación a espacios referenciales, con el objetivo de situar al espectador en la ficción propuesta por el autor y apelar a sus imágenes y reminiscencias individuales. De la suma del espacio dramático y el espacio representacional converge el espacio teatral como aquel lugar de la experiencia del rito que puede llegar incluso a trascender los límites ficcionales. Para Stranger, se trata de

una vivencia compartida, un lugar que, desde el espacio real, se proyecta *fuera del espacio*, que se construye a partir de las imágenes que proyecta el actor, aquellas que presenta el espectáculo, las imágenes que contiene el texto y la emoción estética del espectador” (2011, p. 98).

En “Hechos consumados”, el espacio dramático es único y se corresponde con aquel referido por Radrigán en las acotaciones iniciales de la obra: un sitio sucio y abandonado a las orillas de un río en la periferia de la ciudad, donde los personajes de Marta y Emilio permanecen, dialogan y se preguntan por su subsistencia. El espacio dramático, a su vez, está construido a partir de un o varios lugares referenciales. Estos son conocidos por la mayoría de la población de Santiago, incluso aunque sea mediante imágenes o relatos secundarios; y en general, por cualquier habitante de una gran urbe que presente zonas periféricas y aisladas del centro.

A medida que avanza la acción, es posible ir extrayendo otras características del espacio a partir la información que revelan los personajes en sus diálogos. Sabemos, por ejemplo, que es en principio un lugar desconocido

para ambos, pues cuando Marta le pregunta a Emilio dónde están, este le responde que no sabe. Tampoco existen, por parte del autor, indicaciones de direcciones u orientaciones espaciales para los personajes. Están, en definitiva, en el lugar del olvido: un sitio prácticamente vacío, desprovisto de signos más allá de los mínimos elementos de supervivencia. Un lugar sin posibilidades, casi al borde de lo inmaterial, como señala Emilio al preguntarse: “¿qué podemos encontrar aquí? Este es un puro pelaero”³⁰ (RADRIGÁN, 2005, p. 13).

Además de aportar los signos para ejecutar una posterior puesta en escena, de la concepción espacial se desprenden también ciertas cualidades subjetivas que se manifiestan en la propia percepción de los lectores/espectadores de la obra. En el caso de “Hechos consumados”, se hace alusión en las acotaciones a las imágenes de “frío”; “gris”; “abandonado” “vacío”, entre otras. La creación del espacio ficcional de “Hechos consumados” estuvo influenciada por una experiencia de Silvia Marín poco tiempo después de haber leído la obra por primera vez, cuando vivía en la comuna de San Miguel³¹ y debía caminar hacia el centro de Santiago; ambos territorios divididos por una línea de tren. La actriz relata:

Y justo cuando estoy saliendo de la línea del tren, veo que hay unos palos, como esa coraza que tienen los troncos. Y veo a una pareja. Eran uno, dos, tres palos cubiertos con un polietileno. Entonces abajo tenían su casa, donde dormían (...) Ellos dormían ahí y tenían como un living, que era una fogata. Y eso fue lo que nosotros hicimos tal cual, porque eso era “Hechos consumados”. Fue hermoso, hermoso en el sentido del contexto. Terrible que tenían que vivir en la calle, pero la dignidad con la que ellos vivían era maravillosa. (MARÍN, 2020)

Todo limpio, ese cordel donde tenían la ropa... Cómo lavaban. Habían hecho un hoyo profundo y a eso le ponían polietileno. Iban a buscar agua y lavaban ahí, todo lo hacían entre los dos, los dos colgaban su ropa, etc. (...) Una vida como cualquiera, humana, eso siempre me llamó la atención (MARÍN, 2020).

Pese a que no haya referencias directas, la ubicación espacial de “Hechos consumados” es reconocible por el lector y/o espectador, pues retrata la desolación inmersa en aquellos sectores de la periferia de la ciudad. La pobreza se esconde y se delata a través de pequeños detalles, como el cordel, la basura, los sacos de papa o la fogata para guarecerse del frío y del hambre. Parte de esta realidad es la que se encuentra descrita en las acotaciones, escenificada

³⁰ O que a gente poderia encontrar aqui? Esse é apenas um sítio baldio (Trad. mía).

³¹ Comuna ubicada en el sector sur-poniente de la ciudad de Santiago. Hasta fines de los años 80’ permanecía como un sector alejado del centro y con cierto carácter de ruralidad.

por primera vez el año 1981 y luego resignificada o reapropiada a través de la puesta en escena del año 2010.

Radrigán, motivado por la experiencia de Silvia Marín y posteriormente por su propia visita al lugar, opta por proyectar el diseño escénico de forma muy similar al hogar de la pareja de indigentes. Tras escuchar a Silvia, va con curiosidad el sitio sólo para confirmar y comprobar aquello que antes le parecía insólito. Para la actriz, “María era un personaje que encaré con esa dignidad que vi en ese momento. Las ropas, el tratamiento. Fue así que nos impregnamos en eso. No fue que nosotros salimos a inventar nada. Fue fortuito” (MARÍN, 2020).

El contexto sociopolítico y las corrientes teatrales asociadas al trabajo de las compañías de la época también explican el porqué de esta decisión. Y es que los grupos de creación independientes contaban con escasos o nulos recursos económicos y, además, debían tomar en consideración que era posible que sus presentaciones fuesen interrumpidas o censuradas por los militares. Mientras menos elementos hubiese en escena, más viable era reproducir la obra en varios espacios de la ciudad, o huir en caso de correr peligro. El “menos es más”, asociado a la tendencia naturalista de la Compañía El Telón era positivo no sólo en términos de la practicidad y la viabilidad del montaje, sino también una herramienta de defensa que podía incluso llegar a preservar la vida de los integrantes de la compañía.

Respecto a lo que se ha denominado como espacio de la representación, este- por razones evidentes- será referido en el siguiente capítulo destinado en el análisis de las puestas en escena (1981 y 2010). Esto supone una operación más compleja, pues el rol del director de una puesta en escena o montaje consiste precisamente en pensar, experimentar y decidir cuáles características del texto y de las acotaciones serán relevadas, omitidas, o incluso ignoradas. Es posible, por ejemplo, que si en el texto original Radrigán haya situado la acción en invierno, otro director la sitúe en verano, reformulando con ello su sentido espacial y posibilitando nuevos procesos de aproximación; tanto de la

apropiación de la obra por parte de los actores, como de la recepción del público.

El retorno de la democracia en Chile, los avances tecnológicos y las consiguientes transformaciones sociales y culturales se vieron reflejadas en las decisiones espaciales de la puesta en escena de Alfredo Castro el año 2010, que, como veremos más adelante, actualizaron la estética global de la obra y han permitido la preservación de la memoria de “Hechos consumados”. Esto, comprendiendo que todo lo que recordamos está intrínsecamente asociado a lugares; que algo que sucedió “tuvo lugar” y que dichos lugares de memoria ofrecen un apoyo a la memoria que falla, una lucha contra el olvido e incluso una suplantación implícita de la memoria muerta (RICOEUR, 2004).

3.3 Acción

Ubicándose dentro del paradigma de la representación y las obras de estructura convencional, la acción dramática es, básicamente, el movimiento interno de una obra, organizado de forma lógico-temporal a partir de situaciones y sucesos que se van modificando en el desarrollo de la ficción. La acción es la escenificación de un cambio; es “la narración de cómo la situación inicial se transforma (cambia)- a consecuencia de las acciones de los personajes y otros muchos sucesos externos- en una situación final.” (STRANGER, 2011, p.150).

La acción, sin duda, forma parte fundamental en la creación de vínculos entre la realidad ficcional propuesta y la reproducción de memorias individuales y colectivas, pues remite tanto a la propia potencia de acción del actor y su interpretación del personaje, como también al del espectador en el ámbito cotidiano, en tanto miembro de una estructura social que vive un tiempo compartido. Un hecho interesante a considerar en esta discusión es que la palabra *acción* provenga de la misma raíz del verbo *actuar*. Esto posiciona al intérprete como alguien que a través del despliegue escénico es capaz de adquirir un rol activo en el mundo, tanto en la ficción como fuera de ella.

Uno de los fundamentos de la poética de Radrigán es la preponderancia de la noción de acción verbal- también denominada “palabra acción”- que es constitutiva de la acción dramática global. La acción verbal puede tener curso a través de varios fenómenos y recursos lingüísticos, siendo una de sus posibilidades “um movimento mais difuso criado pela palavra, cuja interação

(entre os personagens) constitui a face privilegiada” (DANAN in: SARRAZAC, 2012, p.40). En “Hechos consumados” y otras obras del autor, la mayoría de las acciones que modifican el curso de la historia y generan nuevos conflictos son elaboradas a partir de la palabra, ya que “nos van transmitiendo la atmósfera del profundo caudal dramático que subyace a las situaciones aparentemente estáticas” (HURTADO y PIÑA, 2011, p.24).

Ya que tanto el espacio físico como psicológico de los personajes de Marta y Emilio se encuentra limitado y es llevado casi al terreno de lo metafísico, se observan pocas acciones físicas descritas en la dramaturgia. Incluso acciones simples como comer, tomar un té o sentarse, se ven continuamente interrumpidas, sin nunca llevarse a cabo en su totalidad. Uno de los pocos momentos de la obra en donde existe una acción claramente llevada de principio a fin, es cuando, casi al comienzo de la trama, Marta se viste con la ropa que Emilio dejó secando para que no se enfermara. A través de esta acción, Marta devela una cierta coquetería que, desde su candidez e inocencia, plantea un justo deseo por vivir dignamente.

La acción física más clara de “Hechos consumados” se encuentra situada en el desenlace, cuando Miguel mata a Emilio a palos. El palo que porta Miguel- descrito desde que ingresa por primera vez a escena y quien denota “algo de obscuramente amenazante en su cordialidad” (RADRIGÁN, 2005, p. 35), acaba por comprobar su brutalidad a través de la muerte del protagonista. La acción es una orden del dueño del terreno y no un deseo propio de Miguel. Sin embargo, este la ejecuta casi por obligación, ciegamente y a cabalidad, sin llegar a concientizar el daño que le está provocando a alguien de su misma clase.

Pese a lo dramático de la acción del desenlace, se observa que esta fue prácticamente anunciada por Emilio, en los primeros diálogos con Miguel:

EMILIO (*A Miguel*) Matar a una persona no cuesta na, amigo, es un minuto o dos. ¿Pero, y después? ¿Tiene casa? ¿Tiene familia? Saque la cuenta primero (RADRIGÁN, 2005, p.35).

3.4 Situación y conflicto

El término situación dramática alude, en términos generales, a un proceso dinámico en la que uno o más personajes, inmersos en el tiempo y el espacio ficcional-dramático, están en conflicto y enfrentan uno o varios problemas. Este concepto sólo es aplicable en el paradigma de la acción dramática representacional, ya que “en las dramaturgias no dramáticas los personajes no están en situación, es decir no habitan en un lugar y un tiempo diferente del escenario” (STRANGER, 2011 p.136).

A este tipo de obras, también denominadas como posdramáticas, se alude cuando se habla del “quiebre de la representación” del teatro contemporáneo. Sin embargo, no es el caso del modelo de “Hechos consumados” ni tampoco de la gran mayoría de la producción escrita de Radrigán. En sus obras, la situación dramática tiende a ir progresando y modificándose con el desarrollo de la ficción, a partir de un conflicto que origina la movilización de las fuerzas de acción de los personajes.

Así como en el género narrativo, en la dramaturgia es posible identificar varios conflictos presentes y no apenas uno. Algunos de ellos son colectivos y extensibles al universo total de la obra; otros, por su parte, son particulares de cada personaje y según los cuales serán definidos sus propios objetivos, obstáculos, resistencias, acciones y actividades. Los conflictos a los que se enfrentan los protagonistas son, muy a menudo, concordantes con los de la obra en general, pues operan a modo de objetivos que movilizan la acción.

En “Hechos consumados”, el conflicto o problema fundamental es causa directa del conflicto de sus protagonistas: la falta de hogar; la cesantía; la dificultad para sobrevivir en un medio sumamente hostil y, en una capa más profunda, la soledad, el desamor y el abandono que experimentan y que son derivados de dicha carencia material. Sin embargo, y yendo a una observación más aguda, los conflictos internos de Marta y Emilio son de distinta índole y están permeados tanto por sus características psicológicas, como por los sucesos de vida de cada uno.

Pese a las diferencias que pueden existir en relación al mundo interno de los personajes, se observa que la gran problemática por detrás es la cuestión de la marginalidad, pues esta, a la vez que moviliza a los personajes, los reprime y somete. Hurtado y Piña (2011) logran definir cinco componentes principales de dicha marginalidad social en la obra global de Radrigán, lo que se devela también en los principales conflictos izados en “Hechos consumados”: 1. El aislamiento; 2. La relación con los poderosos; 3. El temor; 4. La distancia social con los integrados y 5. La función dramática de los sectores dominantes.

Se observa que las dinámicas de aislación de los marginalizados hacia las afueras del centro devienen, tras un sinfín de expulsiones y maltratos, en una autoexpulsión “en busca de su humanización, al margen de lo social” (HURTADO y PIÑA, 2011, p. 11). Parece ser que el gran conflicto de “Hechos consumados” es el hecho mismo de que este sólo recaiga sobre los personajes protagónicos. Al tener que absorber “toda la carga física y emocional de su situación de amenaza y degradación” (p.24), el conflicto termina por instalarse en el mundo interno de estos, sin ninguna posibilidad de resolución o escapatoria en el territorio de lo tangible.

3.5 Personaje; persona; actor: experiencia subjetiva a través del texto dramático.

Ya sea dentro del género narrativo o en una construcción dramática, la figura del personaje nos ofrece un espacio de amplias lecturas. Por una parte, se vislumbra como aquella entidad ficcional, creada por el autor de la obra, que posee ciertas características y cualidades físicas, psicológicas, sociales e incluso ideológicas, y por otra, como un sujeto que dentro de la acción dramática debe ejecutar y cumplir una serie de objetivos.

En las dramaturgias tradicionales, el personaje tiene múltiples responsabilidades, como ser el soporte de la fábula, el vector de la acción y el conductor de la identificación del público (RYNGAERT in: SARRAZAC, 2010, p.140). Por sobre todo, él es

uma articulação capital da relação entre o texto e a encenação, o que fomenta ambiguidade e aas vezes confusão entre o fantasma de papel que vagueia pelas entrelinhas e a carne do ator, que lhe proporciona, queira ele ou não, uma identidade (2010, p. 140).

Pese a la crisis de identidad del personaje y a sus constantes contradicciones, este aún conserva el gran poder del habla, a partir del cual se “redefine e tal vez se reconstrua, no desvão entre a voz que fala e os discursos que ela pronuncia, na dialética cada vez mais complexa entre uma identidade que vem a faltar (...)” (2010, p.137).

La proximidad entre personaje y persona se hace significativamente más evidente en las artes escénicas, pues en este caso el personaje de la ficción “demanda” la voz y el cuerpo de un actor o actriz, que llevará a cabo con todos sus medios dicho rol en la puesta en escena. Sin intérprete, en definitiva, el personaje teatral existe solo parcialmente y no en su máxima potencia, pues el carácter performativo del drama

abre una tensión entre lo hecho y el hacer que sale a la luz en la realización escénica, de tal modo que los *hombres reales* (los actores) *diseñan* los *personae* (...) y los representan en un lenguaje real, que no es un lenguaje narrativo, sino el suyo propio (LEHMANN, 2013, p.78).

Los personajes de “Hechos consumados” ciertamente se encuentran en el umbral de lo trágico y lo metafísico. Mucho más que la relevancia de las características individuales de cada uno de ellos, o de los procesos psicológicos a los que se enfrentan, estos se presentan como un cúmulo de voces desdibujadas, a veces completamente deshumanizados y en el límite entre la vida y la muerte.

Ya desde las acotaciones iniciales, Marta es descrita como “el bulto de una persona que duerme”, casi al borde de lo inanimado y lo inconsciente. Emilio, por otra parte, declara no venir de ninguna parte y suelta apenas un vago “de por ahí”, como si su vida no comenzase en ningún lugar; como si no existiese pasado o memoria. Lo paradójico es que, pese a esta clara deshumanización, a lo largo de la fábula ambos personajes reflexionan sobre su condición y se realizan preguntas existenciales que distan mucho de aquel carácter espectral, y que, en definitiva, responden al verdadero deseo de vivir y no apenas sobrevivir.

Dentro de los personajes de la obra, es Emilio quien se erige claramente como el héroe de la fábula, lo que nos remite a un rol analizado y problematizado en numerosas ocasiones por la teoría literaria. Según Bakhtin (1997), todos los elementos que componen una obra nos son dados en primer lugar a partir de la

reacción que suscitan en el autor, y que abarca tanto al propio objeto como la reacción del héroe al objeto. Bajo esta perspectiva, un autor

modifica todas as particularidades de um herói, seus traços característicos, os episódios de sua vida, seus atos, pensamentos, sentimentos, do mesmo modo que, na vida, reagimos com um juízo de valor a todas as manifestações daqueles que nos rodeiam (p.26)³²

Esta relación entre el autor y el héroe no está exenta de complejidades. En cierta medida, los personajes son el alma y cuerpo del texto y también una representación de la figura del dramaturgo, que es capaz de hablar a través de otras voces. Esto porque resulta imposible escribir cualquier obra ficcional sin que el autor apele, al menos en uno varios sentidos, a las memorias vinculadas a su propia historia de vida.

Marta se define a sí misma y aparece como una mujer risueña, esperanzada y alegre, incluso aunque esta esperanza sea mediante ilusiones pasajeras y una evasión casi forzosa de las crueles circunstancias que experimenta. Declara amar la vida, y a través de los relatos de su vida anterior al presente de la acción logra vislumbrarse el desamor, el dolor de haber sido abandonada y el miedo a un porvenir solitario.

La candidez y fragilidad de Marta se aproxima a una cualidad algo infantil: juega, coquetea y sonríe con timidez, como una niña que desea ser cuidada y querida por otro; en este caso, papel que Emilio enfrenta espontáneamente, y sin embargo con total entereza. Pese a no conocerse previamente, algo en Marta lleva a Emilio a querer protegerla, desarrollando en el transcurso de una tarde una relación profunda y llena de vivencias compartidas.

Marta y Emilio son personajes disímiles y a la vez complementarios, como apunta el dramaturgo Luis Barrales. En cuanto Emilio se pregunta sobre la muerte, se opone al orden político e increpa a Dios por los males de su clase, Marta ama la vida y aún conserva la esperanza de que el mundo que habitan sea un lugar mejor. De este modo, la complementariedad entre ambos implica que “no existe el uno sin el otro en su dimensión ética, porque sus opciones están

³² “modifica todas las particularidades de un héroe, sus rasgos característicos, los episodios de su vida, sus actos, pensamientos, sentimientos, del mismo modo en que, en la vida, reaccionamos con un juicio de valor frente a todas las manifestaciones de aquellos que nos rodean” (Trad. mía).

dadas al aparecer el contrario que las hace existir” (BARRALES in: HURTADO y BARRÍA, 2010, p.301)

Quizá uno de los personajes más enigmáticos de “Hechos consumados” es el de Aurelio: un “ser extraño” (RADRIGÁN, 2005, p.11) vestido con harapos “inclasificables” (Ibid.) y que viene a anunciar con frases veladas y contundentes figuras simbólicas la destrucción del país, la miseria, la desolación tras el final del viaje e incluso la muerte de Emilio. Su aparición es breve: entra una vez a escena, casi al comienzo de la acción dramática, para luego salir cuando llega la noche y no volver más. Aurelio también es un subalternizado, pero de otro tipo: debido a que está en el límite de la locura y la lucidez, tiene hambre pero “no de pan” (p.12) y no es consciente de su dolor físico o sus carencias materiales;

El discurso de Aurelio es profético y ciertamente instala ciertos aspectos de la visión de mundo de Juan Radrigán. Podría afirmarse que el autor se retrató en Aurelio, del mismo modo en que el loco desde fuera del palco irrumpe con el propósito de decir las verdades, presagia y poetiza sobre la condición social para luego desaparecer. Son frases metafóricas, casi carentes de linealidad y de un alto simbolismo, casi en el terreno de la poesía: “Todo lo que les queda cabe en un puño o en un grito... Cántaros vacíos, y un llanto les suena adentro, que se quedan, que se van quedando...” (RADRIGÁN, 2005, p.13)³³. Pese a la breve aparición del personaje, su contundencia y fuerza es evidente pues es incluso capaz de presagiar la muerte de Emilio.

Finalmente, el personaje de Miguel aparece como un claro retrato de aquel que, para poder comer y sobrevivir, ha debido doblegarse a la autoridad y a los abusos de su patrón y que es capaz de matar a otro en su misma situación sólo por defender los intereses de su patrón. Miguel, en principio, se muestra hosco con Marta y Emilio: le incomoda tener que expulsarlos, pero se encuentra en la encrucijada de hacerlo, o perder su trabajo. Gradualmente y persuadido por Marta y Emilio, Miguel comienza a entrar en confianza y se sienta a conversar.

³³ Tudo o que vocês têm cabe em um punho ou em um grito... Cântaros vazios, e um pranto soa dentro de vocês, que ficam, que vão ficando... (Trad. Mia).

Las palabras de Miguel, tímidas en un comienzo, develan de golpe una realidad escabrosa: Su mujer yace moribunda por causa del polvo tóxico inhalado de los textiles con los que Miguel trabaja; no recibe beneficios y trabaja de sol a sol sin descanso. La mayor paradoja de todo esto consiste en que Miguel ni si quiera conoce al dueño del sitio que cuida con su vida: no sabe su nombre y jamás lo ha visto, pero sí sabe que es dueño de incontables fábricas, tierras y negocios.

El rol de este personaje nos recuerda al de un militar, un policía o un guardia de seguridad, que es capaz de matar a su semejante únicamente para defender los intereses de la clase más poderosa. Quien en principio parece ser el antagonista del héroe- Emilio- acaba develándose simplemente como un personaje oprimido que no actúa por sí mismo, sino para un ente poderoso del cual no sabemos nada.

Por otra parte, la noción de personaje es fundamental dentro de la dramaturgia, pues los textos, casi en su totalidad, son emitidos por ellos. He ahí su poderosa fuerza: los textos pasan y cobran vida a través de ellos y trascienden su propia literalidad. Desde la perspectiva de los estudios de la narrativa, Ricoeur señala que

en la medida en que los personajes del relato -los caracteres-se configuran en una trama al mismo tiempo que la historia narrada, también la definición de identificación narrativa, correlativa de la de coherencia narrativa, es susceptible de notables transposiciones en el plano histórico. La noción de personaje constituye un operador narrativo de igual amplitud que la de acontecimiento; los personajes son los actuantes y los sufrientes de la acción narrada (2004, p.318).

Con certeza, existen otros símbolos y figuras elaborados por Juan Radrigán en “Hechos consumados” que se manifiestan en el transcurso de la fábula y trascienden las delimitaciones realizadas hasta ahora. Una de ellas corresponde al grupo de personas que sale de la ciudad y que, sin ser en ningún caso un personaje como tal- pues no tienen diálogos ni una aparición real en la obra- cobra identidad a partir de su carácter colectivo Al inicio de la acción dramática, Marta divisa con entusiasmo, pero también con cierto temor, a un colectivo de diversas edades saliendo de la ciudad, en una especie de coro

mudo. Marta le comenta a Emilio: “¡Oye, mira, mira la cachá de gente que va por ahí!... ¿Quiénes son? ¿Pa’ onde van?” (RADRIGÁN, 2005, p. 6-7)³⁴.

Se trata de una suerte de éxodo, un destierro masivo de personas inidentificadas que huyen de la ciudad- no se sabe si forzosamente o no- a un lugar desconocido. Nítida reminiscencia de los Detenidos Desaparecidos en dictadura: gente que es literalmente exterminada, borrada y desvanecida para el resto de la población. Luego, Marta le pregunta a Emilio si acaso él va con ellos, a lo que él le responde negativamente:

EMILIO: No, no tengo idea de quiénes son ni pa’ dónde van
MARTA: No me gustan, me dan miedo... A lo mejor ha pasado algo
EMILIO: ¿Que no sabí lo que pasó?
MARTA: Yo digo ahora
EMILIO: No he oído na’ (*mirando*); pero no se ven asustados
MARTA: Ni felices tampoco. (2005, p. 7).³⁵

En el transcurso de la fábula, los caminantes referidos vuelven a aparecer en varias ocasiones. Cuando Marta les grita e intenta hablar con ellos, simplemente no responden: es como si estuviesen muertos en vida, deambulando por los extramuros de la ciudad sin un destino claro. La presencia de estos seres se instala en el territorio de lo ominoso; es decir, algo que a Marta le resulta familiar, y a la vez desconocido y siniestro.

El hecho de que las personas que salen de la ciudad no se vean ni asustadas ni felices alude a una cierta inmaterialidad; un carácter deshumanizado que se corresponde con el destino de los Detenidos Desaparecidos. Muchos de estos vieron perdidos sus rastros, disfrazándose la muerte de equívoco, y hasta hoy la mayoría de sus familiares no saben dónde quedaron sus cuerpos. La alusión a esta temática continúa desarrollándose en otros momentos de la obra.

Tales atributos del rol del personaje y, en general, de los demás elementos pertenecientes al género dramático son los que pueden ser

³⁴ Olha, olha quanta gente vai por aí!... Quem eles são? Aonde vão? (Trad. Mia)

³⁵ EMILIO: Não, não faço ideia de quem eles são nem para onde eles vão.

MARTA: Não gosto deles, fico com medo... Talvez tenha acontecido algo

EMILIO: Acaso você não sabe o que aconteceu?

MARTA: Estou falando de agora

EMILIO: Não tenho ouvido nada (*olhando*); mas não parecem assustados

MARTA: Nem felizes tampouco. (Trad. mia)

vislumbrados a través de puestas en escena de “Hechos consumados” del año 1981 y 2010, en cuanto potenciales transmisores y vehículos de la memoria social.

4. Treinta años de memoria: “Hechos consumados” de 1981 y 2010

4.1 Antecedentes generales

En el caso específico de esta investigación, el trabajo de campo realizado entre enero y febrero de 2020 permitió encontrarse con el testimonio vivo de seis creadores teatrales reconocidos notablemente en Chile. En primer lugar, fueron entrevistados José Herrera, Silvia Marín y Nelson Brodt; actor, actriz y director de la puesta en escena original de 1981, respectivamente. Fueron también entrevistados los actores José Soza y Amparo Noguera, y el director Alfredo Castro, todos ellos participantes de la puesta en escena del año 2010.

Antes de adentrarse en la observación de las puestas en escena, se hace necesario realizar una breve alusión a la biografía, formación y trayectoria de los entrevistados. José Herrera, más conocido como “Pepe” Herrera, es actor formado en la Pontificia Universidad Católica y fue miembro estable de la compañía El Telón hasta su disolución el año 1994. Actualmente trabaja como director y profesor de teatro en un centro de rehabilitación para jóvenes en contextos de vulnerabilidad social. Silvia Marín (1952) es actriz de formación autodidacta y viuda de Juan Radrigán, con el cual trabajó en numerosas puestas en escena de sus obras. Su actual labor comprende procesos de investigación con comunidades Mapuche, además de su participación como actriz en montajes de otros directores contemporáneos.

Por otra parte, el actor Nelson Brodt (1943), de extensa trayectoria en teatro, cine y televisión, trabajó en la compañía el Telón hasta el año 1983, incluyendo la dirección del montaje de “Hechos consumados” de 1981. A diferencia de Marín y Herrera, que permanecieron vinculados afectiva y profesionalmente a Radrigán hasta los últimos días de su vida, Brodt perdió el contacto con el dramaturgo a partir del año 1983, en el cual decide desvincularse de la compañía para dedicarse a otros proyectos artísticos, principalmente audiovisuales.

Respecto a los participantes de la puesta en escena de 2010, José Soza (1946) es actor formado en la Universidad de Chile, con vasta experiencia en teatro, cine y televisión. Ha ganado numerosos galardones por su calidad

interpretativa; entre ellos, el premio APES y el premio Altazor. La actriz Amparo Noguera (1965), formada en la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica, es perteneciente a una familia de amplia tradición teatral. Debutó el año 1985 en las tablas y ha interpretado un amplio espectro de personajes en cine, teatro y televisión. Ha sido galardonada con cinco premios APES como mejor actriz, y con el premio Altazor el año 2011 por su actuación en la película “Un ladrón y su mujer”, de Rodrigo Sepúlveda.

Finalmente, el actor y director Alfredo Castro se ha consagrado en Chile y el extranjero no sólo por su activa labor como actor en cine y televisión, sino también por su desempeño como director teatral desde el año 1990, cuando funda la compañía y sala de teatro “La Memoria”. El deseo de recuperar parte de las vivencias en dictadura y las identidades subalternizadas de sujetos desplazados de la sociedad chilena lo lleva a crear la “Trilogía testimonial de Chile” conformada por las obras “La manzana de Adán” (1990); “La historia de la sangre” (1990) y “Los días tuertos” (1994). Estos antecedentes explican, en gran parte, su interés por las dramaturgias de Juan Radrigán.

Las entrevistas realizadas implicaron estar ante la presencia de figuras históricas del palco chileno y que son representativas de la importancia del quehacer teatral en la conformación de la memoria e identidad chilena. Estos materiales permitieron tener un acercamiento más sensible a la obra, diferente al de una lectura dramática o al de una reseña teatral. Se puede afirmar que el testimonio de los creadores entrevistados se desplaza a un terreno de “la otra historia”; una suerte de memoria viva, como bien señala el actor José Soza:

es sabido que la historia es la historia contada por los oligarcas, los ricos, los que están en los gobiernos. Y otras personas comenzaron en los 80', o sea en plena dictadura, a hacer una historia viva... sus palabras eran la otra historia... la historia de una comunidad, de una población, de un barrio, con sus palabras, en fin. La historia viva.³⁶

Las palabras de Soza son complementables a la idea de que, en las artes, la memoria cobra forma de diversas maneras, y que quizá por este motivo puede llegar a ocupar un espacio más privilegiado que en la vida real. Sabemos que el teatro es capaz de “hacer visible lo invisible” y que sus códigos permiten reinventar modelos de lo real para proponer otra historia, distinta de la verdad

³⁶ José Soza, Actor. Entrevista realizada el 3 de enero de 2020, Santiago, Chile.

oficializada. Para Jeanne Marie Gagnebin “escribir a história dos vencidos exige a aquisição de uma memória que não consta nos livros da história oficial” (2018, p.67). De esta manera, se pretende “fazer emergir as esperanças não realizadas desse passado, inscrever em nosso presente seu apelo por um futuro diferente” (Ibid.), materializado a través de una experiencia histórica capaz de hacer converger dichas fuerzas.

4.2 Sobre las puestas en escena de 1981 y 2010

4.2.1 Puesta en escena de 1981

El contexto de creación de ambas puestas en escena se diferencia en varios aspectos. La puesta en escena original, dirigida por Nelson Brodt y estrenada el 26 de septiembre de 1981 en la Sala Bulnes en Santiago, Chile (ver Anexo 1, figuras 1,2 y 3). Un elemento relevante en el montaje tuvo que ver con el hecho de haber sido ensayado de la mano con el proceso de escritura de Juan Radrigán, fundador la compañía de teatro El Telón. La obra, por ende, fue escrita y adaptada por y para los actores, acogiendo sus contribuciones y situándola en un terreno de creación retroactiva.

Dicha decisión por parte del autor se corresponde también con el espíritu colaborativo al que apelaba el teatro chileno de la época. La ausencia de jerarquías entre los miembros de esta u otras compañías era también un tipo de rebelión frente al orden militar y la restricción de las libertades. Una forma diferente de hacer las cosas, bajo la creencia vehemente en los colectivos, y no en autoridades o verticalidades inamovibles.

La recepción de la obra por parte del público, la prensa y la crítica especializada fue sumamente positiva (ver Anexo 1, figuras 6 y 7). En 1981, “Hechos consumados” es elegida la mejor obra del año por el Círculo de Críticos de Arte. Tanto estudiantes como colegas y artistas del rubro reciben la puesta en escena con un espíritu particular: nadie se había atrevido a lo que Radrigán decía, ni de la forma en cómo él lo decía. Silvia Marín, de hecho, recuerda que al final de la función de estreno hubo un silencio larguísimo por parte del público sobrecogido. Después, vinieron la ovación y los aplausos.

Luego de que “Hechos consumados” fuese representada numerosas veces en Santiago y regiones, tanto en salas de teatro como en poblaciones de la periferia, El Telón realiza el año 1983 una gira por Europa, pasando por países como Holanda, Inglaterra, Suecia, Bélgica, Alemania, Luxemburgo, Dinamarca y España (ver Anexo 1, figura 8). Junto a esta gira y otras representaciones posteriores en Chile, el actor José Herrera, miembro del elenco estable de “El telón”, llegó a contabilizar más de trescientas funciones de la obra.

Además de haber recibido críticas favorables por parte del público europeo, quienes se veían particularmente atraídos por la estética y temáticas del teatro latinoamericano, esta gira consolida la labor de Juan Radrigán y termina por situarlo como uno de los escritores más significativos del teatro chileno. Para los miembros de la Compañía “El Telón”- la realización de la obra tenía un marcado carácter de urgencia, como relata José Herrera: “nosotros estábamos en una situación muy estresante en esa época, el país en general, entonces cada uno tocaba caminos (...) yo andaba en búsqueda, como muchos, de un espacio. Ahí me encontré con Juan”³⁷.

Jöel Candau ubica a la transmisión como centro de la discusión sobre el fenómeno memorial, asegurando que sin ella la memoria no tendría ninguna utilidad. El arte, el patrimonio o la educación, para Candau, son puestas en escena de la transmisión, “con el objetivo de hacer entrar en *las* memorias la creencia del cuerpo social, en su propia perpetuación, la fe en raíces comunes y en un destino compartido” (CANDAU, 2006, p. 107). En ese sentido, cada profesión ejecuta una forma específica de memoria, “destinada a ser transmitida o eventualmente enmendada o aumentada” (p. 109); lo que en el teatro se ve reflejado a partir de actos de transferencia textual- la dramaturgia- y sensorial o física- la escenificación-

Con esto se reafirma y sostiene así la idea originaria de Platón- luego recuperada por Ricoeur- de la memoria como la representación presente de una cosa ausente. En el marco de esta investigación, la puesta en escena de 1981 vendría a recuperar aquel período de cruda represión entre 1973 y 1978. Ese tiempo de brecha, también referido por los estudios de memoria como la huella

³⁷ José Herrera, actor. Entrevista realizada el 07 de enero de 2020, Santiago, Chile.

o el intervalo, se manifiesta nítidamente en “Hechos consumados”. Al explicar sus motivaciones, el director Nelson Brodt afirma que realmente no era posible escribir ni poner en escena la obra en ese entonces, sino que esta apenas surgiría algunos años después:

Habían ocurrido esos cinco años de mucha violencia, realmente terrible... muchas veces tú salías en la mañana y no estabas muy seguro de volver a tu casa en la noche. Amigos que se llevaban, que desaparecían... es terrible hablar de eso.

Esos cinco años crean una cierta atmósfera que es la que se recoge en la obra, más intuitivamente que intelectualmente. Porque habíamos vivido la experiencia, habíamos estado ahí y obviamente esto se procesa tres o cuatro años después y aparece en 1981 este trabajo. La obra está inspirada y basada en ese período brutal de los primeros años de la dictadura de Pinochet, Y eso creo que es lo que le da importancia, lo que la mantiene como una obra importante.³⁸

En tiempos dictatoriales y represivos se hacía extremadamente necesario catalizar las angustias y problemáticas sociales en una obra que, de acuerdo con la misión del grupo, quería llegar no apenas a las salas de teatro sino y por sobre todo a las periferias, las poblaciones y los sectores más pobres en Chile.

Observamos que la performance de la memoria trasciende los propios límites de la obra en cuanto documento textual. La memoria de cada uno de los lugares en los que fue representada fue encarnándose también en la interpretación de los actores, quienes en varias ocasiones debían salir rápidamente luego de las funciones para escapar de los militares, que entrarían a las poblaciones de la periferia de Santiago. Esto es lo que recuerda Silvia Marín, por ejemplo, al recordar algunas de las funciones de la pieza:

Tú te vas impregnando en las poblaciones, en ese entonces en La Victoria, en Lo Hermida, en todas esas partes que eran las más conflictivas. Nosotros terminábamos de actuar e invadían los militares y las tanquetas, llegaban con todo.

¿Cómo funcionábamos nosotros? Salíamos a actuar y teníamos nuestro bolso al lado, para escapar. Nos íbamos vestidos montones de veces y nos sacábamos el vestuario en el camino. Los de la población nos ayudaban y nos decían “salgan no más”. Teníamos que andar cuerdas y cuerdas, todo desolado, sin luz. Siempre andábamos con linterna, para alumbrarnos porque sino nos perdíamos. Y siempre con un dirigente de ahí, un poblador que nos guiaba.³⁹

³⁸ Nelson Brodt, actor y director teatral. Entrevista realizada el 14 de enero de 2020, Santiago, Chile.

³⁹ Silvia Marín, actriz. Entrevista realizada el 3 de febrero de 2020, Santiago, Chile.

La persecución, el terror y aquella constante sensación de estar siendo observado son parte de las memorias de dictadura, también insinuadas en la dramaturgia de “Hechos Consumados”:

MARTA: ¿Qué te pasa?
EMILIO: ¿Tenís una idea así como que lo están sapiando? ¿Como que hay alguien dando vuelta? (*Busca*)
MARTA: (*Asustada, siguiéndole*) ¡El loco!
EMILIO: No.
MARTA: ¡Ellos po! (RADRIGÁN, 2005, p. 18).⁴⁰

El “ellos” referido por Marta alude claramente a los militares y agentes de la DINA⁴¹, encargados de la persecución, tortura y asesinato de miles de civiles. Un poco más adelante, se deja entrever la ironía con la que Emilio explica el motivo del actuar de dichas fuerzas:

MARTA: Sipo, si la cuestión está igual en todas partes. ¿Por qué los persiguen?
EMILIO: Porque están haciendo un mundo mejor.
MARTA: ¿Pa’ quién?
EMILIO: Pa’ nosotros (RADRIGÁN, 2005, p. 18-19).⁴²

4.2.2 Puesta en escena de 2010

La segunda puesta en escena a analizar fue realizada el año 2010 en el Teatro la Memoria y dirigida por Alfredo Castro, creador y principal gestor de dicha sala. El director, quien ya había dirigido la obra el año 1999, es convidado a reestrenarla a propósito de los doscientos años del teatro chileno, en el marco del Festival Internacional Santiago a Mil. La invitación fue recibida por este director con gratitud, pues ya conocía otras obras de Juan y lo admiraba profundamente:

⁴⁰ MARTA: O que foi?
EMILIO: Você não sente que alguém tá nos espiando? (*Procura*)
MARTA: (*Assustada, seguindo-o*) O louco!
EMILIO: Não
MARTA: Eles! (Trad. mía)

⁴¹ La Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) fue un servicio de seguridad militar secreto creado en 1974 bajo el régimen de Augusto Pinochet, e integrado por diversos funcionarios de las Fuerzas Armadas. Fue responsable de la represión y persecución política de movimientos y organizaciones sociales de izquierda,

⁴² MARTA: Claro, a coisa tá igual em todo lugar. Por que estão nos perseguindo?
EMILIO: Porque estão fazendo um mundo melhor
MARTA: Pra quem?
EMILIO: Pra gente. (Trad. mía).

A mí me atraía mucho el dolor de Radrigán... el desencanto de Radrigán. Me sentí muy entusiasmado con esa mirada de la sociedad chilena. Y él murió diciendo lo mismo, que aquí lo que no había habido es justicia y que eso iba a acarrear una serie de dificultades como las que estamos viviendo ahora, porque no se hizo justicia a tiempo. Esa mirada de Radrigán de lo social me interesó mucho.⁴³

Las críticas a este montaje también fueron favorables. Para ese entonces, la dramaturgia de Juan Radrigán ya estaba consolidada en el teatro chileno, así como el trabajo de Alfredo Castro en el ámbito de la dirección (ver Anexo 2, figuras 4 y 5). El montaje de “Hechos consumados” de 1999 gana el premio APES a “Mejor obra” y “Mejor puesta en escena”, lo que funciona como un precedente de la decisión de remontar la pieza el año 2010; tanto en el festival Santiago a Mil como en abril de ese año en el teatro “La memoria”.

En este caso, el contexto de producción era radicalmente diferente al del estreno original. Con una democracia ya instaurada y establecida hace 20 años, las formas de protesta social habían adquirido otros matices, perdiendo su carácter de urgencia. Por otro lado, los mecanismos de represión por parte del estado continuaron, pero fueron adquiriendo dimensiones más silenciadas o sutiles. Esto se evidencia claramente en la puesta en escena de 2010, que de acuerdo con Castro implicaba la necesidad de reformar los códigos éticos y estéticos de la obra original. Respecto a algunas de las premisas clave para conducir el montaje, Castro señala que su fundamental propósito como director consistió en distanciar la noción de pobreza que la misma obra indica, y que 30 años después respondía a otra realidad:

En las indicaciones de autor Radrigán habla de un sitio baldío, de una tetera llena de humo, un cordel con ropa tendida, que es el imaginario de una pobreza que obviamente existía, existió, pero nos toca a nosotros también el cambio estético de la miseria en Chile⁴⁴

Al referirse a los recursos escénicos y estéticos propuestos por su puesta en escena, el director declara que deseaba sacar aquel concepto de miseria estereotipado o tradicional, con el objetivo de que el texto dramático fuese lo principal del montaje y resonara con las nuevas audiencias (ver Anexo 2, figuras 1,2 y 3).

Yo trabajaba con un diseñador que no era de teatro, sino de las artes visuales, Rodrigo Vega, y él me propuso entonces una escenografía

⁴³ Alfredo Castro, actor y director teatral. Entrevista realizada el 13 de enero de 2020, Santiago, Chile.

⁴⁴ *Ibid.*

bien radical, que era una plataforma naranja, con un cielo naranja que terminaba en un sinfín muy cinematográfico, por donde pasaban ciertos elementos simbólicos durante la puesta en escena (...) El vestuario entonces correspondía a un imaginario de cómo se visten un hombre y una mujer marginales, pero no miserables. Creo que ahí se logró en el público y en los espectadores una escucha del texto diferente.⁴⁵

Las decisiones estéticas respecto a la escenificación fueron significativas para Castro, en el sentido de no apenas funcionar como “adornos” o decoraciones del espíritu de una época, sino ante todo en conseguir transmitir las significancias éticas que la estética otorga a una obra artística.

El montaje de Alfredo Castro, pese a quitar todos los elementos escénicos que develasen directamente la miseria propuesta en la dramaturgia, logró transmitir la visión de mundo de Juan Radrigán. De una estética naturalista, como la utilizada por la compañía “El telón” y donde primaban los elementos característicos de la clase chilena más pobre (el pan, el té, el fuego), Castro concibió la escena a través de la metáfora de un espacio vacío que terminaba por “comerse” a los personajes y hacerlos desaparecer.

Pese a las múltiples resonancias que la puesta en escena del 2010 guarda con la de 1981, no es posible afirmar que dicha representación se erija únicamente como memoria de la anterior: las dos se correspondieron y fueron, a su vez, correspondientes con su propio tiempo. Además de devenir memoria de la representación original, la puesta en escena de 2010 también fue capaz de transgredir los límites establecidos por la creación precedente. Del mismo modo, resulta X afirmar que la dramaturgia de “Hechos consumados” sea simplemente un reflejo del contexto político de la época pues, y por sobre todo, se encuentra inmersa en una identidad chilena que pese a modificarse con el transcurso del tiempo, es intrínseca a la vez y reconocible por las nuevas generaciones.

4.3 “Hechos consumados” como lugar de memoria y olvido

La problemática de la memoria y el olvido es relevante tanto en la trama como en el tema de la obra “Hechos consumados”. Paul Ricoeur define al olvido como “un atentado contra la fidelidad de la memoria” (RICOEUR, 2004, p. 531) y lo sitúa en dos niveles fundamentales: el superficial y el profundo. A su vez,

⁴⁵ Íbid.

Paul Connerton (2008) distingue siete tipos de olvido: 1. Borramiento represivo; 2. Olvido prescriptivo; 3. Olvido como constitutivo de una nueva identidad; 4. Amnesia estructural; 5. Olvido como anulación; 6. Olvido como obsolescencia planeada y 7. Silencio humillado.

Es claro que cualquier fenómeno social difícilmente puede remitir a una única forma de los tipos de olvido propuestos por Connerton. Con todo, en el caso de la dictadura chilena es posible afirmar que existe un cierto grado de olvido prescriptivo. Pese a que hayan sido ejecutadas numerosas acciones judiciales y actos públicos de enjuiciamiento a los torturadores y de reparación para las víctimas, permanece todavía una política de olvido- magnificada en los últimos años-; tal vez como una forma de generar orden y cohesión social en la reconstitución de la democracia después de la dictadura de Pinochet.

Para el actor y director Nelson Brodt, lo que sucede actualmente en términos culturales es una suerte de réplica o huella de esos espacios alternativos de disidencia de aquella época, donde la atmósfera se encontraba cargada de un temor complejo de revivir o describir hoy:

Todos esos espacios desaparecieron y obviamente nadie quiso acordarse porque eran de la dictadura. Entonces eso había que olvidarlo. De alguna manera todas esas cosas había que meterlas debajo de la alfombra. Porque según estos presidentes que tuvimos, no se puede gobernar si estamos recordando estas cosas⁴⁶

Por otra parte, también es reconocible en la historia reciente chilena un tipo de silencio humillado, en la medida en que muchos de esos sobrevivientes y víctimas de violaciones a los Derechos Humanos tienen recelo de hablar, o incluso de recordar. Esta forma de olvido es la que aparece más claramente en nuestro análisis: en “Hechos consumados”, los protagonistas son sobrevivientes de la humillación, la pobreza y el hambre, pero no tienen el poder suficiente, en cuanto individuos aislados, para contar los acontecimientos que sufrieron, ni tampoco para revertir dicho orden social.

Es solo en el trágico final de la obra que el personaje de Emilio se rebela ante la opresión y muere acibillado por el cuidador del terreno: un hombre de la misma clase social que Emilio, pero que por necesidad se subyugado a las

⁴⁶ Nelson Brodt, actor y director teatral. Entrevista realizada el 14 de enero de 2020, Santiago, Chile.

órdenes del dueño del lugar. La audiencia funciona entonces como un testigo de esos seres desposeídos: en tanto presencia sus vivencias, verifica y acredita el testimonio de la violencia, posibilitando así la recuperación y transmisión de tales memorias traumáticas. En palabras de Paul Ricoeur, el testimonio sería una extensión de la memoria desde su fase narrativa. La gran paradoja detrás de esto es que no existe testimonio “cuando el relato de un evento se hace público: el sujeto, frente a alguien, afirma que ha sido el *testigo* de algo que tuvo lugar; el testigo dice: «me crean o no me crean, yo estuve”. (RICOEUR, 2004, p.23).

La muerte forzada de Emilio le sirve a Juan Radrigán como un soporte para referirse simbólicamente a las torturas y violaciones a los Derechos Humanos cometidos en nuestra dictadura; metáfora que logró perdurar en el tiempo e instalarse hoy, casi cuarenta años después de su estreno, como un referente esencial de la dramaturgia chilena contemporánea. Como señala Bravo Elizondo, “cuando se haga el recuento del período más negro en la historia de Chile, el teatro de Juan Radrigán permanecerá como aquel que dramatizó “tal cual” lo que sucedió. (1985 p. 210).

Candau comprende el proceso de la memoria en dos dimensiones: “su solana- el recuerdo- y su zona umbría- es decir, lo opaco, sombrío, olvidado (la amnesia) o lo que originalmente está fuera de la memoria (la amnemosinia)” (2006, p. 7). Bajo esta perspectiva, el diálogo entre la memoria y el olvido debiese establecerse como una forma de equilibrar sanamente los vínculos y las experiencias compartidas entre los sujetos de una sociedad. Tal como propone Ferreira (2011), el olvido, lejos de consistir en una “falla” o ser diametralmente opuesto a la memoria, es de hecho necesario para el proceso de formación de nuevas memorias y permite la consolidación de estas tanto en los individuos como en los grupos sociales.

Añade la autora que olvidar “puede ser parte de la negociación de identidad establecida por el sujeto en relación con su pasado” (FERREIRA, 2011, p. 110-111. Trad. mía)⁴⁷, y en este sentido constituirse como una necesidad

⁴⁷ “pode ser parte da negociação de identidade estabelecida pelo sujeito em relação a seu passado”

propia del ser humano. O, como señala Jöel Candau, el olvido también podría otorgarle un cierto sentido de valor al acto de recordar:

solamente después de haber experimentado el olvido, los individuos son capaces de apreciar el recuerdo; los grupos y las sociedades construyen su identidad jugando permanentemente con los dos registros: por una parte, el deber o necesidad de memoria (...) que puede ser una condición del intercambio y la reciprocidad; por otra parte, el deber o la necesidad de olvido. (2006, p. 7).

El olvido es un tema impregnado en el propio discurso de los protagonistas. La visión por parte de Juan Radrigán del olvido en tanto mecanismo de apagamiento de la identidad, como también de despojo de la sensación de pertenencia a algún grupo humano, es traspasada a los diálogos del texto y marca evidencias de la propia ideología del autor. Radrigán, por ende, consigue desplazar aquellas preguntas fundantes sobre la memoria y olvido al texto dramático; convirtiéndolo también en un documento casi próximo al de un relato testimonial. Esto porque Radrigán, después de todo, vivió en la pobreza y la marginalización gran parte de su vida. Finalmente, fueron la escritura y la palabra las que lo salvaron del olvido.

Radrigán logra, a la manera en que Benjamin define la tarea del historiador materialista, reconstituir una sociedad y un mundo en pedazos en donde la historia se asemeja a un montón de ruinas. La salvación o esperanza que el dramaturgo propone, por ende, “não consiste em uma recriação inteiramente nova, mas em um longo e paciente recolhimento desses pedaços perdidos e dispersos” (GAGNEBIN, 2018 p. 7) y es en ese sentido que es capaz de leer y escribir una otra historia, a partir de los restos de la historia previamente existente.

Lo que prevalece en el desenlace de “Hechos consumados” es, como lo describen la mayoría de los entrevistados, un grito desesperado por la dignidad humana. Las consignas “hasta que la dignidad se haga costumbre” y “hasta que vivir valga la pena”, izadas en las recientes y masivas protestas el año 2019 en Chile, se ven manifestadas de modo ejemplar en la decisión de Emilio de no moverse, quedarse, permanecer. Un personaje que está dispuesto a dar su vida con tal de afirmar su existencia. En palabras de Amparo Noguera,

Radrigán ha instalado en el teatro y en la dramaturgia esas preguntas enormes que tienen que ver con el cuestionamiento de la dignidad. Es

una persona que en su teatro habla de la dignidad como nadie. De la dignidad como un tema enorme y existencial, instalado en la humanidad total. Cómo esa dignidad se trata de quitar del ser humano y cómo el ser humano—y sus personajes- la defienden hasta el final, de la forma que sea.⁴⁸

Se puede afirmar que “Hechos Consumados” se constituye como un ejemplo de tragedia liberal (WILLIAMS, 2010), en el sentido de una situación aislada y límite: “um homem no ponto culminante de seus poderes e no limite de suas forças, a um só tempo aspirando e sendo derrotado, liberando energias e sendo por elas mesmas destruído” (p.119)⁴⁹. La tragedia como tal tiende a impulsar el choque de fuerzas antagónicas, que en este caso se manifiestan en dos niveles: 1. los personajes marginalizados de Emilio, Marta, Miguel y Aurelio en oposición al poder imperante y abusivo y 2. los personajes de Emilio y Marta en conflicto con Miguel, quien protege los intereses del dueño del terreno y los oprime únicamente para esos fines.

Un aspecto importante de las obras de Radrigán es la continua interpelación a Dios por parte de los personajes. Es un llamado de ayuda, pero también un grito rabioso ante la injusticia que los acongoja. Para José Soza, las obras de Radrigán, además de poner en evidencia las problemáticas sociales propias del contexto chileno, entran en la lógica de la tragedia griega o la tragedia shakespeariana. Una amalgama de estilos e influencias en donde “los personajes son representativos de un ser que cree en el Dios, que interpela a Dios, que cuenta que la vida está escrita al revés”⁵⁰. Pese a ser textos en un español imperfecto, que retratan los errores gramaticales de sus personajes desplazados, resuenan en un lugar en el espectro de lo universal.

Por último, la lucha por la dignidad es también una batalla pese y contra el olvido. Los personajes recuerdan retazos de su vida en una tentativa de afirmar su existencia y así reconocer las vivencias de su pasado, tal como ilumina Ricoeur (2004) al señalar que el momento del recuerdo es también el del reconocimiento. Silvia Marín recuerda las palabras de Juan cuando le

⁴⁸ Amparo Noguera, actriz. Entrevista realizada el 23 de enero de 2020, Santiago, Chile.

⁴⁹ “un hombre en el punto culminante de sus poderes y en el límite de sus fuerzas, al mismo tiempo aspirando y siendo derrotado, liberando energías y siendo por ellas mismas destruido” (Trad. mía).

⁵⁰ José Soza, actor. Entrevista realizada el 03 de enero de 2020, Santiago, Chile.

preguntaron qué entendía por dignidad: “¿Qué es la dignidad? ¿Qué es eso? Es ese algo que uno tiene dentro. Ese orgullo de existir”.

Rescatando las reflexiones de Giorgio Agambem respecto al asunto de la dignidad, se entiende a una persona digna como aquella que “a pesar de carecer de una dignidad pública, se conduce en todo y por todo como si la tuviera” (AGAMBEM, 2002, p.69). Los personajes de Radrigán son dignos porque, pese a enfrentarse a las circunstancias más crudas y a permanecer al margen mismo de la sociedad, son finalmente capaces de levantar su voz y creer que es posible vivir de una forma diferente; incluso aunque después de su muerte nadie los recuerde.

Pareciera ser que la dignidad fuese aquello que definiese distintivamente la existencia y supervivencia de esos seres arrojados al mundo; aquello que terminaría por confirmar su carácter de humanos y no de entes deshumanizados. En “Hechos consumados”, el autor pone tal premisa en las palabras de Marta, a través de un lenguaje de tono popular: “A uno pueden patiarle y echarle abajo muchas puertas, y uno puede seguir aletando, pero si te echan abajo la puerta de la dignidá, ahí ya no podís, porque entonces ya no soy na, ni siquiera desperdicio” (2005, p.24)⁵¹.

Estos son algunos de los grandes temas que resuenan en “Hechos consumados” y la producción global de Radrigán, y que permanecen hasta hoy en su recepción, como un indeleble testamento del teatro chileno. Sería interesante pensar cómo la puesta en escena de la obra en la actualidad, o en los años venideros, podría actualizar y refrescar una vez más los referentes universales que “Hechos Consumados” aporta a las reflexiones sobre la memoria social chilena. A partir del reciente curso de la historia en Chile, desde las masivas protestas del año 2019 por educación pública, salud y jubilaciones, al 25 de octubre de 2020 donde finalmente- y por una amplia mayoría- los ciudadanos votaron a favor de la creación de una nueva constitución- parece ser que la obra tiene más vigencia que nunca; incluso más que en el año 2010.

⁵¹ “Podem chutar e derrubar muitas portas, e podemos continuar batendo asas, mas se derrubam a porta da dignidade, então já não dá, porque então você já não é ninguém, sequer desperdício” (Trad. mía).

En definitiva, se ha pretendido desarrollar una discusión en torno a la cuestión de cómo la escritura dramática, aquella que en el teatro cumple un rol tan fundamental como el de producir la acción y por ende movilizar; mutar; emocionar, se erige como un territorio de memoria de varias capas, sensible, mediado por su contexto y en continua transfiguración.

Sabemos que cualquier dramaturgia está incompleta antes de ser representada. Se constituye como un género ambiguo que, pese a poder ser leído y apreciado en cuanto a su valor literario, sólo termina de cobrar sentido en un espacio y tiempo teatrales. Es entonces, desde la presencia material, que la obra dramática actúa en toda su potencia; implicando decisiones por parte de los creadores escénicos y otorgándole al texto nuevas actualizaciones y sentidos en el presente.

4.4 Relatos limítrofes: vivencias de una testigo

Hablar de memoria es, en este caso, una experiencia que remite al largo recorrido que hice para llegar hasta aquí. Es también una forma de compartir y dejar impregnada mi memoria individual en mi labor académica. Es una huella. Es intentar llenar aquellos espacios de lo que en algún momento fue confuso o desconcertante. Es, ante todo, darle un fin a este viaje que comenzó desde que llegué a Brasil y entré en el área de los estudios de memoria.

Desde niña tuve siempre una inquietud por lo que era la memoria y sus diversas manifestaciones, comenzando por mis fotografías de niña, tomadas por mi madre, que observaba con fascinación para reconocerse e intentar reconstruir mi historia en ellas. Me considero una persona con aquello que se define como “buena memoria”. Recuerdo claramente clases de enseñanza básica, contenidos de matemática y geografía, nombres de calles, ubicaciones, fechas conmemorativas, datos y personas. En mi quehacer como actriz, cuando me veía enfrentada a memorizar largos textos, nunca tuve mayores problemas. Muchos de esos textos los recuerdo nítidamente hasta hoy, cuatro, seis u ocho años después.

Conocí “Hechos Consumados” en junio del año 2010, cuando participé como espectadora de una de las funciones del montaje dirigido por Alfredo

Castro en el Teatro de la Memoria. De Juan Radrigán, tenía una vaga referencia de su dramaturgia, pero estaba consciente de su importancia en el teatro chileno. No había leído ninguna de sus obras hasta ese entonces, y la verdad no sé exactamente qué fue lo que me llevó a escoger asistir a esa obra, y no a cualquier otra que estuviese en cartelera.

La puesta en escena, las actuaciones y el texto dramático me sobrecogieron. Además de la historia de esos dos personajes al límite de la vida, transitando entre la marginalidad y la injusticia, hubo en mí una especie de reconocimiento interno profundo, como si, pese a nunca haber vivido nada remotamente cercano a lo de los personajes de Marta y Emilio, pudiese comprender e interiorizarme en esa vivencia. Sentí como si ya conociera la obra de antes y me hizo sentido de una forma difícil de describir. Aplaudí sobrecogida; totalmente renovada por lo que acaba de presenciar en mi propia vida, a partir de otras vidas.

Podría decir que esa función transformó mi vida, porque fue en ese momento, al final de la obra, donde me dije a mí misma “quiero ser actriz”. Ese sueño que tuve desde los cinco años, cuando en el colegio nos hicieron dibujar qué queríamos ser de grandes y me retraté a mí misma como actriz, con un vestido, un micrófono y una cámara de grabación a un costado. Esa niña luego olvidó aquel deseo primario, y a pesar de que en mi niñez y adolescencia participé en diversos talleres de teatro, a los 18 años ya me había desconectado de ese mundo y decidido que iba a estudiar letras. Supongo que era el camino más lineal o lógico, porque siempre escribí y leí mucho.

Todo cambió después de asistir “Hechos consumados”. Abandoné el curso de Letras y entré al de Teatro el año 2012. Comencé todo de nuevo y fue, sin duda una de las experiencias más profundas y enriquecedoras de mi vida. Desde ese momento, volví a conectarme con el sueño fundante de esa niña de cinco años. Aprendí de voz, de movimiento, de actuación, de teoría teatral y finalmente, de dramaturgia, que es lo que me llevó a escribir “Carrizal Abajo: memoria de un pueblo sin luz” el año 2015, al alero las enseñanzas del maestro de dramaturgia Juan Radrigán. El mismo autor que había puesto en palabras

aquellas cosas que me más me conmovían del mundo: la injusticia, la desigualdad, el abandono, la soledad, la miseria y, finalmente, la memoria.

En ese entonces, la malla curricular de la Escuela de Teatro Uc comprendía tres disciplinas abocadas a la dramaturgia: Teoría y Técnica Dramática I, Teoría y Técnica Dramática II y Taller de Dramaturgia. A diferencia de las dos primeras disciplinas, que proponían la creación de escenas simples y ejercicios de escritura menores, el Taller de Dramaturgia tenía como principal objetivo la puesta en práctica de los contenidos revisados los años anteriores, a través de la creación de una obra dramática completa.

Un mes antes de que comenzaran las clases, en febrero de 2015, llegué a Carrizal Bajo fortuitamente, sin ningún tipo de conocimiento previo sobre el lugar. Estaba viajando junto a un grupo de amigas por el norte y cuando intentábamos llegar al Parque Nacional Llanos del Challe, un hombre de aspecto amable paró y nos ofreció llevarnos. Conocí entonces a Robinson, buzo y pescador de la localidad, quien me contó acerca de la falta grave de luz eléctrica que azotaba a Carrizal, y otra serie de problemas sociales y económicos. Robinson nos pidió esperar a que “bajara” al pueblo para dejar unos pedidos. Vi entonces a Carrizal Bajo por primera vez: un largo camino de tierra; una cancha vacía; algunas casas; un par de negocios; una iglesia antigua y al fondo un mar que parecía infinito. No había mucho más. Me pareció inquietante y hermoso a la vez.

Al presenciar el abandono que lo inundaba y su carácter de “pueblo fantasma”, decidí que esto tenía que saberse y quise escribir su historia. Sin embargo, al hablar con otros habitantes, me di cuenta de que no recordaban mucho; de que habían sido prácticamente callados. Y de que el registro testimonial no sería suficiente para construir la obra. Continuamos nuestro viaje y dejamos Carrizal Bajo, pero supongo que Carrizal Bajo nunca me dejó.

Con escasas herramientas técnicas y poco conocimiento en el área de la investigación científica, inicié una búsqueda bibliográfica que me permitiese conocer, comprender y describir los principales sucesos históricos de Carrizal Bajo para ponerlos en la obra, en un intento por insertarla dentro de los paradigmas del teatro documental. De Carrizal había poquísimas referencias: no

se le nombraba en los libros de historia ni enciclopedias didácticas, e incluso percibí que ni siquiera aparecía en la mayoría de los mapas geográficos de Chile. El único suceso del que encontré algunas referencias y materiales de prensa era respecto a la Operación Arsenales, también conocida como el Desembarco de Armas de Carrizal, en 1986.⁵²

En sus clases, Juan Radrigán proponía traer textos dramáticos de autoría propia, que luego fuesen leídos y representados por los demás compañeros. No había ensayos previos, sino procesos mediados por la improvisación y la utilización de elementos escénicos (vestuario, escenografía y utilería) que estuviesen a mano en la escuela. La disciplina culminaría con una lectura dramatizada de las mejores obras, escogidas por Radrigán y los alumnos del curso, a ser presentada en el Teatro de la Universidad Católica.

Cuando leí ante la clase las primeras páginas de “Carrizal abajo...”, el profesor sonrió con cierta ironía, porque le parecía que el pueblo hubiese sufrido un bloqueo parecido al de Cuba. Dijo: “los censuraron por algo que ni ellos mismos hicieron”, refiriéndose a los pobladores de Carrizal, que durante la Operación Arsenales permanecieron sin ningún tipo de participación directa y en su mayoría sin ni siquiera saber lo que estaba sucediendo. La necesidad de hacer justicia; el entusiasmo de Radrigán y la importancia que este le dio a mi historia fueron los principales impulsos para continuar la creación de la obra.

El proceso de escritura fue relativamente fácil, o a lo menos fluido. De alguna forma, las palabras salían solas, dichas casi como en un susurro por alguien más. No planeé una trama meticulosamente, ni me preocupé por seguir una estructura dramática específica, sino que simplemente me dejé llevar por aquella historia que quería contar. Junto a la labor bibliográfica y documental, fui intentando idear una resolución imaginada para un problema real: ¿Cómo darle la luz al pueblo? Con estos referentes y premisas, creé una dramaturgia que

⁵² El Desembarco de armas de Carrizal Bajo (1986) fue un importante acontecimiento político que ha permanecido extrañamente olvidado u omitido por la mayoría de los chilenos. La operación, levantada por una alianza entre el Frente Patriótico Manuel Rodríguez, la URSS y Cuba, pretendía trasladar desde la pequeña caleta de Carrizal Bajo (III región de Atacama) a Santiago toneladas de misiles y armamentos para derribar la dictadura de Augusto Pinochet. La mayoría de las armas fueron encontradas y detuvieron a seis de los responsables del operativo. Sin embargo- y al igual que tantos sucesos en nuestra historia- muchas de esas armas siguen enterradas o escondidas en el fondo del mar.

transita y deambula por lo histórico, lo testimonial y lo ficcional. Estos tres universos pretenden converger en el relato y manifestar una profunda necesidad social y un conflicto incomprensible para ellos- los habitantes- y también para nosotros.

Es en ese sentido que la ficción, segunda capa de la estructura dramática, surgió como alternativa ante la irresolución del conflicto que afectaba a los habitantes de Carrizal Bajo. La dramaturgia de “Carrizal bajo” se erige como una construcción narrativa, con un énfasis rotundo en la palabra y en la narración de hechos sucedidos en el pasado, ya no presentes. Compartir los recuerdos de una historia y atestiguarlas en cuanto actores fueron algunas de las grandes hazañas de la obra. La ausencia de registros sobre la historia del pueblo y las huellas de un pasado alguna vez prometedor fueron referidas en el texto de forma poética, relevando su carácter fantasmal:

Pero se acordarán: algún día se acordarán y quizás entonces sí saldremos en los libros de historia y en las enciclopedias, y quizás nuestros primos Huasco y Caldera nos hagan tributo por no haberle quitado nada más que arena y piedras del corazón. (JOHNSON, 2015, p.21).

El gran paro estudiantil de ese año, convocado y apoyado por varias universidades, interrumpió el curso de las clases. La prometida muestra final fue suspendida. Algunos de mis compañeros terminaron sus obras; otros las abandonaron en el camino. Ya al final del semestre y aún sin retorno a clases, me acerqué a Juan (que al igual que los demás profesores, debía asistir obligatoriamente a la universidad) para conversar sobre la obra y pedirle algunos consejos.

Me preocupaba que la obra no estuviese lista para ser llevada a escena, o que careciera de una estructura dramática contundente. Juan, en silencio, fumaba y me escuchaba atentamente. Hasta que dijo: “tienes que hacer esta obra, tienes que montarla. Junta a los actores y luego vas viendo, construyendo con ellos, no te preocupes si todavía no está terminada. La obra se hace con los actores”. A modo de broma y en un tono cariñoso, agregó: “Yo quiero ver esa obra, y si no la haces, no te voy a dejar egresar de la universidad”.

Casi como un vaticinio, ese año no pude terminar mi carrera debido a una lesión lumbar y las secuelas de una rotura de cadera el año 2012. Coincidencia

o premonición, por meses esas frases me rondaron. El año 2016 me decidí a montar la obra y convoqué a un grupo de actores y actrices. Junto a Mario Ocampo, Francisco Suárez y Macarena Lagos fundamos la compañía Sin Norte y comenzamos los ensayos de “Carrizal abajo”.

Ese año, al fin, me formé como actriz, en un montaje dirigido por Rodrigo Pérez⁵³ de la obra “Los cimientos”, del dramaturgo alemán Jan Neumann. Ese año, también, Juan Radrigán murió de un cáncer repentino y fulminante. A su velorio llegaron centenas de artistas y creadores teatrales, despidiendo a un maestro que nunca más nos iluminaría con sus palabras. Me prometí que en el estreno de Carrizal reservaría un asiento para Juan, como si su cuerpo pudiese estar presente para vivenciar lo que el mismo me había enseñado.

El proceso de puesta en escena de “Carrizal abajo” pasó por varias etapas. Además del énfasis en los ensayos del trabajo actoral con el texto dramático, bajo la premisa de narrar una historia en colectivo y ahondar en el carácter poético y simbólico de la dramaturgia, continuamos indagando en materiales y archivos que permitiesen ingresar a ese mundo. Junto a la compañía, viajamos a Valparaíso a visitar la tumba de Sergio Buschmann, uno de los principales líderes de la Operación Arsenales. En junio de 2016, además, visitamos Carrizal Bajo y realizamos diversas entrevistas a algunos de los habitantes, además de recopilar registros audiovisuales del actual estado de deterioro del pueblo y los vestigios de un pasado esplendoroso.

Sin fondos gubernamentales ni ningún otro tipo de apoyo, nuestro trabajo fue arduo y totalmente autogestionado. Muchas veces ensayamos con lluvia, en patios o plazas públicas. Todo fue hecho por nosotros: desde la música hasta la publicidad, la venta de entradas, los vestuarios y el diseño escénico. Siempre he creído que el oficio teatral es parecido al de un circo: una gran familia en la que todos, bajo el mismo fin, realizan los más diversos trabajos y labores. Estrenamos en Santiago en enero de 2017, con una buena recepción del público

⁵³ Rodrigo Pérez, formado en psicología y teatro. Tiene una amplia trayectoria en actuación para cine, televisión y teatro. En el ámbito de la dirección teatral, ha llevado a cabo decenas de montajes de obras clásicas, europeas y chilenas, entre las cuales se encuentran varias piezas de Juan Radrigán, como “Fantasmas borrachos” (1997), “El príncipe desolado” (1998), “Las brutas” (1998), “Oratorio de lluvia negra” (2012), “El desaparecido o diatriba de la empecinada” (2019), entre otras. Se ha desempeñado como docente en la Universidad de Chile y en la Pontificia Universidad Católica.

y, mediante diversas campañas, reunimos los fondos suficientes para realizar una gira por algunas de las ciudades de la III región: Copiapó, Caldera, Huasco y finalmente Carrizal Bajo.

La presentación en Carrizal Bajo, además de ser profundamente sobrecogedora para el colectivo, no estuvo exenta de dificultades. Un día antes habíamos realizado una función en Huasco, ciudad próxima a Carrizal y de la cual esta depende como municipio. De acuerdo con la encargada de asuntos culturales, “Carrizal abajo” sería presentada en un gran escenario a la orilla de la playa, como acto final de la celebración del Día de los enamorados, que se lleva a cabo año a año en el pueblo. No podía ser un final más significativo para este largo proceso.

Sin embargo, esto no sucedió, pues al parecer la obra no le agradó a la Municipalidad de Huasco. Pese a que fuese implícito, en la dramaturgia había una crítica importante a las autoridades gubernamentales; a las entidades responsables del bienestar de Carrizal Bajo y a la falta de iniciativa en proveer luz, después de años de falsas promesas y tramitaciones.

Cuando llegamos a Carrizal y nos acercamos al escenario para prepararnos antes de la función, uno de los técnicos nos dijo que no tenía idea de que la obra se presentara, pues nadie le había dicho nada. Al principio, creí que era un error e intenté contactar a la encargada para preguntarle, sin respuesta alguna. Luego, el técnico nos ofreció realizar la obra en un galpón oscuro, totalmente alejado de la posibilidad de compartir la obra con las más de dos mil personas que asistirían a la fiesta. Sólo varios días después entendí que habíamos sido censurados por decir lo que nadie quería- o se atrevía- a decir.

Robinson, el buzo por el cual conocí Carrizal Bajo, nos sugirió hacer la obra en la plaza pública. Ahí había una suerte de bancos de piedra que servían de asiento, por lo que sería posible convocar a más personas. Me dijo que, pese a que el gran espectáculo estuviese en el escenario a la orilla de la playa, la gente llegaría igual. “Aquí nunca hay teatro. Una pura vez vinieron unos chicos a hacer una obra. La gente va a llegar, tranquilos”.

En la ficción que creé, Robinson- en homenaje al personaje real- toma la decisión final de quemar el pueblo y auto-inmolarse en un intento de destrucción

renovadora. Además de significar la desaparición del lugar y de todos sus pobladores, esta acción fatídica revela una metáfora sobre la imperiosa necesidad de “iluminar” y traer el conocimiento al pueblo, como propone uno de los personajes/narradores de la obra: “Así culmina la historia de Carrizal. El Prometeo moderno le prendió fuego, para que apareciera ante los ojos del mundo” (JOHNSON, 2015, p. 20).

El final fue, también, una suerte de homenaje a la lucha por la sobrevivencia de una comunidad que ha perdido el optimismo sobre su porvenir. Sobrevivencia de ellos como habitantes, y también de nosotros en cuanto testigos que, como una profecía auto-cumplida, se catalizaría en lo que más tarde vivenciaríamos como colectivo: “Y así me voy, enterrando en mi propia tumba, porque sé que nadie va a venir a buscarme ni enterrarme”. (JOHNSON, 2015, p. 22).

Nos enfrentamos entonces a la enorme complejidad de hacer una función al aire libre sin micrófonos, con ruido y sin luz eléctrica. Una contradicción y paradoja en sí misma, pues, queriendo contar la historia sobre un pueblo sin luz, nos encontrábamos limitados por esta misma carencia. Con la ayuda de varios pobladores, conseguimos un generador de gasolina para acceder a la luz por un par de horas. Instalamos la escenografía, micrófonos y luces, mientras comenzaban a llegar niños, adultos y ancianos que observaban con curiosidad este fenómeno antes desconocido para ellos. Con todas las dificultades y un público de más de cien personas que esperó pacientemente por casi una hora, logramos presentar la obra.

La respuesta fue curiosa. Porque si bien lo más importante para mí era compartir con ellos y entregarles la experiencia simbólica del rito teatral, en el fondo siempre tuve la esperanza o la falsa creencia de que después de la función los pobladores se agruparían a conversar; se rebelarían; decidirían exigir justicia y tomar el poder: las “armas” de las cuales hablábamos en la obra. Nada de eso sucedió. Aplaudieron con vehemencia, pero luego la mayoría se fue en absoluto silencio.

Algunas personas parecían pasmadas o perplejas. Otras se acercaron a felicitarnos y compartieron sus testimonios acerca de sus vidas cotidianas y otras

problemáticas, como la falta de servicios de salud y la depredación indiscriminada de los recursos marítimos. Sin embargo, parece ser que, mucho más importante que la fábula y los problemas referidos en la obra, lo primordial era simplemente el hecho de que la gran mayoría acababa de ver una obra de teatro por primera vez.

Recordé entonces una de las anécdotas relatadas por Augusto Boal, cuando con la compañía Teatro de Arena de São Paulo presentaron una obra sobre la reforma agraria, en el sertão de Pernambuco. La obra finalizaba con los actores izando unas armas de utilería y cantando una canción que instaba al público a la lucha armada. Virgilio, uno de los campesinos, se acercó al final de la presentación para felicitar a Boal y a los actores, conmovido. Los invitó entonces a tomar las armas de la obra y unirse al día siguiente a una revuelta contra un coronel. Claramente, los actores y Boal rechazaron. Las armas no eran reales y ellos no tenían los medios ni mucho menos la voluntad para disparar.

Ante la negativa de Boal, quien le explicó que las armas no eran reales, el campesino le preguntó con desilusión: “então aquele sangue que vocês acham que a gente deve derramar é o nosso, não é de vocês?” (BOAL, 1996, p. 19). Boal nunca más supo de él. Fue desde ese momento en que Augusto Boal decide cambiar su forma de hacer teatro. Dejó de intentar “darle” mensajes a los espectadores, ilustrar sus problemas o decirles qué hacer. Las decisiones debían venir del público; de quienes sufrían los conflictos en carne propia, y no de voces externas.

Me vi enfrentada al dilema y a la contradicción moral de hablar por un otro. ¿Quiénes éramos nosotros para contar la historia de ellos y esperar alguna respuesta o acción de su parte? ¿Qué derecho teníamos para hacer tal cosa? De pronto, sentí que todo era algo absurdo y que, como afirma Boal,

usávamos nossa arte para dizer verdades, para ensinar soluções: ensinávamos os camponeses a lutarem por suas terras, porém nós éramos gente da cidade grande; ensinávamos aos negros a lutarem contra o preconceito racial, mas éramos quase todos alvíssimos (1996, p. 18).

Al día siguiente de la función en Carrizal Bajo, ya en la ciudad de Caldera, nuestra camioneta fue robada y con ella desaparecieron los vestuarios, algunos elementos de iluminación y, lo más importante, la cámara de video y el disco

duro en el cual se encontraban los registros de todas las presentaciones y las entrevistas a los pobladores de Carrizal. Fue como si todo rastro de esta construcción memorial hubiese sido apagado de una sola vez. La historia de Carrizal se repetía y replegaba en nosotros mismos, como un juego de espejos. La memoria de la compañía y la obra pareció desvanecerse desoladoramente en un segundo. Era, a lo menos, irónico.

Encontrarme con el testimonio de los actores y creadores teatrales entrevistados fue también una oportunidad de verme reflejada en ellos y de percibir esa memoria heredada del oficio teatral en mi país. Muchas veces, sola en mi casa, leí y actué los textos del personaje de Marta para mí misma, imaginando que en un futuro ya no serán solo para mí, sino para un público. Y es que para entender las obras se hace necesario leerlas en voz alta: esta es la única forma en la que completen su sentido.

Pese a todo, no puedo decir que mi experiencia en relación a la obra de Juan Radrigán sea aislada o especialmente extraordinaria pues, al igual que yo, hubo muchos otros estudiantes y creadores que se vieron impregnados por sus enseñanzas y su particular forma de concebir la vida y el teatro. Pensando en algunas de las figuras que quizá más hayan trascendido en el teatro chileno contemporáneo y que han incorporado en su escritura aspectos de la poética de Radrigán, están Luis Barrales y Leyla Selman, ambos jóvenes dramaturgos que también lo tuvieron como profesor.

Luis Barrales nace el año 1978 en la ciudad de Laja, Región de Bío-bío. El autor, quien en ese entonces estudiaba derecho, llegó a leer una antología de Radrigán en un taller de teatro y quedó impactado. Después de esto, su vida cambió totalmente de curso: se formó como actor en la Universidad Arcis y ha escrito obras como “HP Hans Pozo” (2007), Niñas Araña (2008), La mala clase (2009) y Xuárez (2015), entre otras.

“Niñas Araña”, una de sus obras más destacadas, y que incluso fue posteriormente llevada al cine, está inspirada en “Las brutas” (1980) de Juan Radrigán. La trama de la obra de Barrales está basada en el caso real de tres adolescentes, en vulnerables condiciones socioeconómicas, que se dedicaban

a robar departamentos de clase alta y trepaban arriesgadamente por las paredes de los edificios.

Pese a situar la acción en la ciudad y no en el campo, como es el caso de “Las brutas”, Barrales también problematiza sobre la inestable vida de las protagonistas y su dificultad para sobrevivir en un país con grandes brechas sociales. Al igual que esta, varias de las piezas de Barrales están inspiradas directamente en noticias verídicas, en donde la irrupción de lo real reafirma la crudeza de su relato. En el prólogo de “El príncipe desolado”, de la edición del año 2015, Barrales afirma:

La escuela autodidacta de Radrigán le proveyó una virtud que hasta el día de hoy conserva: Fijar la mirada donde la intuición lo lleve, alejándose así de los lugares comunes de la autocomplacencia y la tentación de las tendencias y moditas. Porque Radrigán es una especie de bizco social que fija su mirada nunca en el lugar que se espera y en principio nos extrañamos y luego no podemos de dejar de mirar donde miró él. Eso se ama de su escritura y del sujeto mismo:

Otra autora que forma parte de este legado es Leyla Selman. Nacida en Concepción, al sur de Chile, conoció a Radrigán gracias a los talleres que este dictaba en la ciudad. Dramaturgias de la autora como “Amador-Ausente” “El día que un colibrí se posó en mi ventana” y “El pájaro de Chile”, exponen crudamente a la miseria y pobreza de personajes que “han vivido un trauma que los hace distanciarse, excluirse o marginarse (...) en hostilidad con la sociedad y la cultura a la que pertenecen” (FLORES SÁEZ, 2014, p.69).

Juan Radrigán siempre guardó una estrecha relación con Concepción: llevaba a menudo a la ciudad los montajes de sus obras y guardaba especial interés en acercar su teatro a audiencias fuera de la capital. Este es uno de los antecedentes que explica la fuerte tradición teatral en Concepción, mediante un colectivo de actores, directores y dramaturgos que mantienen una escena local activa.

Asuntos como el retrato de la vida en las periferias, la injusticia, la marginalización y la lucha por la supervivencia son todos comunes a estos autores. Y esto no solo por el hecho de que, como creadores chilenos contemporáneos abordemos en el teatro ciertos aspectos identitarios del país, sino porque Radrigán, también, nos enseñó una nueva forma de hacer memoria.

El hecho de que Barrales, Selman y Radrigán no hayan nacido en Santiago sino en ciudades menores, lejos de la capital, sugiere que han experimentado y observado de manera más nítida aquellos resquicios e injusticias sociales marcadas por la centralización del país y la marginalización de la vida en otras regiones, entre otras cuestiones.

La mirada del *otro*, del forastero o del recién llegado aparece claramente en la construcción de los personajes de estos tres dramaturgos. Desde las adolescentes de la periferia; el viejo anciano al borde de la demencia, la vida en un prostíbulo o la pareja que viene del campo a vivir a la ciudad, estos personajes anuncian también la llegada de una memoria subterránea, difícil a veces de observar por quienes permanecen en el centro de la esfera cotidiana chilena.

Las huellas memoriales; el testamento y los vestigios de un pasado, materializados en la obra de arte, son imposibles de deslindar de la propia subjetividad de estos creadores. Sin embargo, la figura del artista no es tan relevante por su individualismo subjetivo sino porque él es, finalmente, “o autêntico produtor daqueles objetos que toda civilização deixa atrás de si como a quintessência e o testemunho duradouro do espírito que a animou” (ARENDR, 2019, p. 252).

El rol del dramaturgo como creador de palabras, personajes, universos y espacios es también el de un doble testigo: es quien da cuenta de lo que observa de su propio tiempo, y a su vez, el de quien pudo vivir para contarlo. Para Barrales- y sin duda para otros tantos- Radrigán se enfrenta al horror de su época a partir de “oponer la belleza de las letras y la subversión de las imágenes como un modo irrefutable de rebeldía, supervivencia y negación de la resignación” (2010, p.299).

Conclusiones

Después de esta revisión conceptual y del análisis de la obra “Hechos consumados”, quisiera proponer algunas ideas para intentar dar fin a un amplio recorrido. Recorrido que comenzó desde que llegué a Brasil y me sumergí en un universo antes desconocido para mí: los estudios de la memoria y el patrimonio.

Ante la idea principal a demostrar al inicio de mi investigación; esto es, que la puesta en escena de una obra dramática permite la representación y reproducción de la memoria social, se concluye que no es de fácil comprobación. La presencia de diversos factores contextuales y subjetivos, propios del objeto estudiado, dificultaron la obtención de resultados objetivos. Pareciera ser que, en este caso, la virtud más relevante de la investigación radica en la observación y el análisis de un caso específico, lo que podría profundizarse en futuros trabajos y llegar a plantearse como una metodología específica de estudio.

En este preciso momento, mientras escribo, es cuando intento comprender aquellas rutas por las cuales mi obra y la de Radrigán se entrecruzan. De Radrigán me deslumbró esa mirada existencial del mundo, una suerte de llamado por la justicia y la particular sensibilidad poética de sus textos, mediados principalmente por la acción verbal y no tanto por actividades realizadas por los personajes. Y es que en la dramaturgia del autor pareciera ser que sus personajes, más que ejecutar o tener dominio de sus acciones, son sujetos y llevados por ellas; condenados; lanzados al abismo. Creo que esto influyó inconscientemente en el estilo de mi dramaturgia y también en mi trabajo como actriz, donde la palabra y el texto dramático siempre han tenido una importancia fundamental.

Encontrarme con el testimonio de los actores y creadores teatrales entrevistados fue también una oportunidad de verme reflejada en ellos y percibir esa memoria heredada del oficio teatral en mi país. Muchas veces, sola en mi casa, leí y actué los textos del personaje de Marta para mí misma, imaginando que en un futuro ya no serían solo para mí, sino para un público. Y es que para entender las obras se hace necesario leerlas en voz alta: esta es la única forma en que completan su sentido

El intervalo; la brecha; la laguna y en definitiva la noción de distancia temporal es un elemento fundamental en la transmisión de la memoria de “Hechos consumados”. El hecho de que la puesta en escena de 2010 haya dejado pasar treinta años desde su estreno original implica comprender que el tiempo forma parte de dicha memoria, en donde la acción de recordar (y generar nuevos sentidos a partir de esos recuerdos) parece ser más importante que aquello que recordamos.

Estas ideas son las que acompañan y seguirán acompañando mi búsqueda por la memoria; no exenta de obstáculos y desvíos. Mi presencia en un territorio antes totalmente desconocido para mí, desde mi llegada a Brasil, a Pelotas y a los estudios de Postgrado hicieron que dudara muchas veces de mí y de mis creencias. Las palabras de Juan me aliviaron, pues me hicieron recordar que la memoria es, ante todo, una manifestación de que estamos vivos.

A medida que fui avanzando en la investigación, fui percatándome de que aquel objeto de estudio que me parecía relativamente distante estaba cada vez más próximo a mí. Esto tanto desde mi quehacer teatral, como también por el pertenecer a una generación que vio la dictadura desde los ojos de sus padres. Una generación que hoy resiste y combate para que hechos como los que presenciamos no vuelvan a repetirse; pese y contra el actuar de las fuerzas de poder en mi país y en otros países de Latinoamérica.

La herencia compartida del trauma tiene, a su vez el desafío de ser incorporada. reapropiada y transformada por las nuevas generaciones, a través de la actual creación teatral. Es un deber de memoria de múltiples capas que, como bien se sostuvo antes, implica una re-presentación y re-producción por parte de las voces creadoras contemporáneas. Es quizá en ciertas palabras como las de Juan Radrigán que podamos encontrar respuestas a un porvenir inquietante y sobrecogedor. Finalmente, “Hechos consumados” permanece como testamento de un hecho llevado hasta las últimas consecuencias,

Es posible pensar en este como un trabajo académico que, a través de su difusión, promueva lazos interdisciplinarios e interculturales entre académicos y creadores de Chile y Brasil. Hoy más que nunca, cuando parece que nuestros países se enfrentan a una pandemia mayor a la que ya bien conocemos: el olvido

y apagamiento de nuestra identidad latinoamericana. También, sirve de sustento inicial para futuros trabajos; ya sea en un futuro doctorado o a través de la creación teatral, y en donde se espera que la práctica artística sea parte activa del proceso de investigación.

Imagino que todos quienes hemos estudiado la memoria, aunque sea de manera incipiente como en mi caso, tenemos un corazón nostálgico. Porque la memoria implica siempre un retorno al pasado; un pasado que a veces nos parece tanto mejor que el presente confuso en el que vivimos. Es un retorno momentáneo- y he ahí la paradoja- pues nos recuerda siempre que se hace necesario volver.

Precisamente y en su justo momento, Juan Radrigán logra entender las fervientes necesidades del pueblo chileno: comprender sus sueños, miedos e inquietudes tanto íntimas como colectivas; captar sus gestos identitarios más íntimos para expresarlos en un lenguaje entre la melancolía y el vaticinio. Al final, parece que las cosas no han cambiado tanto con el pasar de los años en Chile y Latinoamérica.

La dramaturgia de Radrigán es singular en su especie: está vinculada de forma tan estrecha a los procesos históricos del país que es capaz de trascender a estos mismos, para convertirse en un testamento universal de la condición humana. Estudiando a Juan y poniendo sus palabras en un papel, quiero pensar que estoy contribuyendo en una pequeña parte a la preservación de la memoria teatral en mi país. Y que palabras como estas, con las que culmino mi trabajo, son también *hechos consumados*.

Referencias

AGAMBEM, Giorgio. **Lo que queda de Auschwitz: El archivo y el testigo (Homosacer III)**. España: Pre-textos, 2002.

ALBORNOZ FARÍAS, Adolfo. Juan Radrigán, veinticinco años de teatro, 1979-2004. **Acta Literaria**, n°31, p. 99-113, 2005.

ARAGÓN GONZÁLEZ, Luis. El testimonio y sus aporías. **Escritura e imagen**, vol. Ext, p. 295-311, 2011.

ARENDDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

ASSMANN, Jan; CZAPLICKA, John. Collective Memory and Cultural Identity. **New German Critique**, n°65, p.125-133, 2005.

ASSMANN, Jan. Communicative and cultural memory. In: ERLI, Astrid; NÜNNING, Ansgar (Ed.). **Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook**. New York: De Gruyter, p. 109-118, 2008.

BARRALES, Luis. Hechos consumados: la tierna lucidez de todos los tiempos. In: HURTADO, María de la Luz; BARRÍA, Mauricio (Ed). **Antología: Un siglo de dramaturgia chilena (Tomo III)**. Santiago: Proyecto Bicentenario, 2010

BAKHTIN, MIKHAIL. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BASAURE GUERRERO, Karen. **Memorias del olvido: representaciones políticas en el teatro contemporáneo brasileiro y chileno**. Tesis (doctorado), Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura, UFRJ, 2018.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BOAL, Augusto. **O arco íris do desejo: o método Boal de teatro e terapia**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1998.

_____. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2005.

CANDAU, Jöel. **Antropología de la memoria**. Buenos Aires: Nueva Visión, 2006.

_____. Bases antropológicas e expressões mundanas da busca patrimonial: memória, tradição e identidade. **Memória em rede**, v.1, n.1, p. 43-58, 2010.

_____. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2016.

CANOVAS, Rodrigo. **Lihn, Zurita, Ictus, Radrigán: literatura chilena y experiencia autoritaria**. Santiago: FLACSO, 1986.

CARRERA, Francisco; GOMEZ REDONDO, Gabriela. Antilinguaje, poética de la Marginalidad y Utopía en Juan Radrigán. **Utopía y Praxis Latinoamericana**, v. 22, n. 76, 2017.

CONNERTON, Paul. Seven types of forgetting. **Memory Studies**, n.1, p. 59-69, 2008.

DERRIDA, Jacques. Hablar por el otro: Testimonio y responsabilidad: Una lectura de Paul Celan. Conferencia realizada en Buenos Aires, octubre de 1995. **Diario de Poesía**, p. 18-20, 1996.

FERREIRA, Maria Leticia Mazzucchi. Políticas da memória e políticas do esquecimento. **Aurora: Revista de Arte, Mídia e Política**, nº10, p. 102-118, 2011.

FLOREZ SÁEZ, Lilian. **Marginalidad e identidad en la obra de Leyla Selman, dramaturga penquista**. Tesis (magister), Programa de Literatura Hispánica, Universidad de Concepción, 2014.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Walter Benjamin: os cacos da história**. São Paulo: N-1 edições, 2018.

GARCÍA MALPICA, Alejandro. **Teatro político en América Latina, estéticas y metáforas en el teatro político de los noventa**. Tesis (doctorado), Programa de Estudios Culturales, Universidad de Carabobo, 2007.

GRASS, Milena. Performance de la memoria/teatralidad del testimonio: la puesta en escena del archivo FASIC. **A Contracorriente: Revista de Historia Social y Literatura en América Latina**, nº12, p. 107-124. 2014.

HALBWACHS, Maurice. Memoria colectiva y memoria histórica. **Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas**, nº69, p. 209-219, 1995.

_____. **Los cuadros sociales de la memoria**. Barcelona: Antrophos Editorial, 2004.

HIRSCH, Marianne. **The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust**. New York: Columbia University Press, 2012.

HURTADO, María de la Luz; PIÑA, Juan Andrés. **Los niveles de marginalidad de Radrigán**. In: RADRIGÁN, Juan. **Hechos consumados: 11 obras**. Santiago: LOM Ediciones, 2011.

IBACACHE, Javier. Teatro chileno actual: retrato de la desazón. **Nuestra América**, nº7, p. 159-168, 2009.

JOHNSON, Tahina. **Carrizal abajo: memoria de un pueblo sin luz**. Sin publicar, 2015.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro posdramático**. Murcia: Cendeac, 2013.

LOPES, Beth. A performance da memória. **Sala preta**, nº9, p. 135- 145, 2009.

MONLEÓN, José; DIAGO, Nel. **Teatro, memoria e historia. (Acción Teatral de la Valladigna VII.** Valencia: Universidad de Valencia Ediciones, 2007.

NORA, Pierre. **Les lieux de mémoire.** Montevideo: Ediciones Trilce, 2008.

NUÑEZ, Javiera. Poéticas de la memoria en el teatro chileno: prácticas escénicas entre 1973 y 1990. **Acta sociológica**, n° 61, p.37-60, 2013.}

OYARZÚN, Carola. Un recorrido por el teatro chileno entre 1890 y 1940. **Taller de Letras**, n°45, p. 185-191, 2009.

PAVIS, Patrice. **Dictionnaire de la performance e du théâtre contemporain.** París: Armand Colin, 2014.

PIÑA, Juan Andrés. Teatro chileno en la década de los 80'. **Latin American Theatre Review**, n° 25, p.79-85, 1992.

PLATE, Liedeke; SMELIK, Anneke. **Performing Memory in Art and Popular Culture.** Amsterdam: Routhledge Research in Cultural and Media Studies, 2015.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, v. 5, n. 10, 1992.

_____. **Memoria, olvido, silencio: La producción social de identidades frente a situaciones límite.** Buenos Aires: Al margen, 2006.

RADRIGAN, Juan. **Hechos consumados; Diatriba de la empecinada.** Santiago: LOM Ediciones, 2005.

RADRIGÁN, Juan. **El príncipe desolado.** Santiago: Punto de Giro, 2015.

RICOEUR, Paul. **La memoria, la historia, el olvido.** Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.

RODRIGUEZ PLAZA, Patricio. **Crítica teatral y medios: El caso Becket y Godot.** Santiago: Frontera Sur Ediciones, 2011

ROTHBERG, Michael. **Multidirectional memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization.** California: Stanford University Press, 2009.

SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo.** São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SCHECHNER, Richard. **Performance: teoría y prácticas interculturales.** Buenos Aires: Editorial de la Universidad de Buenos Aires, 2000.

SOLIS DÍAZ, Luis. La teoría del teatro político de Erwin Piscator. **Estudis Esenics**, n°21, p. 67-83, 1976.

STRANGER, Inés. **Cuaderno de dramaturgia: Fundamentos, técnica y ejercicios**. Santiago: Frontera sur ediciones, 2011.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

YATES, Frances. **El arte de la memoria**. Madrid: Siruela, 2005.

Sitios web y enlaces electrónicos

BRECHT, Bertold. **Pequeño órgano para el teatro**. Departamento de drama, Universidad de Puerto Rico: Sin editorial, 2008. Disponible en <http://smjegupr.net/wp-content/uploads/2012/07/El-peque%C3%B1o-orga%C3%B1on1.pdf>. Acceso: 05 de Julio de 2019.

DIARIO CONCEPCIÓN. **Leyla Selman, actriz, escritora y dramaturga: “Nos queda a nosotras aprovechar muy bien este momento**. Disponible en <https://www.diarioconcepcion.cl/cultura-y-espectaculos/2019/05/26/leyla-selman-actriz-escritora-y-dramaturga-nos-queda-a-nosotras-aprovechar-muy-bien-este-momento.html>. Acceso: 14 de noviembre de 2020

LIGUIER-DEGAUQUE, Isabel; TEULADE, Anne. **A mémoire de la blessure au théâtre : Mise en fiction et interrogation du traumatisme de la Renaissance au XXI siècle (Introduction) 2018** Disponible en: http://www.pureditions.fr/couvertures/1526299878_doc.pdf. Acceso: 03 de junio de 2020

MEMORIA CHILENA. **Isidora Aguirre**. Disponible en: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-654.html>. Acceso: 01 de junio de 2020.

MEMORIA CHILENA. **Jorge Diaz**. Disponible en: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-659.html#presentacion>. Acceso: 01 de junio de 2020.

MEMORIA CHILENA. **Egon Wolff**. Disponible en: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3667.html>. Acceso: 01 de junio de 2020.

MEMORIA CHILENA. **Antonio Acevedo Hernández**. Disponible en: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3299.html>. Acceso: 01 de junio de 2020.

RADIO UNIVERSIDAD DE CHILE. **Juan Radrigán: la dramaturgia que sigue viva**. Disponible en: <https://radio.uchile.cl/2016/10/17/juan-radrigan-la-dramaturgia-urgente-que-sigue-viva/> Acceso: 02 de junio de 2020

REVISTA CRÍTICA. **Pensamiento crítico del personaje “Camila” en La Camila o la patriota de Sudamérica de Camilo Henríquez. Ver cómo poner autor Mauricio Rojas**. Disponible en: <https://critica.cl/literatura-chilena/pensamiento-critico-del-personaje-camila-en-la-camila-o-la-patriota-de-sudamerica-de-camilo-henriquez> Acceso: 01 de noviembre de 2020.

YOUTUBE. **Hechos consumados-Teatro La Memoria**. Disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=YSJ00LQU5Jc> Acceso: 15 de diciembre de
2019.

Entrevistas

BRODT, Nelson. **Entrevista sobre “Hechos consumados”**. Santiago de Chile, 14 de enero de 2020.

CASTRO, Alfredo. **Entrevista sobre “Hechos consumados”**. Santiago de Chile, 13 de enero de 2020.

HERRERA, José. **Entrevista sobre “Hechos consumados”**. Santiago de Chile, 07 de enero de 2020.

MARÍN, Silvia. **Entrevista sobre “Hechos consumados”**. Santiago de Chile, 03 de febrero de 2020.

NOGUERA, Amparo. **Entrevista sobre “Hechos consumados”**. Santiago de Chile, 23 de enero de 2020.

SOZA, José. **Entrevista sobre “Hechos consumados”**. Santiago de Chile, 03 de enero de 2020.

Apéndices

**Apéndice A- Obra íntegra “Hechos consumados”, de Juan Radrigán.
Extraída de: www.celcit.com.ar Revisión y corrección de la autora.**

HECHOS CONSUMADOS

Un sitio baldío en los extramuros de la ciudad. Piedras, maleza, algunos papeles, etc. En un extremo —izquierda— se ve el bulto de una persona (Marta) que duerme, tapada con un viejo sobretodo. A su lado, sentado sobre una piedra, -unhombre calienta agua en una pequeña fogata. Cerca de ellos, de un cordel improvisado en dos estacas, cuelgan una blusa, una falda, una chomba y un par de medias; también se ven dos sacos, un quintalero y un papero, ambos a medio llenar. Es una tarde fría, gris.

La mujer se revuelve inquieta, murmura cosas; el hombre se levanta, se inclina hacia ella, vivamente interesado. Escucha un instante, De pronto se tensa, coma si hubiese escuchado o percibido algo en torno suyo. Se levanta sobresaltado, escudriña. Camina unos pasos tratando de tener una mejor visión.

La mujer despierta sobresaltada, Se queda mirándolo sincomprender. Busca con la mirada.

MARTA: ¿Y...y el Mario?

EMILIO: *(Sin mirarla)* Menos mal que despertaste, ya me tenía preocupao.

MARTA: ¿Qué pasó?

EMILIO: Parece que había sentío pasos *(escudriña)*; pero no se ve a nadie.

MARTA: No, yo digo qué fue lo que pasó: que dónde está el Mario.

EMILIO: ¿Qué Mario? Tabai sola. *(Vuelve a sentarse)*

MARTA: *(Después de una pausa)* Verdá po. *(Sonríe, disculpándose)*
Estaba soñando. *(Pausa)* ¿Y voh?

EMILIO: No, yo ya no sueño.

MARTA: Te pregunto quién soy, de dónde saliste.

EMILIO: *(Vago gesto de señal)* De porái.

MARTA: *(Mirando en rededor)* ¿Qué parte es esta?

EMILIO: *(Indiferente)* No sé. Por aquí no hay letreros.

MARTA: *(Mirando)* ¿Qué hora será?

EMILIO: La tarde. Quizás de qué día.

MARTA: Chis, cómo no vai a saber ni eso.

EMILIO: No sabiendo.

MARTA: ¿Tai enojao?

EMILIO: No. Lo que pasa es que no me gusta hablar.

MARTA: ¿Y por qué no te gusta hablar? ¿Qué otra casa podís hacer?...

(Señala, excitada un punto hacia enfrente) ¡Oye, mira, mira la cachá de gente que va porahí!... ¿Quiénes son? ¿Pa ónde van? *(Emilio mira sin contestar)*
¿Voh vai con ellos?

EMILIO: *(Sonriendo)* ¿Cómo voy a ir con ellos si estoy sentao aquí?

MARTA: No po; te quiero decir si ibai con ellos y te sentaste a descansar. EMILIO: No, no tengo idea de quienes son ni pa' donde van.

MARTA: No me gustan, me dan miedo... A lo mejor ha pasao algo. EMILIO: ¿Qué no sabís lo que pasó?

MARTA: Yo digo ahora.

EMILIO: No he oído na *(mirando)*; pero no se ven asustaos.

MARTA: Ni felices tampoco.

EMILIO: No le pidái peras al olmo. Si anduviera alguien feliz por ahí lo llevarían preso por loco. *(Saca cigarrillos)* ¿Voh fumai?

MARTA: No, en veces nomá. *(Arropándose con el sobretodo)* Pucha que hace frío.

EMILIO: *(Prende el cigarro)* Helao ta po.

MARTA: ¿Vivís por aquí cerca?

EMILIO: No.

MARTA: ¿Qué te echai en la cara para que no te duela?

EMILIO: ¿En la cara?

MARTA: Claro po, se te tienen que llevar zafando las carretillas de tanto

que hablai.

EMILIO:(*Ríe*) ¿Y qué queris que hable?

MARTA: Quiero saber qué hago aquí po.

EMILIO: Tai sentá preguntando leseras.

MARTA: Pero ¡cómo vine a dar aquí! No me acuerdo.

EMILIO: Te estabai ahogando, te saqué del canal; después te quedaste dormía. (*Pausa*) ¿Te tiraste o te caíste? (*Marta guarda silencio. Se encoge de hombros*) Ah,te tiraste. (*Le pasa una chomba*) Toma, abrígate más.

MARTA: (*Para sí*) Claro, me embolé porque la cuntión fue en la noche... ¿Decísque ahora es la tarde? (*Pausa*). ¿Entonces cuánto tiempo dormí?

EMILIO: Te encontré como a la una de la mañana, y recién venís despertando:saca la cuenta.

MARTA: ¿Y tuviste cuidándome todo ese tiempo?

EMILIO: (*Parándose*) Qué iba a hacer po. Menos mal que no se puso a llover; la noche estaba re fea.

MARTA: (*Mirando*) Pero ahora ta lindo, ¿ah?

EMILIO: ¿Lindo? ¿No estái viendo que es una porquería de día? Parece que te entró agua a los sesos.

MARTA: No te hago caso; ya te caché que soy amargao. (*Mirando*) Ta' lindo.

EMILIO: (*Abruptamente*) ¿Qué viste? ¿Qué alcanzaste a ver?

MARTA:(*Sorprendida, recelosa*) ¿Cuándo?

EMILIO: Antes que te sacara.

MARTA: (*Acorralada*) Na.

EMILIO: ¿Cómo que ná? Te faltó poco pa irte pal otro lao. Hace memoria: ¿sentiste mieo?

MARTA: No.

EMILIO: ¿Conformidad?

MARTA: No.

EMILIO: ¿Alegría? ¿Sentiste como que ibai a descansar?

MARTA: ¡No, no sentí na!

EMILIO: (*Exaltado*) ¡Tenis que haber sentío algo! ¡Tenís que haber visto

algo!

MARTA: ¡Anda a preguntarles a ellos po!

EMILIO: (*Extrañado*) ¿A quién?

MARTA: (*Sorprendida*) ¿Por qué me estai preguntando?

EMILIO: Porque te asomaste a una parte donde todos tenemos que ir. ¿A quién decís que le pregunte?

MARTA: (*Evasiva*) No, na.

EMILIO: Parece que estamos hablando de otra cosa.

MARTA: (*Animosa*) No, de lo mismo; tamos hablando de lo mismo. Es que no vi na; es cierto, no vi ni sentí na. ¿Queríai que me pusiera a pensar aentro del agua?

EMILIO: Dicen que se ve; dicen que primero pasan por los ojos todos los momentos que uno ha vivío, y que después se ve algo.

MARTA: (*Dueña de sí*) Yo ya te dije. Si te interesa tanto tírate voh al agua.

EMILIO: Ojalá existiera esa posibilidad... Pero es tan rara la cuestión, que cuando no hay na porque vivir, tampoco hay ná porque morir. (Pausa) Y también está lo otro: si les molestamos tanto, que terminen ellos con lo que empezaron.

MARTA: (*Cortante. Mientras se pasea tratando de conocer el lugar*) A mí no me gusta hablar de esas cuestiones, a mí me gusta la vida.

EMILIO: ¿Y por qué te queríai matar entonces? ¿De puro contenta porque te había llegao el auto nuevo?

MARTA: (*Gira violentamente hacia él*) ¡Yo no me... (*Arrepentida*) Voh no tenís ná que preguntarme! No sé ni cómo te llamai.

EMILIO: Me llamo Emilio. ¿Y voh?

MARTA: ¿Y en qué trabajai?

EMILIO: ¿Voh creís que aunque hubiera pega, alguien m'iba a dar con esta pinta?

MARTA: ¿Y dónde vivís?

EMILIO: Donde me dejan.

MARTA: ¿Y qué erai antes?

EMILIO: Creía qu'era persona, ¿Por qué me preguntai tanto? ¿Desconfiai de mí?

MARTA: Es que ahora... *(Se acerca a él, lo mira)* No, voh no soy malo, tenís ojos de animal botao.

EMILIO: ¿Cómo es eso?

MARTA: O sea dos veces desgraciao po, animal y botao.

EMILIO: Ah, muchas gracias.

MARTA: No, si no es una ofensa, es una verdá. *(Vuelve a pasearse)* Ya po, dime dónde estamos.

EMILIO: Donde te gusta a ti; en la vida. Pero no al medio, al lao.

MARTA: Te estoy hablando en serio. ¿No vis que no conozco ná p' acá?

EMILIO: No te pueo decir más; yo ya no me fijo por donde ando, ¿pa' qué?

MARTA: Pucha que soy alegre voh, ah. Te pasaste.

EMILIO: ¿En serio que le tenís buena a la vida?

MARTA: Claro, si lo malo es qu'ella no me puede ni ver.

EMILIO: A mí me pasa al revés: ella me quiere a mí y yo no la quiero a ella. *(Pausa)* Pucha que seríamos felices si no se necesitaran dos pa querer, ¿no?

MARTA: *(Pausa breve)* De amor no hablo: me puedo poner triste. *(Paseándose)* Yahora no está pa ponerse triste... Parece que fuera domingo. No, no parece na' que fuera domingo: parece que estuviera amaneciendo...

EMILIO: Ahora sí que quedamos flor: vieja, porfiá y loca.

MARTA: Chis, salta pal lao, confianzúo; pololea primero antes de insultar.

EMILIO: No te digo a ti, lo digo por la vida. Mira que venir hacerte alegre a voh, que no tenis ni donde caerte muerta.

MARTA: ¿Vai a seguir?

EMILIO: No si no es una ofensa: es una verdá.

MARTA: Bueno, si te molesta tanto que esté contenta, me pueo sacar un ojo con un palo o pueo ir a poner la cabeza debajo de las ruedas de un camión

po. (*Ríe. De pronto se tensa. Señala*). ¡Mira!... ¿Es un loco?
*Aurelio emerge de la noche, es un ser extraño. Los harapos que viste son
inclasificables.*

EMILIO: No, un hombre. (*Aurelio los mira de lejos*).

MARTA: Chis, ¿no vís como anda vestío?

EMILIO: Él debe pensar lo mismo de nosotros... Pensar distinto... a eso le
llamamos locura. (*A Aurelio*) ¿En qué anda, amigo?

AURELIO: Hambre.

MARTA: (*Solidaria. A Emilio*) ¿Tenís pan?

AURELIO: No, no de pan. (*Se acerca*) ¿Puedo?

MARTA: Claro, siéntese donde quiera no más. ¿Viene de muy lejos?

AURELIO: Sí, de muy lejos: de ninguna parte.

MARTA: ¿Cómo es eso?

AURELIO: Helado y plomizo.

EMILIO: No, ella dice que cómo puede venir de ninguna parte.

AURELIO: (*Abruptamente*) ¿Qué hacen aquí?

MARTA: ¿Aquí? (*Se encoge de hombros*) Ná po.

AURELIO: ¿Cómo llegaron a este lugar?

EMILIO: Ella se vino nadando, yo llegué más o menos de donde mismo llegó
usted. ¿Por qué?

AURELIO: (*Casi para sí*) Tienen que haber encontrado algo: nadie se
detiene donde no hay nada esperándolo... ¿Qué encontraron?

MARTA: Ná, no hemos encontrao ná, ¿no es cierto, Emilio?

AURELIO: (*Husmea*) Si se detuvieron aquí tienen que haber encontrado algo...
¿Es cierto que no lo saben?

EMILIO: Cierto, ¿qué podemos encontrar aquí? Este es un puro pelaero.

AURELIO: Algo tiene que estar esperándolos. (*Pausa. Escudriña*) Leo...
sufro...anuncio... Leo las palabras que se le caen a la gente de los ojos.

MARTA: ¿Ve la suerte?

AURELIO: No hay suerte, señora: hay hombres, ríos, estrellas, viento,
flores y cuchillos... Todo tiene un nombre y un destino ineludible.

MARTA: ¿Y cuál es mi destino?

AURELIO: Vivir, señora.

MARTA: Sí po, pero cómo.

AURELIO: (*Rudo*) Quiero saber qué encontraron aquí. Díganmelo, es importante: díganlo.

EMILIO: No se ponga caldillo po, ya le...

AURELIO: (*Queda mirándolos compasivamente*). Todo lo que les queda cabe en un puño o en un grito... Cántaros vacíos, y un llanto les suena adentro, que se quedan, que se van quedando... El viejo sueño del tranquilo lugar, río interior que no logra derramarse sobre el mundo, que se quedan, que se van quedando...

MARTA: (*Quedo, a Emilio*) No le entiendo ná.

EMILIO: Que los quedarnos, que los vamos quedando.

AURELIO: El agua... los huesos quebrados contra el cielo... La negra agua de la muerte... (*Desasosegado*) Se acerca la noche, me voy. (*Ademán*)

MARTA: ¿Qué vio? ¿Qué vio en los ojos de nosotros?

AURELIO: Nada... No me dijeron nada. ¿Por qué aquí? ¿Por qué aquí que parece el último lugar del mundo?

MARTA: Aquí, ¿qué? ¿Qué vio?

AURELIO: ¿Se construye lo mismo encendiendo o pisando señales?

EMILIO: Si vio algo déjese de adivinanzas y diga la firme, no tenga miedo. MARTA: Si pues, si vio algo, diga.

AURELIO: (*Señalándolo*) ¡Este hombre está alcanzando el tamaño de la muerte! (*Anonadado*) El viento de la injusticia vuelve a sonar de nuevo... ¿Hasta cuándo? ¿Por qué? (*Pausa*) Suena y resuena... ¿Qué busca ahora? ¿Hasta cuándo? (*Pausa*) ¿Dónde está el pan y el trigo? ¿Qué fue de la cósmica alegría de tener un hijo? ¿Fueron en vano los sudores que sudamos? ¡Tanta espera, y nunca nacer el mañana!

MARTA: ¿Qué dice?

EMILIO: No sé, cállate.

AURELIO: Solos, perplejos, maltrechos... Pero aún no es el fin, oh, desdichados, no, no es el fin... La desgracia ha salido de su madriguera y no se detendrá anteninguna puerta, ante ninguna palabra ni ante ningún cerco

de lágrimas o de ternura. ¡No habrá barrera de amor o de heroísmo que detenga este río de locura; no, no habrá nada que lo detenga, oh, desdichado!...

MARTA: *(A Emilio)* ¿Esvangélico?

EMILIO: No sé... No creo. Escucha.

MARTA: No quiero, de desgracias no quiero saber.

AURELIO: ... ¡La madre, el padre, el hijo, el hermano, todos serán puestos contra el muro del tiempo y serán quebrantados, humillados y desgarrados!... ¡Mis entrañas, mis entrañas!... ¡Arden mis entrañas de pavor y dolor, pero no callaré! ¡Entregados han sido al despojo, el inocente ha de caer primero, para que el horror aplaste al confiado morador de la casa! «Hijo, hijo, ¡qué te han hecho!», gritará la madre, pero el hijo no contestará, porque la vida se le habrá ido por el enorme y rojo y caliente boquerón de los asesinos!... ¡Rotos los cráneos, despedazados los vientres, repartidas las vestiduras, vestigios humanos en el mar, el desierto y la cordillera!... ¡Huye, huye hijo del rigor, ya no tiene sentido decir mañana!... *(Se aleja)*.

MARTA: *(Lo sigue un breve trecho)* ¡Eh, oiga!

EMILIO: Déjalo.

MARTA: Pucha, y se fue p'allá: a lo mejor más encima se cae al canal el pobre loco.

EMILIO: No, el canal ta p'allá; viene así, no atravesao.

MARTA: *(Extrañada)* ¿P'allá? ¿Y por qué tamos tan lejos?

EMILIO: Aquí hace menos frío.

MARTA: ¿Y cómo me trajiste de tan lejos?

EMILIO: Al hombro po.

MARTA: Oye... y yo estaba... ¿estaba con ropa?

EMILIO: Clara po, ¿o creís que la traíai en una maleta? Yo te la saque. Si te había sacao del canal, no iba a dejar que te murierai de pulmonía. *(La señala)* Pónetela.

MARTA: Tiene qu'estar mojá todavía.

EMILIO: No, ya está seca.

MARTA: ¿Por qué me la secaste?

EMILIO: Porque estaba mojá po.

MARTA: No, quiero decir... O sea que nadie había hecho na por mí. La gente siempre pasa de largo nomás... Y voh me cuidaste y me secaste la ropa... Gracias.

EMILIO: *(Después de una breve pausa)* De qué po. Cuando te tirís al agua otravez, venís p'acá y yo te la seco. ¿Vivís lejos?

MARTA: No tengo na' casa... De qu'el Mario se echó el pollo que ando sola.

EMILIO: ¿Por eso queríai lavar la ropa con voh adentro?

MARTA: No, pasó otra cunción.

EMILIO: ¿Qué cuestión?

MARTA: Otra cunción po. *(Pausa)* El Mario se fue hace tiempo; se fue hace mucho tiempo: ya van a ser tres meses...

EMILIO: ¿Pa ónde se fue?

MARTA: Quizás po: se murió. *(Va hacia la ropa, la palpa)* De veras qu'está seca. Me la voy a ponérmela. *(Lo queda mirando)* Date güelta po, seai caballero.

EMILIO: *(Señalando)* Ellos te van a ver. Y van cabros chicos también.

MARTA: *(Mirando)* Verdá po. Pónete delante entonces. *(Emilio se levanta, separa frente a ella)* Pero date güelta, p'allá pos, fresco.

EMILIO: ¿No vis que hago chistes también? *(Se da vuelta)* ¿El Mario era tu marío?

MARTA: Mi compañero.

EMILIO: ¿Murió solo o lo mataron?

MARTA: *(Poniéndose la ropa)* No si... O sea que se murió pa mi nomás: me dejó botá. *(Pausa)* ¿Murió o lo mataron? No había pensao nunca en eso. Un día agarró las herramientas, me quedó mirando y me dijo: «¿Sabís qué más?, voh no tenis ni'un brillo». Y se fue... Llevábamos más de seis años juntos.

EMILIO: ¿Y voh no le dijiste na'?

MARTA: No po, que iba a decirle: con la cama y la comía no se ruega a nadie...

Y también que las cosas del corazón no se arreglan con palabras, porque a la fuerza no es cariño.

EMILIO: Orgullosa la rota también.

MARTA: No, si no es que sea orgullosa, es que una necesita cariño de verdá, no de mentira, ¿no vis que una está viviendo de verdá? *(Ha terminado de ponerse la ropa)* Ya, si querís te dai güelta, ahora pedís mirar. *(Emilio se da vuelta, la observa detenidamente. Marta se cohibe)* Ya po, si es una mirá a la rápida nomá.

EMILIO: Quedaste flor. Lo único es que parece que hubierai planchao la ropa con una hoja de repollo... *(Queda inmóvil, como escuchando)*

MARTA: ¿Qué te pasa?

EMILIO: ¿Tenis una idea así como que lo están sapiando? ¿Cómo que hay alguinando vuelta? *(Busca)*

MARTA: *(Asustada, siguiéndole)* ¡El loco!

EMILIO: No.

MARTA: *(Señalando)* ¡Ellos po!

EMILIO: *(Buscando, husmeando)* Es otra cosa... Endenantes también sentí eso...

MARTA: No se ve a nadie; no hay árboles ni piedras grandes, no hay ninguna parte donde alguien se pueda esconder.

EMILIO: *(Oscuramente)* Hay alguien... Por aquí anda alguien dando vuelta. MARTA: ¿Hiciste algo malo voh?

EMILIO: No creo. Pero eso no se sabe... ¿Y voh?

MARTA: No sé. Hablo, me río. ¿Es malo eso?

EMILIO: Puede ser.

MARTA: ¿Por qué no los dicen lo que podimos hacer y lo que no?

EMILIO: No pueden.

MARTA: Mejor los corrimos de aquí.

EMILIO: ¿Pa dónde?

MARTA: Si po, la cuestión ta igual en toas partes. ¿Por qué los persiguen?

EMILIO: Porque están haciendo un mundo mejor.

MARTA: ¿Pa quién?

EMILIO: Pa nosotros.

MARTA: Chis, ¿cómo es eso?

EMILIO: *(Yendo a sentarse)* Anda a entender voh po.

MARTA: ¿Y qué se podrá hacer?

EMILIO: Eso es lo que les gustaría saber a todos. *(Pausa)* ¿Tenis hijos voh?

MARTA: No... O sea que una vez quede embarazá, pero lo perdí. *(Se encoge de hombros)*. También qu'el Mario no quería. *(Queda pensando)* Pero debe ser encachao tener un hijo, ¿ah?... Yo he visto que ninguna vez se les pone la cara más bonita a las mujeres que cuando aprietan así *(mima)* a un hijo en los brazos.

EMILIO: Lindo es po... Sobre todo cuando te piden de comer y no tenis que darles. «Los hijos de los pobres son sanos y robustos, porque se crían en la tierra y andan en pelota». ¿Habís oído eso voh?

MARTA: Claro, las ñoras de los ricos siempre dicen así.

EMILIO: Menos mal que tu marío sabía la papa.

MARTA: *(Altiiva)* El Mario no era mi marío, los habíamos juntao nomás. *(Pausa)* Pero aunque hubiera sío lo que hubiera sío, yo ya me había pegao la cachá queno podía tener, porque no teníamos dónde criarlo. Pucha, Dios debiera...

EMILIO: No lo metái a él. El no reparte las cosas, a lo sumo las hizo: son otros losque las reparten.

MARTA: Claro, sí sé cómo se las reparten... Una vez llegaron a la casa y empezaron a sacar todo p'afuera. Mi mamá los agarró a nosotros y se puso en un rincón: «Lléense todo nomás, desgraciados —les dijo-, pero a mí no me pregunten ni'una lesera». Ella me enseñó a no rogar; ella me enseñó a pegarme con una piedra en el hocico antes de rogar.

EMILIO: ¿Por qué les quitaron las cosas? ¿Cuándo fue eso?

MARTA: Hace tiempo, yo tenía como diez años. *(Pausa)* Pero no me gusta hablar d'eso: me puedo poner triste. ¿Voh tenís hijos?

EMILIO: Tenía.

MARTA: ¿Murieron?

EMILIO: Sí, de muerte entera.

MARTA: ¿Cómo es eso?

EMILIO: Me olvidaron.

MARTA: ¿Y voh?

EMILIO: ¿Yo qué?

MARTA: ¿Los olvidaste también?

EMILIO: ¿Qué pensai hacer?

MARTA: *(Después de una breve pausa)* No sé po: andar.

EMILIO: ¿Y tenis pa' donde cortar?

MARTA: No.

EMILIO: Vai a llegar re luego entonces.

MARTA: *(Señalando excitada)* ¡Mira, un incendio! *(Se paran, miran)*

EMILIO: ¿Qué se estará quemando ahora?

MARTA: Yo conozco ese humo... es cuando se quema el pasto o el trigo.

EMILIO: Lo que no se quema se cierra. *(Va a sentarse)*

MARTA: ¿Conocís algún futre que tenga casa con jardín?

EMILIO: ¿Jardín? No, ¿por qué?

MARTA: Pa que me hubierai dao la nombrá. Yo arreglo jardines; en eso trabajábamos con el Mario.

EMILIO: ¿Jardines?... ¿Quedan?

MARTA: Casi na. *(Pausa)* Esa es la rabia más grande que tengo contra la gente: se encerraron en las casas y dejaron morir los jardines.

EMILIO: Hubiera sido eso nomás.

MARTA: Pero fue lo pior... Ahora era el tiempo de los claveles, de los medallones y de las dalias; después venía el tiempo de los gladiolos y de los crisantemos dobles. Se veía todo tan bonito lleno de colores... Pero dejaron secarse los jardines y yo digo: ¿qué va a hacer la gente cuando llegue la primavera y no haya ninguna flor?

EMILIO: Sin tierra donde pisar y sin pan pa' comer, no creo que eso le importe

mucho a la gente ahora.

MARTA: Voh soy igual que toos, le echai la culpa de las penas a las puras cosas grandes, pero son las chicas, esas cosas que parece que no existieran, las que lavan arrastrando a una pa'l desierto. *(Emilio no contesta. Marta da unos pasos, se para frente a él)* Bueno, gracias por too, ¿ah?

EMILIO: De qué po. *(Silencio)*

MARTA: *(Señalando)* ¿Las calles tan p'allá?

EMILIO: No, tenis que andar en sentío contrario a ellos. *(Señala)*

MARTA: ¿Entonces ellos vienen de la ciudá?

EMILIO: A lo mejor.

MARTA: ¿Vendrán arrancando?

EMILIO: *(Mirando)* No creo, se ven muy calmaos. Lo que yo te digo es que tenísque andar en sentido contrario a ellos; luego vai a empezar a sentir un olor apodrío: siguiendo por ese olor llegai a la ciudá.

MARTA: ¿Y voh... qué vai a hacer?

EMILIO: *(Saca cigarrillos)* Ahora voy a fumar, después no sé.

MARTA: *(Después de una pausa.)* ¿Sabís?, yo no fumo, pero también voy a fumarantes de irme. ¿Date uno?

MARTA: *(Emilio se lo pasa; no lo enciende)* ¿Hace frío ah?

EMILIO: Claro.

MARTA: ¿Va a llover?

EMILIO: No sé po.

MARTA: ¿Dónde te ponís voh cuando llueve?

EMILIO: Donde no me moje.

MARTA: *(Ríe)* De verás po. *(Pausa)* ¿Es lejos aquí, ah? *(Emilio se para sin contestar)* ¿Pa dónde vai?

EMILIO: A mirar. Espérate.

MARTA: *(Además de levantarse)* No, yo voy.

EMILIO: No, quédate ahí no más.

(Marta se para, se mira la ropa, trata de alisarla, de acomodarse el pelo, etc. Después coge el sobretodo y lo dobla cuidadosamente, corre los sacos de

lugar. La gente que pasa llama su atención. Se queda mirándolos. Da unos pasos hacia ellos).

MARTA: *(Gritando)* ¡Eh!... ¿De dónde vienen?... ¿Pa dónde van? ¡Contesten, contesten!... ¿Quiénes son?... ¿Quiénes son?... *(Espera, se encoge de hombros. Llega Emilio. Queda mirándola, perplejo.)*

EMILIO: ¿Qué estai haciendo?

MARTA: Arreglando la ropa po.

EMILIO: ¿Pa' qué?

MARTA: No se po' *(sonríe)*. Las mujeres siempre arreglamos.

EMILIO: Pero... Pucha, cómo se te ocurre hacer eso, esto no es una casa.

MARTA: Pa los que no tenemos casa, cualquier lugar donde estemos es la casa.

EMILIO: No seai tonta, oh.

MARTA: Chis, ¿te pareció mal? *(Tira la ropa)* ¡No arreglo ni'una lesera!

EMILIO: ¿Siempre habís sío tan buen genio?

MARTA: Delicá. A mí no me viene a humillarme nadie.

EMILIO: *(Contento)* ¡Macanúo! Ahí si que me gustaste. Si anduviera con sombrero me lo sacaba delante de voh, palabra.

MARTA: ¿M'estai columpiando?

EMILIO: No, en serio; a uno pueden patiarle y echarle abajo muchas puertas, y uno puede seguir aletiendo, pero si te echan abajo la puerta de la dignidá, ahí ya no podís, porque entonces ya no soy na, ni siquiera desperdicio, ¿cachai?

MARTA: Más o menos nomás.

EMILIO: Pero si está re clara la cuestión: en alguna parte se abrió una puerta y entró de golpe todo lo malo que hay. Del hambre, de la soledá y de las patás, ya no te salva ni Cristo; pero la dignidá te puede salvar de convertirte en animal, Ycueste lo que cueste, eso es lo único importante.

MARTA: ¿Así que con dignidá o sin dignidá voy muerta igual? Chis, la esperancita que me dai. Con esa fe que tenís en la vida, podíai dedicarte a consolar enfermos en el hospital, ganaríai pura plata.

EMILIO: No hay otra, por lo encachá que soy por dentro, me gustaría poder

ofrecerte algo mejor, pero eso es lo único que los dejaron.

MARTA: ¿Ofrecerme? ¿Te estai como tirando al dulce conmigo?

EMILIO: No, es un decir nomás.

MARTA: ¿Tuviste casa alguna vez?

EMILIO: *(Se adelanta, mira)* Sí pero hace tiempo. *(Señala)* Le pregunté a uno de ellos que para donde iban, pero se hizo el leso... O sea, me pegó una mirá como preguntándome si yo era güevón o me hacía... De cerca se ven cansaos, se ven...

MARTA: ¿La echai de menos?

EMILIO: ¿A quién?

MARTA: No sé po, a tu mujer.

EMILIO: A gritos. Pero qué vamo' hacerle, lo que se pierde, se pierde. La cuestión es aprender a no tener na'.

MARTA: Pero es que no somos na animales po. Aunque sea un cuntión que a veces duela, el amor.

EMILIO: ¿Amor? Cuando la mujer no puede entrar al almacén, el hombre no puede entrar a la cama: ese es el amor. Lo que creíamos que existía no existía: lo que los mantenía juntos era el pan, la cama o la necesidad de compañía, pero erarnos gente sin amor. *(Marta va a protestar)* No, no me vengai na con gestos; anda p'allá *(señala)*, anda pa esa maldita ciudad y pregunta quiénes son los que han seguío unidos: los únicos son los que todavía tienen pega o los que siempre han tenío el billete largo.

MARTA: ¡Pucha que soy amargo voh, ho! ¡Y yo que te tenía desconfianza porque creía que erai sapo! *(Ríe)* No seai tonto, oh; yo sé que la cuntión ta mala, pero...

EMILIO: ¿Te vai a poner a aconsejarme? Soy joven y lindo, y estoy en edá de merecer, ¿no cierto?

MARTA: No, claro que no; pero si todos los que les ha pasao algo en este tiempo se tuvieran que poner a llorar, quedarían los puros perros con los ojos secos po...Y también que, si no hubiera gente como voh, ¿con quién íbamos a conversar las que somos como yo? Si el único que puede consolar a un desgraciao, es otro desgraciao, oh, no sea tonto. Y pa que sepai, nadie puede

decir que no va querer más, porque al corazón no se le da na lo que voh pensái, él llega y se pone a querer nomás; así que no te les vengai na a dar de macanúo.

EMILIO: ¿Por qué sabís tanto del amor voh?

MARTA: Porque quiero a la vida po. En veces se me aprieta el corazón por todo lo que pasa, pero no creo que el amor se haya muerto; lo que pasa es que el amor bueno es como las plantas buenas, no sale solo, hay que plantarlo pa que brote. No, si conmigo voh vai apren... *(Sobresaltada)* ¿Y ese, de dónde salió? ¿Andará buscando al loco?

EMILIO: *(Mirando)* ¿Quién?

MARTA: *(Quedo)* Ese po... Cállate... *(Aparece un hombre –Miguel- con un palo. Marta, cordial:)* Buenas tardes.

MIGUEL: Buenas.

MARTA: ¿Busca a alguien?

MIGUEL: *(Sin mirarlos)* Puede ser. ¿Ustedes son de por aquí? EMILIO: ¿Y a ustedé que le importa?

MARTA: No, no somos ná de por aquí: estamos de pasá nomás. ¿Por dónde se vino que no lo vimos?

MIGUEL: *(Vagamente)* Porái. *(Pausa)* ¿De qué hablan tanto si se conocieron recién?

MARTA: ¿Recién? ¿Cómo sabe eso?

MIGUEL: Tengo que saber too. *(Pausa)* No es bueno hablar tanto. Pero pueden seguir *(yéndose)* Es temprano todavía.

MARTA: ¿Temprano pa qué? *(Miguel no contesta. Se pierde de vista. A Emilio)* ¿Temprano pa qué, dijo?

EMILIO: Quizás po.

MARTA: Pucha el gallo pa superitante. Y voh lo trataste mal; tiene más cuidao, ¿No vis que puede ser peligroso?

EMILIO: No me gusta la gente que anda armá, ni la gente que llega de lao: siempre paren violencia.

MARTA: Pero no podís andar desafiando po.

EMILIO: Yo no desafío a nadie. Me queda la facultá de no consentir y la

uso, arrodíllate tú delante de tu cagá de amor y de tu cagá de esperanza, a mí déjame como soy nomás.

MARTA: (*Enojada*) ¡Yo no me arrodillo delante de na, no seai hocicón!

EMILIO: Queríai matarte.

MARTA: ¡Mentira!

EMILIO: ¿Y qué hacíai adentro del canal? ¿Estabai aprendiendo a nadar?

MARTA: (*Mirando hacia todos lados*) No fui yo: me tiraron.

EMILIO: ¿Te tirarón? ¿Quién? ¿El Mario?

MARTA: ¡Habla más despacio!

EMILIO: No tengai miedo, no tengai más miedo. ¿Quién te tiro?

MARTA: No sé, yo no sé quiénes eran, con el miedo no los vi bien. (*Casi divertida*) Y también que me pasé llorando.

EMILIO: ¿Llorando? Entonces me engañaste: decíai que no rogabai.

MARTA: Si no los rogué, lloré no más. Fue una cuntión que se me ocurrió pa ver si no me hacían na.

EMILIO: ¿Y qué estabai haciendo que la agarraron con voh?

MARTA: Vivir nomás po, eso estaba haciendo. Pero me tocó la mala suerte de pasar por una calle donde tres gallos estaban sacando un bulto a la rastra de un pasaje y me quede helá; me dio la garrotera. (*Pausa*) ¿Sabís lo qu'es la garrotera?

EMILIO: No.

MARTA: La misma cuntión que le daba al Chavo del ocho⁵⁴ po.

EMILIO: ¿Quién es ese?

MARTA: El hermano del Chavo del siete po. (*Ríe*)

EMILIO: Ah, m'estaí güeviando.

MARTA: No. Lo que te quiero decir es que me quedé tiesa. Paralogizá. Entonces altiro uno de ellos se me acercó y me dijo:

- ¿Y voh, que hacís pará aquí? ¿Tai sapiando?

-No pos, mi caballero: le dije; yo iba pasando nomá.

-¿Dónde vivís?

⁵⁴ Chaves.

-No, yo no tengo na' casa: le dije-. De que el Mario me dejó que ando sola portodas partes.

-¡Ya, ya: me dijo-, márchate de aquí, te corraste!

Me había empezao a ir re contenta, cuando otro que parecía que mandaba más, le dijo: «No po; no podimos arriesgarlos ¿querís que después te describa, que se ponga a inventar leseras? No, arriba con ella» y entonces me agarraron de las mechas y me tiraron adentro del auto. Ahí fue donde se me ocurrió ponerme a llorar; me preguntaban, me amenazaban, me pegaban, y yo meta llorar y llorar.

EMILIO: ¿Qué bulto era el que habían echao al auto? (*Silencio*) ¿Qué bulto era?

MARTA: Por el porte y por el llanto, juraría que era un niño. Contimas que uno dijo: «Si el huevón se cree tan hombre que vaya a buscarlo» «Ojalá aparezca, dijo otro, porque si lo agarramos, ese ascenso sí que no los quita ni Cristo» Habíamos andado un buen rato ya cuando...

EMILIO: ¡Cállate, no me contís más huevás!

MARTA: Chis, ¿qué te pasa? pucha que soi lindo, primero te ponis a preguntar y después... (*Calla. Presta atención*) ¿Sentís?

EMILIO: Claro, sirenas. (*Se paran. Otean*)

MARTA: (*Medrosa*) Y no son de bomberos, esas suenan di'otra manera.

EMILIO: ¿Qué habrá pasao, ahora?

MARTA: ¡Tenimos que correrlos!

EMILIO: No, espérate. (*Señala*) El cagüín tiene que ser con ellos.

MARTA: ¡Pero van a cargar con nosotros también!

EMILIO: ¿Y qué?

MARTA: ¡Yo no quiero que me maten!... ¡Ya aparecieron, vámolos! (*Lo toma de un brazo, jala*).

EMILIO: (*Mirando atentamente*) No corren, no se asustan; parece que no oyeran. MARTA: ¡Pasaron de largo!... No era con ellos... ¿Pa dónde van entonces?

EMILIO: ¡Qué va saber uno!

MARTA: ¿Por qué no corrieron, por qué no se asustaron?

EMILIO: No sé po. A lo mejor tan cabriaos de correr y de asustarse, a lo mejor sabían que no era con ellos. *(Pausa)* Quizás así tiene que ser uno, quizás no hay más metas que las que uno pueda ponerse. Me gustan... Me están gustando...

MARTA: Bueno, ándate con ellos si te gustan tanto po.

EMILIO: ¿Por qué al que le pregunté endenantes me dio a entender que yo sabía lo que le estaba preguntado? Cuando a uno le dicen: «No se haga el leso, po ñor», lo están acusando de algo...

MARTA: ¿Qué me decís a mí po?

EMILIO: ¿Te enojaste?

MARTA: No, por qué me voy a enojar; voh soy dueño de hacer lo que querai. *(Se sienta en el lugar de Emilio. Busca en el saco).*

EMILIO: ¿Querís comer algo? Ahí en el otro saco tengo algunas cuestiones... *(Meditabundo)* Lo que tiene una puerta de entrá tiene que tener una puerta desalía...

MARTA: *(Deja de hurgar en el saco)* ¿De qué estai hablando ahora?

EMILIO: *(Yendo hacia el fondo)* De lo mismo de siempre. De esa obligacióninevitable de tener que buscar y buscar.

MARTA: ¿Soy raro voh, ah?

EMILIO: ¿Cómo raro?

MARTA: *(Queda pensando)* No sé po.

EMILIO: No me hagai caso *(Rehaciéndose)* Bueno, no terminaste de contarme lo que te pasó.

MARTA: Voh no me dejaste po. Pero no importa, te conté pa que no creyerai que me había tirao yo nomá.

EMILIO: O sea que ibai pasando, viste algo y te agarraron, te pegaron y te tiraron al canal, así nomás, como quien prende un cigarro o sale a botar basura.

MARTA: Claro, así nomás. Pero lo que pasó pasó; estoy viva todavía: eso es lo que importa. *(Emilio va a alegar, se para, se acerca a él)* No, no me discutai: voh soy como atracarse al juego, quemai. Yo no quiero aprender a tener miedo, no quiero aprender a llorar... Es bonito vivir, la tierra no tiene la culpa de ná; es como una casa sin murallas, donde hay de todo lo que una necesita, de todo lo

que a una le gusta, sol, plantas, agua, frutas, pájaros, de todo; ella no tiene la culpa que... *(Emilio la hace callar)* ¿Qué pasa?

EMILIO: *(Señalando)* Viene p'acá otra vez.

MARTA: *(Mirando)* ¿Qué querrá ahora? *(Quedan de pie, esperando. Aparece Miguel, hay algo de obscuramente amenazante en su cordialidad, algo que no se debe solamente al hecho de que lleve un palo).*

MIGUEL: Hola

MARTA: Hola...

MIGUEL: *(Afirma el palo en su cuerpo, se soba las manos)* ¿Ta helá la tarde, ah?

EMILIO: Es que es invierno; lo raro sería que hiciera calor.

MIGUEL: *(Sonriendo)* Claro.

MARTA: No seai roto po.

MIGUEL: *(Siempre sonriendo)* No, si no es ná. *(Pausa)* ¿Terminaron de conversar?

EMILIO: Yo sí, ella no. Ella es como un pozo interminable de palabras.

MIGUEL: ¿Ella? ¿No son yunta?

EMILIO: En yunta andan los güeyes.

MIGUEL: ¿Ta enojao, amigazo?

MARTA: No, si es así: dice que no le gusta hablar, pero después hay que hacerlo callar a palos.

MIGUEL: *(Con intención)* Entonces yo estoy flor pa hacerlo callar.

EMILIO: No creo.

MARTA: *(Rápida)* ¿Quiere sentarse? ¿Quiere conversar un rato?

MIGUEL: No, gracias, le preguntaba si habían terminao nomás... Es que endenantes vine a dar una vuelta, pero no quise molestarlos.

EMILIO: ¿Y en qué los iba a molestar?

MIGUEL: Es que soy cuidaor... Me mandaron a decirles que está es propiedá privá y que no pueden tar aquí.

MARTA: Claro, si ya los íbamos a ir... O sea el por su lao y yo por el mío.

EMILIO: ¿Por qué no podíamos tar aquí?

MARTA: Porque no es casa de nosotros, si ya los dijo. *(A Miguel)* Pero nosotros

no estábamos a la mala, ¿ah? No sabíamos que era propiedad privada.

EMILIO: La verdad es que no sabíamos que el mundo era propiedad privada, por eso nacimos. *(Se sienta)* Si alguien se hubiera tomado la molestia de avisar...

MIGUEL: ¿Por qué se sienta?... Le estoy hablando en serio. *(Emilio no contesta)* Los dejé estar aquí todo el día, no puede quejarse. *(A Marta, que intenta sentarse)* ¡Le estoy hablando en serio, señora!

MARTA: No soy señora.

MIGUEL: Bueno, lo que sea. *(A Emilio)* ¡Ya po!

EMILIO: *(Sacándose un zapato)* No me voy a poder ir. Me torcí un pie.

MIGUEL: Chis, ¿cómo se iba torcer un pie si estaba parado ahí?

EMILIO: Cosas de la vida po.

MIGUEL: No, no se las venga a dar de vivaracho conmigo, gancho, mire que no tengo nada muy buen genio. Vine hablarles con buenas palabras, incluso esperé que terminaran la conversación, pero no sé me pase, no se me pase.

MARTA: Nosotros tampoco le hemos dicho ningún atrevimiento; si ya los vamos a ir ya, pucha que está apurado.

EMILIO: ¿Por qué quiere que los vamos? Este es un pelao, aquí no molestamos a nadie.

MIGUEL: Yo no sé, yo no tengo nada que ver: él me mandó a decir que no quería encontrarlos aquí cuando llegara: yo soy mandao.

MARTA: ¿Quién es «Él»?

MIGUEL: El patrón po

MARTA: ¿Y a quioras llega?

MIGUEL: *(Casi ofendido)* Esa es cosa de él po.

EMILIO: Entonces queda mucho tiempo todavía. *(A Marta)* Tranquila nomás.

MIGUEL: Eh, no pos, taita, no huevee: yo no quiero hacerles nada.

EMILIO: Y entonces para qué los va hacer po.

MARTA: *(Pesa la situación)* Nosotros no tenemos para donde ir. *(Comienza a hurgar en el saco)*

MIGUEL: *(Amenazante)* ¿Así que se van a botar a choros?

MARTA: No tenemos para dónde ir.

MIGUEL: Esa es cosa de ustedes, yo no tengo nada que ver en eso. *(Blande el*

palo) ¡Ya se corrieron de aquí!

MARTA: (*Asustada*) ¡No, que va hacer!

MIGUEL: Pero si no quieren entender por las buenas po. ¡Y yo tengo que cuidar mi pega!

MARTA: ¡Mira pos, Emilio!

EMILIO: El que tiene que mirar lo que va hacer es él. (*A Miguel*) Matar a una persona no cuesta na, amigo, es un, minuto o dos. ¿Pero, y después? ¿Tiene casa? ¿Tiene familia? Saque la cuenta primero.

MIGUEL: Ustedes estan en propieda' ajena, no me sale ni por curao.

EMILIO: No sea tonto, ñor, si los mata lo van a crucificar, ¿no ve que si no pasana entre los pobres la ley se muere de hambre? La ley es un animal muy raro, amigo, no come carne fina, le gusta la carne flaca y traspirá, así como la suya y la mía.

MIGUEL: No me venga na con cuestiones raras, ya lo caché que es bueno pal chamullo; pero a mí no me va embolar la perdiz. El patrón siempre me hamandao, a decir que no le aguante leseras a nadie, porque yo estoy en mipuesto.

MARTA: Pero si nosotros no le estamos alegando de eso po: usté está en supuesto y nosotros en el de nosotros.

EMILIO: Claro, entienda que no le queremos crear problemas, pa que po, si somos iguales.

MIGUEL: Yo tengo mi casa y mi pega, no me ando na' metiendo en sitios ajenos.

MARTA: Suerte la suya po. Yo arreglaba jardines, pero quien va mandar arreglarel jardín ahora.

EMILIO: Y yo era tejedor, pero como están trayendo hasta las hilachas de afuera, no hay pega ni para tejer a palillo.

MIGUEL: Sentados todo el día aquí menos van a encontrar. (*Deponiendo en algo su belicosidad*) ¿Era tejedor? ¿Qué tejía?

EMILIO: De todo, frazás, casimir, toallas; de lo que cayera.

MIGUEL: ¿Y dónde trabajó?

EMILIO: ¡Puff, donde no trabajé! Estuve en la «Fresia», en Comandarí, en Polax; hasta en el pasaízo de las judías, allá en Pedro Alarcón, tuve, con eso le digo todo.

MIGUEL: Sí, lo conozco... Yo también era textil... O sea soy.

EMILIO: Ah pucha, que bueno, entonces somos colegas.

MARTA: Casi colegas nomás, porque él tiene pega.

MIGUEL: Bueno, tengo que volver a la pega. Aparte de cuidar, trabajo en el lobo.

EMILIO: *(Ante el asombro de Marta)*. Es una máquina para hacer guaipe. Se trabaja con puras tiras viejas que los futres van a comprar a los cachureos; tiras sucias y hediondas, que levantan una tremenda polvareda cuando se van moliendo.

MIGUEL: Eso sería donde trabajaba usted: aquí no se trabaja con desperdicios, se trabaja con recortes de las textiles.

EMILIO: Así debiera ser, pero no es. ¿Se le tranca la máquina?

MIGUEL: En veces.

EMILIO: Es por los botones y las porquerías que tienen las tiras, se meten en la estera y se van juntando hasta que trancan la máquina. *(A Marta)* A veces uno ni se ve al medio del polvo. *(A Miguel)* ¿Le dan leche?

MIGUEL: *(Mirando como a hurtadillas hacia el sitio por donde llegó)* No, qué me van a dar.

MARTA: Oiga, ¿y su patrón es dueño de este tremendo sitio también?

MIGUEL: Y no solo de esto. Nadie sabe las cosas que tiene.

EMILIO: ¿Con el puro guaipe?

MIGUEL: No, con el puro guaipe no.

EMILIO: ¿Y en qué podemos molestarle nosotros entonces si es tan poderoso?

MIGUEL: No sé po, pero me mandó decir que no quería verlos por aquí. *(Pausa)*
¿Así qué pa qué me van a crear problemas pos, no cierto?

MARTA: A lo mejor los podría dar pega en la cuntión del güaipe.

MIGUEL: Ni sueñe, ahora no podemos tomar a nadie. Calcule que de quince maestros tuvimos que bajar a cinco. Si hasta yo me he tenío que meter en las

máquinas pa' abaratar los costos. Pero la gente no se da cuenta de eso, yo no sé en qué mundo viven; ya hace una semana que me está fallando un maestro, en balde les dice uno que cuiden la pega.

MARTA: Ahí podría calchar este po.

MIGUEL: No, si esa es la máquina que estoy trabajando yo.

EMILIO: Yo siempre tuve boches con los cuidadores... Me acuerdo que había uno que le decían «Palomo».

MIGUEL: ¿Ese que echaron a la centrífuga?

EMILIO: Claro, ¿lo conoció?

MIGUEL: No, oí hablar de él nomás.

MARTA: ¿Qué es una centrífuga?

EMILIO: Una máquina donde se secan las telas después de teñirlas.

MARTA: ¿Y a él lo echaron adentro?

EMILIO: Claro, por vaca. Era carpintero, pero después quedó de portero, y fue el perro más grande... ¿No hay peor cuña que la del mismo palo, no?

MIGUEL: Es que hay que ver las dos partes. Si a uno le dan un responsabilidad tiene que cumplir. Por ser, a mí el patrón me tiene ordenado que en horas de trabajo la gente no puede fumar, no puede comer y no puede conversar, y yo tengo que hacer cumplir eso po, si pa eso me paga

EMILIO: Pero es cabrona la pega, ¿ah?

MIGUEL: No, si todo está en que cada uno se ponga en su lugar nomás, si habiendo orden no hay problema. Y también que nosotros no tenemos a nadie a la fuerza: al que no le guste el trabajo se va nomás po, pa qué se va estar haciendomala sangre.

MARTA: Cuando andábamos arreglando jardines con el Mario, cobrábamos tres gambas, con puchero incluido. Pero luego los quitaron el puchero; después los empezaron a pagar dos gambas, y después una... Ese era el trato y nosotros teníamos que aceptarlo, ¡pero puta que dolía!

MIGUEL: ¿Y qué tiene que ver eso con lo que estamos conversando?, enchúfese pos, señora.

MARTA: Es que los patrones nunca daban la cara, siempre mandaban a las empleás a joderlos. No, no se enoje, es un alcance nomás. Siéntese un rato

con nosotros, no sea malito.

MIGUEL: No, tengo que irme. *(Pausa)* ¿Se van a ir, no cierto? Pa qué vamos apeliar.

MARTA: Claro, si nosotros no queremos peliar, queremos vivir.

EMILIO: La mala cueva es que ahora hay que peliar pa vivir. Siéntese un rato compadre, un descansito no le hace mal a nadie.

MIGUEL: *(Se sienta)* Un ratito nomás. Tengo sola a la ñora allá y está enferma, la cagó el polvo de las máquinas.

MARTA: ¿Le puedo ayudar en algo?

MIGUEL: No, gracias, no le va abrirle, esta acostá. *(Señala)* Y también que le tiene miedo a esa gente. *(Los tres hablan mirando a la gente).*

EMILIO: No han dejado de pasar.

MARTA: Y va de todo: mujeres, hombres, niños, cabros... ¿Pa dónde irán?

MIGUEL: No sé, nadie sabe.

EMILIO: Pero usted los estuvo corretiando endenante.

MIGUEL: No, no, no; lo que pasó fue que creí que al medio de ellos iba el maestro que no aparece a trabajar... pero no vi bien si era él, y como no me contestó na...

MARTA: Pero usted andaba con ese mismo palo. Cualquiera se asusta.

MIGUEL: Y cualquiera se asusta de ellos también. No hablan.

EMILIO: No piden.

MARTA: Andan nomás.

EMILIO: Me gustan...

MARTA: A mí me asustan; me asustan y me dan pena. Se ven solos, cansados.

MIGUEL: A mí no me gustan ni me dan pena. *(Deja de mirar)*. Son como una amenaza, me están poniendo de mala. *(Pausa)* Al patrón tampoco le gustan, ayer mandó a decir que si seguían pasando...

MARTA: ¿Ayer? ¿Entonces cuando aparecieron?

EMILIO: Oiga... ¿no dijo que su señora estaba enferma? ¿No dijo que estaba

acostá?

MIGUEL: Claro, ta mal la vieja.

EMILIO: ¿Y entonces cómo los vio?

MIGUEL: ¿Cómo?... De verás po... Y en la pieza de ella no hay ventanas.

EMILIO: Ni falta que hace: los ojos de los locos y los ojos de los moribundos ven cosas que nosotros no veímos. (*Parándose*). Ya no hay salvación pa nadie. Estamos condenaos, amigo.

MIGUEL: (*Casi violento*) ¿Por qué dice eso?

EMILIO: No sé, yo todavía no aprendo el idioma de la muerte, pregúntele a su señora.

MIGUEL: ¡No se meta con ella!

EMILIO: Entonces pregúntele a Dios.

MARTA: ¿A Dios? Dios no condena.

EMILIO: ¿No? (*La mira*) ¿Y por qué no te echai una miraíta? (*Se va hacia el fondo*).

MARTA: ¿Y qué voh te creís muy picho? (*A Miguel*) Aquí tiene un montón de tiraspo, ¿por qué no se lo lleva y lo pasa por la máquina? Se lo vendo.

MIGUEL: (*Se para*) Yo no compro cachureo, es el patrón el que compra.

MARTA: Se lo regalo entonces. (*Yendo hacia Emilio*) Bueno que con todo el sebo que este tiene tranca hasta una locomotora, así que le puede hacer tira la máquina.

EMILIO: Eso sí que no, pobre pero limpio; limpio por dentro y por fuera. Y acuérdate que a voh te recogí del canal. (*Arrepentido*) No, no me hagai caso.

MIGUEL: (*Yendo hacia ellos*) ¿Siempre se echan tantas flores?

MARTA: No, si a este pescao lo conocí ahora nomás.

EMILIO: Contra esta no me casaría ni que me pagara en oro: esta es un camino que sé que no sirve. Bueno así debiera ser... Pero por algo que tiene en los ojos, en el corazón o no sé dónde diablos, creo que volvería a andarlo... Y nunca llegaría a ninguna parte.

MARTA: (*Perpleja. A Miguel*) ¿Me insultó o se me tiró al dulce?

MIGUEL: Yo creo que le dijo una cuestión re fea, déle la cortá altiro nomás.

MARTA: (*A Emilio*) ¿Me insultastes?

EMILIO: (*Sonríe*) No, palabra que no; por lo menos no quise.

MARTA: ¿Por qué te reís? Cambiaste, todavía no cacho muy bien porque, pero te veís más contento por dentro... Como si te hubiera llegao una buena noticia.

EMILIO: Claro, la trajo él... ¿No oíste?

MIGUEL: No es culpa mía, no me palabree, compadre: yo cumplo órdenes. Pero no soy enemigo de ustedes, si fuera enemigo no estaría aquí conversando.

EMILIO: ¿Conoce usted a alguien que sea enemigo de nosotros? Yo no. Todos los quieren cien o doscientas veces más que a su madre y a su abuelita juntas; todos se han pasao la vida peliando por nosotros: escriben libros, hablan por la radio, por la tele; sacan leyes que los favorecen en esto, en lo otro y en lo de más allá. Palabra, nunca he sabido de alguien que ocupe un cargo que no sea pa servirlos a nosotros las veinticuatro horas del día; pucha, si todos están de acuerdo, si están en lo mismo, ¿quién crestas es el enemigo entonces? Diga po.

MIGUEL: No sé, yo no me meto en eso, lo único que sé es que si no trabajo no como.

EMILIO: Es que tendría que meterse, pos, compadre; porque esta cuestión significa dos cosas: o los tan hueviando en patota, o el enemigo que tenemos es Dios.

MARTA: Chis, no te pasis po.

EMILIO: Pero claro; si no hay nadie en la tierra que este contra nosotros, tiene que ser Él nomás el que no los deja estudiar, el que los echa de las pegas, el que los saca a bofetás de las casas y el que los hace las mil y una.

MARTA: No, yo creo que los tan hueviando en patota; porque Él no: Dios es lo único que tenemos, es el único que los escucha.

EMILIO: No, si pa escuchar es como navaja, pa contestar es lo que cuesta.

MIGUEL: Perdone que le diga, pero lo que pasa es que usted es muy ignorante: Él no contesta con palabras, contesta con hechos, arregla las cosas de una forma que a nadie más se le podía ocurrir. Eso sí que lo sé bien yo pos, compadre: a mí me ayudó con la vieja

MARTA: ¿Y no dijo que estaba enferma?

MIGUEL: Claro, y se va morir. Pero yo no sabía qué hacer pa conformarme,

porque siempre la he querido más que la cresta, y cuando la muerte entró a la pieza y se puso a esperarla, yo pensaba que cuando se la llevara iba a ser igual que si se llevara a todo el mundo. Claro, porque la muerte de un ser querido trae muchas muertes detrás pa uno: muertes pa la mañana, pa la tarde y pa la noche; la mitad de la cama vacía es una, la mitad de la mesa, otra... y las palabras que uno no va a escuchar más, que es la muerte que más duele. Eso pensaba yo y estaba desesperado... Cuando de repente cambió, se puso odiosa, se puso mala; no me deja estar ni un rato tranquilo, le duele todo, le molesta todo. «Miguel, tráeme agua» -me dice, y cuando se la llevo me reta porque la halla muy fría, muy caliente o muy tibia. «Miguel arréglame la ropa de la cama, sécame la transpiración, anda a ver si te dan hora en el Seguro. Miguel, tengo hambre, Miguel, pásame la bacinica, no te durmai; pásame eso, pásame eso otro».

Miguel, Miguel, Miguel, ya me tiene loco, no me deja descansar ni de día ni de noche. Ahora mismo me tiene que estar llamando pa cualquier lesera. Pucha, y ahora que le dió la cuestión que le diga a ellos (*señala*) que pasen por otro lado, es peor; así que... Claro, no es que haya dejao de quererla... ¡Pero puta que voy a descansar cuando se muera!

EMILIO: ¿Y eso haya bueno? En vez de hacer que la odiara, podría habérsela mejorao.

MIGUEL: Yo no la odio, compadre; entienda bien lo que le digo. Pero hay que reconocer que estuvo buena la movía.

EMILIO: Perseguidos sin enemigos, locos, maríos conformándose con la muerte de la esposa, gente, (*señala*) perdía entre el cielo y la tierra, hambre, soledá, miedo... ¿Sabe lo que le diría a Dios si lo encontrara por ahí? Le diría esta pura cuestioncita: «Eh, compadre; no le haga a otro lo que no le gustaría que le hicieran a usted». Eso nomá le diría.

MIGUEL: Es que usted es un resentido po, usted no cree en ná.

EMILIO: Ta equivocado: creo que hay que creer en algo, si la mala cueva es que no hay en qué.

MIGUEL: Si es en veces nomás que se pone mala la cosa, iñor; pero hay que echarle pa delante, ¿no cierto, señora?

MARTA: Claro, si cuando una se muere recién puede saber si la vida es una porquería o no, porque estando con vida siempre pueden cambiar las cosas.

EMILIO: Ella sabe lo que dice: es la presidenta del comité mundial de la esperanza... Ayer nomás se tiró un piquero al canal, de puro contenta porque la querían condecorar.

MIGUEL: ¿En serio que se tiró al canal? ¿Por qué?

MARTA: Cuntiones que le dan a una. No le haga caso.

MIGUEL: ¿Y usted la sacó?

EMILIO: Claro, de puro valiente que soy.

MIGUEL: Conque la saco yo me la dejo pa mí. Ahora que la otra se me va ir cortá me habría caído flor. *(Le toca las posaderas con el palo)*

EMILIO: Pero la saqué yo po.

MARTA: Chis, güena, seré pelota yo; usted vaya a cuidar a su ñora nomá.

MIGUEL: *(Vuelve a tocarla, apartándola)* Pucha, hacía tanto tiempo que no tenía un momento de descanso... Ahora le dio la cuestión que quería morirse en su cama. O sea que oyó que la pega estaba mala y cree que los van a echarlos. Esas sí que serían macanas, que uno no pudiera ni morirse en su cama. Menos mal que el patrón aparte de cuidador me puso a trabajar en las máquinas.

MARTA: Así que está ganando el buen billete.

MIGUEL: No, si es por lo mismo nomás, pero me afirmo en la pega po; usted sabe cómo está la cuestión afuera. Pero el patrón no es malo, si en cuanto supo que la ñora estaba enferma, mandó a decir que no apartara más tiras. Y si hacemos unabuena entrega pa este fin de mes, me va arreglar la libreta pa que no tenga que estar pasando por indigente a la ñora en el hospital, ¿no ve que por eso no los han dao cama?

EMILIO: O sea que está tirando pa'arriba como loco.

MIGUEL: Pa como está la cosa no me puedo quejar. *(Pausa. Serio)* ¿Sabe? *(Se para agresivo)* Nunca se si usted se está riendo de mí o no: ¿por qué no dice las cosas de frente?

EMILIO: Yo no le he dicho ná, si hay algo que le molesta no cargue conmigo.

MIGUEL: ¡Qué me va a molestar, po!

MARTA: Lo hace por la señora que está enferma, oh ¿qué no comprendís?

MIGUEL: ¿Qué hago por la ñora? ¡Yo siempre he trabajado!

MARTA: No se enoje, la vida está así, que le va hacer usted. Y usted tiene menos culpa todavía, porque lo hace por amor a su señora.

MIGUEL: Pero, pucha, culpa de qué. ¡De qué crestas están hablando ustedes!

MARTA: No, si ya pasó, no se haga mala sangre, porque se va poner viejo muy luego. Mire, yo le voy a contar una historia que tiene un parecido a la suya.

EMILIO: (*Mirando*) Me acuerdo de los judíos... Mirando a esa gente me acorde de los judíos.

MIGUEL: De los gitanos será po. No sabe ni historia y tan tremendo que se cree.

EMILIO: De los judíos; los gitanos sirven pa puro ver la suerte y hacer paílas de cobres, fueron los judíos los que tuvieron que andar vagando.

MIGUEL: Gitanos, judíos, que me importa a mí: lo único que sé es que si se acercan mucho a la casa, les saco la cresta a palos.

EMILIO: Me gustan los judíos, tienen el secreto de la unión en la sangre. ¿Sabe cuál puede ser ese secreto?

MARTA: ¡Pero estaba hablando yo po!

MIGUEL: Claro, siga nomás, yo no la interrumpí.

MARTA: (*Por Emilio*) A éste no le gustan las cuntiones que yo cuento, no quiere conocerme.

MIGUEL: (*Agresivo*) Dele nomás, si aquí no manda na él.

EMILIO: Eso lo dijo ella, no yo. (*Pausa*) ¿Cómo te llamai?

MIGUEL: (*Sorprendido*) ¿No sabe ni cómo se llama?

EMILIO: No, ¿cómo te llamai?

MARTA: Marta.

EMILIO: (*A Miguel*) Yo me llamo Emilio, ¿Y usted?

MIGUEL: No, yo no.

MARTA: (*Riendo*) ¡Buena, mira la que te dijo!

MIGUEL: No, si hay que darle con la misma nomás, pa que se cabree.

MARTA: ¿Y cómo se llama?

MIGUEL: Miguel.

EMILIO: Marta, Miguel y Emilio: listo, ya estamos presentados. Y en la casa. (*A Miguel*) Sí, porque ella dice que cualquier lugar donde uno esté es la casa de uno. ¿Qué dice usted?

MIGUEL: No se me ponga vivaracho po, no se me ponga vivaracho.

EMILIO: ¿No cree en eso? ¿No cree que sí uno nació tiene que estar en alguna parte? Porque, ¿qué haríamos entonces los que no tenemos pa pagar arriendo? ¿Matarlos?

MIGUEL: No po, trabajar igual que yo nomás.

EMILIO: Eso es igual que matarse pos, compadre.

MARTA: (*Rápida*) Oiga, ¿me deja contarle la historia que le dije?

MIGUEL: Claro; me tendría que haber ido hace rato, pero la voy a escuchar paque vea que no soy un roto malcriao como éste.

MARTA: Gracias. Mire: éste era un matrimonio muy pobre, que vivía en un caserón muy pobre, lleno de gente pobre, y resulta que un día la mujer del pobre se enfermó; entonces todos los pobres se pusieron muy triste, porque cuando un pobre se enferma, se muere; entonces el marío de la mujer pobre dijo: «No es justo que la pena caiga sobre todos» Nadie entendió lo que había dicho, pero al poco tiempo volvió con muchas cosas de esas que sueñan los pobres, y hubo una gran fiesta en la casa de los pobres. Pucha, como sería la alegría, que la enfermase llegó a sanar de puro contenta... ¿o sería donde comió? Bueno, la cuntión fue que de ahí pa' delante, todo fue alegría... si parecía que los pobres también fueran personas... Pucha la cuntión pa linda... (*Calla*)

MIGUEL: Güeno, ¿Y qué más po?

MARTA: (*Ida*) ¿Ah?

MIGUEL: Qué más po, qué más pasó... Ya me tengo que ir.

MARTA: Na... Que a la semana siguiente lo vinieron a buscar, había robao en una de las casas pitucas donde iba a encerar. «Y que po -dijo cuando se lo llevaron-, no los ibamos morir sin conocer lo que era la felicidad: somos gente también».

EMILIO: Ah, ése era tu taita; voh me contaste cuando se estaban llevando las cosas de la pieza. Preso por robarse un poco de felicidad. *(Se para, enfrenta a Miguel parsimoniosamente, este se incomoda)* ¿Crestón el mundo, no? *(Va hacia el fondo)* ¿Cuándo comenzaría esto y por qué? Claro, porque al principio partimos iguales, o sea que no había un bacán y un torreja: éramos iguales y partimos pa donde mismo.

MIGUEL: ¿Pa dónde?

EMILIO: No sé po. Somos hechos consumados, no tuvimos arte ni parte en nosotros mismos; los hicieron y los dijeron: «Aquí están, vayan p'allá», pero no los dijeron por que los habían hecho ni a que teníamos que ir a ese lao que no conocíamos... A ese lao donde lo único seguro que había, era que teníamos que morir.

MARTA: ¿De qué estai difariando ahora?

MIGUEL: Pucha el gallo pa raro *(oteando)*, no hay ni viento y se le corrieron lastejas.

EMILIO: No, si cada vez me pego más la cachá... Claro po; morir no cuesta na, tamos hechos pa eso, lo que cuesta es nacer; porque uno no nace cuando lo paren, no, nace cuando es capaz de vivir...Y el que quiere vivir, tiene que romper un mundo. *(Pausa)* El que quiere vivir tiene que romper un mundo... ¿De dónde saqué eso? ¿Dónde lo oí? Pucha que es cierto... *(Ensimismado)* Yo no pude, tú tampoco.

MIGUEL: *(Después de una breve pausa)* ¿Saben? Me voy, en peleas de casaos yono me meto.

MARTA: *(Tontamente)* ¿Se va a ir?

MIGUEL: *(Sonriendo)* Claro, ¿no le estoy diciendo? *(Saca cigarrillo)* ¿Fuma?

MARTA: En veces, Pero si quiere me da uno pal viaje. *(Lo recibe)* Gracias.

MIGUEL: *(Mirando hacia arriba)* Claro, tienen que irse luego, porque si no se vana mojar más que no habiendo: va a llover. Yo me voy a fumar este cigarro y me voy. Allá no puedo fumar. *(A Marta)* Yo no sé cómo, oiga, pero el patrón sabe todo lo que pasa. Bueno, que tiene razón también, allá es peligroso fumar, ¿no ve que trabajamos con puras tiras viejas? *(Pausa)* ¿Pa dónde van agarrar ustedes?

MARTA: *(A Emilio)* ¿Pa dónde?

EMILIO: ¿Pueo hacerle una pregunta? Endenantes me quedó dando vuelta.

MIGUEL: Claro, diga nomás.

EMILIO: La máquina que le pasó el futre pa que trabajara... ¿es la misma dondetrabajaba ese maestro que dice que desapareció?

MIGUEL: ¿Por qué?

EMILIO: Usté dijo que podía preguntarle.

MIGUEL: Claro, échele nomás. Pero que sea la última lesera que pregunta.

EMILIO: Si... Yo creo que va ser la última.

MARTA: ¿Por qué decís eso?

EMILIO: Diga, compadre, ¿por qué cree usté que ese maestro que desapareció va en esa multitud que no deja de pasar?

MIGUEL: Yo no dije que iba ahí: dije que parecía que lo había visto.

EMILIO: ¿Qué cree usté que son? ¿Cesantes? ¿Sin casa? ¿Gente que tiene miedo que le pase algo? (*Silencio*) En una de esas pueden ser muertos también, total...

MIGUEL: ¿Muertos? ¿Usté cree que yo soy huevón? Los muertos tan enterraos.

EMILIO: ¿Dónde? ¿Dónde están enterraos?

MIGUEL: ¡Ya, qué me pregunta güevás a mí, no m'embole más la perdiz! ¡Lo único que yo sé es que ustedes se tienen que ir de aquí! (*Vago gesto de señal*) P'allá el patrón ya no tiene na que ver y yo tampoco: así que se corrieron, ya les habían dicho ya que eran bonitos.

EMILIO: Su patrón no tendrá na que ver, pero siempre hay alguien que tiene que ver: es la misma cosa nomás.

MARTA: Claro, si una puede estar en alguna parte cuando es de noche nomás, cuando todas las puertas tan cerrás; porque cuando es de día, al tiro van y le dicen a una: «Oiga, no puede estar aquí» «¿Por qué?», les dice una, «Porque no po- le- dicen vayase más p'allá». Y más p'allá le dicen lo mismo, así que hay que estar andando nomás; y una se cansa po, se cansa como animal, pero la siguen echando y echando... Pucha, una no le dijo a nadie que quería ser pobre, no le dijo a nadie que quería vivir: ¡si la hicieron vivir tienen que aguantarla en algún po!

MIGUEL: Claro, si yo le encuentro razón; pero no me haga problemas a mí, yo notengo na que ver en esto.

MARTA: Usté está aquí po, usté los está diciendo que los vamos.MIGUEL: ¡Pero me mandan po, entienda!

EMILIO: ¿Quién?

MIGUEL: ¿Cómo quién?, el patrón po.

EMILIO: ¿Cuál patrón?

MIGUEL: ¿Me está agarrando pal tandeo? (*Agresivo*) ¿Más encima me quiereagarrar pal tandeo?

MARTA: No, si es así: esta bromiando. Pero no es malo, no es na malo... Yo ya lo conozco.

EMILIO: Le pregunto quién es su patrón, porque desde que llegó ha estao diciendo que le manda a decir las cosas.

MIGUEL: Y así tiene que ser po, ¿cómo se va a venir a meter al medio del polvo y de la bulla?

EMILIO: Pero ¿quién es? ¿Lo ha visto alguna vez?

MIGUEL: (*Después de una breve pausa*) No. (*Pausa*) ¿Pa qué?

EMILIO: ¿Pa qué? Lo tiene encuevao en el último rincón del mundo, entre máquinas que muelen y muelen sin parar, echando polvo y hediondez; su ñora seestá muriendo botá en un rincón y los maestros desaparecen de repente... Pero las máquinas no pueden parar, así que usté tiene que cuidar y trabajar, cuidar y trabajar...

MIGUEL: ¡Cállese, cállese, ñor!

EMILIO: ¿A quién le está obedeciendo? ¿pa quién está cuidando todo esto como perro?... Va a morir botao igual que su mujer, ñor.

MIGUEL: ¡Me paga... me paga!... Uno... uno tiene que tener un patrón... Yo soy como todos, soy como todos...

EMILIO: ¿Pero quién es su patrón?

MIGUEL: (*Acosado*) ¡No sé, no sé: déjeme tranquilo! ¡No me huevée más, no me huevee más! ¡Yo sé lo que hago, tengo que obedecerle; la vieja está enferma, seestá muriendo, ¡si él se enoja y me echa no tenemos pa donde ir! ¡Déjeme tranquilo, déjeme tranquilo, ñor por la cresta! (*Después de un*

momento de indecisión coge los sacos).

MARTA: *(Espantada)* ¿Qué va hacer? ¿Qué va hacer?

MIGUEL: *(Pone violentamente los sacos unos metros más allá de donde están)*
¡Aquí pueden poner sus porquerías! *(Agarra el palo, se acerca a Emilio)* ¡Ya está mierda, se me acabó la paciencia! ¿Te vai a ir o no?

MARTA: *(Se pone delante, más extrañada que asustada)* Oiga... ¿Dónde dijo?
(Señala) ¿Ahí?

MIGUEL: Claro po, ahí ya no tenemos ná que ver nosotros.

MARTA: *(Incrédula)* ¿Ahí? ¿Ahí? *(Da unos pasos, se pone detrás del saco)*
¿Estando aquí ya no los puede hacer ná?

MIGUEL: No po, si eso es de otro dueño; a nosotros los corresponde hasta ahí nomás. *(Muestra el palo)* Siempre pongo señas pa marcar *(mira a Emilio)*, pero no faltan los desgraciados que las sacan.

MARTA: ¿Y cómo no los había dicho antes?

MIGUEL: ¿Y querían que se los diera por escrito?

MARTA: *(Contenta)* Mira, Emilio: tenemos que correrlos unos pasos nomás.
(Sonriendo) Permiso, ¿ah? *(Va donde Emilio)* Párate po.

EMILIO: ¿Así que esa es la tierra prometía? *(Pausa)* ¿De quién es?

MIGUEL: No sé, al dueño de aquí *(pasa al otro lado)*, no lo he visto nunca.

EMILIO: Las llamas y el fuego.

MIGUEL: ¿Qué dijo?

MARTA: Na, no dijo ná. *(Sonriendo)* Está en el lao de nosotros.

MIGUEL: Ah, perdón. *(Se devuelve)* Yo no soy na de los que atropellan, yorespeto la propieda' ajena. *(Señala)* ¿Les ayúo?

EMILIO: No, no voy a poder ir p'allá: estoy muy cansado.

MARTA: No te pasís po, si son dos pasos nomás.

EMILIO: ¿Dos pasos pa dónde? No, muchas gracias, se los agradezco en el alma. Palabra, si pudiera me pondría a llorar a moco tendío de puro emocionao, pero entiéndanme: son muchas veces las que me han obligao a dar dos pasos, muchas veces que he tenío que decir sí, cuando quiero decir no; son muchas veces ya las que he tenío que elegir no ser ná... No, compadre: de aquí no me

muevo.

MIGUEL: Ah, ¿así que no te vai a ir?... ¿Así que te las vai a seguir dando de macanúo conmigo? (*Blande el palo*)

MARTA: ¡No, pos, no! ¡Déjelos aquí nomás, si él futre no se va a dar cuenta de ná, son dos pasos!

MIGUEL: ¡No pueo, él sabe too, siempre ha sabio tóo lo que hago!... ¡Y también que este desgraciao se ha'stao riendo de mí tóo el rato! ¡Yo no soy un estropajo, yo no me he vendío a nadie: cuido lo que's mío nomás, ¡lo que me he ganao!... ¡Llevo años trabajando aquí, no me van a venir a echar por culpa de ustedes!... ¡Yo soy hombre, desgraciao, no soy na basura, no soy na basura! (*Lo bota de un golpe*).

MARTA: ¡Párate po, Emilio, párate!

MIGUEL: ¿Te vai a ir o no, infeliz?... ¿Te vai a ir o no?... (*Lo apalea hasta matarlo*).

MARTA: ¡Desgraciao... desgraciao... no teníaí que haberle hecho ná, ¡quién iba asaber que estábamos dos pasos más p'acá... quién iba a saber!

MIGUEL: (*Mecánicamente*) Tenía que defender mi pega... Tenía que defender mi pega...

MARTA: Tamos locos... tamos todos locos...

MIGUEL: ...No soy na' basura... No soy na' basura...

MARTA: ¿Qué hicieron con nosotros?... ¡Qué re' crestas hicieron con nosotros!

Apéndice B. Glosario de términos populares y modismos chilenos Español/Portugués

“Agarrar para el tandeo”: Zoar; abusar

“Agarrar de las mechas”: Pular do cabelo; brigar

Altiro: Na hora; em seguida

Amurrao: De cara feia; chateado

Boche: Barulho; problema

Bota(o): Abandonada(o)

Bulla: Barulho

Cabrearse: Ficar bravo

Cabreado: Chateado, cansado

Cabrón: Duro; difícil

Cacha': Muito(a)

Cachar: Compreender

Cahüin: Fofoca

Calchar: Encaixar; colocar

Caldillo: Insistente; chato

Chomba: Pulôver

Choro(a): Corajoso(a)

Columpiando: Brincando; abusando

Contimás: Adaptação de “cuanto más”. Além disso

Corretear: Mandar embora; expulsar

Cresta: Poxa

Cuntión: Adaptação de “cuestión”. Coisa; assunto

Difariar: Adaptação de “desvariar”. Delirando

Echar flores: Lisonjear; adular

Echase al pollo: Ir embora; sumir; fugir

Embolinar la perdiz: Fazer embuste; enganar; persuadir

Empleá: Adaptação de “empleada”. Criada; faxineira

Encachao: Bacana; legal

Encuevado: Atrapalhado; trancado

Endenantes: A pouco

Estar flor: Estar em ótimas condições; estar “na melhor”

Fresco: Aproveitador; esperto

Futre: Patrão

Gallo(a): Cara; rapaz

Gamba: Cem pesos em moeda chilena

Garrotera: Na linguagem popular, paralização repentina do corpo

Guaipe: Pano

Güelta: Adaptação de “vuelta”; volta

Güevá: Coisa; bobagem; burrice

Güeviar: Zoar; incomodar alguém

Güevón(a): Burro(a); idiota

“Hacerse el leso”: Fingir não saber de algo

“Hacerse/ponerse el picho”: Se achar inteligente; se achar bacana

Hocico: Boca

Hocicón: Falador; contar os segredos de um outro

Irse corta(o): Morrer

lñor(a): Adaptação de senhor(a)

Lesera: bobagem; besteira

“Llorar a moco tendido”: Chorar desconsoladamente ou em desespero

Macanúo: Bacana; legal

Mala cuea: Azar

Malcriao: Mimado; mal-educado

Más que la cresta: Muito; demais

Na': Adaptação do advérbio “nada”

Pa': Adaptação da preposição “para”

Paralójizá(o): Adaptação do adjetivo “paralogizada(o)”; paralisado

Pega: Trabalho; emprego

“Pegarse la cachá”: Entender

Pelaero: Sítio baldio

Pelea: Briga

Pescao: Cara; rapaz

Pituco: Pessoa adinheirada

Po': Pois

Porái: Conjunção de “por ahí”

Porfia(o): Teimosa(o)

Puchero: Panela

Re': Muito

Roto(a): Pessoa pobre; mal-educado(a)

“Saber la papa”: Entender

“Sacar la cresta”: Bater; ferir

Sapear: espiar

Sapo: espião

“Se le corrieron las tejas”: Perdeu o juízo; virou maluco

Superitante: Arrogante

Taita: Pai

“Tener pa’ donde cortar”: Ter um lugar onde chegar

“Tirando al dulce”: Flertar

“Tirar pa’ arriba”: Melhorar o ânimo ou as condições econômicas

Too: Adaptação de “todo”

Torreja: Bandido; vagabundo

Vivaracho: Atento; esperto

Yunta: Casal; parceiros

Anexos

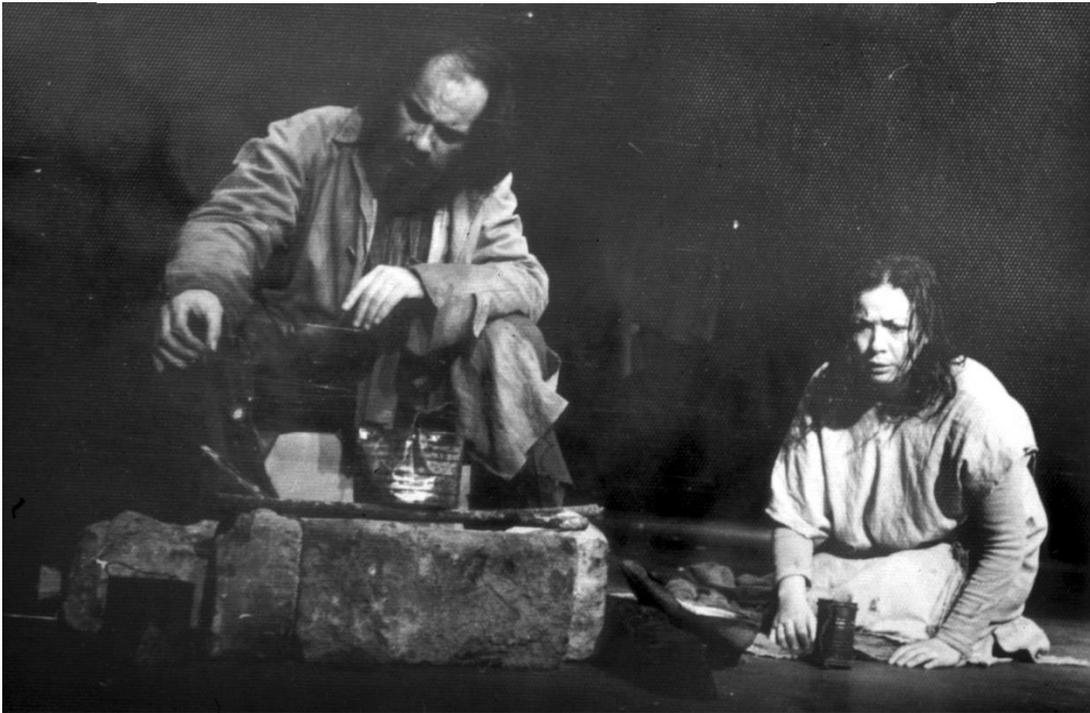
Anexo A. Registros fotográficos y archivos de prensa de la puesta en escena de 1981

Figura 1. Silvia Marín y José Herrera en “Hechos consumados”, 1981



Fuente: Archivo de la Escena Teatral- Escuela de Teatro UC

Figura 2. Silvia Marín y José Herrera en escena



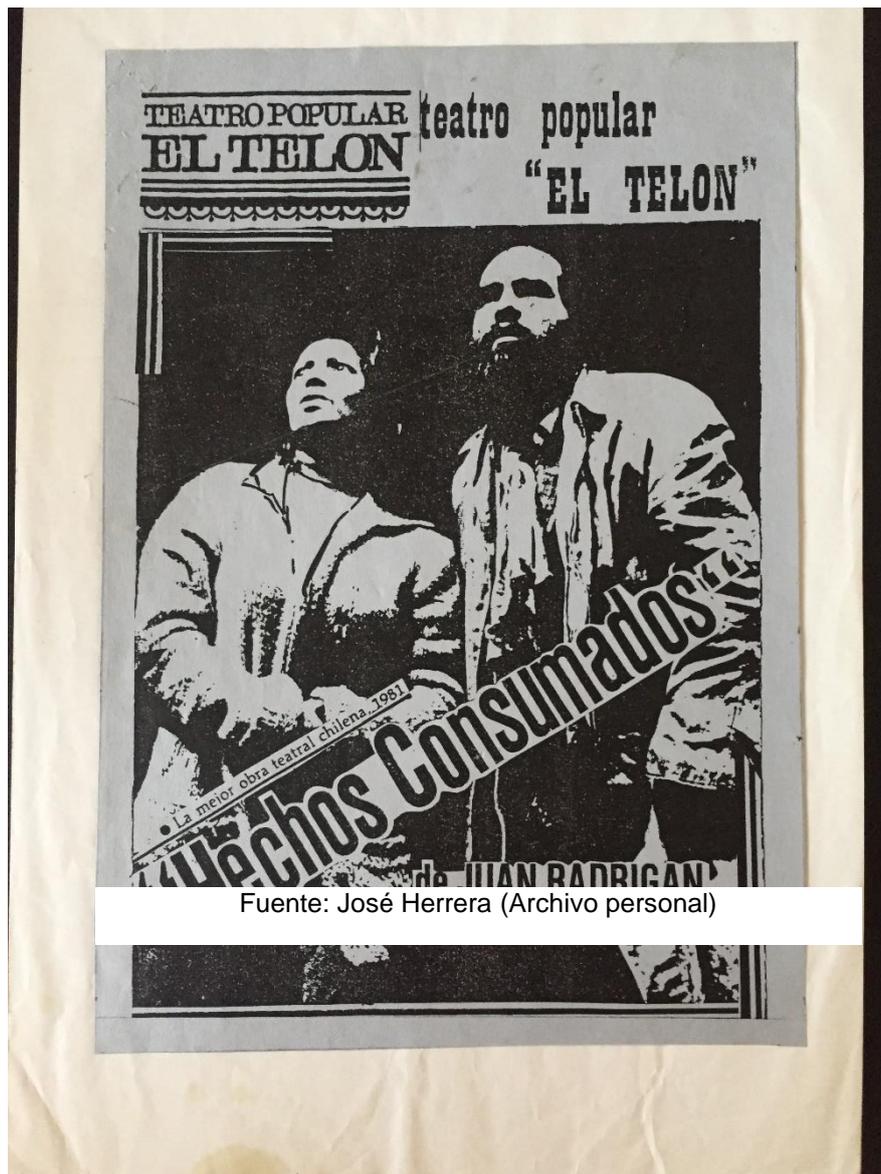
Fuente: Archivo de la Escena Teatral- Escuela de Teatro UC

Figura 3. Silvia Marín en escena



Fuente: Archivo de la Escena Teatral- Escuela de Teatro UC

Figura 4. Afiche de “Hechos consumados”, Teatro popular “El telón”



Fuente: José Herrera (Archivo personal)

Fuente: José Herrera (Archivo personal)

Figura 5. Programa de mano de "Hechos consumados"

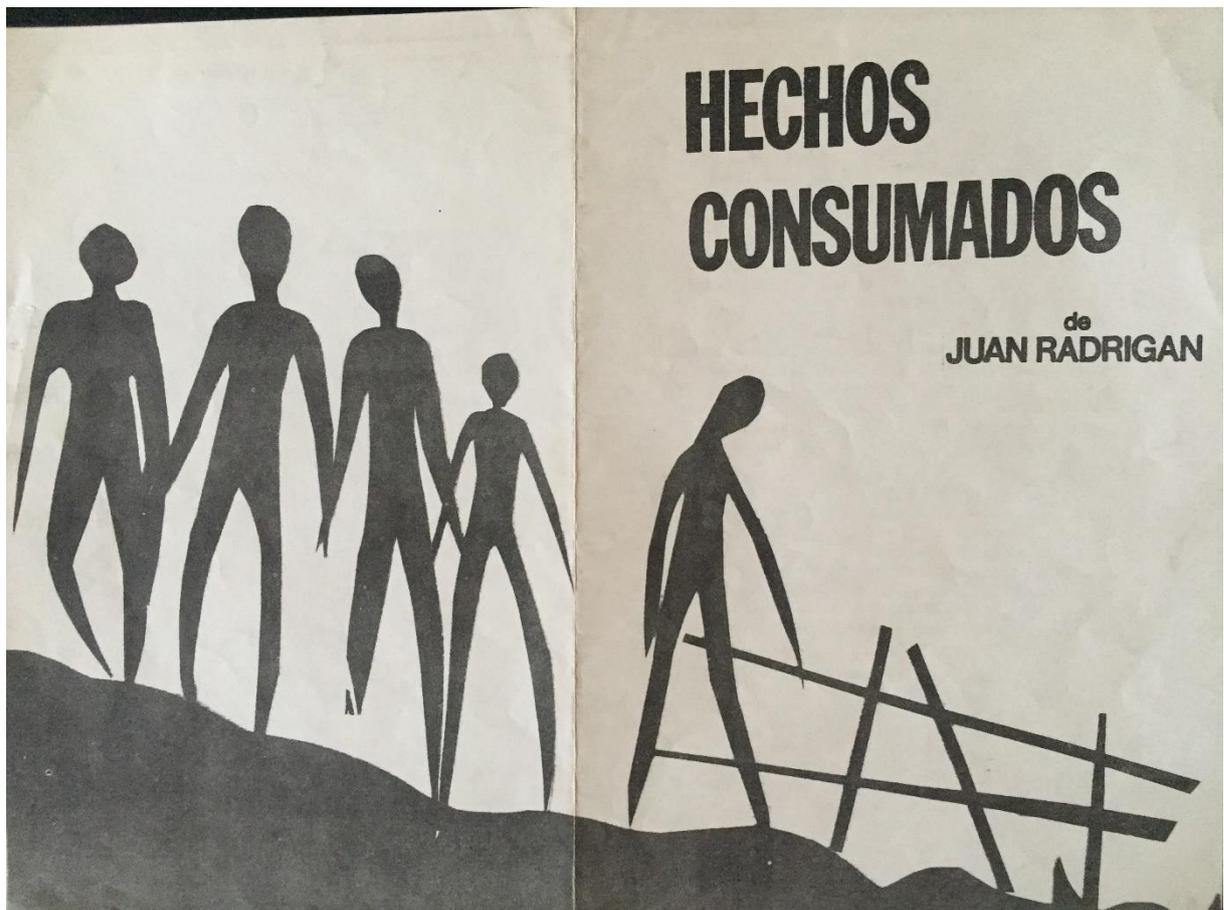


Figura 6. A Europa parte grupo El Telón

Fuente: José Herrera (Archivo personal)

Santiago de Chile,
Sábado 14 de Mayo de 1983

La Nación

Por tres meses

A Europa parte hoy el grupo "El Telón"

□ Junto a Juan Radrigán, la joven compañía participará en el Festival Mundial de Teatro de Nancy, Francia

Para participar en el Festival Mundial de Teatro, a efectuarse entre el 21 de mayo y el 2 de junio próximo en Nancy, Francia, viaja esta tarde a Europa el grupo "El Telón", que montará las obras de Juan Radrigán "Hechos Consumados" y "El Toro, las Astas" los días 28, 29 y 30 de este mes.

Según informó ayer Pepe Herrera, en una informal reunión efectuada en el Instituto Chileno Francés de Cultura, las gestiones las realizó la agregada cultural del país galo, quien "se movió para que esto resultara".

Respecto de la recepción que piensan lograrán en Nancy, dijo que las restantes compañías "se preparan con un teatro más visual y no en el contenido de las obras. Por lo mismo, pienso que va a impactar el hecho de que la pobreza sea el actor principal de nuestros montajes, desde donde emerge arte y poesía", agregando que en las creaciones de Radrigán se "valoriza, esencialmente, al ser humano".

Consultado el autor sobre el significado que para él tenía esta invitación, explicó: "Es un reconocimiento a una labor, a los valores de la gente sobre la cual escribo, los cuales antes eran planteados sin dignidad".

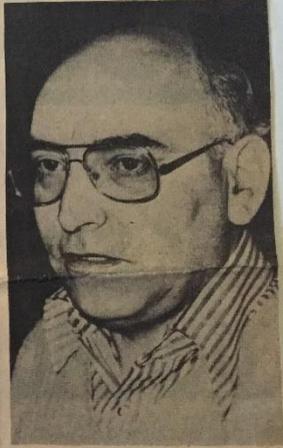
Según declaró Carlos Alberto Muñoz, esta invitación es muy importante para El Telón que recién va para los tres años y ya ha logrado ocupar un lugar destacable en el quehacer teatral chileno y a través de Juan Radrigán, además, dentro de la dramaturgia nacional.

Consultados del tiempo que van a permanecer en el Viejo Continente, informaron que "a lo menos estaremos tres meses, porque existen también otras actuaciones en diversos países". Es así que este lunes lo harán en Bélgica, donde además estarán el 19 de mayo, luego en Inglaterra, Suecia y existen posibilidades de presentarse en México, Canadá y Estados Unidos.

En este último país, según contó, en la Universidad de Berkeley se realizó un estudio completo sobre las obras escritas por Radrigán y actualmente se trabaja en traducción de "Hechos Consumados", que sería montada por una compañía norteamericana.

Winzlia Sepúlveda, Mariela Roi, Nancy Ortiz, Lucy Osorio, Pepe Herrera, Manuel Lattus, Juan Radrigán y Carlos Alberto Muñoz conforman el grupo que viaja esta tarde, porque en Europa se les unirá Alejandro Castillo (ex director de El Telón), quien se encuentra becado en Francia.

Finalmente quisieron destacar la labor cumplida por Nelson Brodt, quien a pesar de no ir al Festival de Nancy, trabajó con ellos en "hacer unas pasadas de Hechos Consumados", pieza que él dirigió

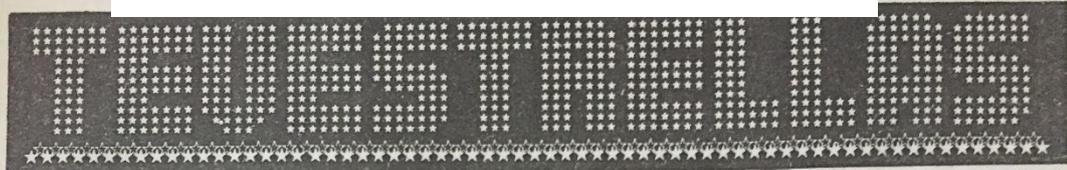


Juan Radrigán

14P / mayo - 83.

Figura 7. Una obra que busca la dignidad humana

Fuente: José Herrera (Archivo personal)



Con éxito se presenta en Viña.-

“Hechos Consumados”: una obra que busca la dignidad humana

Por: SARA JULIA BARRA
Fotos: ENRIQUE ARACENA

“A uno pueden patiarle y echarle abajo muchas puertas, y uno puede seguir alejando, pero si te echan abajo la puerta de la dignidad, ahí ya no puedes, porque entonces ya no soy nada, ni siquiera un desperdicio...”

Con esta declaración de principios, Emilio (Pepe Herrera) arrastra su miseria y decide su destino. Es un “Hecho Consumado”, porque ha nacido en un mundo donde lo único seguro que había era que teníamos que morir”.

“Hechos Consumados”, la mejor obra de teatro de 1981, llegó al Cine Arte de Viña del Mar el jueves pasado con la Compañía de Teatro Popular “El Telón”, para presentarse hasta hoy sábado, en la función de las 22.00 horas. En su

estreno, el público, formado en su gran mayoría por jóvenes universitarios, presenció la obra con un silencio respetuoso, sólo interrumpido por los aplausos en varios de sus pasajes.

Los diálogos agudos, chispeantes, en muchos casos hacen reír, pero también su profundidad lleva a la reflexión. Juan Radrigán, su autor, ha señalado: “La gente tiene complejo de puerta. Todos quieren una salida dada. Veo no solo una pobreza económica, sino también una pobreza de esperanza. Mis obras no dan respuestas, pero surge una esperanza cuando se toma una actitud frente a la vida”.

“Hechos Consumados” cuenta la historia de dos po-



Nancy Ortiz: “Marta representa la esencia de la mujer chilena, que tira p’arriba a pesar de todas las dificultades”.

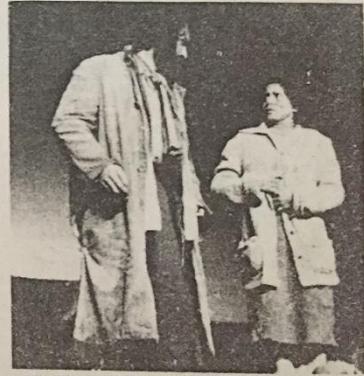
Aurelia es una loca que, con sus tarros, predice el destino trágico que aguarda a los protagonistas, entre el balbuceo de frases aparentemente inconexas, pero deladoras de una realidad.

TEATRO—

VERDAD

“El nuestro —señala Pepe Herrera— es, fundamentalmente, un teatro-verdad, por eso a algunos les duele. Porque la verdad es muy seca, es como recibir un combo”.

Para Herrera, la obra viene a plantear una posición tendiente a mostrar la cultura popular: “Alguien nos preguntó si éramos panfletarios, porque se confunde lo social con lo político. Rompiendo un poco con esa idea, nosotros nos hemos atrevido a mostrar este teatro y hemos cumplido con ser un teatro popular”.



Emilio (Pepe Herrera) y Marta (Nancy Ortiz) defienden su dignidad hasta el final.

Julio - 82

Figura 8. Groupe théâtral chilien El Telón

12 Zeitung vom Lëtzebuurger Vollek

Aktuell

15 Uhr vor der Filiale des „Wort“ gestartet wird.

Krieps verleiht Diplome

Luxemburg. — In seiner Eigenschaft als Sportminister wird Kriegsminister Emile Krieps am Donnerstag, dem 7. Juli, im INS Diplome an die Absolventen der Basiskurse der Ecole Nationale de l'éducation physique et des sports überreichen.

Kammerbesuch im Blindenheim

Berschbach/Mersch. — Am kommenden Montag, dem 4. Juli, um 9.30 Uhr, werden Kammerpräsident Léon Bollandorff und die Mitglieder der Familien- und Gesundheitskommission sowie die Mitglieder der Sozialkommission das Blindenheim besuchen. Diplomarchitekt F. Conrath wird bei dieser Gelegenheit den Besuchern die Vergrößerungspläne des Heimes unterbreiten.

Nationalkongreß der Femmes Socialistes

Borglinster. — Die Femmes Socialistes werden am Samstag, dem 3. Juli, ab 9.30 Uhr ihren Kongreß abhalten. Auf der Tagesordnung steht u.a. ein Diskussionsvortrag von Lydie Schmit, Vorsitzenden der Sozialistischen Frauen-Internationalen zum Thema „Die Position der Frau in der Weltwirtschaft“.

Le 2 juillet au Luxembourg

Groupe théâtral chilien „El Telón“

Formé par: Juan Radrigan, Pepe Herrera, Mariella Roi, Nancy Ortiz, Winslia Sepulveda, Manuel Lattus, Carlos Muñoz, Lucy Osorio.

Le groupe théâtral „El Telón“ a été formé en septembre 1980 à Santiago du Chili. Ses buts sont clairs et simples: la sobriété et l'alternance sans artifices et fondamentalement un théâtre populaire et compromis avec les malheurs et les espoirs du peuple chilien. Ses oeuvres ont été présentées dans les salles paroissiales des quartiers pauvres, dans des locaux syndicaux, centres culturels etc.

En septembre 1981 ils présentent la pièce de Juan Radrigan „Faits accomplis“ considérée comme la meilleure oeuvre chilienne de l'année 1981. Au mois de septembre 1982 c'est la présentation de „Le taureau par les cornes“ de Juan Radrigan, qui obtient les éloges de la critique et le Prix décerné par le „Cercle des critiques d'art“.

Au début de l'année 1983 ils sont invités au „FESTIVAL INTERNATIONAL DU THEATRE DE NANCY“. Arrivés en Europe le 15 mai 1983 ils donnent des représentations à Bruxelles, Anvers, Liège, Amsterdam, Nancy (F.I. du T.), Strasbourg, Berlin, Stockholm, Paris et dans différentes villes du Danemark et d'Espagne. Pour le Luxembourg une représentation est prévue pour le samedi 2 juillet 1983.

„HECHOS CONSUMADOS“ (FAITS ACCOMPLIS) de Juan RADRIGAN
Date: 2 juillet 1983
Heure: 21.30 heures.
Salle: HOGAR ESPANOL
Lieu: Luxembourg, 124 rue de Hollerich



1983.

Fuente: José Herrera (Archivo personal)

Anexo B. Registros fotográficos y archivos de prensa de las puestas en escena de 1999 y 2010

Figura 1. Amparo Noguera y José Soza en escena



Fuente: Archivo de la Escena Teatral- Escuela de Teatro UC



Figura 2. Amparo Noguera y José Soza en escena



Fuente: Archivo de la Escena Teatral- Escuela de Teatro UC

Figura 3. Amparo Noguera y José Soza



Fuente: Archivo de la Escena Teatral- Escuela de Teatro UC

Figura 4. Alfredo Castro vuelve con una versión recargada de "Hechos consumados"

emol. Espectáculos
Santiago: Jueves 11 de marzo del 2021 | Actualizado 09:51

emol.social
Ingresar | Registrarse

e. Noticias Economía Deportes **Espectáculos** Tendencias Autos Servicios [O] [W] 360

Portada | Cine | Televisión | Música | Cultura | Noticias | Restaurantes

Buscar Comunidad [Q] Buscar [Q] amarillos.com [Q]

Alfredo Castro vuelve con una versión recargada de "Hechos consumados"

A once años de estrenarla con el Teatro Nacional, el director trae de regreso la histórica obra en Santiago a Mil. Según dice, el montaje "ha ganado en profundidad, en humor, en ironía y en violencia".

06 de Enero de 2010 | 21:31 | Por Sebastián Cerda, Emol



SANTIAGO.- "Todas las obras de Juan Radrigán son muy buenas, pero tiene cuatro emblemáticas y dos que son completamente clásicas: Una es 'Las brutas' y la otra es 'Hechos consumados'. Con esas dos se instala como un dramaturgo fundamental en Chile", teoriza Alfredo Castro.

Fuente: EMOL. Acceso: 03 de marzo de 2021

Figura 5. Juan Radrigán y Alfredo Castro no pasan de moda

Juan Radrigán y Alfredo Castro no pasan de moda

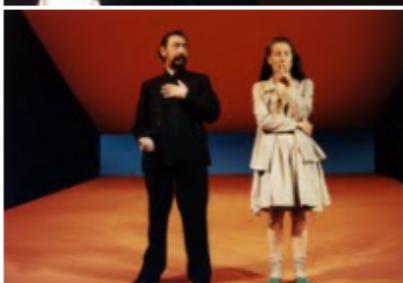
Categoría: Críticas de Teatro

Escrito por Marietta Santi



La reposición en Santiago a Mil de Hechos Consumados, de Juan Radrigán, dirigida por Alfredo Castro, sorprendió con una fresca impensada para una obra que debutó en 1981 y fue revisitada por el director de Trilogía de la Sangre en el 2000. La pieza toca temas claves en la dramaturgia de Radrigán: la marginalidad, el enemigo sin rostro (el poder, la violencia, el abuso) y el servilismo a la clase dominante.

El elenco de la puesta 2010 lo encabezan, como hace diez años, Amparo Noguera como Marta, una mujer rescatada del río donde ha sido arrojada, y José Soza como Emilio, el cesante que le salva la vida. A ellos se suman Rodrigo Pérez como Miguel, el guardia del terreno que pretende echarlos y que el 2000 fuera Pepe Herrera, y Felipe Ponce como el loco, papel que entonces hiciera un joven Benjamín Vicuña.



Marta y Emilio están en un terreno baldío, desde donde ven pasar una larga fila de personas sin rumbo aparente. El diseñador Rodrigo Vega sitúa la acción en un espacio anaranjado, formado por dos plataformas que convergen en un espacio por donde se desplazan imágenes simbólicas. La escenografía universaliza los hechos haciéndolos, además, atemporales, y descargándolos del período de la dictadura militar. La poética de Radrigán adquiere fuerza con la puesta de Castro, que permite escuchar el texto sin prejuicios y conectarlo con el presente. El director amplía la lectura a la clase media chilena, desclasada y aspiracional, obedeciendo los dictados del sistema.

Nuevamente Amparo Noguera y José Soza crean personajes entrañables, queribles en su desgracia y humanidad. La actriz destaca como Marta, mujer a la que dota de una mezcla de ternura y humor que desarmen, frágil y fuerte a la vez. En tanto Soza es su partner perfecto, como un tipo algo huraño y desconfiado, que abre su corazón al optimismo de Marta. Ambos son un canto a la dignidad del ser humano, capaz de mantenerse intacta aún en los peores momentos. IMPERDIBLE.

Puesta en escena: Alfredo Castro

Autor: Juan Radrigán

Estreno: 1981 – Sala Bulnes / 1999 – Teatro Nacional

Elenco: Amparo Noguera, José Soza, Rodrigo Pérez y Felipe Ponce.

Música: Miguel Miranda

Diseño: Rodrigo Vega

Diseño iluminación: Andrés Poirot

Asistente Reposición: Héctor Freire

Compañía: Teatro La Memoria

Duración: 1 hora 20 min

Lugar: Teatro La Memoria

Funciones: 7 al 18 (excepto 17) a las 21:00 horas.

Precios: \$5000 General. \$3000 Estudiantes y Tercera Edad

Co-producción Santiago a Mil Hechos Consumados, Teatro La Memoria, 21 horas, hasta el 21 de enero

Fuente: Revista Santi. Acceso: 03 de marzo de 2021