

VNIVERSITAT E VALÈNCIA

Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació

Departament de Filologia Espanyola



Doctorado en Estudios Hispánicos Avanzados: Aplicaciones e Investigación

Curso 2013-2018

LOS LUGARES DE MEMORIA EN LA DRAMATURGIA DE VALPARAÍSO DURANTE EL PERIODO 2000- 2015

TESIS DOCTORAL

Presentada por: Giulio Aldo Ferretto Salinas

Dirigida por: Dr. Manuel Vicente Diago Moncholí

Marzo, 2020

VNIVERSITAT E VALÈNCIA

Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació

Departament de Filologia Espanyola



Doctorado en Estudios Hispánicos Avanzados: Aplicaciones e Investigación

Curso 2013-2018

LOS LUGARES DE MEMORIA EN LA DRAMATURGIA DE VALPARAÍSO DURANTE EL PERIODO 2000- 2015

TESIS DOCTORAL

Presentada por: Giulio Aldo Ferretto Salinas

Dirigida por: Dr. Nel Diago Moncholí

Diciembre, 2019

AGRADECIMIENTOS

En lo personal el estudio de la memoria ha estado presente desde que estoy en el teatro. Mi vida está cerca de una memoria individual que interroga a cada tanto lo que he realizado profesional y artísticamente. Todos mis trabajos tienen que ver con esa búsqueda. La escritura escénica y también la escritura crítica, escamotean siempre en las constelaciones de los recuerdos. Esta investigación ha sido producto de ese impulso y también del apoyo que he tenido en todo ámbito. Quiero agradecer a mi profesor Tutor, Dr. Nel Diago, por la confianza y apoyo profesional todos estos años y su voluntad y sabiduría para estar cerca de este proyecto; a Dra. Verónica Sentis, compañera de trabajo que no dudó en responder con sus comentarios siempre precisos y certeros. A Lorena Saavedra, amiga y colega de la universidad por estar dispuesta a leer y comentar estos escritos. Al Decano de la Facultad de Arte, Dr. Alberto Madrid, por su apoyo crítico e institucional para llevar adelante esta investigación. A Giudo Olivares por su gran ayuda y disposición. A mis colegas del Departamento de Artes Escénicas por su apoyo y paciencia. A la Universidad de Playa Ancha por darme los tiempos profesionales para llevar adelante este estudio. A mis padres.

Mi relación con el ejercicio de la memoria constituye, a fin de cuentas, mi manera de hacer ver no solo el pasado individual y colectivo, sino que también ha sido una oportunidad para vivir en paz, que ya no es poco.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	8
---------------------------	----------

CAPÍTULO I

DE LA MEMORIA A LOS LUGARES DE MEMORIA

1.1 ¿Memoria o Historia?	19
1.2 Genealogía y Vigencia de la memoria	35
1.2.1 Un antecedente necesario.	35
1.2.2 De la Memoria a la Posmemoria.....	46
1.3 Pierre Nora y los lugares de memoria	55

CAPÍTULO II

CIUDAD, ESPACIO Y REPRESENTACIÓN

2.1 La ciudad imaginada.....	68
2.1.1 Rutas, imaginarios, mapas y paisajes	68
2.1.2 Imágenes, distancias y disidencias urbanas.....	74
2.1.3 El lugar de las imágenes de Valparaíso.....	79
2.2 Espacios y contra-espacios de representación en la dramaturgia de Valparaíso ..	86
2.2.1 Del espacio al contra-espacio.....	86
2.3 Imaginario porteño en crisis: la postal invertida de Valparaíso	96

2.3.1 Lo imaginario.....	96
2.3.2 Valparaí(sos): imaginarios en crisis	98
2.3.3 Escritura, turismo y escenografía urbana: fisonomía de la crisis.....	107

CAPÍTULO III

DRAMATURGIA PORTEÑA 2000-2015: TEXTOS, ESPACIOS Y MEMORIA.

3.1 Aproximación a los espacios de memoria de la dramaturgia Santiaguina del siglo XXI	112
3.1.1 Registro, testimonio y resistencia	112
3.1.2 Crisis de representación e irrupción de lo real en la dramaturgia del nuevo milenio	123
3.2 El lugar de la Dramaturgia Porteña en el Teatro Chileno actual	139
3.2.1 Contexto para una dramaturgia porteña.....	139
3.2.2 ¿Borde periférico o ausencia de la escena de origen?: el lugar de la dramaturgia porteña.	145

CAPÍTULO IV

HACIA UN ANÁLISIS DE LOS LUGARES DE MEMORIA EN LA DRAMATURGIA DE VALPARAÍSO

4.1 Criterios de selección para una Dramaturgia de Valparaíso entre 2000-2015: obras y autores.....	158
4.2 Lugares de memoria y heterotopía urbana porteña de <i>I love Valpo y Todo es Cancha</i>	164
4.2.1 Contexto y Antecedentes.....	164
4.2.2 Una Memoria distópica, un puerto fragmentado: Valparaíso como fisura y contra-imagen.	165
4.2.3 La imagen proyecto o la ciudad prometida: fisonomía del paisaje porteño en <i>Todo es Cancha</i>	173
4.3 El puerto a lo lejos de <i>Residuos Berlín Valparaíso</i> y <i>Amanda</i>: tensiones entre la ciudad memoriada y ciudad olvidada	182
4.3.1 La ciudad como grafía, diagrama y reescritura permanente: los espacios de las tensiones del recuerdo y el olvido.....	188
4.3.2 Espejismo y memoria.....	192

4.4. La memoria de la catástrofe de <i>Mediagua y Dubois, Santo Asesino</i>	197
4.4.1 La desaparición de la fachada, la morada en emergencia perpetua.....	197
4.4.2 La deconstrucción de la catástrofe:	
los espacios de memoria de la venganza de <i>Dubois</i>	205
4.5 <i>Piratas y Corral Ajeno: viaje, memoria y paisaje</i>	214
4.5.1 Invención y Memoria.....	214
4.5.2 Paisaje, travesía y naufragio.....	217
4.6 Rapsodización y memoria en <i>Tsunami y la Rebelión de Nadie. Un solo de Chinchinero</i>	234
4.6.1 Rapsodia y performance.....	234
4.6.2 Costura-recostura del cuerpo catástrofe.....	238
4.6.3 La épica constelación de los recuerdos.....	244
CONCLUSIONES	251
BIBLIOGRAFÍA	261

INTRODUCCIÓN

*Hola somos la gente chiquitita, no se olviden de nosotros.
(Nona Fernández, Voyager)*

Estas notas anticipatorias contienen la imagen distante de una existencia evocada más allá de este planeta. Para la escritora de *Voyager*¹ los recuerdos y las constelaciones se parecen, puesto que recordar es también una tarea de búsqueda e indagación. Comprender el pasado es oficiar el presente-futuro en contacto con el destino de los otros sin dejar que la distancia se interponga. La vigencia de una práctica de la memoria para el arte es un camino democrático y de reconocimiento para dilucidar los avatares de la humanidad, porque promueve la práctica del consenso para enfrentar los procesos de desarrollo e integración social de las naciones. Es decir, el ejercicio de la memoria debe ser una decisión que las sociedades hacen con el fin de no negar su historia vivida. En el caso chileno, aunque nunca ha existido este acto de recordar colectivo y democrático, otros ámbitos de la cultura y el arte en general pusieron de pie el recuerdo cuando fue necesario exponer los horrores del pasado negado. En este camino, las escrituras críticas de la memoria sobre la dictadura y los textos testimoniales, fueron claves para poner en discusión los hechos y reflexiones del problema del pasado traumático aún no resuelto, especialmente aquellos enfoques que reseñaron los lugares de tortura, desaparición, pobreza extrema, desarraigo, exilio y tantos otros. Es por ello, que es importante trabajar con estos sitios de descomposición, ahora, reconstruidos en ficciones o en acciones que despliegan imágenes de ciudad en contacto con ambientes históricos olvidados.

En relación a esto un ámbito que se vincula al contexto específico de esta investigación, es el espacio memoriado en donde existen tramas de significación, experiencias e isotopías urbanas o territoriales, que se vinculan con el habitar, las tradiciones y el imaginario de Valparaíso. Por tanto, considerar el acercamiento a los estudios del espacio que acumulan

¹ *Voyager*, (Random House, 2019) es una colección de ensayos novelados de Nona Fernández, destacada dramaturga chilena galardonada el año 2017 con el premio Sor Juana Inés de la Cruz por su novela *La dimensión desconocida*. Entre sus dramaturgias principales está el *Taller y Liceo de Niñas*.

experiencias de memoria política y social en Latinoamérica, es otra fuente referencial para recoger conocimientos que habiliten y refuercen los caminos de la conexión espacio y memoria. Como evidencia relevante en este ámbito están las líneas de trabajo del “Núcleo de Estudios sobre Memoria” de Buenos Aires, Argentina, que desarrolla una amplia y documentada investigación sobre lugares y memorias situadas no solo en ese país, sino que en todo el continente con publicaciones actualizadas necesarias para levantar un corpus de obras críticas en un trabajo como este. Dentro de esta línea de trabajo, destacan estudios referidos a los espacios de memoria política de la dictadura y al post golpe cívico militar, pues la mayoría de estos análisis han sido publicados en revistas especializadas como sucede con *Apuntes de Teatro* de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago y también con la revista digital *Artescena* del Departamento de Artes Escénicas de la Facultad de Arte Universidad de Playa Ancha. Dichos medios muestran la presencia de temas tratados sobre el pasado dictatorial chileno como ha sucedido con el teatro/dramaturgia de Ramón Griffero, Marco A. de la Parra, Juan Radrigán, entre otros, y también con dramaturgos recientes como en el caso de dramaturga Nona Fernández. Las extensas y documentadas investigaciones de Nelly Richards, por ejemplo, sobre arte, memoria y política, destacan como referentes esenciales para el estudio del pasado en el país, especialmente en lo que respecta a las performances en artes visuales que involucran el soporte espacio-memoria en muchas obras u objetos situados durante la postdictadura. De esta manera, durante los años 90 aparecen variadas escrituras matrices de la memoria que no solo centran su atención en aquellos lugares identificados con un pasado violento, sino que también en ámbitos que dieron motivo para crear ficciones e intervenciones artísticas de índole local o nacional. Lo mismo ocurre con en el estudio de Yael Zaliasnik, *Memoria Inquieta*, texto reciente en donde ciudadanía y memoria dan paso al análisis de las teatralidades populares vinculadas al recuerdo compartido en el territorio. De este modo, muchas de estas escrituras transversales sobre la memoria postgolpe cívico-militar, tomaron posición en estudios y compilaciones muy documentadas. Otra edición fundacional lo

constituyó el texto, *Memorias para un nuevo Siglo, Chile miradas a la segunda mitad del siglo XX*, una obra compilatoria ejemplar en cuyo centro se revela la matriz memoriada de un país que desea aunar reflexiones en torno al valor trascendental de no olvidar y de trabajar el pasado con los sectores negacionistas del país. Documentos que se convirtieron en ejercicios de lecturas necesarios en Chile y que ayudaron a comprender el origen y las razones de un olvido impuesto. En síntesis, una muestra de un amplio campo de escrituras que referencian la presencia de la memoria en esos años de la transición a la democracia que, junto a otras iniciativas como el Museo de la Memoria, contribuyen al día de hoy con ediciones que se suman a las anteriores en las que se ha verificado la legitimidad de los estudios sobre los memoriales emplazados en la ciudad de Santiago. Estos documentos gráfico-visuales localizan centros de detención y torturas o monumentos como, el caso de los degollados, (Memorial las Sillas), Víctor Jara, Salvador Allende, entre otros, que junto a un corpus considerable de textos no nombrados, también han sido parte del trabajo en torno al pasado chileno y han reafirmado el estado de alerta y la intención de consolidar una manera de pensar la memoria en Chile.

Los lugares de memoria en la Dramaturgia de Valparaíso: 2000-2015, constituyen no solo una nominación útil en esta tesis, sino que es un ámbito que recorta un momento histórico de la escritura dramática porteña. Por tanto, esta investigación surge en el contexto de un tiempo recobrado por los autores que ligan sus experiencias vividas al territorio. Tomando en cuenta esto, el objetivo principal de esta tesis doctoral es investigar la relación entre memoria, espacio urbano y dramaturgia, procurando establecer especificidades teóricas para el concepto de lugar como factor que incide en la construcción e interpretación del pasado en los textos dramáticos. En consecuencia, la investigación se apropia del concepto de lugar de memoria de Pierre Nora, en tanto se entiende que el pasado está situado no solo en una materialidad/emplazamiento urbano, sino que, además, en las posibilidades de funcionalidad y de significación que los sitios ligados al recuerdo poseen. De tal modo, esta

investigación se centra en una escritura crítica, comparada y analítica de dicha relación en 10 textos dramáticos producidos entre los años 2000 y 2015 en la ciudad de Valparaíso, Chile. Para tal efecto, la elección de la teoría de Pierre Nora (2009) constituye un apoyo teórico esencial en esta investigación, porque el autor francés no solo propone una nueva manera de contar el pasado poniendo en crisis el modo historiográfico de hacerlo, sino que además, reivindica los estudios de la memoria a partir de la trascendencia de los lugares en que se consolida la voz del recuerdo. Por tanto, el carácter de entidad portadora de significancia patrimonial y simbólica, hace que los lugares de memoria sean dispositivos válidos para profundizar en el pasado colectivo de una comunidad para poder deducir también su modo de aprehensión. No obstante, la proyección del concepto de *lieux de memoire* es todavía un tanto desconocida, no solo por la escasez de traducciones al español de la obra de Nora, sino porque existen pocas evidencias en Chile de investigaciones que pudieran desplegar desarrollos o hipótesis de trabajo, considerando los textos teatrales contemporáneos como un campo de acción para su estudio. A diferencia de lo anterior, sí existe un amplio ámbito investigativo sobre texto y testimonio que ha incidido fuertemente en la creación e investigación teatral de los años 90; no obstante, recoger la postura del historiador francés para poner en discusión los sitios de memoria y la dramaturgia como herramienta para el conocimiento de un contexto cultural específico, es especialmente relevante porque también se consideran performances centradas en el espacio urbano de la ciudad de Valparaíso, puesto que contribuyen a la creación de imaginarios urbanos locales.

Otro objetivo de este trabajo, es contribuir con un estudio de los lugares de memoria en la dramaturgia porteña actual que permita, por una parte, visualizar el modo cómo los dramaturgos(as) imaginan el pasado colectivo e individual y sus procedimientos y, por otro, propender a recuperar el pasado localizando geografías culturales y urbanas evocadas que ayuden a comprender los procesos legítimos de conmemoración simbólica de los territorios

ficcionalizados. Dicho de otro modo y, parafraseando a Nora, es recuperar la memoria situada para proponer una intrahistoria local, minimizando las representaciones o medialidades que suelen aislar el territorio de los acontecimientos ocurridos a lo largo del tiempo. En consecuencia, al considerar que en estas dramaturgias subyacen *les lieux de memoire*, lo que se hace es un ejercicio de análisis crítico comparado para exponer una otra historia(vivida) de una ciudad cuya tradición es profusamente contradictoria y especial.

Los criterios vinculados a los objetivos principales anteriormente expuestos para considerar un corpus de 10 obras seleccionadas, en primer lugar, responden a la intención de ubicar las temáticas de las dramaturgias en la ciudad de Valparaíso, considerando su traza urbana como el marco principal para la exposición del pasado. Por tal motivo los textos que se escogieron son: *Piratas, Residuos Berlín, Valparaíso* de Marcelo Sánchez; *I love Valpo, Todo es Cancha, Mediagua* de Danilo Llanos; *Corral Ajeno* de Fabiola Ruiz; *Tsunami* de Jenny Pino; *Dubios Santo Asesino* de Gustavo Rodríguez; *La Rebelión de Nadie. Un solo de Chinchinero* de Cristina Alcaide y *Amanda* de Fernando Mena. Por consiguiente, para elaborar una línea coherente de análisis de los lugares de memoria es necesario que las ficciones señaladas hayan sido imaginadas en torno a este puerto, no solo por una cuestión de localización de los temas cuyo sentido identitario es relevante, sino por el impacto que puedan tener las escrituras y los procedimientos autorales para contar el pasado de esta ciudad puerto. Un apoyo esencial lo constituye el hecho de que la mayoría de las obras han sido editadas recientemente tanto en antología digital o libro físico², en el marco de investigaciones de recuperación de escrituras locales con el fin difundirlas y preservarlas para estudios de este tipo y posteriores.³ Por lo tanto, el corpus de las obras se puede considerar de antemano como sitio de memoria en sí mismo, cual repositorio de imágenes de ciudad desplegadas en el devenir urbano local. En segundo lugar, que los textos abarquen

² Véase Valparaíso en Escena, Antología de Dramaturgia Porteña 1870-2015, con selección, prólogo y notas de la Dra. Verónica Sentis Herrmann. Ril editores, Santiago, 2019.

³ Véase Sentis, V.; Saavedra, L. & Ferretto, G. (2019). La ciudad como dramaturgia exhumada. Antología teatral porteña 1869-2019. Recuperado de <http://www.historiadelteatroenvalparaiso.com/>

una zona de fechas entre los años 2000 -2015, periodo identificado como un momento de desarrollo en materia de creación escénica y dramaturgica relevante, dado que ello coincide con el restablecimiento de las escuelas de teatro profesionales universitarias en la ciudad y también con la apertura de nuevos espacios para la representación local. Asimismo, validar también las evidencias de compañías emergentes que comienzan a elaborar textos desde la escena en conjunto con algunos grupos consolidados que reafirman el fuerte desarrollo local en el ámbito teatral. En consecuencia, todos los textos despliegan su vigencia entre esos años, tiempo de corte para cerrar el estudio y, a la vez, fijar un momento importante para la dramaturgia regional. Del mismo modo, el hecho de que sean textos que hablen del puerto proporciona una línea clara de trabajo investigativo para establecer las relaciones existentes entre el imaginario de los autores con un pasado local, que cobra importancia a inicio de siglo XXI, pues dichas dramaturgias reflejan un espacio memoriado en contacto con una *cultura millennial* que esta ciudad aún no logra integrar ni desarrollar. Finalmente, se puede establecer el lugar que ocupa la dramaturgia local en el contexto nacional y así verificar la evolución de la escritura teatral en Valparaíso.

La metodología utilizada esta centrada en una perspectiva cualitativa, porque interesa rescatar las miradas subjetivas que proponen los dramaturgos porteños seleccionados respecto a su imaginario urbano como contenedor de lugar de memoria. Para ello, este estudio se despliega preliminarmente en un marco teórico crítico en cuyo centro destacan las profundizaciones sobre el tema de la memoria, poniendo énfasis en las reflexiones comparadas con el concepto de historia para llegar a concluir en los alcances fundamentales de los lugares de memoria, sin mediar esfuerzos por destacar, además, algunos puntos de vistas de autores matrices al respecto: Halbwachs, Ricouer, Le Goff, Huyssen, Todorov, Sarlo, Richard, Jelin, Hirsch, Erll, Assmann, Nora, entre otros. Asimismo, dicho marco teórico en su estructura primaria desarrolla y profundiza secuencialmente la tríada: memoria-espacio urbano-dramaturgia para construir la relación principal de esta investigación en tanto que se expresa como punto de partida. La fase siguiente del plan metodológico se expresa en una aplicación de las categorías vinculadas a la relación memoria, espacio urbano y

dramaturgia local, con el fin de concretar el estudio analítico/comparado, en el cual aparece finalmente el concepto de lugar de memoria en los textos seleccionados como modo de transmisión de una cultura del pasado ligada a la ciudad de Valparaíso bajo las diversas formas significantes que los sitios del recuerdo evocan.

El desglose de esta metodología se estructura en cuatro capítulos en cuyo centro se exponen las reflexiones de esta investigación. El capítulo I, denominado “De la memoria a los Lugares de Memoria”, primeramente expone el análisis comparado entre memoria e historia, enfatizando el valor de la memoria como la base de una historia vivida, capaz de funcionar complementariamente con una manera mas autentica de asir la historia de una comunidad. Aquí es importante la postura de teóricos relevantes como Ricoeur, Halbwachs, Huysssein, Hirsch, Assman, Sarlo, Jelin, Richard, Todorov, entre otros, quienes examinan con detención el fenómeno de la memoria frente a la Historia. Enseguida se despliegan comentarios sobre la “Vigencia de la Memoria”, subrayando la idea de que el pasado es un acto/trabajo “en” y “con” el presente (Jelin,2003). En esta parte se aclara la importancia de la memoria en tanto procedimiento adjunto no solo a las prácticas teóricas destinadas a los estudios del pasado, sino que a una performance sobre el pasado permanente que se fije desde la *praxis* social, pasando por la experiencia creativa a la vida cotidiana. Finalmente, este capítulo se concreta con la exposición de los “Lugares de memoria” en cuyo centro destaca los aspectos fundamentales de la teoría de Nora, concluyendo con la instalación de su aplicabilidad para los estudios de la memoria.

El capítulo II, “Ciudad, espacio y representación” constituye un ámbito de avanzada hacia las categorías de análisis que se van emplear en esta investigación. Ello tiene que ver con un acercamiento al concepto de espacio urbano e imaginario de ciudad para posteriormente vincularlo a los estudios de los lugares de memoria. Específicamente, esta parte examina primeramente el concepto de ciudad teniendo presente enfoques de la crítica latinoamericana para esbozar los modos de concebir las ciudades en este sector del mundo. Si bien las reflexiones no se centran en el origen del concepto desde tiempos remotos, se considera un punto de partida la creación de las ciudades latinoamericanas, porque de ese

modo se delimita mejor el corpus del estudio teórico sobre los espacios urbanos de Sudamérica. Términos adyacentes al concepto de ciudad lo conforman también el imaginario urbano y la producción del espacio social. Por lo tanto, desde H. Lefevre, pasando por Michel de Certeau hasta Armando Silva, José Luis Romero, David Harvey, Jean Luc Nancy y Ricardo Greene, Patricio Rodríguez-Plaza, entre otros, forman parte de las perspectivas que estructuran este apartado.

El capítulo III, “Dramaturgia porteña 2000-2015: textos, espacios y memoria”, se enfoca en un estudio comparado entre la producción dramática de Santiago y la de Valparaíso durante los años de corte 2000-2015. Respecto de la primera, se realiza una síntesis de cuáles son los lugares de memoria de la dramaturgia existente en la capital para luego deducir los nexos que operan con el pasado, especificando ejes de transmisión simbólica en los textos y autores relevantes en ese lapso de tiempo. Asimismo, se realiza una aproximación crítica hacia los nuevos dramaturgos(as) con el objeto de apreciar los alcances de sus temáticas y/o procedimientos dramáticos para determinar posibles influencias de paradigmas sobre la producción local. El otro eje reflexivo de este capítulo se centra en determinar qué lugar ocupa la dramaturgia de Valparaíso con respecto a la de Santiago. Para esto, se configura primeramente una especie de estado de situación histórica para ir revelando si la escritura porteña posee escena de origen y si la tuviere, ver cómo se ha manifestado a lo largo de esta zona fechas. Influencias, autores, temáticas, marco histórico-urbano, cultura teatral local, son índices que cruzan los comentarios críticos sobre la condición que experimenta la escritura de Valparaíso y finalmente cómo se muestra ante la década en curso.

El capítulo IV “Hacia un análisis de los lugares de memoria en la dramaturgia de Valparaíso” constituye la aplicación de las categorías propuestas en esta investigación y se inicia primero dando a conocer los criterios de selección de las categorías y de los textos para así no obviar la coherencia de los análisis comparados y determinar los límites del corpus de obras y autores. En seguida, se lleva a la práctica la relación memoria-espacio urbano y dramaturgia local, mediante ensayos críticos que demuestran y ponen en evidencia los conceptos categoriales estudiados. De este modo, el subcapítulo “Lugares de memoria y heterotopía urbana porteña de *I love Valpo y Todo es cancha*”, trata de los espacios urbanos porteños en

su condición de sitios de memoria degradados propuestos en los textos, enfatizando su carácter diferencial como imagen decadente de la ciudad puerto. “El puerto a lo lejos de *Residuos Berlín Valparaíso* y *Amanda: tensiones entre la ciudad memoriada y ciudad olvidada*”, pone de relieve la ciudad como lugar de memoria en contacto con el desarraigo y la pobreza. En estas dos obras se pone en tensión el modo de imaginar el lugar de origen y una memoria del exilio chileno. Asimismo, “La memoria de la catástrofe de *Mediagua y Dubois, Santo Asesino*” expone uno de los rasgos que ha determinado la fisonomía de la ciudad de Valparaíso. En esta parte la catástrofe es vista como lugar de memoria, porque no solo enmarca las historias de una pobreza perpetua o el efecto dramático de un terremoto devastador, sino que también configura su pasado de puerto sin origen y desastre. “*Piratas y Corral Ajeno: viaje, memoria y paisaje*”, profundiza preferentemente en los procedimientos prospectivos de una memoria en contacto con una ciudad idealizada, perdida e imaginada. El viaje por los lugares de memoria de un espacio urbano mitificado por la cultura popular o por los modelos económicos sociales anómicos son los ejes estructurales de esta escritura. Finalmente, “Rapsodización y memoria en *Tsunami* y la *Rebelión de Nadie. Un solo de Chinchinero*” habla de los procedimientos de una dramaturgia ligada al puerto, pero elaborada desde la escena testimoniada adjunta a los espacios de una memoria colectiva e individual que, al mismo tiempo, presenta imágenes de un territorio en estado de alerta permanente en donde el pasado se expone/subexpone y ralentiza como síntoma de su anomalía urbana recurrente.

Finalmente, la investigación despliega sus conclusiones temáticas obtenidas de una lectura deductiva que ayuda a ver la proyección de este estudio así como también sus límites. El trabajo se cierra con la presentación de una selección bibliográfica específica y también con notas a pie de página con comentarios que contribuyen a fundamentar -en cada sección- las reflexiones propuestas en esta tesis doctoral. En resumen, los límites de esta investigación se identifican a partir de que la dramaturgia seleccionada y estudiada contiene una discursividad del espacio urbano memoriado y no como un intento mayor de historizar el pasado de Valparaíso. Esto último es importante, porque hacer memoria localizada es realizar una operación situada en el imaginario de los dramaturgos(as) que proyecta, además, un ámbito personal de sus poéticas y teatralidades que fundaron un momento trascendente en la ciudad bajo la mirada crítica de estos lugares de memoria encontrados.

CAPÍTULO I
DE LA MEMORIA A LOS LUGARES DE MEMORIA

1.1 ¿MEMORIA O HISTORIA?

*No todo comienza con los archivos, sino con el testimonio.
(P. Ricoeur)*

Son considerables las posiciones críticas sobre la predominancia de la historiografía *versus* la memoria, toda vez que hoy se hace necesario verificar la legitimidad de los procedimientos para hablar de “construir/reconstruir/re-crear” el pasado. Precisamente el debate sobre el *status* de la memoria y la historia tiene su centro en los acontecimientos historiados, cuando éstos son sometidos a un rol eminentemente representacional cuyo objetivo es dar una visión global de los hechos acaecidos en el tiempo y espacio. A raíz de esto, la posición historiográfica académica ha ejercido esta función objetivadora para hacer notar aquel carácter empírico sobre la realidad.

La necesidad de periodización de los grandes hitos de la cultura moderna, contemporánea y postcolonial, son intentos de diseminar un pensamiento cuyo sentido abarca el curso de una historia oficial nutrida de un *ethos*/memoria archivado en las instituciones canónicas, con el fin de difundir una información mediada que los sujetos deben tener casi obligadamente. Una dimensión crítica de ello lo comprende lo que Beatriz Sarlo denomina, “la historia académica” (Sarlo,2012 p.17) sobre el pasado, que ha irradiado la percepción del conocimiento social para crear historias nacionales destinadas a fijar procedimientos instruccionales transversales de una cultura o una sociedad. Las vistas del pasado que promueven estas discursividades oficiales, excluyen toda posibilidad de inserción de prácticas acontecimentales orales/afectivas u otras, como las que emergen de actividades comunitarias circundantes a la tradición y/o a la preservación del recuerdo.

Lo anterior, se ve reforzado por la búsqueda de “verdad” respecto de la reconstrucción de la memoria, debiendo entenderse que para la historia, toda mediación respecto de un tiempo y espacio lejanos, pasa por un proceso externo de *pregnancia* humanista-científico/pedagógico que aleja toda posibilidad de huella memorial. Es decir, la esquematización y promoción de fechas, sucesos y/o manifestaciones sociales -ordenados en una *diacronía*- constituyen la *performancia* estratégica de un “deber histórico” por sobre cualquier otro aspecto que pueda tergiversar algún acontecer político, social o cultural determinado. Dicha lógica histórica basa su legitimidad en el hecho de que el pasado no

está disponible siempre, por lo que requiere de aquella “mediación” del historiador para estructurar aquellos vectores de verdad capaces de instalar el discurso histórico. Ahora bien, ¿debe haber una intención de verdad de los hechos en la reconstrucción del pasado?

La respuesta a esta pregunta, implica el puente necesario para ir dilucidando la dialéctica memoria/historia, si se tiene en cuenta el concepto de “historia vivida” (Halbwachs, 2004), que evidencia la conexión matricial de la memoria como experiencia de un “haber estado allí” para determinar la verdad del recuerdo.

La historia no es todo el pasado, pero tampoco es todo lo que queda del pasado. O, dicho de otro modo, junto a la historia escrita hay una historia viva que se perpetúa y renueva a través del tiempo y en la que se pueden encontrar muchas corrientes antiguas que aparentemente habían desaparecido. (Halbwachs, 2004 p.66)

La idea de un relativismo socio/grupal en torno a lo que se recuerda, no invalida la cuestión de la presentificación del pasado ya que se puede afirmar que la actividad memoriadora, es un acto performativo de hacer historia en torno a un habitar de lo íntimo que dista mucho de aquel accionar historiador objetivador, aculturante y externo. No obstante, esa historia encarnada debe considerar el recuerdo como un espacio permeado por la interioridad de los sujetos, donde -por ejemplo- las historias personales configuran actos comunitarios en torno a lo que ocurrió en un tiempo y un espacio lejanos; concretamente, sería la reconstrucción de un pasado/ausente que se realiza como un agenciamiento híbrido entre lo que significa haber vivido y lo que deseo hacer con la experiencia testimonial para responder así a la necesidad de preservar coherentemente lo acontecido. En esta dirección, Beatriz Sarlo distingue un campo expandido de la historia, en cuyo centro aparece lo que la autora llama, el “giro subjetivo” (Sarlo, 2012 p.17) en los estudios sobre el pasado para plantear aquella condición subversiva del historiador, que rescata la “otra historia” en donde los actores principales lo constituyen generalmente, sujetos y colectivos invisibilizados que basan sus identidades en el devenir cotidiano de la fiesta, el rito, la cultura popular, el espacio urbano y geográfico, entre otros.

Dicha subjetividad de la historia, vinculada con la experiencia de lo acontecido, crea el sentido que posee el pasado tal como es y-al mismo tiempo-señala realmente el lugar del recuerdo como acto viviente. Más bien, arma la conexión esperada y auténtica entre la existencia de (los) antepasado(s), además de la visión prospectiva de la memoria. Solo así tiene sentido fundante la historia, toda vez que el pasado se convierte en la narración de la vida cotidiana que se proyecta -muchas veces- con valor autobiográfico, acentuando la liminalidad experiencia/recuerdo, dado que es precisamente en este límite, en donde se registra la autenticidad y la necesidad de memoria. Actualmente, existe una reconfiguración y una vuelta a comprender que el relato historiográfico, así como el de la nueva etnografía, pueden estar a la altura de una actividad mnemónica productiva si se expande a campos sociales más íntimos y sentidos de una comunidad, los cuales son imprescindibles para construir un deber de memoria. Por lo tanto, “reconociendo a la subjetividad un lugar” (Sarlo, 2012 p.21) se abre la oportunidad, incluso a relatos del pasado constitutivos de tradición carnavalesca y -muchas veces también- a otros ocultos en el silencio doloroso del trauma que no logran revelarse ni dar sentido al presente. “En consecuencia, la historia oral y el testimonio han devuelto la confianza a esa primera persona que narra su vida (privada, pública, afectiva, política), para conservar el recuerdo o para reparar una identidad lastimada” (Sarlo, 2012 p.22)

Otra perspectiva es la de Pierre Nora en *Les lieux de memoire*, en donde es bastante categórico en su crítica cuando señala que la historia desplaza definitivamente a la memoria, mediante una lógica diacrónica de lo acontecido para fijar el “desarraigo” del relato del pasado que termina por distanciar el vínculo identitario entre historia y actividad memorial. En este mismo sentido, insiste en la idea de que el discurso historiográfico es también una representación del pasado, vaciado de todo giro subjetivo aludiendo que no es más que otro síntoma de la instalación de un modelo conmemorativo distante del recuerdo. Para el autor francés, se está frente a una especie de fingimiento del tiempo pasado y del devenir humano, toda vez que la historia no es más que una estrategia de objetivación de lo que se ha vivido olvidando. Es decir, se pone énfasis en una memoria genérica restaurada por el giro de la modernidad en donde se visualizan prácticas impuestas y/o seriadas de celebraciones de todo tipo, en espacios/escenas dispuestos para ser ocupados solo como dispositivos

ornamentales *ad hoc* al juego de la historia, pues esto significa hacer creer ficticiamente en una tradición fundante y participativa: se está en la época de los lugares de memoria.

Si aún habitáramos nuestra memoria, no necesitaríamos destinarle lugares. No habría lugares, porque no habría memoria arrastrada por la historia. Cada gesto, hasta el más cotidiano, sería vivido como la repetición religiosa de lo que se ha hecho desde siempre, en una identificación carnal del acto y el sentido (Nora, 2008 p.20)

La presencia de los lugares de memoria -que se desarrollarán más adelante en este estudio- son los indicadores topológicos de una crisis de memoria adscrita a una condición sociocultural expandida, no solo en los países europeos -como es el caso de Francia, por ejemplo-, sino que también se ha comprobado que en Latinoamérica la diseminación de los sitios de memoria es una realidad que se conecta al fenómeno del emplazamiento/monumento de territorios diversos, motivados por pulsiones conmemorativas de emergencia. Esto quiere decir, que intrínsecamente en las instituciones -preferentemente del estado, que administran aquellas aspiraciones celebratorias cíclicas- no aparece la práctica de la memoria como experiencia, ni tampoco la promoción del devenir subjetivo democrático de la historia la cual haría posible lo que se recuerda y también el qué y cómo se olvida.

Junto con lo anterior, Nora, señala frecuentemente en sus textos -a partir del año 1984- que la memoria fue “atrapada por la historia”(Nora,2008) aclarando que ello no es un dato en particular, sino que es más bien una situación cultural que se ha distendido en todos los campos de estudio destinados a pensar ambos conceptos. En otras palabras, esa inmovilidad de la memoria, no es otra cosa que la constatación de la absorción histórica de lo acontecido para restar toda posibilidad de recuperar el pasado tal como es, y más aún, evitar toda pregnancia testimonial. Para él, la cuestión dialéctica entre memoria/historia y la subyacente escisión reseñada, no es solo una pérdida de ruta que las sociedades desarrolladas han experimentado en torno a la desaparición de la práctica del recuerdo, sino más bien lo ve como una incapacidad de enfrentar la verdadera identidad de lo que antes se llamaba el estado-nación. Nora, ve que la pérdida de aquella posibilidad verdadera de un reencuentro entre historia-memoria, es un signo aciago consecuente con lo que hemos construido como sociedad occidental. Más bien, es la ausencia del rastro del “antepasado”, que vive en el

testimonio cotidiano de lo colectivo y que es imprescindible para escenificar un presente promisorio, sobre todo, cuando hoy se sabe con certeza la incapacidad de alcanzar un futuro pleno. Al respecto, Zygmunt Bauman, en su libro póstumo, *Retrotopía* (2017) coincide de cierta manera con el autor francés, al citar a Karl Marx, a propósito de su obra, *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*, en cuyo discurso se hacen presentes las operaciones de la historia, pero de una historia cercana y complementaria al ejercicio de la memoria, específicamente cuando se pretenden esbozar propósitos/ideas de “cambio o revoluciones”, quedando en evidencia el síntoma inequívoco de la experiencia del (los) antepasado (s), en tanto paradigma de representación encarnado y/o vital de la memoria histórica

Los hombres hacen su propia historia, pero no la hacen a su libre arbitrio, bajo circunstancias elegidas por ellos mismos, sino bajo aquellas circunstancias con que se encuentran directamente, que existen y les han sido legadas por el pasado. La tradición de todas las generaciones muertas oprime como una pesadilla el cerebro de los vivos. Y cuando éstos aparentan dedicarse precisamente a transformarse y a transformar las cosas, a crear algo nunca visto, en estas épocas de crisis revolucionaria es precisamente cuando conjuran temerosos en su auxilio los espíritus del pasado, toman prestados sus nombres, sus consignas de guerra, su ropaje, para, con este disfraz de vejez venerable y este lenguaje prestado, representar la nueva escena de la historia universal. (Marx, en Bauman, 2017 p. 60)

Si bien existe un dejo de ironía en la últimas líneas de Marx, la comparación y el acercamiento con la postura de Nora es útil, aunque Bauman sostenga una posición más pesimista y drástica sobre la presencia y vigencia de la memoria. Para el autor polaco, el pasado es un refugio o una vuelta larga hacia la búsqueda de la seguridad humana, entendiéndose ello como un paso necesario para protegerse de un otro(a) que amenaza constantemente la identidad y la morada. El “efecto retrotópico” del que habla Bauman, se concreta en ese afán por volver a aquel pasado perdido, degradado y sin valor como forma de contención de la violencia circundante en la sociedad del siglo XXI. No cabe duda que esta posición -respecto de una memoria degradada- pone en jaque cualquier atisbo de reencuentro de una historia contemporánea reescrita desde la subjetividad, porque el pasado -para Bauman- estaría impedido de ser repositorio de tradiciones/experiencias históricas

confiables y accesibles, capaces de fortalecer la marcha del presente-futuro. Sin embargo, ambos autores coinciden en el diagnóstico concreto de que las sociedades (globalmente hablando) post siglo XX, se han alejado de una concepción histórica encarnada en la dimensión memorial de la vida cotidiana comunitaria. De las palabras de Bauman se desprende, además, un sentido de humanidad basado en la creencia de que no se puede vivir aislado en el mundo actual, ni tampoco sometido a representaciones históricas basadas en estrategias individualistas neoliberales tardías que hacen del pasado un espacio inestable, aunque éste sea un refugio ineludible y poco confiable para las nuevas generaciones.

La maleabilidad y la manejabilidad del pasado, el hecho de que este sea susceptible de moldeado y remodelado, son a un tiempo la condición *sine qua non* de la *política* de la memoria, su casi axiomática presunción de legitimidad y su aquiescencia con una creación en perpetua (re) creación. (Bauman, 2017 p. 65)

Se está frente a un borramiento de la dimensión histórica-memorial plena en las comunidades Europeas y Latinoamericanas en las últimas tres décadas, porque se ha impuesto la idea de un pasado ya no con un fin posmoderno finisecular, irónico y nostálgico (Jameson,1992), sino más bien como una costumbre coleccionable de lo cotidiano. Esto no es otra cosa que una práctica de la aprehensión del fragmento del pasado cultural para contribuir a la dispersión de la escena de origen (experiencia ritual de lo humano) o aquello que Nora llama, “nacimiento”(2008), reafirmando la indeterminación a la que es sometida la sociedad occidental en relación a la ausencia del recuerdo como fuente original de identidad. Estas reflexiones agudas y oportunas que van desentrañando la trama crítica a la cual se someten los términos de historia y memoria, adquieren un nivel excelso si se toman en cuenta las investigaciones del Paul Ricoeur, a la hora de profundizar más sobre esta dialéctica. Vale tomar en cuenta el epígrafe -al comienzo de este capítulo- para decir que, si todo no comienza con el archivo, entonces la tarea de la historia es incompleta y se deja abierta la posibilidad de hacer un giro para ver si ello es factible.

La frase de Ricoeur es solo una de las tantas que esgrime en su magistral libro *La memoria, La historia, El Olvido*, pues la problemática entre historia/ memoria que suele presentarse como una cuestión transversal en sus escritos, deja como deducción anticipada la necesidad de conservar el acto rememorador. El desaparecido autor francés, realiza un extenso

ejercicio epistemológico de ambos conceptos, específicamente acerca de lo que implica historiar el pasado y también sobre lo que significa considerar el discurso de la memoria, como un acontecimiento procesual y ancestral de la existencia humana, que no hace más que corroborar su validez y legitimidad, cual fenómeno recurrente en el actual debate sobre el pasado.

En las primeras páginas del capítulo dedicado a la historia, recurre al mito de *Fedro* ilustrativa y pedagógicamente para sostener la trascendencia de la escritura (además de rescatar su funcionalidad como dispositivo conservador de cultura) como aquella vía imprescindible y ancestral aún vigente en contra de la desmemoria, dejando en evidencia la necesidad de fijar en lo escrito lo vivido. Por razones de espacio y objetivos de esta investigación, no se elige narrar dicho relato, sin embargo, es necesario reseñar que el filósofo le interesa dejar en claro primero cómo nace el vínculo de la memoria con la escritura de la historia. El interés por la realidad mítica en Ricoeur, está inspirada en un estudio que Jacques Derrida hace de *La Pharmacie de Platon* (Ricoeur 2004, p.183) el cual le sirve para comenzar a esbozar su postura en torno al valor que tiene el acto de escribir la memoria historiadamente. La narración del mito, entonces, será su punto de partida para ir conectando la figura del *pharmakon* (veneno o remedio) -aquel ofrecimiento dado en el relato a sus protagonistas, dios y rey- con la idea compleja y ambigua de que efectivamente la escritura se puede convertir en un dispositivo de conservación del conocimiento aprendido con la memoria. Vale decir, se piensa dubitativamente si ¿habrá encontrado el “remedio” para retener el saber (escritura) y alejar el olvido o se habrá encontrado “el veneno” para relegar la memoria definitivamente?

De las ideas de Ricoeur se deduce que el acontecimiento escritural/histórico no pierde sentido, porque éste se entiende como una discursividad encarnada a priori en el acto de rememoración del pasado, aunque se tienda a pensar como sucede con el *pharmakon* que es capaz de representar o testimoniar (allí está el centro de la polémica) esa inscripción de lo que es mejor para la existencia de una “historia viva”. Su análisis fenomenológico de ambos conceptos, muestra su personal resistencia a permanecer en una especie de *status quo*, en relación a no superar la cuestión dialéctica del discurso histórico por sobre el acto de memoria. Aclara, además, que si bien la historiografía es la escritura de lo que ya sucedió

en el tiempo y en el espacio remotos (por consecuencia asumida como un pasado mediado por el historiador), su operación es un proceso consciente y legítimo de conservación cuando se trata de la preservación del recuerdo, porque si mantiene su vínculo de verdad con lo memoriado y, por tanto, cumple con ejercer la función correctiva del presente portando acciones fundantes para el por-venir y legitimándose como proceso transmisor de tradición e identidad. Por ende, para el autor, “la memoria queda revelada a sí misma en su profundidad por el movimiento de la historia” (Ricoeur, 2004, 503), porque no hay modo más efectivo de manejar el olvido si se tiene en cuenta que la escritura (gramma) es la consecuencia de la inscripción evocada: es la vida hecha historia.

El sentido que encierra la última frase, muestra una posición más práctica, concreta y ecuánime respecto de la claridad de los planteamientos que hace Ricoeur. En otras palabras, -a propósito de la metáfora del *pharmakon*- señala que éste es capaz de funcionar como *remedio* y no como *veneno*, si frente al hecho de escriturar el pasado se tiene en cuenta que es el acto performativo natural para recuperar lo acontecido. Por lo que refuerza la idea de que la historia contiene en sí misma el valor auténtico de lo recordado. Esto quiere decir, que en el relato del mito de *Fedro*, subyace implícitamente el acto legítimo de hacer memoria e historia como acciones humanas interdependientes, cuyos efectos relacionales forman parte de las caras de una misma moneda. Es decir, la historiografía de la memoria no se opondría al acontecimiento ancestral de la oralidad; más bien, establecería una especie de pliegue/despliegue deleuziano de dicha experiencia/escrita, porque contiene en sí la inscripción restaurada del recuerdo expuesta como materia activa de la acción rememorante. Sin embargo, el *pharmakon* de *Fedro* citado por el filósofo, hace ver algo más que una exégesis optimista, dado que existe un campo expandido de la problemática historia-memoria que se resiste a aceptar el pasado historizado. El discurso histórico, aunque ha mostrado signos de cambio en la dirección propuesta por Ricoeur, sigue siendo objetivante, standarizado y representacional. Piénsese, por ejemplo, en el caso chileno en donde los discursos de la memoria (a la fecha en que se escribe esta investigación) todavía no han sido legitimados ni difundidos del todo como bases históricas verdaderas del proceso “vividivo/viviente” de la dictadura y postdictadura.

Existen un sinnúmero de estudios del caso en Chile, que demuestran la incompatibilidad de los hechos acaecidos entre la representación histórica de lo sucedido en septiembre de 1973 y las incontables testimonialidades autobiográficas de sobrevivientes directos de los campos de concentración, de familiares de víctimas de desaparecidos, de investigaciones periodísticas realizadas durante el régimen, de archivos confesionales secretos de la iglesia católica, entre otros. Estos discursos de la memoria se han silenciado reiteradamente, incluso con la vuelta a la democracia para no alterar la mal llamada “transición política” que vivió el país. El pacto que han realizado los partidos políticos de izquierda y derecha, generó una lógica ambigua -como el signo del *pharmakon* utilizado por Ricoeur- a la hora de escribir la historia de esos años.

Fue el discurso sobre el pasado dictatorial chileno el que ha permanecido privado de veracidad, porque todavía se pone en tela de juicio las demandas narradas por los que vivieron esos hechos. Un acontecimiento relevante lo constituyó la reapertura informativa que existió para los cuarenta años del golpe militar, en cuya ocasión se mostraron diversos reportajes en la televisión abierta, en los cuales se revelaron nuevos antecedentes que daban, una vez más, la certeza de un devenir histórico nacional inconcluso y pendiente. La impostura de dicho discurso histórico, oficializado cada vez por los gobiernos de la transición, aumentó el ejercicio diacrónico de la escritura del pasado y la ubicó como mera periodización informe de hechos, sin el sello de la experiencia vivida de aquellos que nunca lograron visibilizarse como sujetos históricos. En este caso, el recuerdo de esa época chilena queda sometido a una escritura incompleta y, por cierto, se cumple lo que Ricoeur sospecha: el fantasma de una historiografía del pasado dudosa y una memoria insatisfecha. Se está frente al dilema recurrente si el *pharmakon* actuó como remedio o veneno. Hoy ya se sabe que la respuesta significó la indiferencia y la anomia en muchos sectores de la sociedad chilena.

En relación a cómo la memoria toma fuerza como escritura casi autónoma y, a la vez, cómo una obra puede constituir un episodio relevante en la historia reciente de un país, se tendría que tomar en cuenta, por ejemplo, el magnífico trabajo del cineasta chileno, Patricio Guzmán y sus películas: *Nostalgia de La luz*, (Chile-Francia,2010), *La Batalla de Chile* (Chile-Francia,1996) y *El botón de Nácar* (Francia, 2015). En todas ellas, realiza un

magistral desarrollo de una memoria política y colectiva de Chile. Los tres films, conforman una estructura liminal sobre el recuerdo chileno que linda con el ejercicio de una subjetividad creadora que busca e indaga en un pasado ausente y horroroso. Construye las dimensiones omitidas del pasado mutilado, mostrando las tensiones violentas entre el suelo y cielo de la dictadura chilena. En el espacio significativo del documental, está la materia del universo y las imágenes de los que aún buscan a sus muertos desaparecidos durante el régimen de Pinochet. Especialmente, en *Nostalgias de la Luz*, Guzmán, invita a vivir la memoria a partir de una estrategia metonímica vital en el que, desde el comienzo del film, se percibe que la materia cósmica del universo forma parte también de nuestro cuerpo. Las inconmensurables dimensiones temporales cósmicas del origen del universo, se corresponden escalarmente con el sentido ontológico de la existencia humana. El presente para Guzmán casi no existe, en tanto se convierte solo en pasado al instante, pues no se puede afirmar tajantemente que vivimos permanentemente aquí y ahora. El cineasta para fijar la presencia holística del tiempo y el espacio, presenta la imagen del desierto de Atacama, lugar de los huesitos calcinados de los cuerpos enterrados por el régimen dictatorial, que contiene el mismo componente de calcio que las estrellas en el universo. Las imágenes de las mujeres buscando a sus seres queridos, bajo el cielo del universo transparente del norte chileno, reafirman la dolorosa impresión de un pasado arrebatado, destruido, moribundo, ausente. El director chileno, busca la memoria perdida en un suelo y cielo que se niega a desaparecer como evidencia testimonial vivida, al final del documental afirma: “los que tienen memoria son capaces de vivir en el frágil tiempo presente, los que no la tienen, no viven en ninguna parte” (Guzman, 2010)⁴. A propósito de lo último, su obra refuerza lo imprescindible de vivir en la memoria como acto para recuperar la posición que se merece la vida en el espacio sociocultural, si se logra comprender ello como una práctica indiscutible frente al complejo presente. Es oportuno lo que Beatriz Sarlo señala cuando espera que se siga incorporando “el giro subjetivo” de la historia en un país como Chile, para que aparezca la historiografía de la memoria de las cosas perdidas. Estos ejemplos, sirven para ilustrar el valor y la operación de la historia/memoria, en lo que respecta a cómo se va manejando el pasado en el caso chileno, país emblemático por el señalamiento experimental de su política social y económica implantada en los setentas con el golpe

⁴ *Nostalgia de la Luz* (2010) de Patricio Guzmán. Ver: <https://www.patricioguzman.com/es/pelicula/nostalgia-de-la-luz>

cívico militar. No obstante, volviendo a lo planteado por el filósofo francés, la cuestión de una memoria insatisfecha trae como consecuencia este problema endémico de ambos conceptos, que se podría resolver si se tiene en cuenta el valor estructural que posee la necesidad de superar dichas incompatibilidades. Al respecto afirma:

[...]la memoria instruida, iluminada por la historiografía, y por otra, la historia erudita capaz de reanimar la memoria en declive y así, según el deseo de Collingwood, de “reactualizar”, de “re-efectuar” el pasado. Pero este deseo, ¿no está condenado a quedar insatisfecho? Para ser colmado, habría que exorcizar la sospecha de que la historia sigue siendo un daño para la memoria⁵, como el *pharmakon* del mito, del que no se sabe si, en definitiva, es remedio o veneno, o los dos. Daremos en repetidas ocasiones la palabra a esta irreductible sospecha. (Ricoeur, 2004 p.187)

La idea de recuperar el discurso histórico para construir el pasado y entender el presente es su respuesta a lo largo de gran parte de su libro. Su exposición y estrategia fenomenológica es brillante, porque sus reflexiones están dentro de un corpus de autores que se han instalado de lleno en estos debates permanentes en el contexto de los estudios culturales renovados en el siglo XXI. Es por ello que en algún momento, se volverán a retomar las ideas de Ricoeur, en conjunto con otras posturas sobre este debate, que irán entregando más antecedentes específicos al respecto.

Otra posición la constituyen las investigaciones de Jan y Aleida Assmann, dos especialistas anglosajones reconocidos en los estudios de memoria. Ambos señalan que la crisis de la historia-memoria pasa por comprender que las interacciones existentes que indican la supremacía y rechazo de la primera sobre la segunda, se debe al hecho que existen posiciones en tensión frente a lo que la escritura del pasado significa, en tanto manera de fijar el recuerdo en un determinado grupo social. Afirman, que la historia no ha dejado de ser la institución que escribe y decide el pasado. Esto quiere decir, primeramente, que los procesos historiográficos requieren de figuraciones y/o representaciones simbólicas para sustentar la escritura del recuerdo dado su *status* de escritura, la cual logra inscribir, fijar y reconstruir los hechos acontecidos -la mayoría de las veces- en forma de contenidos instruccionales-pedagógicos, libros de historia, museos, diversos tipos de archivos, entre otros. En segundo lugar, como consecuencia de lo anterior, el sentido de continuidad del

⁵ El subrayado es mío

relato histórico es una marca distintiva de dicha discursividad, puesto que se asume como devenir lógico causal del recuerdo, (periodizaciones, esquemas culturales, entre otros) que incrementan su recepción por el solo hecho de que el pasado se ha convertido en escritura moldeada por el que historiza, revelando que “la verdad histórica” tiene como fin último dar a conocer la “historia oficial” de un estado-nación. Por consiguiente, dicho cuestionamiento dialéctico hace ver lo complejo de una memoria cultural, en relación a buscar los complementos necesarios para entender la función y la utilidad de una verdadera memoria histórica. Específicamente, la propuesta de A. Assman, aclara que es importante poner énfasis en la cuestión del “canon y el archivo” para profundizar en estas interacciones entre discurso histórico y memoria, dado que para la autora, la estabilidad y/o funcionamiento de una memoria cultural depende de cómo se llevan a cabo las operaciones de almacenamiento y pervivencia del pasado. Por lo tanto, la práctica del recuerdo y su correspondiente mecanismo de conservación entra en el ámbito de qué, cómo, por qué y cuándo preservar, si se piensa que ello significa recurrir primero al archivo. En este sentido, la investigadora afirma: “The archive, therefore can be described as a space is located on the border between forgetting and remembering; its materials are preserved in a state of latency, in a space of a intermediary storage” [...]”⁶ (Assmann, 2011 p. 336).

Aleida Assman, distingue una memoria cultural pasiva en la que el archivo es su representación legítima en la cual se observa una práctica de conservación del pasado como tal. Es decir, las instituciones que almacenan los materiales del pasado, no producen un efecto prospectivo sobre el grupo social. La función acumulativa y restauradora es su principal tarea, procurando dejar permanentemente la opción de revisión/reparación para que esos materiales archivados -textos, objetos, mapas, diagramas, entre otros- estén disponibles para ser reinterpretados en algún momento. En consecuencia, el archivo, dado dicha función de “conservación del pasado como pasado”, no posee mucho impacto en una memoria colectiva ya que infunde solo referencialidades témporo-espaciales sobre lo recordado por el hecho mismo del carácter solo de almacenamiento y resguardo de lo

⁶ Trad. El archivo, por lo tanto, se puede describir como un espacio que está ubicado en la frontera entre el olvido y el recuerdo; sus materiales están conservados en un estado de latencia, en un espacio de almacenamiento intermedio.

acontecido como reliquia. Es por ello, que -como aclara la autora en la cita- el archivo está entre el proceso de rememoración y el olvido.

El canon es totalmente diferente, está ligado a una memoria cultural activa en donde el pasado se conserva como presente y funciona selectivamente, en tanto dispositivo crítico de lo acontecido destinado a proveer discursos fundantes y/o especializados sobre el presente de una sociedad determinada teniendo en cuenta el valor ancestral de lo vivido. Vale decir, tiene una incidencia directa en paradigmas sociales claves no solo para conservar, sino seleccionar las maneras adecuadas de lo que es más importante para la conservación/vigencia/estabilidad del grupo/sociedad. De allí, que se pueda deducir la importancia de una escritura del pasado como canon, puesto que corresponde a fijar la identidad de una memoria colectiva en el discurso histórico. Una memoria cultural activa, se funda, además, en la praxis de obras artísticas/artefactos, destinadas a ser representadas, escenificadas, apreciadas y reutilizadas, siempre que sean canonizadas para que no se conviertan en almacén de referencias/reliquias destinadas al archivo.

La investigadora muestra ambas formas de vincularse con el recuerdo a través de la figura del museo en la que existen dos espacios bien definidos: uno para el archivo y otro para el canon. El primero es abierto al público y constituye el lugar más extenso, en cuyo seno se albergan los objetos/reliquias acumulados y restaurados. El pasado es pasado en tanto permanece guardado y expuesto. Esta forma de recordar, constituye una memoria cultural pasiva que actúa como base para la memoria cultural activa. El segundo, es un espacio más acotado y marginal, destinado a la conservación selectiva de ciertos materiales con acceso restringido que puede ser abierto ocasionalmente al público. Es un lugar destinado al estudio selectivo del pasado como presente, siendo objeto de análisis de especialistas que realizan una práctica depuradora y crítica de los contenidos preservados como memoria cultural activa que funda la vinculación ente pasado-presente-futuro. El archivo y el canon, constituyen las tensiones movilizadoras de una memoria cultural y colectiva, puesto que son las modalizaciones que asume el ejercicio del recordar, cuando se pone en circulación todo un corpus de normativas, obras, performances, personas y textos, entre otros, que portan mensajes culturales destinados a preservar la relación presentificada del pasado en un ambiente cooperativo.

Finalmente, la acción sobre el pasado puede ser determinante en relación a lo que se recuerda y debe recordar. De allí su pregnancia con el poder y la administración de los contenidos acontecidos ya que -perfectamente- se puede ejercer dominio de lo que se archiva. La posibilidad de que el archivo pueda ser controlado y/o manipulado, enciende la discusión respecto de quién o quiénes se arrojan el rol de la disposición del recuerdo como material histórico de una sociedad. Como se sabe, la disputa de que la historia rescribe lo recordado, es el primer reflejo discordante entre las culturas de la oralidad y las vinculadas a la escritura. Es por ello, que el acto de preservación de lo memorizado es lo que inicializa el cuestionamiento de lo que se debe archivar para luego ser contado como canon.

Para ambos investigadores, la trascendencia de una memoria cultural aparece -en sus escritos- como un desafío que realizan los grupos humanos que destinan parte importante de su desarrollo como sociedades a consolidar procesos civilizatorios basados en la promoción de la pervivencia de los valores ancestrales. Jan y Aleida Assmann, al plantear la existencia de *la memoria cultural*, están abriendo las posibilidades de entender integradamente la oposición historia/memoria, dado que el sentido cultural de una comunidad está depositado en los contenidos valóricos y normativos a seguir y/o recordar de un modo consensuado.

The concept of the cultural memory comprises that body of reusable texts, images and rituals specific to each society in each epoch, whose “cultivation” serves to stabilize and convey that society’s self-image. Upon such collective knowledge, for the most part (but not exclusively) of the past, each group bases its awareness of unity and particularity⁷ (Assmann, J. 2011 p. 215).

Los grandes libros y documentos –como es el caso del judaísmo, Egipto e India, entre otros, por ejemplo- provienen de una memoria cultural construida en lo colectivo, que a su vez instala la memoria escrita como recuerdo monumental de un grupo y establece señas de identidad y/o diferencia en dichas comunidades, para sustentar una cultura del presente basada en los antepasados. Entonces, se puede deducir el sentido prospectivo/cultural que

⁷ El concepto de memoria cultural comprende ese grupo de textos, imágenes y rituales reutilizables, específicos de cada sociedad en cada época, cuyo “cultivo” sirve para estabilizar y transmitir esa autoimagen de la sociedad. Sobre dicho conocimiento colectivo, en su mayor parte (aunque no exclusivamente) del pasado, cada grupo basa su conciencia de unidad y particularidad.

posee el recuerdo sobre el presente, puesto que “ese tiempo acontecido” plantea la oportunidad de que el futuro puede ser un resultado vinculante con el pasado, cuyo sentido fundante sería la construcción del porvenir de un grupo social. Específicamente, la emergencia de una “memoria cultural” que aune el trabajo performativo de la memoria como devenir escritura histórica vivida, constituye el aporte fundamental de estos investigadores, que en la década de los noventa se hicieron cargo de esta dualidad sin salida. Para A. Assman, los límites entre historia/memoria son muy estrechos, pues señala que el trabajo de la escritura del recuerdo como acontecimiento cultural requiere actualmente la presencia de la memoria.

Today the general consensus is that there is no such thing as historiography without some form of memory work; whether overtly or not, it cannot wholly avoid interpretation, partiality, and identity. Indeed the pendulum has now swung to the other extreme, for there are theorists who actually equate history and memory⁸ (Assmann, A. 2011 p.123).

Esto significa que la escritura historiográfica se vuelve complemento del pasado o como lo señala Jan Assmann, *mnemohistoria* o historia de la memoria, en la cual incluye al proceso mismo de rememoración como fundamento de lo recuperado o restaurado. Vale decir, la memoria se conformaría como la estructura del propio acontecimiento histórico, en tanto operación legítima e identitaria de lo acaecido. Solo de este modo, se estaría frente a una memoria cultural integrada al procedimiento de participación comunitaria por el pasado; esto se refiere a lo que J. Assman describe como aquellas civilizaciones que hacen del recuerdo el motor de su desarrollo. Este autor llama a estas sociedades, *cálidas*, para referirse precisamente a aquellos grupos sociales en donde la memoria dicta los procedimientos identitarios y los cambios históricos que marcan el sentido ontológico de su práctica sociocultural. “La memoria de las culturas cálidas reposa en *mitos*, en el sentido de historia(s) sobre un pasado común que ofrece(n) orientación en el presente y esperanza en el futuro” (Erll, 2012, p. 40).

⁸ Hoy en día, el consenso general es que no hay historiografía sin alguna forma de trabajo de memoria; sea abiertamente o no, no se puede evitar totalmente la interpretación, la parcialidad y la identidad. En efecto, el péndulo ahora ha oscilado al otro extremo, y por esto hay teóricos que actualmente igualan historia y memoria

Tales reflexiones dan a entender los límites de un ejercicio historiográfico cuando se tiene en cuenta que la memoria ya no es solo el proceso de retención oral de actividades cotidianas, fiesta, rituales, sino que se transforma en pasado inscrito en los cambios sincrónicos del devenir histórico de una sociedad. Por consiguiente, se deduce que las propuestas de los autores, intentan superar la dialéctica oralidad/escritura con el aporte de la memoria cultural, que explica el funcionamiento comunitario del acto memorial que los propios integrantes transmiten y administran por medio de una escritura de la pervivencia.

1.2 Genealogía y Vigencia de la Memoria

1.2.1 *Un antecedente necesario.*

Toda evocación y/o relación con el pasado es una actividad humana, ya que es una experiencia que pone en tensión el recuerdo y el olvido como ámbitos esenciales del devenir existencial. El dinamismo del proceso rememorativo se produce a nivel individual y colectivo, puesto que se pone en evidencia una fenomenología que implica despejar y tomar en cuenta las dificultades del proceso de memoria en tanto experiencia que debe ser fijada en contextos socioculturales. Con todo, es importante destacar, ¿por qué la memoria es aún objeto de estudio durante el siglo XXI?. ¿Cuáles son los indicadores que demuestran hoy que la memoria está disponible como material para comprender el comportamiento de los seres humanos?. Asimismo, cabe preguntarse también, ¿hasta qué punto los países que viven esta condición política neoliberal, están dispuestos a participar en un verdadero desarrollo cultural del recuerdo, considerando que sus motivaciones ancestrales cada vez disminuyen en favor de la actividad mercantil y el olvido?

Las interrogantes no son nuevas, ni tampoco pretenden ser parte importante de un marco de referencia de esta investigación, pero sí son oportunas para abrir una reflexión que apunte a cómo una genealogía de la memoria y su vigencia -en tanto acontecimiento cultural- se disponen en este espacio nuevo del siglo XXI. Se pueden observar hoy, tal como se dijo en las páginas precedentes, realidades sociales expandidas en que el pasado traumático todavía no ha sido resuelto, ni tampoco se ha revelado como solución a los grandes impactos sociales tales como: la guerra, violencia, minorías, inmigración, tratados de libre comercio, entre otros. Asimismo, la representación del pasado ha tenido un giro en las expresiones artísticas, pregnando bajo la forma estetizante de documento el modo de aprehender de la realidad de este tiempo, por lo que la memoria se alza como un paradigma resignificado que toma su lugar en el ámbito creativo del arte. Ahora bien, el efecto inactual de todo lo que huele a pasado ha diseminado una cultura tecno-instantánea excluyente de los medios mnemónicos tradicionales ligados a la escritura o a la historia. Si bien no se está en contra de los nuevos medios tecnológicos de almacenamiento, como pueden ser las plataformas digitales: sitios web, blogs, Instagram, Facebook, entre otras plataformas, el desafío está en qué se hace hoy con el pasado. Mejor aún, de qué modo esta nueva forma

de almacenamiento cultural digitalizada, está al servicio de una episteme que sirva para abordar los efectos retrotópicos en la sociedad (Bauman, 2017). Al parecer, frente a lo que el pasado puede hacer con el presente colapsado por la incertidumbre y un futuro comprobadamente incierto, no cabe duda que es inevitable entender y considerar a la memoria como una herramienta constructiva, destinada a dilucidar los estratos discursivos del recuerdo de un sujeto complejo, que se muestra dispuesto a cuestionar el poder de la presencialidad de un presente anómico y refractario de postverdad.

Astrid Erll considera importante señalar que la memoria se ha extendido ampliamente impulsando los estudios culturales a cerca del pasado, sobre todo por los aportes que han realizado Aleida y Jan Assman, cuyos trabajos marcaron -en la década de los 90- un referente obligado para los que investigan la memoria. Desde la publicación de *La memoria Colectiva* de Maurice Halbwachs (1950) hasta hoy, se nota un corpus de investigación teórica más que considerable sobre el estudio de este campo. El pensamiento y postura de Halbwachs sobre el tema es clave, no solo porque se reconoce como pionero en este ámbito, sino que debido a su enfoque psicosocial se aclara que todo acto de memoria es una experiencia de construcción colectiva. Como diría Elizabeth Jelin, a propósito del autor, “las memorias individuales están siempre enmarcadas socialmente. Estos marcos son portadores de la representación general de la sociedad, de sus necesidades y valores”. (Jelin, 2002 p.20). Por lo tanto, se concuerda con la idea de que la memoria se produce en la interacción grupal, es decir, que las cosas recordadas pasan por un “juego” social en el que el individuo reconoce su pasado en los otros, tomando como referencia los marcos sociales que determinan el recuerdo. La teoría del autor está ampliamente difundida y transita desde una memoria individual e histórica, hasta las consideraciones témporo-espaciales del recuerdo. Se aprecian así, interesantes concepciones de espacio y memoria para poder comprender que la proyección del pasado retenido, contiene una dimensión topológica que lo vincula con lo que se recuerda: una morada o un hábitat. “Nuestra casa, nuestros muebles y la forma en que están distribuidos, todo el orden de las habitaciones en que vivimos, nos recuerdan a nuestra familia y a los amigos a los que solemos ver en este entorno”(Halbwach, 2004 p.132). El lugar de la memoria es el espacio concreto devenido en territorios, extensiones geográficas, objetos, mapas, entre otros; pero, que se conectan con otras vidas recordadas en un tejido interrelacionado con esos espacios/objetos/tiempos circundantes a los sujetos. El sentido

colectivo de la memoria es el acto concluyente y categórico de su estudio, cuya sustancia se halla justamente en la capacidad de establecer que los factores socioculturales, crean redes para la memoria y su proceso de rememoración.

En las páginas anteriores, -a propósito de las tensiones entre memoria e historia- se revisaron algunos puntos de vista de algunos autores relevantes, que dejan como evidencia, el denominado *heritage industry* (Erll, 2012) el cual se refiere al espacio transversal experimentado por la memoria en la actualidad que se distiende como “fenómeno cultural, interdisciplinario e internacional” (Erll, 2012 p.1) planteando incluso, la presencia del pasado como uno de los objetivos de los medios de comunicación de masas, bajo el modo de noticieros y artículos periodísticos adjuntos al devenir diario. En esta misma dirección, están además, el cine, la música, el teatro, la literatura y el arte en general, que provocan el estallido de escrituras/imágenes en modo de documentales, novelas gráficas de docu-ficción, puestas en escenas y performances, entre las más comunes. Aquí, el fin es mostrar que la memoria ya se ha convertido en un paradigma o dispositivo crítico, en donde el pasado pone a la realidad/presente en crisis para acentuar la falta de una experiencia social prospectiva basada en lo que se ha vivido. Este análisis del pasado contiene un mundo de experiencias diferentes en las que aparecen hibridadas las prácticas colectivas de la tradición, las discursividades y/o signos de una pragmática social, así como también, la vida común y corriente. En consecuencia, la memoria colectiva no es otra cosa, “que un concepto genérico que cobija todos aquellos procesos de tipo orgánico, medial e institucional, cuyo significado responde al modo como lo pasado y lo presente se influyen recíprocamente en contextos socioculturales” (Erll, 2012 p.8). Asimismo, es posible considerar a la memoria colectiva como una experiencia performativa organizadora de la sociedad, en la cual los sujetos van construyendo los recuerdos en el vivir cotidiano de un modo consciente y estable con el fin de legitimar su morada y habitabilidad en el mundo. No se puede eludir la sensible conexión con el origen de todo aquello que nos rodea, porque “la memoria no sólo es el producto almacenado de lo que experimentamos, sentimos e imaginamos; la memoria es sobre todo, un poderoso sistema de adquisición y transmisión de conocimientos que nos permite revivir el pasado, interpretar el presente y planificar el futuro”. (Ruiz-Vargas, 1997 p.10)

La práctica colectiva de la memoria que una sociedad elige para su desarrollo como tal, revela la trascendencia de la participación de los sujetos en la configuración de los recuerdos de los otros, porque se presume que solo así se puede mantener un equilibrio frente al olvido. En los estudios actuales sobre el pasado, no se puede obviar una “cultura del recuerdo” (Erll,2012), cuando existen sociedades que forman a sus integrantes incentivando la práctica del retorno o reenvío a los modelos de vida fundacionales. Las culturas preferentemente pre-modernas, promueven estos acontecimientos de memoria debido a que basan su identidad en tiempos y espacios aurales antropológicamente hablando.

Jacques Le Goff - citando a Leroi Gourhan - habla de una especie de memoria étnica, cuya importancia en las sociedades radica en el acto de preservación de la historia o la herencia, ya que esto se entiende como la necesidad de perpetuar el hábito de vivir como se vivió siempre. Señala, que ello es un acto de conservación imprescindible, porque con eso se ayuda a la permanencia de todo un sistema de conocimientos y/o pautas simbólicas necesarias para los procesos identitarios de dichas sociedades. Se aprecian, entonces, algunas coincidencias con A. Asmann, en relación a que el manejo de los recuerdos y el archivo de un pueblo, es la primera estrategia de poder que se ejerce. El autor aclara: “Apoderarse de la memoria y del olvido es una de las máximas preocupaciones de las clases, de los grupos, de los individuos que han dominado y dominan las sociedades históricas.” (Le Goff, 1991, p.134).

Profundizando en Le Goff, la ausencia de referencia con el pasado elimina la posibilidad de poder comprender por qué una sociedad es como es. Los acontecimientos que dan cuenta de la continua tendencia a apropiarse de la memoria de un grupo, no sólo se remite al caso de Auschwitz o a las dictaduras traumáticas ya conocidas mundialmente, sino que también a la manipulación e instrumentalización que hacen de la cultura del recuerdo, la política, los grupos económicos, las élites, la televisión, entre otros. Si bien el olvido es necesario para sustentar la memoria, lo anterior no se refiere a obviar la problemática inherente al acto de rememoración: porque se olvida, se recuerda; como diría A. Erll, en “el procesamiento de la experiencia de la realidad, el olvidar es la regla, el recordar la excepción”(Erll, 2012 p.11) ya que ello no significa que exista un acto impuesto o manipulador de lo que acontece como pasado. Por el contrario, aquí se habla de impostura y borramiento, es decir, de la irrupción de una lógica de “reality del pasado” que hace creer

que lo vivido se puede adquirir o representar. Incluso, se puede fingir el giro subjetivo de la memoria para hacer creer que es mejor olvidar las conexiones con la tradición y la experiencia testimonial. Por ende, emerge la inoculación de formas de recordar estandarizadas impuestas por grupos de poder dominantes en el tejido social, que consiguen suspender el pasado como práctica para reemplazarlo por un presente/bienestar ajeno a toda vinculación histórica.

En este procesamiento de una genealogía y vigencia de la memoria el olvido es el resultado del acto de recordar si ambas experiencias no están manipuladas. Olvidar es la consecuencia de un proceso natural de restauración y selección, entendiendo que para que se produzca un buen uso de la memoria se debe pasar por lo que Todorov llama, “supresión” [olvido] y “conservación” [recuerdo], que significa que la memoria se compone a partir de la interacción de las dos experiencias. Entonces, se puede entender que el olvido es una dimensión de la memoria, en tanto espacio necesario de selección y contraste de lo que se desea conservar. Así como se selecciona algo que se desea recuperar del pasado, también se olvida sin necesidad de selección ni voluntad. Un uso/abuso de la memoria, implica que los grupos sociales estén conscientes que deben “olvidar y recordar” para avanzar hacia el verdadero sentido del pasado.

La frase “ni perdón ni olvido” fue erigida como emblema de justicia en el Chile de la postdictadura, porque este “lema/slogan” produjo el efecto de inmovilidad en los grupos afectados por las injusticias del golpe militar, quedando como único gesto un recordar a medias, casi perpetuo y desmedido, que no ha hecho más que repetir el dolor de los sobrevivientes. Es decir, un uso descontrolado de la memoria en Chile, ha producido un curioso “efecto silencio” en los victimarios y un anhelo de memoria como réplica en las víctimas, haciendo ver un efecto de ajenidad a todo atisbo de justicia por parte de los gobiernos en los últimos años. La figura de una dialéctica invertida que muestra ahora “un abuso del olvido” y no de memoria en el país, hace reflexionar en el valor testimonial de la memoria, sobre todo, cuando vuelve aparecer el fantasma de Auschwitz.

En esta misma dirección, Andreas Huyssen (1942), en su libro *Modernismo Después de la Posmodernidad*, señala que se debe avanzar en la problemática memoria y olvido, porque el acto de contrarrestar la memoria va más allá de callar algo o simplemente suprimirlo. El

autor en concordancia con la postura de Ricoeur, plantea que hay formas de olvido al igual como existen formas de memoria; es decir, el olvido posee otras dimensiones que complejizan la dialéctica del proceso rememorativo:

Es necesario localizar el olvido en un campo de términos y de fenómenos como el silencio, la ausencia de comunicación, la desarticulación, la evasión, el apagamiento, la erosión o la represión, los cuales revelan un espectro de estrategias tan complejas como las de la memoria. (Huysen, 2011p.145)

En consecuencia, se habla de la obligación de recordar, pero no de olvidar. Huysen nos muestra un “nuevo giro de la memoria” al considerar que el olvido es una consecuencia del acto de recordar y que tiene un desempeño distinto en el contexto del siglo XXI, porque hacer memoria es también realizar el acto colectivo de hacer olvido. No obstante, si el sentido de olvidar/recordar radica en lograr la ansiada proyección de un presente-futuro pleno, solo fundado en un pasado exclusivo/excluyente, las razones del acto de memoria se volvería vacío convirtiéndose en un anhelo recurrente del acto de hacer memoria. Al mismo tiempo, el proceso de rememoración se alejaría de sus objetivos y los grupos sociales se “verían olvidando” su propia memoria. Esto que aparece paradójico, tiene sentido si se pone atención a los innumerables sitios de memoria que hoy existen en Latinoamérica, los cuales han perdido su función conmemorativa, es decir, han quedado al arbitrio del olvido funcional y su pregnancia memorial ha desaparecido o va en retirada.

Lo anterior, acontece cuando existe una sobreutilización -política, ideológica y también instrumental- del concepto de víctima o desaparecido; esto quiere decir que el olvido se origina en el propio acto de reparación, dado que su valor existe cual retórica discursiva del recuerdo. Por lo tanto, la víctima solo existe en el olvido y recordar cobra sentido solo como registro/archivo, corriendo el riesgo que la práctica de la memoria se vuelva experiencia obsesiva y compulsiva. Esto ha sucedido repetida veces en el caso chileno, especialmente con los sobrevivientes a la dictadura cívico-militar, que aún se debaten entre el olvido y las promesas de justicia y memoria. Lamentablemente, cada vez se legitiman menos los actos de memoria de las víctimas por parte del estado y se promueven más las políticas del olvido, como por ejemplo, los indultos recientes otorgados a los militares condenados en democracia. Las agrupaciones que demandan actos de memoria en Chile terminan

recordando y huyendo de sí mismas para escapar de las consecuencias de una ajenidad social cada vez más expandida que las obliga, cada cierto tiempo, a reiniciar procesos jurídicos destinados a reponer las causas olvidadas de las víctimas de la dictadura chilena.

Como se puede apreciar, el tema de los usos/abusos de memoria es algo complejo, porque se debe considerar la injerencia del poder [político] que juega un rol fundamental para que ello se constituya en excesos, si se piensa que continuamente se está conectando -la problemática memoria-olvido- desde el referente Auschwitz/dictaduras. Es recurrente que cualquier hecho de memoria -lejana o cercana- vea en el exterminio nazi razones ejemplificadoras para reclamar experiencias testimoniales de injusticias y muertes o también defender el derecho a condenar el olvido para siempre. Sin embargo, también es lícito pensar que las prácticas de la memoria han aparecido un tanto distantes, después de la modernidad del siglo XX, dando paso a un proceso de “contra memorias” en cuyo seno se hallan ideologías promotoras de prácticas de violencia y de olvido que en nada contribuyen a despertar la idea de un pasado/histórico abordado en el presente. El mercado a gran escala y la búsqueda de las mayorías como consensos demagógicos de las democracias actuales, ocasionan gran daño a la memoria porque hacen que la historia y el pasado colectivo, se transformen en acuerdo de masas y no en un proceso de re-construcción inclusivo identitario ya que lo que se juega es el derecho a la verdad, la justicia y la paz social. Esto es un síntoma característico del tiempo en que vivimos, porque escasos gobiernos o estados/naciones están de acuerdo con repensar sus historias.

Otro punto de fuga en esta genealogía de la memoria es la irrupción de lo colectivo para comprender -desde el ámbito artístico y sociocultural- los acontecimientos fundacionales del devenir humano. Aby Warburg⁹, con su gran proyecto Atlas Mnemosyne, propone hacer un recorrido por la historia del arte a través de la memoria colectiva en la que los recuerdos/visiones son las piezas claves para desentrañar las imágenes del pasado cultural y artístico. Su creencia, estudio y análisis de la imágenes visuales de la antigüedad dan como

⁹ Aby Moritz Warburg (1866-1929) historiador alemán nacido en Hamburgo que fundó la Biblioteca de Estudios Culturales Warburg. Su "Atlas Mnemosyne", un proyecto titánico con el que pretendía reconstruir la memoria histórica de la cultura occidental, quedó inconcluso a la hora de su muerte, en 1929. Warburg, es un referente en la historia del arte y aún hoy, se le considera fundamental para comprender sus aportes en el ámbito de la memoria y el archivo. Su trabajo bajo la forma de una historia del arte o historia de la cultura sin texto posibilita examinar multitud de imágenes a la vez, ya con la idea revolucionaria, puesto que no es necesario observar originales. Fue su modo de localizar el pensar en un espacio visual dinámico siempre cambiante, mudable, en una aventura crítica, visual y analítica siempre abierta, infinita, como un desafío también al supuesto orden del tiempo y del espacio.

resultado una resignificación/composición de materiales de épocas, lugares, sociedades, costumbres, entre otras formas culturales acumuladas en su obra. Warburg, demuestra que la diversidad de formas/imágenes presentadas en la Mnemosyne, son transversales en tiempo/espacio, puesto que una memoria visual sería algo así como una “comunidad trascendente del recuerdo”(Erll, 2012p.27). Asimismo, estos *engramas*, pueden ser reconocidos como huellas mnémicas, apareciendo o reinventándose cada vez como indicios de un pasado compartido. Las especificidades que Warburg distingue en las infinitas formas artísticas que examina, lo llevan a establecer correspondencias socioculturales claras entre tiempos y culturas diferentes. Las pinturas de la antigüedad, los objetos, la manera de llevar las ropas, son ejemplos de algunas de sus correlaciones que realiza con miras a explicar el devenir del arte como memoria ya que la visualidad de la cultura artística, es también la imagen de un mundo híbrido, donde las apropiaciones y reiteraciones de las *pathosformel*¹⁰ revelan arquetipos sociales emanados de una creación artística precedente. La memoria visual deviene también memoria compartida[colectiva] toda vez que la imagen-movimiento warburguiana es reconstructiva y remite siempre a las fuentes: “las imágenes serían interpretadas como testimonios de estados de ánimo transformados en imágenes; en ellas, las generaciones posteriores buscarían las huellas de las profundas conmociones de la existencia humana.”(Antacli, 2002, p.62)

La interesante propuesta de Warburg, conduce necesariamente a la idea de que el recuerdo nace en un “espacio compartido”, hace emerger una práctica de la memoria diferente en el sentido de que el proceso de rememoración y/o construcción se asume como trabajo(s) (Jelin, 2002), puesto que el pasado no tiene que considerarse como eterno retorno, porque el solo acto de recuperación no basta para encontrar el sentido de lo recordado, incluso siendo testigo de lo ocurrido. Es por eso que la concepción de Warburg es un acto de reintegro de imágenes resignificadas como relatos visuales de una memoria puesta en un aquí y ahora que da como resultante un campo cultural concentrado en un tiempo y espacio arquetípicos. El trabajo de este autor conecta con la idea de que el pasado se puede trabajar

¹⁰ Formel es neutro en alemán, se ha preferido “la” Pathosformel para adecuarla al uso de fórmula en español. Warburg estableció su método a partir de las *pathosformel*, formas o fórmulas de estilo emocional ejecutadas a través de muchos y diferentes artes, consiguiendo dar expresión a una amplia variedad de preocupaciones culturales, que van desde el folclore a la religión. Su método se fundamenta en que los períodos históricos están marcado por grupos de huellas afectivas susceptibles de mostrar arquetipos culturales de esos tiempos que recorren la historia del arte. Por lo tanto, estos arquetipos se forman a partir de imágenes que son para la reconstrucción y transmisión del pasado. Véase, *La imagen Superviviente: Historia del Arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* de George Didi Huberman, Edit Abada, 2009, Madrid.

con miras a elaborar contactos significativos con una cultura legítima de restauración de lo acontecido. Ahora bien, siguiendo a Jelin se debe recuperar la distancia entre lo recordado y lo que acontece con el fin de introducir el acto de memoria en el propio presente para establecer procesos de construcción/reparación/conmemoración más efectivos. Vale decir, “se requiere trabajar, elaborar, incorporar memorias y recuerdos en lugar de re-vivir y actuar” (Jelin, 2002 p.15). Para la investigadora argentina, evitar la repetición de los hechos del pasado es un factor clave para avanzar en un caso trabajo terapéutico-social para eludir la trampa de los abusos de memoria, la manipulación del poder político y de aquellos que propugnan el olvido. La socióloga, insiste en un trabajo “elaborativo” del pasado para desconstruir las vinculaciones tradicionales entre política y memoria ya que es vital poner en práctica lo que Todorov denomina la “memoria ejemplar”, aquella que permita a los sujetos una visión prospectiva y consensuada del pasado con énfasis en una reconstrucción verdadera del presente y futuro. En palabras de Jelin: “Esto implica un pasaje trabajoso para la subjetividad: la toma de distancia del pasado, aprender a recordar” (Jelin, 2002p.16). Nótese otro ejemplo sobre el problema que adquiere la subjetividad cuando en Chile salen a la luz declaraciones de ministros y seguidores del actual gobierno¹¹ de derecha, argumentando que el museo de la memoria -inaugurado por la ex presidenta Michelle Bachelet en 2010- es un montaje y que lo que allí existe, no es más que una visión histórica sesgada por la izquierda chilena de lo que ocurrió en tiempos de la dictadura. A más de cuarenta años del golpe militar en Chile, la ausencia de una memoria colectiva asoma cual gesto precario de una subjetividad compartida que no funciona. Los abusos de la dialéctica memoria/olvido crean un escenario irreconciliable sobre el pasado reciente chileno. Es evidente la falta de una subjetividad que no trabaja, que no elabora políticas de acuerdos, que no “aprende a recordar” sobre la experiencia traumática del 11 de septiembre de 1973 y los efectos que ésta produjo. La memoria de las víctimas de la dictadura, deben recurrir -cada cierto tiempo- a este retorno/repetición que llama Jelin, con el fin de contrarrestar las políticas del olvido impuestas por un sector que no desea recordar. A la hora que se redacta esta investigación, se vuelve a reactivar una memoria chilena dividida que no cesa en desaparecer, pero que evidencia la crisis de las instituciones que podrían promover la

¹¹ Véase el caso del ministro Mauricio Rojas en <https://www.elmostrador.cl/noticias/pais/2018/08/13/debut-y-despedida-mauricio-rojas-sale-del-ministerio-de-las-culturas-ante-presion-por-ddhh/>

rescritura de la historia, en tanto se reconozcan los actos del pasado como experiencias auténticas de voz y de dolor. El olvido desmedido propulsado por un sector importante del país, pone freno a la memoria como herramienta de construcción, porque ello significa legitimar el recuerdo como lógica convivial, no solo para retrotraer la justicia frente a los desaparecidos de la dictadura cívico militar, sino también como la performance permanente para afrontar los temas de marginalidad étnica/racial de las culturas indígenas de todo Chile para aceptar la ancestralidad como recuerdo y, de una vez, fomentar el pasado como presente interrogando y re-elaborando el ethos/identidad de culturas olvidadas y excluidas como la mapuche, selknan, aimara, mestiza, entre otras. El desafío frente a estos recientes desencuentros de la memoria en Chile, requieren de procesos que superen la tesis de “la memoria comunicativa” de A. Assman para transformarse en una “memoria cultural”, porque el verdadero sentido está en llevar “consigo un inventario fijo de contenidos y creaciones de sentido para cuya continuación e interpretación se forman especialistas (p.ej. sacerdotes, chamanes o archivistas)” (Erl, 2012 p.38)

Otro punto de vista relacionado con la crítica social y la memoria en la región, es lo que Néstor García Canclini afirma de dicha conducta, cuando aclara que no solo está presente en los gobiernos antes mencionados, sino que también en aquellos grupos de poder tecnócratas neoliberales tardíos, que banalizan todo proceso de recuperación de memoria política para trasladarla a un acto mercantil y utilitario de conmemoración localizada y de interés populista. El autor de *Culturas Híbridas*, señala -a propósito de la irrupción de estos “modernizadores” en Latinoamérica- que se aprecia una trama simuladora que borra la conexión con la huella territorial del pasado, propugnando una logística de la evasión porque la memoria no es legítima del todo como estrategia de apropiación de un presente/futuro ya que no se ajusta a la lógica de “lo nuevo” ni a la “verdad útil” para el desarrollo de las estrategias economicistas. Canclini, es categórico a la hora de ejemplificar una memoria ausente:

La teatralización del patrimonio es el esfuerzo por simular que hay un origen, una sustancia fundante, en relación con la cual deberíamos actuar hoy. Ésta es la base de las políticas culturales autoritarias. El mundo es un escenario, pero lo que hay que actuar ya está prescrito (García Canclini, 1992 p.152).

Observamos que el acto del pasado frente al presente, ha sido forzado a existir como una parte más de la suplantación antes mencionada, en el sentido que no proporciona ninguna vía que lo relacione con el futuro; más bien, se asegura una repetición ausente de toda respuesta destinada a crear nada más que una lógica de la desmemoria. En consecuencia, al tiempo que se describe aquí la importancia de todo acto de memoria, también se reconoce la presencia de la violación del derecho a recordar, puesto que si se pone atención a que los procesos modernizadores en el tercer mundo están propiciando más y más aquella sensación de ajenidad con los procedimientos de la memoria, sucede también el desmoronamiento del modelo neoliberal (al menos en Chile) que sigue originando la inmensa movilización de la sociedad chilena para cuestionar todo lo que tenga que ver con la modernización excluyente. Al respecto, Foucault señaló hace mucho tiempo que ello funciona bajo la forma de una “biopolítica” que se revela como estrategia de dominio sobre los intereses de lo colectivo. Es decir, se puede promover lo que la institucionalidad desea olvidar para dosificar los cuerpos y establecer, incluso, normas jurídicas violentas que actúan sobre lo que se debe recordar. A esto Ricoeur lo llama “memoria manipulada” refiriéndose al control ejercido por ciertos grupos de poder con ideologías institucionalizadas excluyentes e incluso violentas.

Una memoria ejercitada, en efecto, es, en el plano institucional, una memoria enseñada; la memorización forzada se halla así enrolada en beneficio de la rememoración de las peripecias de la historia común consideradas como los acontecimientos fundadores de la identidad común. [...] Historia enseñada, historia aprendida, pero también historia celebrada. A la memorización forzada se añaden las conmemoraciones convenidas. Un pacto terrible se entabla así entre rememoración, memorización y conmemoración (Ricoeur, 2000 p.16).

Con respecto a lo anterior, Foucault afirma incluso que existen “tecnologías del yo” (1990) bajo diversas formas de socialización y humanidad, aparentemente inocuas, que se develan como estrategias de control con forma de estructuras sistémicas como por, ejemplo, el cuerpo jurídico para imponer categorías identitarias de poder que “callen” el pasado. En consecuencia, existe la imposición de lo que se debe recordar y el ocultamiento de cualquier verdad inscrita como lugar de representación del disenso. Por tanto, la finalidad de tales “bio-tecnologías” es evitar cualquier viso de otra revelación o discurso que pueda poner en riesgo la credibilidad del sentido oficial de lo recordado. La memoria obligada por el poder,

es un tema pendiente porque está todavía presente, no solo como resabio de las dictaduras esparcidas por el planeta, sino que es una realidad frecuente y actual en todas partes porque el derecho al recuerdo se torna muchas veces escape retrotópico decadente (Baumann, 2017). Lo propuesto en el punto anterior, refuerza la idea ontológica y trascendente de la memoria, cobrando importancia el hecho de que la sociedad del siglo XXI no está del todo alineada con una práctica interrogadora del pasado. Sin embargo, el debate formal que hoy existe, en relación a que la memoria se está convirtiendo en un nuevo paradigma o quizás, en una señal más clara de representación de la realidad, es algo evidente porque ya no se la define como una expresión del estado posmoderno, sino que como una expresión o categoría nueva e independiente de una coyuntura cultural como lo fue a fines del siglo XX.

1.2.2 *De la Memoria a la Posmemoria*

En el tránsito hacia una genealogía de la memoria hay que considerar las direcciones que alcanzan los estudios del pasado a comienzos de este siglo. La memoria ha experimentado cambios en su especificidad, porque actualmente se repiensen las relaciones tradicionales entre pasado-política-identidad y cultura. Ello implica que los estudios de memoria se combinen con otros enfoques en torno al fenómeno del pasado observándose, especialmente en el campo el arte, un sujeto receptor conducido hacia estéticas y prácticas performativas, destinadas a producir efectos relacionales, colaborativos y socioculturales en torno al fenómeno del recuerdo. Una memoria como herramienta de construcción, equivale a señalar que el pasado se vuelve un agenciamiento nuevo frente al desafío histórico tradicional, en tanto el proceso rememorativo alcanza una dimensión creadora, susceptible de proponer caminos nuevos o giros que impidan aquella cultura del *oblivion*.

Este giro de la memoria se reconoce también como posmemoria, porque sitúa los estudios del recuerdo en una condición liminal y distante frente a lo que se conoce como acto de reparación/commemoración. Específicamente, se refiere a los hechos postraumáticos narrados por segundas (o posteriores) generaciones y que, de alguna u otra forma, están conectados con episodios de testimonialidad dolorosa no resuelta. El nombre de posmemoria es un concepto que aparece en, *The Generation of Posmemory, Writing and*

Visual Culture After the Holocaust de Marianne Hirsch¹², (2012) en el cual la autora propone que la indagación del pasado se produce a partir de recuerdos heredados que reconfiguran también el acto de hacer memoria. Asimismo, la importancia que ello trae para los estudios culturales del último tiempo, sirve para difundir nuevas investigaciones/creaciones sobre productos artísticos elaborados en el contexto de un hecho colectivo del pasado ajeno a la concepción topológica temporal original. Vale decir, se está frente a la construcción de los recuerdos bajo la forma de “obra”, cuyo contenido queda determinado, al mismo tiempo, por la potencia de lo reclamado *hic et nunc*. El reconocimiento de prácticas de posmemoria, parte del hecho que actualmente siguen existiendo expresiones artísticas que contienen reflexiones críticas actualizadas del pasado que poseen una performativa de la subjetividad basada en el dispositivo de la testimonialidad compartida, cuyo valor traumático se ha recuperado con el fin de realizar inscripciones memoriales de diversa índole: monumentos y antimonumentos, performances, teatro posdramático; intervenciones urbanas, fotografía, archivos, instalaciones, entre otras.

Postmemory describes the relationship that the “generation after” bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before—experiences they “remember” only by means of the stories, images, and behaviors 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. Postmemory’s connection to the past is thus actually mediated not by recall but by imaginative investment, projection, and creation¹³ (Hirsch, 2012 p.5)

El acontecimiento posmemorial, pone énfasis en aquella subjetividad que elabora una memoria como invención imaginaria de un pasado lejano, pero recuperado y actualizado que porta recuerdos bajo el signo de herencia afectiva y revela espacios resignificados de lo vivido traumáticamente. El pasado devenido presencia sincrónica, arma el juego desencadenante de lo que se desea intervenir desde el presente. Véase, por ejemplo, diversos ejercicios de posmemoria en Chile, que constituyen registros investigativos audiovisuales/periodísticos no oficiales, que dieron origen a una serie de documentales

¹² En esta investigación se utiliza la versión en inglés por razones metodológicas, pero existe traducción en español: *La Generación de la Posmemoria, escritura y cultura visual después del holocausto*. Pancrítica, 2015, España.

¹³ La posmemoria describe la relación de la “generación de después” con el trauma personal, colectivo y cultural de la generación anterior, es decir, su relación con las experiencias que “recuerdan” a través de los relatos, imágenes y comportamientos en medio de los que crecieron. Pero estas experiencias les fueron transmitidas tan profunda y afectivamente que *parecen* constituir sus propios recuerdos. La conexión de la posmemoria con el pasado está, por tanto, mediada no solamente por el recuerdo, sino por un investimento imaginativo, creativo y de proyección.

realizados para mostrar la historia chilena no contada hasta el día de hoy. Uno de los casos más emblemáticos que demuestra la ambigüedad mantenida en la historia del fin de siglo XX chilena, es *La ciudad de los Fotógrafos* de Sebastián Moreno, realizado en 2006 y en cuyo film, se revelan los detalles que determinaron la muerte de Rodrigo Rojas de Negri y Carmen Gloria Quintana, que al final- como es sabido por todos- fueron rociados con gasolina para luego prenderles fuego.

El caso quemados -como se conoció en Chile- fue un acto premeditado y ejecutado por una patrulla militar en el contexto de las primeras manifestaciones de las protestas contra el dictador en julio de 1986.¹⁴ El film es un acto de posmemoria contado desde el registro autobiográfico de un hijo hacia su padre fotógrafo, mostrando un recorrido por un pasado que escamotea los espacios íntimos de una memoria individual que no se vivió directamente, pero que termina convirtiéndose en colectiva por el hecho de contextualizar acontecimientos sociales y políticos, compartidos en esa época de las llamadas “protestas” en todo el país. En este gesto de memoria tardía (o vicaria, como diría Hirsch), las imágenes fotográficas testimonian un pasado personal que da a conocer una memoria/país silenciada. Es decir, cobra sentido lo que alguna vez Halbwachs, señaló cuando aclara que “el recuerdo es, en gran medida, una reconstrucción del pasado con la ayuda de datos tomados del presente” (Halbwachs, 2004, p.71), porque solo así se entiende la posibilidad de un relato histórico vivido a destiempo. Los fotógrafos que documentaron la dictadura y la “época de las protestas” -hasta hace poco- no figuraron en la historia reciente de Chile, permaneciendo solo en los lugares de conmemoración emblemáticos erigidos posteriormente al golpe (Museo de la memoria, por ejemplo, entre otros). Por lo tanto, esta obra de archivo autobiográfico, es solo un ejemplo de cómo un dispositivo de imagen/escritura y posmemoria, es capaz de retener, recuperar y construir un pedazo de la historia no escrita ni procesada en Chile. En consecuencia, el ejercicio sobre el pasado proyecta un ámbito de expresión única en el que existen productos culturales que son resultados de estas segundas generaciones afectadas que crean discursos propios sin haber vivido en el espacio conflictivo del pasado. Asimismo,

¹⁴ El fotógrafo Rodrigo Rojas de Negri, documentaba en esos días para una agencia internacional las protestas contra el régimen y se encontraba con otros manifestantes junto a una barricada que ardía en el sector de Estación Central al poniente de Santiago. En ese lugar, se hallaba también Carmen gloria Quintana. Ambos, fueron perseguidos e interceptados por los militares en la Avenida General Velásquez,(sector poniente de Santiago de Chile). Son detenidos por la patrulla al mando del teniente Pedro Fernández Dittus y rociados con gasolina para ser quemados vivos allí mismo. Acto seguido son dejados fuera de la ciudad abandonados. Horas más tarde, Rojas de Negri muere por la gravedad de las heridas. Solo Carmen Gloria Quintana sobrevivió con gran parte de su cuerpo afectado. Actualmente, ella sigue luchando desde fuera de Chile para que se haga total justicia. (<https://eldocumentaldelmes.com/es/doc/la-ciudad-de-los-fotografos/>)

aparecen condiciones importantes como la cercanía cómplice con el acontecimiento evocado, para dar a entender que es necesario aquello con el fin de inscribir la legitimidad del trabajo de la memoria. Con lo anterior, se entiende que el sentido de recuperación del pasado como experiencia mediada por el testigo, se reconoce como un acto de pervivencia sobre el olvido. Se deduce además, que la expresión de ese pasado está pregnada por discursos de distinta índole, ya sea de medios de comunicación, relatos de familiares, documentos, objetos, fotografías (como en el caso de la *Ciudad de los Fotógrafos*) entre otros, porque la conexión con el pasado es una operación que asume la forma de narración para ocupar un lugar crítico y reivindicador de la memoria colectiva.

En este proceso de instalación crítica de la memoria en Chile aparece Nona Fernández (1971) como otro ejemplo representativo de escritura posmemorial, puesto que en su dramaturgia está contenida la experiencia de un pasado retenido y oscuro como si fuese aquella “dimensión desconocida” de la que habla en su novela que lleva el mismo nombre. La dramaturga es quizás la escritora más importante en la actualidad, cuyo paisaje escénico, dramático y literario, está cruzado por una profunda memoria vivida a destiempo que no cesa de interrogar un pasado terrible y oscuro. Sus espacios de encuentro con el recuerdo se tiñen totalmente con el contexto del golpe militar ya que en sus textos sobresalen la ironía, el humor y perversidad bajo la forma de docu-ficción que se hibrida con ese juego liminal entre: vida/muerte, verdad/mentira, apariencia/realidad, pasado/presente, entre otros. La fisonomía posmemorial de Nona Fernández, adquiere fuertes visos de realidad, porque los acontecimientos vividos están contruidos o imaginados con los materiales del archivo colectivo fundido con la experiencia testimonial. Un archivo que es propio/heredado para exponer un pasado/presente en la que el miedo a las desapariciones, tortura, persecución son leyes estructurales que configuran su narración y/o dramaturgias.

Fernández aparece como un testigo/escucha de lo que se dice y lo que se muestra/oculta (textos/imágenes) de la dictadura militar. Comienza su formación profesional en los primeros años de la transición, ingresando a la Pontificia Universidad Católica de Chile a estudiar teatro. Es en este periodo donde la memoria del país es interrogada en busca de la verdad y la justicia. Un pasado que intenta reestablecerse luego del trauma y de esta manera develar un recuerdo colectivo que, al igual que un fantasma, aparece y desaparece. (Saavedra, 2015, p.65)

En su obra el *Taller* (2013), la escritora hace un ejercicio de posmemoria irónico y grotesco de un momento cruel de la dictadura chilena. La dramaturgia transita por acontecimientos por todos conocidos en Chile y que han marcado las dimensiones que alcanzó la perversidad del régimen. La obra cuenta como Mariana Callejas¹⁵, inventa un taller literario en su casa cuartel de Lo Curro como cuartada para ocultar las torturas y muertes que se llevaban a cabo durante los días y noches. En la escena inconclusa, al comienzo del texto aparece lo siguiente: “Érase una vez una mujer que vio lo que no debía ver. Siguió el rastro de un grupo de ratitas muertas por el jardín de un palacio y llegó hasta donde no tenía que llegar” (Fernández,2013p.139). Dicha introducción actúa como epígrafe anticipatorio de las secuencias/escenas, porque la historia de María/Mariana[Callejas] está construida grotescamente, pero pregnada de una memoria colectiva con fuerza disruptiva en donde lo real aparece y desaparece fantasmáticamente. Es el juego dramático y escénico que propone Fernández en esta obra que deviene hito colectivo de una generación que se hace cargo del horror, muerte, tortura y desaparición causada por los militares y civiles del 11 de septiembre del 1973. La presencia de lo real como memoria permite “develar la máscara, lo ficcional y mirar de frente la realidad a partir de la des/articulación, del de/velamiento de un pasado histórico, que a través de una dramaturgia política con un tratamiento irónico y mordaz crea una nueva lectura del pasado para revelar una verdad oculta.”(Saavedra, 2015 p.72).

Los espacios de posmemoria en Nona Fernández, asumen -como ella misma lo señala- una “dimensión desconocida” oscura y misteriosa, que trasunta el rastro de un pasado escurridizo y misterioso, igual como sucede en la serie norteamericana de televisión de los 60-70. En su novela, *La dimensión desconocida* puede apreciarse el ensamblaje con lo real que permite releer e imaginar el pasado frente al presente no como un acto conmemorativo, sino como una estrategia performativa de una memoria en crisis que motiva al lector a un esfuerzo de recuperación y participación del recuerdo colectivo. Fernández, rescata la memoria de un olvido impuesto. Repone y construye, trabajando el pasado para volverlo útil, un artefacto para que “el mensaje no se borre, para lo que aún no entendemos alguien en el futuro lo

¹⁵ Agente de la DINA, esposa de Michael Towley también agente de la CIA, que fue contactado por la misma DINA del gobierno de Pinochet, para asesinar al canciller Orlando Letelier en Washington, DC, Estados Unidos.

descifre. Fijar para anclar a tierra, para dar peso a la gravedad, para que nada salga disparado al espacio y se pierda”. (Fernández, 2016 p.74)

Junto con los anteriores, se aprecian otros casos de ejercicios de posmemoria en países de Latinoamérica, cuyos temas se enfocan en temáticas liminales basadas también en experiencias/testimoniadas provenientes de traumas dictatoriales. La obra, *Un trozo Invisible de este Mundo*, Juan Diego Botto, (2013) es ejemplo de ello, porque la dramaturgia es un relato de una memoria individual que busca interpelar, después de muchos años, las justificaciones bárbaras de la dictadura argentina. La nostalgia, ausencia, desaparición, muerte y discriminación, (escenificadas en un paisaje urbano europeo del siglo XXI) son los tránsitos que asume el pasado en crisis de un personaje que confiesa no entender el por qué de las desapariciones y el horror de la dictadura en ese país. La obra se convierte en la puesta en escena de la opinión pública impotente, reforzando la idea que estamos frente a la recomposición de un tiempo pasado traído al presente que revela la violenta vestidura del “aquí y ahora” fascista con un fuerte matiz discriminatorio y racista. La dramaturgia se estructura en relatos entrecruzados que muestran el ir y venir de una memoria en crisis, puesto que es también el lugar de la recomposición de un pasado heredado colectivo dada la condición de violencia política vivida por los padres de Botto. El desaparecido político o el torturado por el aparato represivo de la dictadura de la Argentina, se recompone en un “cuerpo/acontecimiento” nuevo en la obra para elaborar el discurso del pasado oculto, pero con la convicción de que ahora se percibe el testimonio cual la afección de algo cercano o tal vez como una prótesis que se ha heredado de la víctima para fortalecer la legitimidad de lo que se habla.

Después llegó el famoso eufemismo, “desaparecido”. Ya no estaba preso, sino desaparecido, una palabra que contiene un cierto halo de misterio, un concepto de difícil captación para un niño. Una de las más terribles perversiones de hacer desaparecer a los opositores políticos es que delega la determinación de darlos por muertos en los familiares que aún los esperan en lo más hondo de su corazón. Pero eso es algo que no entendí hasta muchos años más tarde (Botto, 2013 p.18).

La dramaturgia se fragmenta y se ensambla con el objeto de mostrar la inmigración como el daño colateral de un presente desplazado hacia un pasado y viceversa, que oprime y ejerce

violencia en cualquier parte del mundo desarrollado. La necesidad de un lugar para vivir es también la necesidad para poner en marcha una memoria del desarraigo. Es por eso que ambas experiencias se mezclan en el desarrollo de la obra para dar la sensación que de un ir y venir del recuerdo que vive su legitimidad en el giro subjetivo de la memoria, porque pasamos de un testimonio a otro; de un personaje que habla de su padre desaparecido a un inmigrante argentino dentro de una cabina telefónica o, al sentido y revelador caso, de una mujer venida de África que no tiene donde vivir en Europa. Todo este mundo armado dentro de un contexto hostil y de crisis, cuya performativa visual aumenta al proponerse como espacio un habitar construido desde la negación del lugar: una correa transportadora en un aeropuerto cualquiera. Es decir, la inútil transitoriedad como lugar de memoria.

Otro caso de posmemoria se puede hallar en la obra de Lola Arias (1976), porque es una autora que trabaja específicamente desde de los lugares de memoria y se podría afirmar que sus textos se ajustan a las operaciones escénicas del pasado heredado. *El año en que nació* (2016), *Atlas del comunismo* (2016), *Formas de caminar con un libro en la mano* (2017), *Campo minado* (2016), entre muchas otras, son escrituras que también se configuran como dramaturgias en cuya composición híbrida está el recuerdo, ficción y realidad. Un teatro que desconstruye el pasado argentino y latinoamericano con un énfasis en lo performativo/visual, que caracteriza su contemporaneidad posmemorial desde lo individual a lo colectivo y que, además, transita en lo político contingente. Su escritura pone de relieve la imagen/palabra de una teatralidad fundada en el pasado heredado, debido a la fuerza que pone la dramaturga en el sentido performativo de la presencia del cuerpo, el tiempo y el espacio frente al espectador. La evidente estética escénica relacional (Borriaud, 2008) de sus creaciones, hacen que su trabajo sea complejo y provocador, en tanto la intención especular de sus personajes/presencias se confunde con los recortes de una memoria fundida con la experiencia dual de la realidad/ficción. La irrupción del pasado frente al presente, bajo la forma de contingencia política-social, trabaja con profundidad para establecer trazos de archivo y documento, cuya función ayuda a entender también la dimensión política/denunciante de su escritura.

El año en que nació (2016) es un ejemplo de cómo la testimonialidad vicaria de la que habla M. Hirsch, se convierte una y otra vez en experiencia corporal, haciendo que el pasado tome

lugar hoy como herencia terrible de los que existieron y vivieron las torturas. Víctimas y victimarios, confiesan los espacios de la memoria de los torturadores y los desaparecidos que vuelven a existir para imaginar el pasado doloroso y traumático, como si la obra fuera un “*role playing*” en tiempo real. En otra obra llamada, *En mi vida después y otros textos* (2016), la autora visiona una memoria individual y colectiva simultáneamente, en la cual se configuran performances/documentos recortados de su infancia, adolescencia y adultez. Al respecto señala: “*Mi vida después, El año en que nací y Melancolía y manifestaciones*, conforman una trilogía que parte del mismo concepto: hijos que reconstruyen la vida de sus padres a partir de fotos, films, textos, recuerdos” (Arias, 2016 p. 9).

Su escritura se vuelve una especie de máquina del tiempo que deviene memoria rizomática, porque se dispara en distintas direcciones de tiempos y espacios, originando agenciamientos conmemorativos del pasado privado y colectivo sin lógica u orden establecido. La estética de una memoria performativa hace que su escritura se vuelva acto permanente, en el sentido que la discursividad proferida en el espacio escénico, se encarna en presencias corporales que por sí solas escenifican el pasado frente al presente de un modo sincrónico:

Alexandra: Después del golpe mis padres se exilian en Suecia, donde nazco yo. En 1978 nos vamos a Cuba a preparar la Operación Retorno. Mi abuela nos lleva a mi hermano y a mi a vivir a Guatemala. Desde Cuba, mi padre entra a Chile y lo toman preso. Desde Cuba, mi madre va a España a colaborar con la ETA. Desde Guatemala, mi abuela decide que nos vamos a vivir a Francia. Desde España, mi madre vuelve a Chile y la matan. Tres días después de eso mi padre sale de la cárcel con ayuda de la comunidad judía y se tiene que ir a Israel: pasa ahí seis meses, luego se encuentra con nosotros en Francia y decide que todos volvamos a Cuba. (Arias, 2016 p.95)

El pasado como ejercicio de posmemoria, toda vez que se establece con certeza el hecho afectivo de la empatía con el lugar de lo acontecido, aparece una nueva visión legítima del testimonio recuperado. Sin embargo, no siempre ocurre lo mismo y ello puede quedar en una mediación bastante lejana que hace desaparecer la verosimilitud del testigo vicario. A partir de aquí, es posible integrar a esta reflexión la crítica que realiza Beatriz Sarlo al concepto de posmemoria, aclarando que es un término un tanto tautológico pues, no es exclusivo para dar a conocer estos procesos de memoria que portan segundas generaciones en torno a un hecho acontecido. Su disentir más fuerte está centrado en la idea de “mediación” y lo “vicario” que

plantean Hirsch y Young, en donde subrayan que un acontecimiento/recuerdo no vivido en el pasado, es igual de legítimo para ser utilizado como testimonio por los que no estuvieron afectados directamente. Sarlo, contrariamente afirma que ello no es exclusivo de la posmemoria ya que siempre el recuerdo está sometido en algún grado a la mediación. La autora no está de acuerdo con la especificidad de los términos, porque no son precisos para abordar integralmente los actos del recuerdo de segunda mano y diferenciarlo de los otros actos de memoria.

Pero incluso si se reconoce la necesidad de la noción de posmemoria para describir la forma en que un pasado no vivido, pero muy próximo llega al presente, hay que admitir también que toda experiencia del pasado es vicaria, porque implica sujetos que buscan entender algo colocándose, por la imaginación o el conocimiento, en el lugar de quienes lo experimentaron realmente. (Sarlo, 2012 p.129)

La investigadora argentina, argumenta entonces, que lo vicario no es específico de la posmemoria quedando la propuesta de Hirsch y Young, como una señal un tanto equívoca para emplearla como un concepto diferenciador de la memoria. En esa misma línea sostiene que siempre hay mediación cuando se acude al pasado, porque es muy difícil no narrar o testimoniar en lugar de alguien (Sarlo,2012). Además, sostiene que es inevitable la presencia de recursos mediales que intervienen en el traspaso de información desde el pasado, ya que no se puede desconocer aquel procedimiento espontáneo que ocurre con aquellos discursos que contextualizan una época influenciada por diversos medios de información. En consecuencia, no se puede eludir el hecho de que el pasado está sujeto a la re-presentación testimonial, porque el discurso de lo “dicho en lugar de” funciona como una realidad que necesita ser re-inventada. Sería imposible que los muertos o desaparecidos pudieran decir lo suyo. Habrá un “alguien” que hable por todos como testigo, que ocupe el lugar de la memoria suya, de los otros ausentes y que haga del pasado el lugar del recuerdo en el presente. Un cuerpo otro que estuvo allí será el territorio del trauma, del dolor, la deuda o la ausencia, pero que de igual manera puede mover el tiempo y el espacio en favor de la recomposición y la reescritura de lo acontecido.

1.3 Pierre Nora y los Lugares de Memoria

Los usos de la memoria están ligados al problema del olvido. Así como ha existido el *ars memoriae* (Yeats,2011) -el instinto/sensación innato de recordar para vivir- está también el impulso a olvidar lo que se hace o construye. La memoria ha ejercido su función rememorante, toda vez que su objetivo principal es precisamente la lucha contra aquello destinado a la desaparición. La razón de ser de una práctica del pasado se centra en la permanente actitud de restaurar algún trauma o hecho acontecido violento o inestable para sobrellevar el peso de la injusticia, de una muerte o una desaparición. Por ello, ante el ejercicio que asume la forma de ritualización se realizan inscripciones de memoria para contrarrestar la práctica del olvido. Monumentos, memoriales, textos, ficciones, son indicadores de la marcha de la memoria contra todo acto amnésico de la realidad con el fin de instalar el gesto de recomposición de lo ausente. En esta dirección se inscribe la teoría de la memoria de Pierre Nora, porque su perspectiva sobre el pasado significa que no solamente se repiensa la historia de los grandes acontecimientos de su país, *Francia*, sino que podría extenderse a la revisión historiográfica del mundo contemporáneo occidental.

Pierre Nora (1931) historiador francés, es quien acuña el nombre de los lugares de memoria para tipificar y revisar una nueva historiografía sobre el pasado, advirtiendo que es necesario un recuento de los hechos acontecidos de una manera diferente a como la historia convencional lo ha venido realizando. Su obra es monumental y adquiere caracteres de brillante, porque el historiador propone repensar la historia haciendo un giro radical en el nombramiento/conceptualización de lo que ha sido asignado, enseñado y entregado como tradición, nación e identidad. Nora, ha encabezado un equipo numeroso de historiadores cuyo trabajo exhaustivo de años ha dado como resultado extensas reflexiones documentadas de acontecimientos claves para la comprensión de su teoría, contenida precisamente en los *Les lieux de memoire* en donde se ubican las investigaciones interdisciplinarias sobre la importancia del pasado en la construcción del ethos de su país, con miras a establecer una transformación del tránsito histórico en los diversos tiempos vividos por los franceses y europeos. El autor francés parte del hecho de que la memoria es un tema pendiente, no solo en la *France*, sino también en el mundo contemporáneo, argumentando que hoy el pasado sufre un desarraigo y que la presentificación cultural expandida no logra responder a los

desafíos fundamentales que sostienen lo que debe ser un estado-nación. A partir de esto, Nora expone sus diferencias profundas relativas a cómo la historia no ha cumplido del todo con integrar la memoria a un proceso legítimo de elaboración del “por-venir”, cuando las naciones experimentan aceleradamente el fenómeno de la aceleración y progreso desmesurado. El historiador hace su diagnóstico categórico al señalar que se está ante la liquidación de la memoria, porque los efectos de la globalización destruyen la transmisión esencial de aquellas categorías antropológicas del recuerdo, fundadas en la tradición de la experiencia vivida. Es decir, para el autor, la distanciamiento que experimentan los marcos de referencias ancestrales de un grupo social quedan reducidos a un ritual mediatizado por una cultura de masas, cuyo único objetivo es que lo aprehendido como conducta participativa de los valores humanos, posean un sentido efímero solo para mantener el olvido planificado. Mejor que lo exprese el propio Nora: “Fin de las ideologías-memorias, como todas las que aseguraban el pasaje regular del pasado al porvenir o indicaban, desde el pasado, lo que había que retener para preparar el futuro, ya fuera reacción, progreso o incluso revolución” (Nora, 2009 pp.19-20). En consecuencia, es la impostura de creer que aún se tiene una herencia, un origen, una identidad en el territorio. Más bien, se especula en el siglo XXI, con una hipotética posición teórica neoliberal para la recuperación de un tiempo y espacios ficticios que, a la vez, imponen un modo de ser inexistente como práctica auténtica de vivir el pasado. Para Nora, esto hace que la memoria quede expuesta solo como apropiación, mutilada de contenido vivencial identitario. Con todo, este vaciamiento sustancial del pasado se ha constituido en un indicio más de una cultura del olvido, cuyos referentes de este presente forzado es similar a lo que Fredric Jameson denomina, “las colecciones de fragmentos”(Jameson,1992) aludiendo a aquella incapacidad (esquizofrenia) del hombre posmoderno por encontrar las conexiones entre el pasado, presente y futuro. Es obvio que no se desea etiquetar esta situación que experimenta la memoria con el posmodernismo, sin embargo, cuando se vive culturalmente al borde de las liminalidades sociales y políticas, suelen aparecer rasgos comparativos que aún persisten residualmente en las sociedades y que están presentes en los comportamientos de los movimientos culturales de los sujetos. Por ejemplo, el modelo neoliberal que traumáticamente se instaló en Chile con la dictadura a partir del 1973, produjo el impulso preciso para desvirtuar y relegar todo asentamiento material, intelectual y afectivo por el

pasado. Debe ser uno de los países latinoamericanos con más indiferencia e inestabilidad respecto a la memoria, en tanto registro fundante de un pasado común. Tras 45 años de que el régimen de Pinochet quebrara social y constitucionalmente Chile, no solo se evidencia una crisis en la construcción de una memoria colectiva, sino también se observa una especie de elipsis permanente en el tratamiento y deber de memoria, cuyos indicios van desde el abandono de las causas de los desaparecidos y la nula intención de hacer justicia social, hasta la promoción de los mecanismos mega-mercantiles que tienen directa incidencia en la modificación del paisaje sociocultural-urbano en la actualidad. El resultado, es la invención de un pasado inventado en donde el fantaseo de las relaciones con el estado-nación presuponen un bienestar transitorio, propiciado por las políticas de aparente participación que -en el caso de Chile- muestran una tradición de una república originada en un militarismo puramente oligárquico tradicionalmente beligerante y reivindicativo hacia el pueblo chileno, que a la postre significó un acto de segregación más a la hora de la conmemoración de un posible estado-nación inclusivo. En consecuencia, “la utilización política de la memoria no tiene nada de específicamente de republicana” (Nora, 2009 p.39), porque en el Chile de hoy se presume un “pasado fantástico” basado en el desarrollo económico, enfatizando la obra del dictador y dejando eternamente pendientes las demandas de memoria de muchos sectores de la sociedad chilena. Los lugares de memoria creados para efectos conmemorativos vaciados del pasado consensuado, generan en el país desencuentros cíclicos desde hace más de 40 años y crece la tendencia al olvido, mediante una poderosa estrategia de control mercantil que afecta directamente a la producción del espacio social el cual se torna “ajeno” y “amenazante”. Se evidencia, entonces, un pasado como lugar de refugio/escape de la permanente y aguda constatación -en la mayoría de los sectores y, en especial en los más desposeídos- de desigualdad económica, política, ideológica y migratoria. En este sentido, la postdictadura en Chile sigue mostrando a un ciudadano inestable, escéptico y violento que acude voluntariamente a no recordar para inocular su memoria individual y colectiva con la huella de la impostura y la indiferencia mercantil, a pesar de habitar un territorio que necesita la memoria para escapar de la contradicción neoliberal impuesta. En esta dirección, Nora advierte en el mundo actual la proliferación de políticas de memoria extemporáneas fuera de un contexto histórico vivencial y con escasa credibilidad fundacional. El historiador, señala particularmente

aquellos casos de celebraciones distantes en el tiempo que aún permanecen atados a una memoria descartable sin impacto alguno en el acto conmemorativo verdadero. En este contexto, de una memoria desaparecida o descartada por la historiografía, se refiere a la proliferación de lugares de memoria que falsifican el acto concomitante del pasado frente al presente como efecto natural de ausencia de pasado. Pero, ¿qué son los lugares de memoria para Pierre Nora?

La respuesta se halla en el centro de la teoría del historiador francés, porque él parte de que la existencia de los lugares de memoria responden justamente a la situación problemática a la que se enfrentan la mayoría de los países occidentales actuales respecto del pasado. Es decir, la ausencia de memoria. El diagnóstico realizado por Nora es su fundamento, toda vez que ello sirve para corroborar la crisis matricial de la cultura occidental, cuando enfatiza su posición sobre la historia frente a la memoria, especificando que ésta no ha dejado ver el verdadero sentido de narrar el pasado desde lo vivido bajo el signo de esa “otra historia”. Vale decir, su postura se visibiliza como reacción frente a los métodos de la antigua historiografía para crear un nuevo puente en la construcción de identidades, territorios y memoria.

La historia es la reconstrucción siempre problemática e incompleta de lo que ya no es. La memoria es un fenómeno siempre actual, un lazo vivido en el presente eterno; la historia una representación del pasado. Por ser afectiva y mágica, la memoria solo se ajusta a detalles que la reafirman; se nutre de recuerdos borrosos, empalmados, globales o flotantes, particulares o simbólicos; es sensible a todas las transferencias, pantallas censuras o proyecciones. La historia por ser una operación intelectual y laicizante requiere análisis y discurso crítico. (Nora, 2009 pp.20-21)

La cita es categórica porque muestra la intención de sepultar el decurso de la historiografía tradicional, dado que ha contribuido a ese “desarraigo” permanente de la memoria si se tiene en cuenta que, en el subtexto de las palabras del historiador, se aprecia la urgencia de recomponer las conexiones con el pasado, presente y futuro. Para él es urgente recuperar los lugares del recuerdo con el objeto de re-iniciar la verdadera experiencia histórica de los estados naciones haciendo posible que el territorio, la cultura y todos los agenciamientos sociopolíticos de una sociedad tengan una conexión verdadera con la ancestralidad, con la vivencia de una historia colectiva emanada del consenso de memoria. Recuperar la memoria

de un estado nación como práctica, es recuperar el tejido histórico producido por el acto subjetivo que elabora una nueva mirada sobre lo que fue. Nora, comprende que se está ante un cambio consolidado en esta materia porque los grupos sociales se han transformado en sociedades expandidas y complejas, cuyos contenidos nacionales y estatales responden a una lógica cultural usuaria de redes estandarizadas de asistencia programada, cuyo objetivo no está precisamente en la encarnación de valores memoriales ni menos de construcción de identidades. Según Nora, con la presencia de esta superestructura sociocultural que propicia esta ajenidad desvinculadora entre estado y nación, las posibilidades de encontrar en el presente el pasado son casi nulas, porque sencillamente se difumina la posibilidad de “recordar para aprender”. Esto significa que la nación o el estado se heredan quedando por fuera la lucha ideológica basada en la tradición de un estado cada vez mejor. Que lo exprese el propio autor: “Con el advenimiento de la sociedad en sustitución de la nación, la legitimación por el pasado, por ende por la historia, cedió ante la legitimación por el futuro. Al pasado solo se podía conocerlo y venerarlo y a la nación servirla; al futuro hay que prepararlo” (Nora,2009 p.23). A partir de esto, se comprueba que la memoria definitivamente se transforma en una performance privada debido a que la historia se vuelve una ciencia social que se ocupa precisamente de mediar los acontecimientos que ocasionan la ilusión por el futuro que, hasta el día de hoy, se sigue sosteniendo como meta de la humanidad. La fragmentación de los estados naciones en sociedades y la desaparición de la historia como memoria, no hacen más que reafirmar la condición residual del recuerdo en un contexto cada vez más difícil para la instalación de prácticas rememorativas.

Astrid Erll tiene una interesante opinión al respecto, cuando se trata de justificar la teoría del profesor francés al sentenciar la crisis de memoria que vivió el siglo XX.

Según Nora, los lugares franceses del recuerdo tienen su origen en el siglo XIX, en la época de la Tercera República. En ese entonces, la memoria aún estaba en capacidad de fundar identidad colectiva. Pero esta memoria *viva* se desmoronó en el siglo XX: para Nora la sociedad actual se encuentra en un estadio de transición en el que se deshace el vínculo con el pasado vivo que construye identidad, propio de los grupos y de las naciones. (Erll, 2012 pp.31-32)

Los lugares de memoria nacen por la necesidad de crear/buscar otra forma de hacer historia; más bien, ocupan aquel intersticio que deja la historiografía como ciencia para quedar solo como estrategia destinada a trabajar con diversos materiales embrionarios de memoria: archivos, libros, bibliotecas, celebraciones, monumentos, calles, emblemas espacios urbanos, entre otros; todos puestos en un mismo orden, tendiente a buscar el pasado que subyace en ellos. O mejor aún, para descifrar alguna forma/uso social que ayude a descubrir simbólicamente, los rastros de cómo y por qué se ha hecho lo que se tiene como presente.

Los lugares de memoria nacen y viven del sentimiento de que no hay memoria espontánea, de que hay que crear archivos, mantener aniversarios, organizar celebraciones, pronunciar elogios fúnebres, labrar actas, porque esas operaciones no son naturales. Por eso la defensa por parte de la minorías de una memoria refugiada en focos privilegiados y celosamente custodiados ilumina con mayor fuerza aún la verdad de todos los lugares de memoria. (Nora, 2009 p. 24)

Junto al origen de los lugares de memoria se halla implícita la relación espacio-individuo-pasado, porque el autor es capaz de mostrar una alternativa de búsqueda y lectura de lo acontecido que aumenta el grado de legitimidad y validez por los sitios de memoria si se piensa que éstos reemplazan a la actividad histórica tradicional, poniendo en cuestionamiento la transmisión de acontecimientos del pasado de un país. Es decir, Nora desea dejar en evidencia que los lugares de memoria, se alejan del acto científico de mediación pedagógica realizado por una historia sin compromiso verdadero con los sucesos acontecidos y ajena a todo valor sociocultural fundante. La historia ha devenido estudio de la historia, a través de un proceso jerárquico, crítico y analítico. Lo anterior, marca lo que para Nora, es el final de la historia-memoria, porque comienzan a existir la emergencia de diversos procesos de memoria particulares que reclaman sus propias historias encarnadas. Para el autor de *les lieux de memoire*, los acontecimientos ligados a dichos sitios no pierden su carga conmemorativa verdadera ya que no están despojados de la pregnancia de la tradición memorialística ni son ejercicios de restauración casuales. Por el contrario, argumenta con vehemencia que para la historia todo se estudia y presentifica, haciendo mediar significaciones que ocultan y amenazan las ritualizaciones del pasado frente al presente.

Se reconoce la idea de que los lugares de memoria tienen validez, toda vez que se constituyen en categorías simbólicas identitarias que resguardan el ethos de un grupo social o de un país. Pueden señalar con precisión el destino social de una colectividad al resguardar el pasado fundante para la vida de los individuos que comparten ciertos sitios de memoria. Por ende, para Nora la urgencia de construir el pasado como un “presente ocurrido” es vital, puesto que crea el acceso a otra dimensión evocadora: aquella que puede producir consensos políticos y éticos, sobre todo, cuando se tiene presente que lo acontecido se comparte y acepta. Ahora bien, la importancia de que los lugares de memoria puedan ser dispositivos de apertura al pasado, conlleva la problemática de la trasmisión y administración del recuerdo, sobre todo cuando los grupos/naciones tienen que decidir si se desarrollan para vivir en la experiencia de la memoria. A raíz de eso, la posición del historiador francés hace hincapié en la diferencia con la historia y su obcecada manera de tratar el pasado como si fuera un reducto a conquistar ya que advierte que los sitios de memoria pueden ser minimizados como archivos vaciados de experiencia testimonial conmemorativa. Para él, en la teoría de los sitios de memoria está “la nueva historia” (2009), esa otra posibilidad de comprensión y tratamiento del tiempo/espacio vividos en los que se aprecia la verdadera proyección y utilidad de un territorio. Según Nora, el nacimiento de los espacios para el recuerdo pone de relieve repensar las tradiciones y las formas de organización de las imágenes del pasado, porque de esta manera se escapa al juego de la historia y se abre una opción para vivir espontáneamente la memoria en el tiempo y espacio propios. Por consiguiente, los lugares de memoria son:

Lugares, efectivamente, en los tres sentidos de la palabra, material, simbólico y funcional; pero simultáneamente en grados diversos. Incluso un lugar de apariencia puramente material, como un depósito de archivos, solo es lugar de memoria si la imaginación le confiere un aura simbólica. Un lugar puramente funcional, como un libro didáctico, un testamento, una asociación de ex-combatientes, solo entra en la categoría si es objeto de un ritual. (Nora, 2009 p.32)

La definición de Nora pone de manifiesto los tres caracteres que trabajan en el funcionamiento de los lugares de memoria, además de señalar la trama que les da sentido y sustento cuando son reconocidos como performance del recuerdo. La materialidad de los lugares es entendida como la presencia exacta de su existencia en cuya sustancialidad se

halla el sentido topológico de pertenencia como si se tratara de una especie de geolocalización de una memoria determinada. La dimensión material del pasado adquiere sentido de espaciamento vital -en el sentido heideggeriano del término- en donde espaciar no es otra cosa que situar la existencia en una morada. Es decir, se refuerza la idea de pertenencia y libertad. “El espaciar aporta lo libre, lo abierto para un asentamiento y un habitar del hombre” (Heidegger, 2009 p.21)

Si bien Nora destaca que los libros, archivos, fechas, monumentos, calles y urbes, banderas, museos, objetos ilustres, entre otros, pueden officiar de sitios de memoria, hay que tener claridad que debe existir la pregnancia con el pasado para convertirse en espacios de conmemoración y así asegurar su vínculo con éste. La condición material de los sitios de memoria, confirma que el recuerdo tiene un asentamiento preciso para que se produzca la performance conmemorativa. Muchas veces, esta dimensión material de la memoria se ve obstaculizada por el desarraigo de los sitios ya que pueden ser usurpados o sencillamente alterados como espacios precisos en donde acontecieron los hechos. Es el caso del monumento a Manuel Guerrero, Santiago Nattino y José Manuel Parada¹⁶, que fueron asesinados en marzo de 1985 por un comando de carabineros. La policía los degolló y abandonó en la cercanías del actual aeropuerto internacional de Santiago de Chile.

Este lugar de memoria consta de tres sillas (como las sillas escolares que suelen usarse en los colegios de Chile) las cuales emulan la presencia de las víctimas enmarcados por un emplazamiento que funciona como espacio de congregación y celebración memorial de su legado y lucha contra la dictadura chilena. Recientemente, una remodelación del sector alteró el emplazamiento con el fin de instalar una planta transnacional de gaseosas, destruyendo parcialmente el lugar. Por otra parte, en el año 2016, se aprobó realizar un monumento en la comuna de Providencia de la ciudad de Santiago, específicamente desde donde fueron secuestrados, pero un grupo de vecinos se opuso a que allí se erigiera este memorial. Finalmente, la corte de Apelaciones otorgó el permiso y hoy existe allí un lugar de memoria que recuerda a los tres profesores asesinados. El sitio está compuesto por tres líneas que en un momento dado se cruzan y se transforman cada una en un asiento público

¹⁶ Este hecho se conoce como el caso degollados. Manuel Guerrero, Santiago Nattino y José Manuel fueron secuestrados y asesinados por la policía estatal chilena. Para más detalle, véase el siguiente enlace: <http://www.casosvicaria.cl/temporada-uno/el-dia-en-que-la-muerte-llego-a-la-vicaria/>

que lleva inscrito los apellidos de cada uno de ellos. Estas tres bancas están acompañadas de una luminaria especial que de alguna manera expresan las velas que se han llevado todos los 29 de marzo. Aunque el monumento continúa allí, la resistencia a los lugares de conmemoración en Chile muestran la fuerte operación del olvido en contra de aquellos espacios que generan memoria colectiva, sobre todo, cuando un espacio solicita simbólicamente justicia. La materialidad de dicho memorial es un caso emblemático, porque precisamente sus componentes físicos deben ser constantemente reconstruidos tal como se haría con un cuerpo herido que se niega a morir sin ser antes lugar para el pasado pendiente.

El otro carácter que Nora señala en los lugares de memoria es su funcionalidad. Los sitios de memoria deben estar pregnados de una finalidad, pues su importancia puede radicar en el sentido social comprobado, así como también, haber servido como material de instrucción pedagógico u otra capacidad que determine su objetivo y trascendencia para ejercer como espacio fundacional del recuerdo. Esto quiere decir, que los lugares de memoria adquieren dicha pregnancia funcional, cuando son parte de integraciones simbólicas, como por ejemplo, lo que ocurre en los rituales. Nora, señala al minuto de silencio como otro ejemplo claro de evocación ritualística, en cuya funcionalidad subyace también su finalidad evocadora. Solo basta un lapso corto de tiempo para detonar la memoria e incluso, la presencia material de lo evocado.

Un ejemplo extraído del Teatro Chileno lo constituye la obra, *La Pérgola de las Flores*¹⁷ de Isidora Aguirre y Francisco Flores del Campo, que por su funcionalidad pedagógica emerge como un sitio de memoria que ritualiza una cultura popular chilena incipiente, que a la postre se convierte en la referencia de todas las clases sociales. La obra retrotrae la dimensión identitaria y social del país gracias a su valor artístico/didáctico, mostrando los contrastes de los cambios sociales que acontecen cuando se inaugura la vida moderna a comienzos del siglo XX en Santiago de Chile. La ficción remite a la emigración del campo a la ciudad, funcionando como ritual de una memoria que evoca la manera de cómo está configurada la vida en la sociedad de la época. Cada versión o montaje de la comedia

¹⁷ *La Pérgola de las Flores* es una comedia musical chilena, escrita por Isidora Aguirre y musicalizada por Francisco Flores del Campo. Está inspirada en los vendedores de flores ubicados en el centro del Santiago de inicios de siglo XX y su argumento versa sobre el encuentro y desencuentro de las clases sociales existentes en ese tiempo. Es una obra catalogada como referente de la identidad chilena y constituye un acercamiento al ethos particular del país.

musical es una oportunidad para la recomposición de una memoria colectiva que ratifica uno de los orígenes de la cultura popular chilena. Por tanto, su importancia como lugar de memoria constituye, no solo un acontecimiento conmemorativo del pasado del teatro musical chileno, sino que además, es un espacio fundacional para el ideario cultural del país.

La dimensión simbólica de los lugares de memoria se integra a lo material y funcional, porque la operación que realizan los sitios se sustenta en la intención y selección que hacen las personas para elegir que un lugar sea para el recuerdo. La elevación de un espacio de memoria a la categoría de “simbólico”, implica -al mismo tiempo- comprender la pragmática o uso que se le otorga a los contenidos de los lugares y, además, por qué se tiene que recordar. Vale decir, no hay nada abstracto en lo que se conmemora; todo lo contrario, existe la certeza de la experiencia vivida en los sitios y ello hace que cobre sentido aquella dimensión simbólica. Entonces, los lugares se tornan simbólicos y legítimos porque se cristalizan en el acto celebratorio y aseguran la permanencia de una memoria compartida en el acuerdo de lo que se tiene que recordar. Por tanto, “[...] la razón fundamental de un lugar de memoria es detener el tiempo, bloquear el trabajo del olvido, fijar un estado de cosas, inmortalizar la muerte, materializar lo inmaterial para -el oro es la única memoria del dinero- encerrar el máximo de sentidos en el mínimo de signos [...]” (Nora, 2009 p.33)

Para el autor, el hecho de que la memoria pueda incidir simbólicamente por medio de los lugares en la escritura de la historia, marca un precedente interesante para comprender el devenir acontecimental del tiempo y del espacio en el desarrollo de las sociedades. En este sentido, Nora observa cómo el influjo de acontecimientos, aparentemente sin trascendencia (el nacimiento de un prócer, un libro, una calle, entre otros), pueden llegar a convertirse en actos fundacionales de lugares de memoria, debido a la pregnancia del tiempo y carga simbólica que sostienen a lo largo de su ciclos memoriales. Al mismo tiempo, no ocurre aquello con los otros, llamados “grandes acontecimientos”, que aparentan una carga fundacional, pero que a lo largo del tiempo quedan obsoletos o abandonados, porque no alcanzan a constituir sitios de conmemoración colectiva. Ahora bien, no todos los acontecimientos constituyen lugares de memoria, pues lo que sustenta su presencia es el espacio concurrido o apropiado para ser una y otra vez pregnado de sentido memorial.

Actualmente en Chile se pueden encontrar algunos ejemplos de acontecimientos que están yuxtapuestos a espacios de memoria. El monumento a los héroes de Iquique está emplazado en un lugar central de la ciudad de Valparaíso (Plaza Sotomayor) y representa a los caídos en la batalla naval de la ciudad de Iquique en 1879. Puede apreciarse cierto grado de disociación como lugar de memoria ya que la referencia a dicha batalla se comprende por un lado, que la muerte de Prat y el hundimiento del buque Esmeralda en el marco de la Guerra del Pacífico, son actos ligados a una memoria colectiva guerrera y “heroica” y, por otro, constituye un pasado/derrota para generaciones más actuales. Es decir, frecuentemente dicho recuerdo queda escindido entre “pasado a secas y derrota” distanciando el lugar de memoria para situarlo solo como acontecimiento histórico destinado a una celebración oficial, rutinaria y vacía de memoria colectiva real.

Los sitios de memoria que responden a dichas celebraciones obligadas poseen problemas de verosimilitud respecto de la experiencia memorial, no en el sentido de la falsedad del acontecimiento al que remiten, sino en relación al consenso colectivo y compartido que logran traspasar para producir memoria. La dualidad entre heroicismo y derrota en el caso anterior, siempre ha sido un tema recurrente a la hora de definir su legitimidad como lugar de memoria; más aún, cuando actualmente aparecen dudas históricas sobre los hechos acaecidos durante la guerra del pacífico. Sin embargo, sigue siendo un lugar de memoria, topográfico/portátil que actúa como una geo-referencia en la ciudad y que, además, puede verse -al fin y al cabo- como una memoria que se debate entre el funcionalismo turístico y la necesidad de recordar, aunque el sentido memorialístico tiene más de herencia histórica-pedagógica que espontaneidad memorial.

A modo de conclusión respecto de los sitios, Pierre Nora, al concentrar su estudio en los sitios de memoria de la *La France*, avanza hacia un cambio radical en la escritura de la historia de su país porque descubre la existencia de una memoria perdida depositada en los objetos, calles, libros, cuerpos jurídicos, hombres ilustres, constituciones, monumentos, manuales, entre muchos otros, que sin duda encierran la cara de una intrahistoria que, no es otra cosa, que la emergencia de la memoria colectiva situada en un espacio historiográfico nuevo y no considerado. Vale decir, los lugares de memoria representan ese giro subjetivo de la historia mencionado anteriormente por Sarlo, que cambió el modo de escribir el

pasado. O mejor aún, la teoría de Nora se puede ver, como aclara la propia Elizabeth Jelin, como un trabajo de memoria en donde se despliega el pasado vivo como un aprendizaje en el cual el recuerdo enseña a descubrir las trazas ancestrales de identidad de un grupo o cultura. “Todos los enfoques históricos y científicos de la memoria, ya se hayan dirigido a la de la nación o a la de las mentalidades sociales, trabajan con *realia*, con las cosas mismas, cuya realidad se esforzaban por captar en vivo” (Nora,2009 p.37). En síntesis, los lugares de memoria viven en la lógica del espaciamiento humano del pasado, en cuyo seno todo significa, todo simboliza para cerrarse en su autonomía de tiempo y lugar, pero con la apertura de siempre para establecer campos expandidos de significaciones de lo vivido.

CAPÍTULO II
CIUDAD, ESPACIO Y REPRESENTACIÓN

2.1 La ciudad imaginada

2.1.1 *Rutas, imaginarios, mapas y paisajes*

Las ciudades son emplazamientos espaciales a gran escala que no solo concentran acumulación de personas, sino que también son “textos urbanos” (de Certau,2000) cuyas redes e interrelaciones muestran un devenir cotidiano determinado. Es por ello, por ejemplo, que las ciudades latinoamericanas tienen un origen preciso, en tanto nacen para construir una vida urbana bajo la forma de ciudad puerto, ciudad fuerte, entre otras. En este sentido, la geografía del espacio de las ciudades son verdaderos tejidos vinculantes, que están en directa relación con una lógica identitaria de los recorridos, rutas y vectorizaciones urbanas porque de esta manera se va construyendo paulatinamente el sentido de una ciudad. Asimismo, conviene aclarar que la ciudad ha sido centro de estudios e interpretaciones en cuyo seno se ha difundido una amplísima actualización epistemológica sobre lo que debiera ser el concepto, comprensión e investigación de los asentamientos humanos en las urbes.

Dicho lo anterior, es posible pensar las ciudades desde distintos ámbitos teniendo en cuenta su espaciamento, historia y memoria. Sin embargo, las ciudades requieren también de más atención si se reflexiona desde sus pliegues o “los quiebres y los recovecos de sus materialidades más efímeras y elocuentes. Materialidades hechas de cruces y prácticas, de ensoñaciones y de desdibujamientos creativos que contribuyen a que resuenen allí las otras sedimentaciones semánticas de la palabra imagen, como son las de imaginarios e imagerías.” (Rodríguez-Plaza,2007p.7). Por lo tanto, la intención de establecer discursividades inherentes a la vida cotidiana de la ciudad, implica también tener en cuenta su genealogía, desarrollo y composición, con el objeto de abordar sus resonancias e hibridaciones en torno a lo que significa el lugar, la ciudadanía, la urbe y el territorio. La imagen del “flaneur” benjaminiano moderno parece apropiada para ir desentrañando cómo se va pensando/mirando la urbe, puesto que presenta analogías pertinentes con lo que refiere Michel de Certau cuando señala que la ciudad es posible leerla o construirla desde la apropiación del caminante. Aquí, subyace la idea de ir trazando rutas inspiradas en el movimiento del que va mirando, como si la urbe fuera un gran texto humano. En otras palabras, la ciudad se hace en y con los transeúntes, los cuales se apropian del lugar (De Certau, 2000) trazando recorridos y construyendo los territorios de la cotidianidad.

Sin duda alguna, los procesos del caminante pueden registrarse en mapas urbanos para transcribir sus huellas (aquí pesadas, allá ligeras) y sus trayectorias (pasan por aquí pero no por allá). Pero estas sinuosidades en los trazos gruesos y en los mas finos de su caligrafía remiten solamente, como palabras, a la ausencia de lo que ha pasado. Las lecturas de recorridos pierden lo que ha sido: el acto mismo de pasar. La operación de ir, de deambular, o de “comerse con los ojos las vitrinas” o, dicho de otra forma, la actividad de los transeúntes se traslada a los puntos que componen sobre el plano una línea totalizadora y reversible. (De Certau, 2000 p.109)

La operatoria del peatón es análogo a una sintaxis del lenguaje humano, en tanto se establecen relaciones sintagmáticas y paradigmáticas para descubrir el sentido de los enunciados cartográficos en una ciudad. La discursividad es un acto de descubrimiento lingüístico, tal como podría ser la cinética del transeúnte que elige rutas y trayectos. Escritura, espaciamiento y borraduras, caracterizan su despliegue en el espacio urbano. Michel de Certau, señala específicamente que existe un proceso de “apropiación topográfica” (De Certau, 2000) del caminante para elegir las direcciones y sentidos, al igual como lo haría el “locutor que asume la lengua” (De Certau, 110 p.2000). En consecuencia, tal como se ejecuta una pragmática de los signos, el andar elige, improvisa, selecciona, descarta, olvida y memoriza espacios. Es interesante subrayar esta última idea porque el despliegue de aquel andar, también “significa” hacer “mapas” cuyos propósitos se acercan a actos útiles de ubicación topográfica o a acciones de índole epistemológicas más complejas en la que se revela un conocimiento selectivo de un lugar. Dicha complejidad de conocimiento, De Certau lo denomina como un deber hacer frente a las obligaciones cotidianas que el transeúnte se propone. “El andar, afirma, sospecha, arriesga, transgrede, respeta, etcétera, las trayectorias que “habla”.” (De Certau, 2000 p.112). En esta misma dirección, el historiador francés introduce el concepto de “retórica del caminante” para dar a entender cómo éste crea su propio estilo en el devenir ciudadano, bajo la forma de rodeos y trayectos nuevos en donde esos lugares nacidos de su “dar vueltas” por la ciudad, hacen nacer simbólicamente “otros sitios” que no eran considerados como lugares propiamente tal. Por ejemplo, esa es precisamente la naturaleza del andar del habitante de la ciudad de Valparaíso, literalmente apropiarse de los recorridos para buscar la mirada con destino al espacio/horizonte que termina en el mar. El mapeo que realiza este habitante al recorrer las calles direccionadas rizomáticamente, lleva a pensar en otra analogía propuesta por el autor cuando señala que el “espacio geométrico,”

trazado por los urbanistas, se correspondería con quienes se encargan de administrar “la gramática” tal como si se tratara de conceptos y leyes preestablecidas que los hablantes heredan. Sin embargo, como sucede con los diversos procesos de semiotización no se puede garantizar “el sentido” aunque esté dispuesto de antemano. Es decir, el uso que se hace de los signos crea una pragmática social cada vez más compleja que va de lo social a lo individual en tanto lógica sistémica de un orden comunicacional humano siempre cambiante. Entonces, siguiendo la analogía de De Certeau, el caminante busca su propio sentido a través del descubrimiento del espacio que el mismo elige, traza y funda. Así, la ciudad se crea a partir de los actos del caminante como práctica del espacio-lugar si se comprende que ello es un proceso continuo de descubrir y borrar nuevas dimensiones de habitabilidad o territorios. Con todo, la organización espacial en la ciudad se torna una costumbre cotidiana permanente de espaciar (Hiedegger,2009) porque es una forma de ir construyendo el habitar para la existencia cotidiana. En los lugares ciudadanos nacen otros lugares en la medida en que se camina, se transita y, como señala el propio Heidegger, este andar busca “emplazar” sitios para el morador y su localidad. Por ello, mientras que los urbanistas trazan líneas geométricas como límites vectoriales en la urbe, el espaciamiento móvil del caminante funda lugares donde no existen . Que el propio filósofo alemán lo exprese mejor: “Pensado en su propiedad, espaciar es libre donación de lugares, donde los destinos del hombre habitante toman forma en la dicha de poseer una tierra natal o en la desgracia de carecer de una tierra natal, o incluso en la diferencia respecto a ambas” (Heidegger, 2009 p.21).

Se desprende que la ciudad puede ser contada, narrada como manera de crear lugares, incluso antes que el peatón se mueva por el pavimento (De Certeau). Asimismo, puede ser escrita en su materialidad/muro/fachada como rastro/raya *graffiti* que fija la huella disidente de aquel sentido viciado en contra de caminares urbanos impuestos, los cuales son sustituidos por los trazados de esta grafía interventora para interceptar la mirada y el viaje del transeúnte ocasional. Así se desvía el imaginario de apropiación territorial turístico y se evita que surjan los tránsitos cotidianos normalizados con el fin de conducir la mirada hacia los otros espacios no turísticos en la ciudad. Valparaíso, ha experimentado esta práctica del desvío situado en el puerto escalarmente, llegando a extremos preocupantes porque con esta sobre escritura del rayado, desapareció el velo arquitectónico que cubría las zonas patrimoniales existentes. Por consiguiente, las operaciones de la actividad social que los individuos llevan cabo, producen

estas diversificaciones de actos en el espacio público para fabricar el devenir cotidiano (Rodríguez-Plaza, 2007) como si fuera un campo expandido y silencioso del paisaje urbano. La materialidad arquitectónica de la urbe se funde con la movilidad del espacio social y reconoce en ésta la maquinaria relacional humana colmada de intersticios y bordes de lo cotidiano. “En efecto, el acontecer urbano se ensambla en tanto éste entremezcla el hecho arquitectónico y la acción arquitectónica, con la función exigida, animada, posibilitada y, como lo demostrado de Certau, con las subversiones creativas realizadas por los usuarios de tales proposiciones.” (Rodríguez-Plaza, 2007 p.16).

En el mega espacio de América Latina el estudio de la ciudad requiere considerar variables más complejas a la hora de hacer una descripción profunda, porque este sector del planeta presenta por un lado, caracteres urbanos/culturales hibridados por un subdesarrollo y, por otro, indicios de una vida cotidiana/social moderna modelada por el influjo eurocentrista. Por consiguiente, se asiste doblemente a una composición sociocultural compleja si se piensa, por una parte, que aún existen ciudades latinoamericanas con signos de identidad pre-modernos que validan su carácter patrimonial y por otra, también existen emplazamientos urbanos que responden a un progresismo neoliberal desatado. Entonces, se deduce que de esta fisonomía de la metrópoli moderna/posmoderna, junto a los espacios memoriales arquitectónicos ancestrales resultantes de un devenir político-social e histórico, muestran como resultado prácticas urbanas de calle que dibujan las superficies de la ciudades como sucede con el grafitismo desbordado de Valparaíso. Junto con lo anterior, están también las acciones que se ejercen sobre la materialidad de la ciudad toda vez que se entienden como prácticas de cultura popular que, unidas a dicha escritura, representan la hibridada rostridad citadina latinoamericana: procesiones religiosas, carnavales, murgas, fiestas poblacionales y religiosas, animitas, fútbol, entre otras. De esta manera, en el territorio sudamericano se imbrican dichas expresiones de vida cotidiana con una memoria que acentúa y permea el carácter ancestral de los lugares de este continente.

Territorio fue y sigue siendo un espacio, así sea imaginario, donde habitamos con los nuestros, donde el recuerdo del antepasado y la evocación del futuro permiten referenciarlo como un lugar que nombró con ciertos límites geográficos y simbólicos. Nombrar el territorio es asumirlo en una extensión lingüística e imaginaria; en tanto que recorrerlo, pisándolo, marcándolo en una u otra forma es darle entidad física que se conjuga, por supuesto, con el acto denominativo. (Silva, 2006 p.54)

Las ciudades latinoamericanas no son solo materialidades arquitectónicas que proyectan las vectorizaciones de los cuerpos, son también imágenes constructoras de una paisajística que poseen en su mente los habitantes de la urbe. La nominación de los lugares de morada están en las ciudades concebidas para ser territorios apropiados para la vida cotidiana que en latinoamerica asumen una forma urbana hibridada. Al respecto, José Luis Romero ha estudiado la génesis de la ciudad latinoamericana, señalando cómo estos emplazamientos gigantescos se erigen primeramente como fortalezas materiales destinadas a defender imaginarios que no pertenecen a estos lugares. De hecho, la conquista de este territorio por los españoles es un acto de imposición de imaginarios ajenos para fundar otras maneras de vida cotidiana que a la postre darán origen a las ciudades como las conocemos hoy. “La ciudad-fuerte fue la primera experiencia hispanoamericana. Tras los muros se congregaba un grupo de gente armada que necesitaba hacer la guerra para ocupar el territorio y alcanzar la riqueza que suponía que estaba en él.” (Romero, 2014 p.49).

De esta manera nacen las ciudades y su nominación(ciudades nombradas) que Romero las categoriza como las primeras en erigirse en este continente. En el caso chileno es bastante conocido el Fuerte Navidad, además de otras ciudades que sirvieron con propósitos de fortalezas que se desplegaron a lo largo de la parte sur del país: Concepción, Valdivia, entre otras. Ambas ciudades, actualmente siguen siendo marítimas, fluviales y con operaciones urbanas muy diferentes, pero en cuya territorialidad subyace un lugar de memoria de ciudad-fuerte el cual ha sido resignificado como pasado ancestral para dar paso a otras apropiaciones imaginarias que definen nuevos espacios de habitabilidad.

La conquista de los territorios de Sudamérica a manos de los españoles, implicó la fortificación protectora bajo la forma de emplazamientos seguros para establecer la dominación de los espacios ocupados. Es así como se va dimensionando los nuevos sitios para la vida de los conquistadores en este sector del mundo, en tanto que esta expansión no es otra cosa que el viaje de los territorios del “centro” hacia otros nuevos situados en la “periferia” que adquieren sentido sí o solo sí se entienden como imaginarios que portan el origen. Por eso, la conquista de estos espacios responde a la lógica transformadora (Romero, 2014) que poseían estas sociedades, toda vez que ello se entiende que todo mundo ajeno debe ser *des-cubierto* para luego *re-cubrirlo* con una imagen resignificada de la sociedad matriz dominante. “Su ámbito natural fueron las ciudades, que ellos vivificaron algunas

veces y otras levantaron como escenario natural para sus actividades y su forma de vida” (Romero, 2014 p.23). Europa se transforma en el medio ambiente cultural y económico de un nuevo ciudadano modelo, que se expresa como la burguesía asentada en sus ciudades colmadas de nuevos ritos urbanos. Es por esto que la expansión europea hacia América Latina, como es sabido, impuso paradigmáticamente dicha realidad e hizo de los sitios desconocidos una nueva vida cotidiana plena de concentraciones de gente nunca antes vista en este continente al sur del mundo.

La ciudad fue, entonces, el dispositivo para llevar adelante el tránsito expansivo de los conquistadores españoles ya que fue la morada/refugio ante la tierra extraña. En otras palabras, se convierte en fortificación para desplegar formas jurídicas, morales y físicas necesarias para la toma de posesión de los nuevos territorios. “La ciudad fue europea en un mundo poblado por otras gentes y con otra cultura”(Romero, 2014 p.47). De este modo, las ciudades en Latinoamérica se fueron alzando tal como si fueran redes arquitectónicas de enlaces marítimos o depósitos gigantescos de pertrechos, cuales agenciamientos militarizados que servían para la defensa, el nuevo mercantilismo o para el desarrollo portuario estratégico como sucedió en el caso de Valparaíso, Chile.

Los nuevos territorios imaginados por los conquistadores, han dejado una herencia fundacional en las ciudades que aún se pueden reconocer cuando se trata de verificar cómo fueron erigidas. Al respecto, Romero ayuda a explicar cómo fue tal acontecimiento y cómo este trazado urbano desplegó una herencia/memoria en la manera de instalar la organización urbana de las actuales ciudades latinoamericanas. El acto de fundar una ciudad consiste en determinar de antemano las siguientes normas que se imponían:

En estas, la regla fue el razado en damero, generalmente con manzanas cuadradas y con una plaza aproximadamente en el centro de la traza. La plaza Mayor debía ser el núcleo de la ciudad; a su alrededor, se construirían la iglesia, el fuerte o palacio para sede de gobierno y el cabildo o ayuntamiento. Para las iglesias y conventos de las diversas órdenes se reservaban solares, y el resto se repartía a los pobladores en lotes regulares. (Romero, 2014 p.62)

Para el conquistador/fundador la ciudad obedece a una mentalidad que trasunta la experiencia expansionista en términos de evangelización cristiana, puesto que la geometría topológica de su traza revela el imaginario exclusivo y excluyente de cómo debería ser el futuro “espacio urbano moderno”. Muchas ciudades latinoamericanas conservan su trazado original y han

crecido exponencialmente alrededor de esta forma diagramática. Santiago de Chile, fundada el 12 de febrero de 1541 por Pedro de Valdivia, sigue el trazado de damero a imagen y semejanza de la urbe hispánica. Con ciento veintiséis manzanas, la ciudad se constituyó en un modelo a escala de la nueva urbe colonial que albergó parte importante de la logística y los servicios para los conquistadores. Asimismo, pudo consolidar su traza original gracias a otra que se erigió a unos cientos de kilómetros hacia la costa que aseguró su mantención e instalaciones. Fue Valparaíso, descubierta en 1536 por Juan de Saavedra, bajo el nombre de bahía del “Quintil”, más tarde “Alimapu¹⁸, la que se constituyó como ciudad-puerto que funcionó como sitio de enlace con la ciudad de Santiago. Hasta hoy, el puerto contiene en su memoria algunos hitos de aquella estrategia fundacional que la ligó a la capital de Santiago y que sigue operando como territorio centralizador del puerto y de Chile. En este sentido, la expansión colonialista hispánica deja una herencia territorial que Romero revisa exhaustivamente, poniendo énfasis en la genealogía de las ciudades de este continente y subraya las hibridaciones que se originan cuando las ciudades latinoamericanas incipientes crean nuevas formas de vida de cotidiana. Señala entre otras, a las ciudades Indias e Hidalgas, así como también a las ciudades Criollas, Patricias y Burguesas. Todas trazas para una nueva urbanidad en esta parte del mundo, que dejó como herencia un territorio imaginado por algunos para ser habitado y reescrito por otros con el objeto de hacer paisaje, morada y ciudad.

2.1.2 *Imágenes, Distancias y Disidencias urbanas*

En “La ciudad a lo lejos”, Jean Luc Nancy se ocupa de explicar la fenomenología de la ciudad actual al insistir en los cambios que ha experimentado la urbe contemporánea del siglo XXI. Aunque su corpus la conforman ciudades de la tradición europea su alcance está centrado paradigmáticamente en la ciudad de los Ángeles California. Si bien no es el objetivo reseñar la obra del filósofo francés, la idea es recoger su axioma en torno a la desaparición de la ciudad como emplazamiento humano protegido, toda vez que se observa la “deslocalización” (Nancy, 2013) como efecto de pérdida del amurallamiento fortificado para ser reemplazado

¹⁸ Voz del mapudungun compuesta por Ali: que significa, quemado, seco y Mapu: tierra. El término Alimapu, tierra seca quemada, por extensión rojiza aludiendo al color arcilloso de las colinas o cerros.

por una lógica de la extensión o desplazamiento permanente de sus límites. Para Nancy, la crisis de la “localidad” significa la diseminación del territorio que se expande alejando el otrora cuerpo interior de la urbe concentrada y patrimonial. “Ciudad incivil, urbanidad suburbanizada tanto como sobreurbanizada, hemos aquí penetrando en otro mundo que ya no tendrá ciudades que podamos discernir sino otras conurbaciones, otras configuraciones, otros lugares simplemente, otras formas de tener lugar” (Nancy, 2013 p.14).

La imagen descentralizada de la traza urbana, por ejemplo, de algunas ciudades latinoamericanas responden a este fenómeno de aglomeración expansiva que provoca la pérdida de su trazado original para convertirse en conexiones urbanas cuyos emplazamientos comienzan a erigirse en torno a la distancia. La proliferación de las vías de acceso rápidas permite que la ciudad se aleje y se convierta en otro centro ciudadano adjunto, haciendo dificultoso detenerse, pasear, mirar y aprehender la ciudad. En Valparaíso, los territorios cerro arriba se han ido fusionando hasta formar suburbios complejos sacrificando la forma de los barrios que la ciudad poseía. Las carencias de vivienda, la pobreza y la autoconstrucción han originado densidades urbanas nuevas y se aprecian poblamientos que han hecho nacer distancias nuevas entre plan y cerro. No obstante, la ciudad conserva el gesto benjaminiano del recorrido, porque su extensión geográfica resguarda los límites naturales de ciudad-puerto reciclada y abierta al caminante.

La imagen de la “deslocalización” de Nancy proyecta la ciudad del siglo XXI difuminada en la dispersión de muchos centros urbanos, dado que no solo aparece otra materialidad arquitectónica acechando el casco histórico, sino que también se despliega un nuevo orden conector de las costumbres cotidianas de los habitantes. De allí que la ciudad actual se nombre como, “masificada” o incluso, “clonada” si ello se entiende que el habitar del espacio público responde al tránsito e intercambio de mercancías y del consumo. La simulación del territorio como imagen de ciudad amurallada o ciudadela (Nancy, 2013) somete a los habitantes a creer que se está en un lugar para la existencia y la morada; no obstante, la ocupación fingida de los espacios para el consumo y el *shopping* son el decorado arquitectónico de la distancia indiferente expresado en el tránsito conectivo permanente que los moradores de esos “no lugares” practican cotidianamente. Muchas de las ciudades latinoamericanas se han hibridado con esta lógica y paulatinamente se confunden con

aquellas conurbaciones, mutando su traza memorial para dar cabida al *marketing* y a la vida urbana clonada de las ciudades posmodernas norteamericanas. Por consiguiente, la imagen de “ciudad expandida” de Nancy, pone de relieve la “lejanía y la distancia” como factores determinantes para catalogar un imaginario territorial que está cambiando la fisonomía de las urbes y, al mismo tiempo, los modos cómo se transforman los procesos estetizantes que “hacen” ciudad. Sin embargo, ello no implica que siempre exista la posibilidad de una “ciudad imaginada” en tanto sea vista, clonada o letrada, entre otras, porque junto con la materialidad de las urbes coexiste otra imaginaria que se despliega y repliega como un agenciamiento territorial más dentro de las prácticas de habitabilidad citadina.

El interesante artículo de Ricardo Greene, “*Imaginado la ciudad: revisitando algunos conceptos claves*”, es bastante clarificador respecto a considerar el imaginario urbano como dispositivo mental en tanto aquella capacidad de elaborar las imágenes adjuntas a la *materia-ciudad-lugar*, se piensa como paisaje dispuesto para ser habitado. El investigador, hace hincapié en que la práctica de imaginar ciudad no pasa necesariamente por inventar el doble opuesto del territorio cuantas veces los habitantes lo practiquen como si fuera un ejercicio de liberación subjetiva. Por tanto, la consigna una ciudad una persona, no es viable porque no solamente es poco realizable imaginariamente, sino que además no aplica como categoría teórica dentro de los estudios de las ciudades actuales.

Entre la ciudad material y la imaginada se tiende una vía de comunicación fructífera y de tráfico incesante. De lo imaginario, la ciudad material toma un sinfín de elementos con los que levanta sus construcciones de lo material; lo imaginado adquiere densidad suficiente para deslizarse, reformularse, resignificarse y proyectarse. (Greene, 2007 p.67)

La ciudad imaginada pasa a ser, entonces, una representación contenida en lo arquitectónico y en el trazado de los lugares que la componen. Algo así como una ciudad dentro de otra, cual escritura revela otra escritura o -en el sentido derridiano del término- una archiescritura urbana como si se tratara de un espacio intermedio, en tanto agenciamientos permanentes de las visiones que se van creando en los devenires de las urbes. Esto cobra sentido cuando los medios de comunicación, el cine, los documentales o las artes en general, dan una visión programada de las ciudades, reconvirtiéndolas cíclicamente en lugares añorados/mitificados o, por el contrario, en espacios con guiños asociados a ciertas características indentitarias

que se les suele asignar. No obstante, son los ciudadanos los que seleccionan los elementos estetizantes de la urbe ejerciendo una práctica cotidiana de los aspectos sensibles que componen estos lugares. De esa manera se elabora la trama subjetiva y significativa de una ciudad. Con todo, los transeúntes/habitantes crean analogías frente a los emplazamientos materiales que, muchas veces, dan origen a disidencias urbanas y no a representaciones imaginarias como se suele entender en este ámbito del estudio de las ciudades.

La proyección de la ciudad imaginada en el mundo contemporáneo es un tema determinante cuando se piensan las ciudades actuales. Esto se debe a la emergencia de posturas teóricas nuevas que intentan llamar la atención de ese otro “derecho de ciudad” (Lefevre,2017) en tanto ocupación disidente de los espacios públicos e imaginados. En otras palabras, lo que se intenta dar a conocer, desde esta perspectiva, es que existe una tendencia a redefinir el espacio urbano, cuestionando la arquitectónica citadina que condiciona los comportamientos humanos, en especial del cuerpo, situándolo frente a conductas proxémicas obligadas que no son urbanísticamente aceptadas porque se entienden como estrategias de dominación corporal o, simplemente, instituciones materiales disciplinantes (Foucault). A partir de allí, los espacios urbanos para la reclusión y la vida asilaria, junto con los trazados exclusivos para el mercado y el neoliberalismo, hacen emerger una urbe modernizante y excluyente en donde no tienen cabidas todos los cuerpos y sus respectivos derechos ciudadanos. En consecuencia, se afianza la idea de que las ciudades también pueden configurar tramas de obligaciones ciudadanas, generando así una vida cotidiana basada en la exclusión urbanística toda vez que se ponen en práctica espacios diseminados para la economía y no para aquellos cuerpos que necesitan lugares de legitimización, visibilidad y derecho a convivir. Vale decir, la marginalidad social en la mayoría de las ciudades de Latinoamérica, se escenifican en grandes cordones periféricos de pobreza sin acceso a servicios, derechos y deberes ciudadanos, negando el espacio público con una urbe violenta de ghettos y decadencia.

Actualmente, en las ciudades occidentales contemporáneas es profundamente hegemónica una visión que deja gran parte de la población fuera de los beneficios que el espacio urbano pudiera representar. Muchos de los habitantes de las grandes ciudades no son verdaderamente ciudadanos de pleno derecho pues, sus necesidades sociales, económicas, políticas o vivenciales no están atendidas; sus prácticas son anuladas, sus

espacios negados, sus proyectos ninguneados y sus identidades amordazadas. (Cortés, 2008 s/p)

La imposibilidad de imaginar ciudad desde la borradura del ciudadano marginado hace ver la contracara del mega espacio posmoderno que está hecho para la segregación mercantil y para una vida cotidiana ajena al paisaje/presencia del habitante auténtico. Sin embargo, existen ejemplos de intervención urbana en ciudades contemporáneas, que llaman la atención de este fenómeno y dan cuenta del derecho ciudadano a imaginar la ciudad desde la periferia y desde escrituras visuales disidentes que proponen una imagen/territorio más inclusiva. Esto se refiere particularmente al proyecto, *Cartografías Disidentes* (2008) el cual, es una experiencia de hacer ciudad desde la promoción interventora urbana marginal con el objeto de desplazar las trazas dominantes de ocupación hacia otras presencias ciudadanas capaces de expresar imaginarios ocultos de la realidad urbana de ese lugar. El proyecto en sí consiste en el trabajo de nueve artistas en ciudades diferentes: Buenos Aires, Santiago de Chile, Caracas, México D.F., Sao Paulo, La Habana, Madrid, Bilbao y Barcelona. Son ciudades en las que ellos vivieron y conocieron bien pudiendo trabajar en profundidad para, al final, elaborar un cuaderno de obra sobre la experiencia. En síntesis, en este proyecto se han ido revelando y documentando formas de vida cotidiana ocultas como los motoboys de Sao Paulo, las experiencias de un grupo de arte callejero en Caracas o el documental de Mario Navarro, “El Punk Triste,” en Santiago de Chile. Específicamente, este trabajo se inspira en la vida de Álvaro Peña¹⁹ y revela el recorrido por un Santiago desconocido en el que su protagonista, Hugo Cárdenas, transita por los espacios periféricos de una memoria poco conocida y ausente. Su viaje por el recuerdo del “punk ochentero chileno” no es más que el pretexto para adentrarse en la visión degradada de lugares olvidados por la patrimonialidad dominante santiaguina. Cárdenas, discurre sobre la legitimidad de la generación perdida de los 80, añorando el auténtico sentido de una contracultura en plena dictadura. Calles, pasajes, galpones van configurando un imaginario ajeno y subversivo, signando un espacio urbano disidente que muestra otra vida cotidiana, adjunta a una materialidad arquitectónica que trasunta el nacimiento de la nueva gentrificación neoliberal impuesta por la dictadura en esos años. Navarro toma como excusa la imagen documental del “punk triste”, para develar

¹⁹ Álvaro Peña, Músico y poeta nacido en Valparaíso en 1943. Es conocido como el chileno que tocó con Joe Strummer de “*The Clash*” y que ayudó a fundar el punk chileno. Catalogado como un caballero del rock extravagante, tuvo una importante participación en la campaña de Salvador Allende. Exiliado post golpe se estableció en Inglaterra y en Europa.

lugares de memoria silenciados en la ciudad de Santiago y, a su vez, deconstruye los anhelos sociales del sector dominante de la sociedad chilena que defiende aún la visibilidad y vigencia de un territorio para las élites. El mapa urbano visualizado en las imágenes de Navarro, muestran una ciudad para las minorías pobres en donde las costumbres cotidianas son definidas a partir de los problemas sociales como la sobrepoblación, la escasez y una autoconstrucción arquitectónica distante del diseño urbano habitable y normalizado. Más aún, el deambular de Cárdenas, converge hacia la representación de la sobrevivencia de aquellos habitantes que parecen crear su espacio urbano con lo que pueden quedando imposibilitados de acceder a un pasado arrebatado. En consecuencia, el trabajo de la memoria en la obra de Navarro ejerce una presión prospectiva sobre un presente todavía en deuda con el recuerdo traumático de la dictadura. Con todo, aquella escritura de la “otra ciudad oculta y al margen”, es una estrategia inteligente e interesante en este trabajo audiovisual porque se corresponde con el sentido ideológico, político y social de un movimiento *punk* fantasmático y desaparecido, tal como sucede con la pérdida del pasado para construir la ciudad imaginada.

2.1.3 *El lugar de las imágenes de Valparaíso*

La primera imagen de Valparaíso es la de un espacio abierto al océano pacífico. Su ubicación geográfica se distiende como ciudad puerto ubicada en la costa suroeste de Sudamérica, entre las coordenadas 33° latitud sur y longitud 71°38', cercano a unos 118 kilómetros al noroeste de Santiago de Chile. Su espacio geográfico, compuesto de una amplia bahía y cerros que la circundan le dan un aspecto especial de anfiteatro natural. Desde su descubrimiento se convirtió en un asentamiento humano disponible, sobre todo, por su clima y ambiente topográfico que propició las primeras poblaciones ligadas al incipiente quehacer marino y portuario. Asimismo, nunca tuvo una forma urbana definitiva que evidencie su origen fundacional hispánico, porque experimentó la borradura y la reescritura de su borde costero cambiando permanentemente su fisonomía territorial a manos de los terremotos y maremotos acaecidos durante los años posteriores a su instalación. Desde siempre Valparaíso fue una ciudad fortificada para defender los bienes de los colonizadores españoles, imaginándose como un espacio de ocultamiento y acopio de mercancías, pero ajeno a una riqueza que pudiera dar cuenta de una raigambre económica promisorio. Durante los años de la

colonización se mantuvo el ambiente de pobreza en su población esporádica, compuesta por los conquistadores que intentaban conectarse con la capital de Santiago. En ese tiempo aparecieron en su geografía urbana, algunos lugares icónicos de representación territorial que fue dando forma al puerto. Particularmente, aparecen hitos arquitectónicos como una capilla, actual iglesia de la Matriz, una plaza y reparticiones militares que a posteriori emergerían como centros históricos identificables: Plaza Sotomayor, Espigón, entre otros. Asimismo, la proyección de la habitabilidad de la población se va acrecentando en las pendientes y los cerros logrando hacer ver un asentamiento humano escindido entre el mar, los cerros y el plan.

Durante el siglo 19 Valparaíso-puerto alcanza un apogeo bastante importante debido a que va aumentando sus niveles de almacenamiento y carga, convirtiéndolo en el principal puerto del del área pacífico. La llegada constante de naves de todo el mundo produjo un aumento en su población debido al fuerte alza de mano obra mercantil y de labores navales estratégicas y mercantiles. “Entre 1810 y 1822, la población de la ciudad aumentó de 5.500 a 16.000 habitantes, con una población flotante de más 3.000 marinos nacionales y extranjeros, transformándose en la segunda ciudad del país.” (Sánchez, Bosque, Jiménez, 2009 p.270) Junto con ello, se desarrolla en le plan de la ciudad, el comercio porteño por iniciativa de inmigrantes preferentemente europeos (Ingleses, Italianos, Alemanes, entre otros). Esta actividad económica, se centraba en la comercialización desde productos alimenticios hasta maquinarias y tecnologías de la época, que estaban destinadas a Santiago u otros sectores del país.

En 1842 se concentra en la ciudad la función administrativa a nivel regional, al crearse la Provincia de Valparaíso. Ese mismo año se construyen los Almacenes Fiscales y en 1850 se inauguró la Bolsa Comercial. Este auge comercial coincide con la creación de los dos primeros bancos privados en el país, uno de los cuales estaba localizado en Valparaíso (1855). (Sánchez, Bosque, Jiménez 2009 p.77)

La ciudad se expande urbanísticamente y aparece el eje “plan-cerro” como un primer indicio de un proceso gentrificador de la ciudad en esa época en donde lo más evidente fue el establecimiento de familias pudientes en el Cerro Alegre y alrededores. Esto fortaleció la imagen de un territorio económico vinculado a dicho intercambio mercantil en el centro de

la ciudad. Entonces, de esta manera se va originando un espacio urbano en tensión porque se constatan las primeras vistas de una desigualdad social que adquiere una dimensión topológica ya que los más acaudalados están cercanos al plan de la ciudad y los más desposeídos cerro arriba. Valparaíso, se fue configurando lentamente entre la creciente actividad económica y la marcada marginalidad de una clase obrera cada vez más numerosa. Los tránsitos de población entre el arriba “pobre” y el “abajo” rico y emergente, se puede leer como una arista del imaginario urbano permanente de este lugar del país, pues hoy adquiera visos de crisis permanente. Un dato histórico que complementa esta situación se puede observar durante las primeras décadas del siglo 19, en donde aparece una de las primeras manifestaciones de orden social y económico que pone a la ciudad en estado de alerta. Se trata de la movilización de lancheros, tripulaciones de la escuadra y gente asociada a las labores de cabotaje, que reclamaba por las pésimas condiciones de trabajo que tenían exigiendo salarios justos y buenos tratos laborales. La situación no estaba bien conducida desde el gobierno de Santiago y el gobernador de la época, José Ignacio Zenteno del Pozo y Silva, no pudo controlar la protesta. “Así las cosas, el día 30 de septiembre de 1825 se realiza lo que podría denominarse como la primera protesta de trabajadores en el joven Chile republicano” (Guajardo,2013p.17). En consecuencia, aparecen las primeras señales de un territorio imaginado desde la constante demanda y dependencia de la capital. Las carencias y la marginalidad social que surgen de la incipiente modernidad de la ciudad- puerto, traen consigo la insatisfacción social que se incrementa por la indiferencia y distancia geográfica de Santiago. El espacio urbano soñado como puerto esplendoroso muestra la primera movilización de Valparaíso con beneficios para los demandantes, toda vez que se consigue realizar un primer cabildo que termina por concretar una serie de exigencias, entre ellas, la renuncia y exilio del gobernador de ese tiempo.

Se exige un cabildo abierto para exponer las demandas, y se plantean, unas tras otras: no obedecer decreto alguno firmado por el actual ministro de Hacienda; solicitar al gobierno la derogación de los decretos criticados; construcción de un muelle; supresión del impuesto de patentes; establecimiento de un tribunal del consulado y libertad de fabricar cigarros. (Guajardo, 2013 p.18)

Valparaíso se irá definiendo bajo la tríada “desarrollo-demanda-pobreza” y también como un lugar/refugio mágico al sur del continente americano mostrando aún su dimensión onírica de

nuevo mundo. Sin embargo, su destino urbano fundacional ha estado ligado a los vaivenes de la desidia de sus habitantes y de los gobernantes transitorios de la ciudad y del país. Junto con lo anterior, los procesos de poblamientos masivos a inicios del siglo XX acrecentaron la dialéctica plan/cerro convirtiéndola en un signo de reconocimiento, territorial, identitario y social para los habitantes del puerto. Vale decir, de Valparaíso también emergió una lugarización distintiva de clase y geografía que distinguió la procedencia social de los ciudadanos de esta parte del país que se mantiene hasta hoy en el imaginario porteño. Más aun, dicha marca/estigma ciudadano aunque traiga consigo las oscilaciones y devenires de la ciudad, no ha opacado los lugares de memoria validantes de una tradición o pertenencia trascendente para todos.

Hacia fines del siglo 19 la ciudad también conoció años de esplendor cultural moderado. Si bien la expresión de la actividad teatral, la ópera y la música de la época estaban presente en la ciudad, no gozaban del todo de una popularidad garantizada. Aunque el tránsito de los barcos que hacían la ruta por el cabo de Hornos hiciera posible que Valparaíso se convirtiera, por ejemplo, en la primera plaza teatral del país, no siempre las salas estuvieron colmadas de público, puesto que el teatro hecho en el puerto no tenía buena acogida ni tampoco gozaba de un prestigio importante.

A pesar de la importancia que se le atribuye al teatro en la sociabilidad y cultura porteña, y de las iniciativas que hubo para fomentarlo, éste llevó una existencia más bien lánguida. Una serie de factores inciden en este resultado; el principal era que la ciudad, volcada a lo mercantil, no ofrece el mejor ambiente para el adecuado desarrollo de las actividades artísticas y culturales y, en relación a la actividad teatral en particular, había aspectos formales que perjudicaban su desenvolvimiento, como aquellos que dicen relación con la tramoya, con la calidad de los actores y con las piezas representadas. (Lorenzo, 2012 pp.15-16)

Las compañías italianas de ópera tenían como destino obligado el puerto de Valparaíso. Es así que información de la época da cuenta de un interés del público por estos espectáculos europeos, pues se llega a afirmar que estas compañías eran las más predilectas de una clase social burguesa bastante expandida. “Que la ópera tenía en Valparaíso, un público cautivo lo demuestra el hecho de que muchas se estrenaron antes en el puerto que en la capital.” (Lorenzo, 2012 p.19) Los diarios de aquel tiempo también señalaban que existía un número alto de espectadores para las compañías de zarzuelas y comediantes españoles, los cuales

gozaban de más popularidad en las clases medias. “A pesar de que la afición por la ópera se mantiene en el tiempo, desde mediados del siglo XIX, las preferencias del público porteño comienzan a inclinarse por la opereta y particularmente por la zarzuela [...]” (Lorenzo, 2012 p.19)

La situación cultural de Valparaíso durante los años posteriores al inicio del siglo XX decayó paulatinamente, pues la ciudad se vio envuelta en crisis reiterativas debido a la situación devastadora causada por la gran depresión de los años 30 y a la apertura del canal de Panamá que sentenció la economía portuaria de Valparaíso. La crisis del salitre también se señala como uno de los acontecimientos relevantes en el aumento de la pobreza porque la población sin trabajo que ya existía en el puerto, se ve incrementada por la llegada de obreros de las salitreras cesantes originando una vida cotidiana nueva basada en la escasez y la miseria. A raíz de esto, las poblaciones de trabajadores sin oficio se instalaron cerro arriba corroborando la tesis de una marginalidad creciente que derivó en asentamientos ajenos a todo el progreso que algún día tuvo el plan de la ciudad.

El 4 de septiembre *El Mercurio de Valparaíso* publica el artículo “Valparaíso y el auxilio(sic) a los desvalidos”, en el cual realiza una elocuente descripción de la crisis económica que agobia la ciudad y el país. “También aquí en Valparaíso disminuye el movimiento del comercio y de las fábricas; y aumentan en cambio las bocas con la llegada de la jente(sic) de Tarapacá y Antofagasta. En los cerros comienzan ya a sentirse los efectos de la pobreza y deben prevenirse cuanto antes”, señala el diario (Guajardo, 2013 p.170)

La referencia hace mención al año 1914 catalogado como el tiempo en el que el salitre pierde valor y ya no es un *commodity* transable, perdiendo su *status* de riqueza para el país, especialmente para el norte de Chile. La decadencia económica tiene que ver además, con la retirada de las inversiones inglesas en esa parte del país, así como también con el cierre de varias oficinas de manejo de embarques y mercancías que estaban asentadas en el puerto de Valparaíso. Junto con lo anterior, el decaimiento de la actividad bursátil y el colapso de las compañías de seguros, asociadas al comercio de exportación e importación de bienes y maquinarias para la industria salitrera, hacen desaparecer los puestos de trabajo de una clase media emergente que repentinamente se convierten en cesantes. La ausencia de la fuerza de trabajo en el norte del país ocurre progresivamente y Valparaíso es la ciudad de destino de aquellos cesantes salitreros, producto del cierre de las empresas inglesas que antaño poseían

el monopolio de la actividad mercantil en esa zona. Valparaíso se tornó una esperanza para muchas familias desarraigadas, debido a la otrora prosperidad del puerto y su cercanía con Santiago. Esto hizo que soñaran con un lugar seguro para establecerse: el proceso de urbanización de los cerros de la ciudad había comenzado.

La ciudad respondió de esta manera a los procesos modernizadores incubados durante el siglo XIX para convertir la precaria geografía marítima heredada de los colonizadores en una nueva realidad histórica para Chile. Por lo tanto, la imaginación moderna aplicada al puerto consagró espacios urbanos para el bienestar económico de una parte de la sociedad, por lo tanto, ello se puede leer como el resultado de una ciudad inconclusa no solo fundacionalmente, sino que también intelectualmente. En este sentido la imagen de “ciudad letrada” o la “ciudad burguesa”, desaparecen ante la ambigüedad de destino de un territorio que se inventó obedeciendo a un modelo de vida cotidiana europeo que funcionó segregadamente en este sector del mundo.

La ciudad de cara al siglo XX expone su memoria desde su crisis permanente, acrecentada por su demografía identitaria signada por la configuración “cerro-arriba-marginalidad” y “plan-centro-económico-financiero” que, con la llegada del presente siglo, no es más que otra huella estructural de una estrategia financiera global anómica.

Finalmente, los cerros porteños aparecen como la forma inevitable de habitar la ciudad. En esos espacios dispuestos como terrazas y quebradas se levanta una manera de vivir que perdura hasta hoy. Reiterando, Valparaíso expone sus cerros a la mirada de todo transeúnte, porque no existe otra dualidad que “plan o cerro”. Dicha dialéctica urbana crea un imaginario que sitúa la condición de habitante que tiene que optar por habitar la pendiente. Como se sabe históricamente la marginalidad que posee el puerto siempre estuvo situada en la morada vertical, dando lugar a autoconstrucciones escalares que se apoyaron en los cerros. Así, Valparaíso muestra su pobreza y su desnudez arquitectónica desde “un arriba”, porque no se puede ocultar lo que está literalmente colgando de las quebradas. Son y serán los primeros asentamientos para cubrir la necesidad habitacional de la ciudad, pues sus moradores fundan su espacio cotidiano en la verticalidad de lo ajeno y distante del plan.

Las ciudades de hoy crecen porque se ocupan tierras que antes eran pagos alejados del centro, y Valparaíso hace lo mismo. La diferencia es que en las demás ciudades ese crecimiento marginal o periférico, de la pobreza, no se ve, y solo es advertible si aquel barrio se visita: en Valparaíso, el

crecimiento urbano, por vertical, queda a la vista. Todo se ve: la ropa tendida, las personas que suben o bajan las escaleras, y los gatos de la ventana. No es posible ocultar la pobreza, como quedó de manifiesto en el gran incendio de abril del 2014. (Urbina, 2016 p.100)

2.2 Espacios y contra-espacios de representación en la dramaturgia de Valparaíso

2.2.1 *Del espacio al contra-espacio.*

Desde la antigüedad se ha pensado el espacio. Se ha definido como contenedor de los cuerpos; se lo ha definido como límite o se le considera simplemente como un vacío. Sea como fuere, se presenta como algo fenomenológico por un lado y, por otro, como un concepto ligado al mundo de las ideas. Se elige la primera opción, porque el espacio está presente en el devenir de la humanidad en tanto presencia que contextualiza nuestra existencia. Es diferente el sentido que adquiere cuando es considerado desde la filosofía, el arte y la ciencia dado que el objetivo es entender su funcionamiento junto a los efectos que ello implica ya que el hombre habita siempre en un lugar. Son los seres humanos los que presentan esa condición de existencia interdependiente. Siempre se está en un lugar determinado y con ello queda definido la manera de ser; o mejor aún, es posible proporcionar a la espacialidad una determinada categoría. Platón consideraba al espacio como un quinto elemento: el aire era el espacio. Tal vez especulaba con la idea de lo finito/infinito, cuestiones que no dejan de tener sentido pues, el espacio -tal como lo propone el filósofo- sería algo terminal y volumétrico. Para los renacentistas el espacio consistió en una totalidad, vale decir, representó algo así como la idea de reconciliación entre suelo y cielo, una idea en la que el espacio reflejaba una cosmovisión totalizadora de la existencia. “El principio de subdivisión de Platón fue seguido en el Renacimiento, fascinado por la correspondencia entre el macrocosmos y el microcosmos del universo divino y del mundo creado por el hombre.” (De Blas Gómez, 2009 p.25). De este modo, el teatro renacentista elaboró su escena: imitando las precisiones integradoras entre espacio-cuerpo para luego mostrar referencias precisas del lugar que le tocan a los personajes y a la acción. Esto significa que la escena de ese tiempo adquiere un orden o geometría que trasunta la jerarquía valórica de la realidad, aunando lo social y lo estético. Aparece un lugar para el público y otro para la ficción.

Para *Aristóteles*, el espacio recibe al cuerpo. Ya no es como lo planteaba *Platón*, -con sus ideas estereométricas- es decir, con volumen y materialidad tal como lo sería un objeto. Aquí el espacio actúa como contenedor de los volúmenes. “Para Aristóteles un lugar o espacio no puede tener un cuerpo; más bien es un receptáculo, el contenedor del cuerpo.” (De Blas

Gómez, 2009 p.25). Lo que hace es creer que la tierra es estacionaria y, con ello, está suponiendo también un cosmos limitado en el cual se deduce la dificultad para concebir el dinamismo de la escena como se la conoce actualmente. Por tanto, la visión aristotélica sobre el espacio y el cosmos, no fueron tomadas en cuenta en el renacimiento porque perduró la idea totalizadora y jerárquica que anteriormente se apuntaba.

En la Edad Media el espacio se vuelve una entidad diferente toda vez que el discurso de la época se asociaba con Dios omnipresente y con la luz. La idea de claridad como metáfora de la trascendencia, en contraposición con la oscuridad, lleva a pensar en la dialéctica permanente de un espacio luminoso para la vida y otro oscuro para la muerte. Esto significa que el espacio para los medievales está sometido a diversas “calidades” que de una u otra forma, remiten a la idea teocéntrica de la inmortalidad a partir de un solo Dios que lo gobierna todo. Él es la Luz. Es el espacio para acceder a aquella dimensión. La belleza visual del espacio medieval está dada por la forma que presenta la catedral gótica con su nave central, proporcionando una atracción óptica proveniente de las ojivas y las superficies monumentales que esculpen la luz y la oscuridad. El espacio medieval queda determinado por ese juego misterioso de claroscuro que inunda todo los lugares para la representación. Se percibe además, algo así como la “volumetría de la trascendencia” al habitar el pasillo, las columnas, el altar, entre otros. Es el campo expandido del espacio medieval que imprime “el misterio” a la representación teatral sin estar consciente de ello. Se podría afirmar, que se está ante la puesta en escena ejercida por la arquitectura de la atmósfera visual teocéntrica la cual se moviliza espontáneamente por la “maquinaria/ingenio/mecánica” y la perfección del propio edificio.

La filosofía y la ciencia no escatimaron esfuerzos por definir el espacio y darle una connotación según la vigencia de los pensadores o la utilidad de sus conocimientos. En el siglo 17 comienza a ser popular el concepto de espacio físico amparado en ideas cartesianas que a la postre irán cambiando y sustituyéndose por otras posturas. “La extensión- a saber, longitud, anchura y espesor- forma el ser real de esa sustancia a la que llamamos mundo” (De Blas Gómez, 2009 p.26). En esta dirección, la concepción de Newton fue otra perspectiva interesante al distinguir tipos de espacios: el absoluto y el relativo. Específicamente, sólo este último es consciente a los sentidos, porque actúa como coordinador de las conductas

humanas. En los siglos posteriores las ideas de Newton fueron procesadas y aceptadas del todo, llegándose a sostener- como se sabe- la teoría de la relatividad la que concibe el espacio como una trama o sistemas de relaciones del mundo empírico.

Una concepción estética sobre el espacio se concentra en las ideas de Hegel, que aglutinó las posiciones sostenidas hasta el día de hoy, porque su postura unió las concepciones filosóficas con las del arte, haciendo más evidente la integración entre esas disciplinas. Con ello, emergió la dimensión plástica del espacio y se hizo evidente su estudio a partir de la relación con la historia de las artes visuales. La estética espacial propugnó un campo de pensamiento diverso que fue integrando las ideas científicas y filosóficas con énfasis en el hecho de que había que averiguar qué concepciones espaciales resultaban de esa sinérgica evolución que anteriormente se señalaba. Sin embargo, adquiere más fuerza la noción de espacio como fenómeno inherente a nuestro devenir existencial, especialmente como una condición para revelar nuestras intenciones ante los demás.

La vida, independiente de nuestro pensamiento, desarrolla sus actividades en el espacio y tiempo físicos. Una característica del uso del espacio por el ser humano es su utilización estética. El hombre transforma el entorno y lo dota de significado. Crea una colección de signos y con sus semejantes, en comunidad, la consensúa. (De Blas Gómez,2009 p.28)

El espacio una vez asumido y reconvertido en cultura expresa la diversidad del momento que le toca vivir al hombre. Crea visiones de mundo en las cuales el rito, la fiesta, la espiritualidad del tiempo, ocupan su lugar como inscripción material para dar testimonio de una realidad que se hace presente. Asimismo, el rol del espacio aparece como un eje estetizante organizador del mundo que nos rodea, ya que abarca desde lo doméstico a los espacios territoriales, haciendo visible la capacidad artística que tiene esa composición crear lugares imaginados. Esta “artisticidad” se proyecta a diversas expresiones que implican construcciones de espacios y recomposiciones de territorios creativos. Vale decir, la forma como concebimos una vivienda o la manera de cómo podemos organizar un lugar para la intimidad, es la consecuencia de aquella actitud creadora, incluso a veces inconsciente de la necesidad por establecer los límites de la morada en cuyo seno ocurre el devenir de la vida y la memoria.

La conciencia del espacio, entonces, se vuelve una característica diferenciadora de la existencia humana, porque para todos (as) son verificables las señales de aquellos límites que encuadran las dimensiones de una vida cotidiana determinada por la “izquierda-derecha”; “lejos-cerca”; “arriba- abajo. En otras palabras, las cualidades del espacio que se heredan por un aprendizaje cultural, permiten el desempeño de la vida social de acuerdo a convenciones sin ocasionar colisiones por falta de conocimientos. Sin embargo, las condiciones de ocupación del espacio también pueden evidenciar desconocimiento de las convenciones señaladas anteriormente debido a que las personas poseen sus propias ideas sobre el uso del espacio.

Las interpretaciones del espacio que se pueden forjar en la mente están limitadas a lo que seamos capaces de conocer y comprender. Lo que pretendo insinuar con esta aseveración es que, aun concediendo que el hombre tenga ideas generales innatas, como los conceptos de espacio o de tiempo, es la experiencia quien define el carácter y las condiciones del espacio, configurando la capacidad perceptiva de él. (Maderuelo, 2010 p.12)

El espacio se vuelve experiencia toda vez que el cuerpo se sitúa en la fisicalidad de un territorio para accionarlo y aprehenderlo. La ocupación volumétrica del espacio realiza el acto performativo de la existencia material de los cuerpos traducida en distancias, miradas y movimiento. Así, es como el espacio cobra sentido en la medida que se establece como práctica, aunque parezca menos complejo y desconocido. La idea de un espacio físico/real versus otros concebidos por la ciencia, filosofía o matemáticas, no son menos ajenos a la legitimidad que encierra aquél, sobre todo, si se piensa desde lo dramático/escénico. En este sentido, el espacio visto desde el arte o la estética contiene más dimensiones que lo material, porque la espacialidad remite además, a otras condiciones ambientales de los cuerpos, toda vez que éstos son percibidos como dimensiones/atmósferas cuyo uso se vincula a la experiencia semiótica y a la percepción. Esto último es también una práctica significativa si se piensa que el espacio puede ser descifrado como complejo perceptual cuando se tiene, por ejemplo, una experiencia sinestésica a través del movimiento del cuerpo en el espacio. La experiencia de percibir a través del movimiento supone integrar el tiempo como factor configurador en la aprehensión del espacio, en tanto se tiene conciencia de los pulsos rítmicos, ciclos, rutas y secuencias que lo determinan. “Por medio del movimiento, el espacio

deja de ser un mero vacío entre masas para convertirse en un ente activo” (Maderuelo, 2010 p.29).

Comprender el espacio pasa ser una experiencia mas compleja y reflexiva que deja de ser puramente estética, pues supera además el acto de comprensión material/físico/arquitectónico para centrarse en un ejercicio ontológico. Es decir, se abren posibilidades más trascendentes para comprender, por ejemplo, el vacío como cualidad del espacio cuya pregnancia va desde su forma de contenedor de cuerpos al *horror vacui*. En consecuencia, la proyección y estudio ontológico del vacío/espacio, permite llegar a descubrir el cómo y por qué de los “espaciamentos” realizados por las culturas pre-modernas y cuáles eran sus motivaciones o afectos en relación a la inmensidad desbordante del espacio. Comprender la costumbre atávica de llenar el vacío circundante, entonces, es también entender las formas no solo de una arquitectura monumental (como la egipcia), sino que además verificar que los seres humanos necesitan crear ocupaciones con límites, es decir, lugares. Con lo anterior refiero a que espacio es distinto de lugar. Cuando el espacio es ocupado y determinado por límites bien establecidos se transforma en lugar, sobre todo, por su pregnancia existencial y su sentido de pertenencia. Por tanto, es pertinente rescatar el término heideggeriano de “espaciar” que para el filósofo significa crear la ocupación de un cuerpo físico mediante la libertad de hacer lugar con el fin de construir morada o hábitat.

Los espacios que estamos atravesando todos los días están aviados por los lugares; la esencia de éstos tiene su fundamento en cosas del tipo de las construcciones. Si prestamos atención a estas referencias entre lugares y espacios, entre espacios y espacio, obtendremos un punto de apoyo para considerar la relación entre hombre y espacio (Heidegger, 2001 p.115).

El abrirse paso para construir espacios para la existencia, es una condición que el filósofo alemán destaca en su concepción teórica ya que con ello señala implícitamente un acto performativo y auténtico; en otras palabras, al “existir en el espacio” se da lugar al espacio. Por ende, la emergencia de una “relación entre sujeto y espacio” hace posible el nacimiento de “los lugares” que adquieren sentido solo al originarse la operación artificiosa de ocupación de los sitios para existir como cuerpo. En síntesis, esto significa la traslación desde lo “abierto e inconmensurable” hacia “lo construido”, fortaleciendo la idea de que el acontecimiento de

ocupación del espacio es también un acto de compromiso con lo elaborado(espaciado) y con la acción misma de haber realizado tal acto(lugar). Si los lugares connotan una trama social en la configuración de la vida cotidiana, se hace necesario reflexionar sobre el modo cómo opera la pragmática(uso) del espacio frente al paradigma de la modernidad que actualmente ha perdido vigencia. Al respecto, el interesante estudio de los “lugares y no lugares” realizados por Marc Augé (1994) puede constituir un aporte certero a la hora de analizar los alcances que tiene la espacialidad tardomoderna, en especial su funcionamiento e inscripción en las sociedades que comienzan a experimentar el descontrol del modelo neoliberal. Las reflexiones del antropólogo francés son un tanto proféticas, porque adelanta en casi veinte años la situación a que se someten los espacios de fines del siglo XX e inicios del actual. En palabras de Lefevre (2013), la producción del espacio en el siglo XXI, asomaba en los escritos de Augé como el desborde de una vida cotidiana posmoderna incapaz de sostener el crecimiento exponencial de aquellos sitios destinados a la vida transitoria de la existencia humana. Estos espacios Augé los llamo “no lugares” para señalar aquellos sitios impelidos por el intercambio mercantil ajenos a toda identificación existencial o residencia.

Los no lugares son tanto las instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes(vías rápidas, empalmes de rutas, aeropuertos) como los medios de transporte mismo o los grandes centros comerciales, o también los campos de tránsito prolongado donde se estacionan los refugiados del planeta (Augé, 1994 p.41).

Vale decir, interfaz conector para una cultura que requiere movilizar los cuerpos en tránsito, en tanto la velocidad de las acciones humanas cobran sentido si se desplazan permanentemente. La aparición de una vida cotidiana motivada por el constante desplazamiento muestra una producción del espacio social sometido a las leyes de la economía y la velocidad(Virilio,1997) cuyo propósito es regular las relaciones humanas y su correspondiente libertad para construir su hábitat. La proliferación de los “no lugares” frente a los “lugares”, hace ver un tipo de espaciamiento agenciado por superestructuras o construcciones maquínicas, (Deleuze-Guattari) pensadas para asegurar precisamente que el mercado y la economía sigan funcionando.

Foucault, en un lúcido artículo publicado en *Critique*-1964, reflexiona sobre el fin del tiempo

en el lenguaje y la aparición de una escritura basada en el espacio para explicar el lugar de composición de la escritura, en tanto modo de representación de la realidad en la literatura del siglo XX. Para el filósofo, el narrador es un guía de las distancias y sitios/paisajes, situándose en una posición de desciframiento según Foucault, pues la obra se parece a un emplazamiento en la cual el lector se sumerge en el mundo de las cosas, es decir, en el juego y descubrimiento del espacio. Para el autor, no solo la literatura es un ejemplo del espaciamento del lenguaje, sino que también centra su atención en la dimensión social que este concepto plantea. Se refiere, especialmente al manejo u operación de simultaneidad de lugares, información y recursos que se utilizan para la producción del espacio en la sociedad de fines siglo XX, ya que éstas terminan imponiendo la velocidad informativa y el éxtasis comunicacional especulativo de los discursos, incluso, antes de que éstos se emitan.

La época actual quizá sea sobre todo la época del espacio. Estamos en la época de lo simultáneo, estamos en la época de la yuxtaposición, en la época de lo próximo y lo lejano, de lo uno al lado de lo otro, de lo disperso. Estamos en un momento en que el mundo se experimenta menos, creo, como una gran vida que se desarrolla a través del tiempo que como una red que une puntos y se intersecta con su propia madeja. Tal vez se pueda decir que algunos de los conflictos ideológicos que animan las polémicas actuales se desarrollan entre los piadosos descendientes del tiempo y a los encarnizados habitantes del espacio (Foucault, 1984, s/p).

Junto a Foucault, aparece el contundente y dramático análisis de la sociedad de fin de siglo que realiza Baudrillard, cuando corrobora el sentido de las palabras del filósofo de *Vigilar y Castigar*, al sostener (entre muchos otros diagnósticos de la sociedad finisecular del siglo XX) que se avecinaba la “miniaturización de la vida” y la consecuente pérdida de lo secreto por lo público, además, de insistir en el borramiento de los límites que determinarían la inscripción topológica de los seres humanos. Si bien esta revisión del fin de milenio pasado -que lleva a cabo el autor de *Cultura y Simulacro*- opera sobre la base de la pérdida de toda referencia y obscenidad del signo, no es menos oportuno señalar que la emergencia del espacio post-industrial en la vida cotidiana en occidente se ha convertido en una señal anticipada de lo que Bauman (2017) señaló como “retrotopía”, es decir el giro hacia el pasado perdido como un lugar de refugio y defensa. Volviendo a Foucault, no deja de sorprender la vigencia de su visión profética sobre el destino de la vida social al inicio del tercer milenio ya que -como lo afirma Lefevre (2013)- la producción del espacio en la

sociedad actual, se diversifica en muchos otros lugares que ejercen su valor diferencial, contraponiéndose a las estrategias de poder de los espacios dominantes. Por consiguiente, la representación del espacio en estas condiciones de operación de la vida social en los países de Latinoamérica, se genera permanentemente desde las disidencias del espacio social, sobre todo, cuando se ha desatado la crisis total del estado-nación pensado como utopía genérica de la convivencia social occidental. Con ello, se desea subrayar que la especificidad de la actividad social de este tiempo encuentra su lógica en los tejidos relacionales que el espacio produce.

Foucault afirmaba que la sociedad de fines del siglo XX se dirigía hacia la época del espacio, porque pensaba que la sociedades actuales se convertirían en emplazamientos a gran escala en los cuales la lógica del *multitasking* informacional y la geolocalización irradiarían el devenir cotidiano. Y así fue, el filósofo francés tuvo razón al decir que no solo esto alcanzaría nuevas formas de habitar el planeta, ni tampoco a cómo se se va abordar el problema demográfico de la sociedad actual; más bien, se refería a las nuevas relaciones humanas que se deberán enfrentar producto de este acontecimiento social.

El nacimiento de un nuevo campo de representación simbólica para nominar y dar a conocer la red de relaciones nuevas que aparecen en la actualidad, es fundamental para comprender cómo afectan hoy los emplazamientos a las personas; especialmente, por ejemplo, lo que sucede hoy en las ciudades contemporáneas, cuando mutan de espacios amurallados a grandes conurbaciones que hace casi imposible determinar los límites de una y otra. Obviamente, ello produce nuevos agenciamientos de cotidianidad impartidos por el pulso del espacio que determina la performance del transporte, las calles, el consumo, el ocio, la entretención y la vida privada. Con todo, la lógica de estos emplazamientos a todo nivel hace emerger inevitablemente también espacios para la disidencia cuya legitimidad u oposición se halla en el centro de un mismo grupo social. Foucault, describe este proceso de administración y posesión de los espacios al interior de una sociedad como heterotopías para visibilizar los ámbitos de diversidad que existen en la convivencia social.

Es del espacio del afuera que quisiera hablar ahora. El espacio en el que vivimos, que nos atrae hacia fuera de nosotros mismos, en el que se desarrolla precisamente la erosión de nuestra vida, de nuestro tiempo y de

nuestra historia, este espacio que nos carcome y nos agrieta es en sí mismo también un espacio heterogéneo. Dicho de otra manera, no vivimos en una especie de vacío, en el interior del cual podrían situarse individuos y cosas. No vivimos en un vacío diversamente tornasolado, vivimos en un conjunto de relaciones que definen emplazamientos irreductibles los unos a los otros y que no deben superponerse. (Foucault, 1984 s/p)

El filósofo aclara que estos espacios para lo heterogéneo que desafían al poder son contra-emplazamientos que, junto a los espacios canónicos existentes, arman una coexistencia de tensión porque permanecen aparentemente como sitios ajenos, pero absolutamente verificables. Dichos espacios adjuntos y disidentes para la vida cotidiana segmentada/apartada, se presentan hoy bajo la forma de asilos, clínicas psiquiátricas, hospitales, cementerios, entre otros; sin embargo, también existen lugares para lo oculto y prohibido. Ejemplificando lo anterior, un espacio para el tiempo libre u ocio puede ser considerado como disruptivo dentro de la actividad laboral si se piensa en lógica actual que regula el trabajo productivo como un desempeño estructural mayor validado solo por el flujo interminable del mercado. La posibilidad de ahondar en los principios y criterios de las heterotopías que el filósofo realiza de un modo magistral, no serán parte de este trabajo ya que para los objetivos trazados en este segmento solo es relevante recoger la perspectiva de Foucault, en tanto herramienta teórica adjunta a otras en este ámbito. En consecuencia, las heterotopías foucaultianas significan un gran aporte para los estudios de los espacios en las sociedades occidentales del nuevo milenio, porque permiten visualizar, por ejemplo, la existencia de una configuración del espacio urbano sometido a la convivencia disruptiva/heterotópica de los lugares inscritos en las metrópolis actuales. En este punto es oportuno volver a Foucault cuando señala al proceso colonizador como aquella instancia de búsqueda de lo perfecto, en tanto que la cultura dominante, en este caso la española, se imaginó América como ese lugar en donde está todo lo soñado y deseado. Se organizó el espacio terrestre y urbano como un reducto heterotópico cuyo ethos respondió a lo perfecto. Con todo, Sudamérica engendró para los europeos la idea real de lo soñado; el jardín (como metáfora aludida por el filósofo) donde la imposibilidad europeísta, aquí en este espacio otro, se realiza. Al respecto, el propio Foucault señala: “Pienso también en esas extraordinarias colonias jesuíticas que fueron fundadas en Sudamérica: colonias maravillosas, absolutamente reglamentadas, en las que se alcanzaba efectivamente la perfección humana” (Foucault, 1984 s/p)

Las ciudades latinoamericanas se convirtieron en lugares diferentes a las europeas no solo porque respondieron a las características topológicas de los sitios en donde se emplazaron primitivamente ya sea como ciudad fuerte o ciudad puerto, sino por la transformación que han ido experimentando urbanísticamente hablando. Asimismo, la producción del espacio social en este sector del mundo, constituye actualmente la expresión material de un modo de vida determinado por la práctica y uso del territorio no acorde del todo con los influjos del primer mundo. En la actualidad, la incursión de la modernidad en latinoamérica se caracteriza por imponer nuevas relaciones sociales movilizadas por la dominación definitiva de un espacio abstracto (Lefebvre, 2013).

Del espacio abstracto ya se conocen varias cosas. Es producto de la violencia y de la guerra; es político e instituido por un Estado, de ahí pues que sea institucional. A primera vista parece homogéneo. En efecto, sirve de instrumento a las fuerzas que hacen tabla rasa de todo lo que se resiste y amenaza en suma, de las diferencias (Lefebvre, 2013 p. 322).

Lefebvre aclara que la modernidad es un ejemplo de espaciamiento homogéneo que incidió directamente en la creación de una vida cotidiana globalizada que hoy forma parte de una herencia crítica y exacerbada de intercambios simbólicos al servicio de comportamientos de vida ajenos a la diferencia social. Sin embargo, en la lógica lefebvriana también se pueden distinguir lo que el autor llama “espacios diferenciales o contra-espacios” (Lefebvre, 2013) destinados a cumplir una función disidente o heterotópica, en tanto promueven sitios de participación y/o redes de alternancia frente a la homogenización de los espacios de poder. “Toda propuesta de contra-espacio, incluso la más insignificante en apariencia, sacude de arriba abajo el espacio existente, sus estrategias y objetivos: la imposición de la homogeneidad y la transparencia ante el poder y el orden establecido” (Lefebvre, 2013 p. 415).

Finalmente, los lugares de apropiación para lo alternativo y el disenso tienen su efecto más directo en la ciudad en donde se mezclan sincréticamente con espacios materiales identificables, bajo la costura de sitios memoriales destinados a la recuperación del pasado, movimientos sociales reivindicativos, presencia de las minorías étnicas y sexuales, barriadas recuperadas para el ocio alternativo y la cultura.

2.3 Imaginario porteño en crisis: la postal invertida de Valparaíso

*La relación entre lo que se revela y lo que se oculta posee un movimiento similar al de las olas que bañan la playa, que cubren y descubren la arena desnuda en un movimiento que parece eterno.*²⁰

2.3.1 Lo Imaginario

Existe consenso en los estudios de la vida social y cultural contemporánea sobre lo trascendente que resulta considerar lo imaginario como manera de representación y comunicación en un grupo o una comunidad. Por un lado, la imaginación es un factor esencial constituyente para profundizar en el *ethos* de una sociedad a la hora de comprender cómo es la orgánica del espacio, edificaciones, deseos ciudadanos, objetos, consumo y comportamientos culturales, entre otros. Por otro, imaginar implica al mismo tiempo, entender por qué se representan los marcos sociales de los sujetos y qué mecanismos culturales rigen su legitimidad/permanencia en la vida colectiva. Haciendo un poco de historia no siempre la imaginación fue considerada como un aliado de la razón, porque la *intelligentsia* del siglo XVIII creía en su desventaja como actividad intelectual al punto de considerarla como un conocimiento confuso y oscuro. La prohibición y desprecio por lo imaginario, llevó a las élites de la época a sobreponer el raciovitalismo a cualquier otra experiencia/pensamiento que no estuviera sometida(o) a una conducta jerárquica y estrictamente coherente al conservadurismo de aquel tiempo.

Solo en las corrientes idealistas y subjetivistas de la filosofía (que encuentran sus bases en el pensamiento filosófico del obispo Berkeley, por ejemplo) será factible encontrar elementos que no releguen a la imaginación a la celda donde el racionalismo pretendía encerrar a las locuras humanas, sino que le asignen un papel más positivo en la vida humana (Hiernaux, 2007 p. 19).

A inicios del siglo XX lo imaginario va encontrando asidero en el campo teórico/filosófico cuando se superan las obsecadas conductas obstructivas de corrientes de pensadores conservadores, incluyendo al propio Descartes que sin desconocer el valor de lo imaginado,

²⁰ Tomado de “*Imaginando la ciudad: revisitando algunos conceptos claves*” de Ricardo Greene, en *Estética y Ciudad*, cuatro recorridos analíticos (53-73) 2007.

también consideraba que debía estar sometido al control de la razón. Sin embargo, la aparición de una nueva corriente basada en los estudios fenomenológicos amplios, incluye a la imaginación como espacio intersubjetivo de pensamiento y reflexión. En este sentido, es importante destacar toda una corriente de pensadores como Bachelard, Merleau Ponty, Simmel, entre otros, que ponen la imaginalidad al servicio de los procesos humanos como un ejercicio crítico-teórico integrador y, a la vez, complementario a las posiciones racionalistas sobre la vida social y la cultura del siglo XX. El completísimo y vasto trabajo de Gastón Bachelard, es un ejemplo notable de cómo los estratos profundos de lo imaginario pueden ayudar a comprender la materia empírica de la realidad. El filósofo reconoce en la fuerza imaginal la potencia para una filosofía que ilumine psicoanalíticamente las profundidades de lo humano. Lo imaginario despliega toda su lucidez en textos como, *La poética del espacio*, *El aire y los sueños*, *El agua y los sueños*, *La atracción del instante*, entre otros. Todos, ejemplos de una poética de la imaginación en la cual subyace y despliega la propia materia antropológica del sujeto y además, de que el sentido empírico de nuestra realidad puede engendrar una profunda meditación imaginal. La presencia de esta discursividad fundada en la imaginación, por esta nueva corriente de pensamiento, no solo muestra el giro en los estudios socioculturales antes mencionados, sino que además, pone de relieve la cuestión de los imaginarios a la hora de considerar cómo se percibe dentro de una sociedad, grupo o ciudad, aspectos de la identidad o el espacio urbano. Esto último, es lo central en esta parte del estudio porque es necesario profundizar en los procesos de nombramientos de la ciudad y su consecuente performance urbana. De esta manera, los imaginarios pregnan modos o *habitus* que se auto-imponen los sujetos en un territorio impactando el devenir social cotidiano.

El imaginario funciona sobre la base de representaciones que son una forma de traducir en una imagen mental, una realidad material o bien una concepción. En otros términos, en la formación del imaginario se ubica nuestra percepción transformada en representaciones a través de la imaginación, proceso por el cual la representación sufre una transformación simbólica. El imaginario es justamente la capacidad que tenemos, de llevar esta transformación a buen término (Hiernaux, 2007 p. 20).

La ciudad puede leerse como aquella representación material de la imaginalidad social sujeta a agenciamientos intersubjetivos permanentes, en tanto se traducen en acciones performáticas

que los habitantes percutan para crear un tejido simbólico que no se detiene. En síntesis, así aparece la dualidad “ciudad vivida”, “ciudad real” originando los encuentros de imaginarios urbanos que coexisten para reclamar lo que Harvey denomina “el derecho a la ciudad”. “El derecho a la ciudad es por tanto mucho más que un derecho de acceso individual o colectivo a los recursos que esta almacena o protege; es un derecho a cambiar y reinventar la ciudad de acuerdo con nuestros deseos” (D. Harvey, 2013 p. 20). La posición de Lefevre es parecida, porque insiste que ese derecho es una lucha, denuncia y exigencia de los habitantes. Sin embargo, no cree en una disputa ni huida alienada para constituir una ciudad a cambio de entender este derecho como reivindicación absoluta, por ejemplo, de naturaleza o del ocio mismo. El sustento lefevriano subyace en que la clave está en la creación de un nuevo estado de lo humano, basado en una otra integración urbana en el que lo imaginario cree dimensiones políticamente inclusivas en todos los ámbitos del quehacer cotidiano. “Que la imaginación se despliegue, no lo imaginario que permite la huida y la evasión que sirve de vehículo a las ideologías, sino lo imaginario que se implica en la *apropiación* (del tiempo, del espacio, de la vida fisiológica y del deseo)” (Lefevre, 2017 p. 135).

2.3.2 *Valparaíso(s): imaginarios en crisis*

Dicha “apropiación” planteada por el filósofo francés está en el centro de la discusión, sobre todo, cuando se piensa cómo concebir hoy las ciudades y el correspondiente derecho a lo urbano. Específicamente, la tarea fundamental sería manejar la crisis de los imaginarios como un desafío urbano permanente con el fin de minimizar la estrategia dialéctica de lo oculto/revelado de los poderes canónicos que dominan y piensan las operaciones del espacio-urbano. Más bien, encontrar la forma social que elimine la ambigüedad de nombramiento de la ciudad y convivencia social. En este sentido, Castoriadis afirma que existe un *vis formandi* que crea imaginarios/verdades para representar/señalizar nuevas maneras de hacer territorios para las colectividades. Es decir, la factibilidad de que se generen siempre diversas formas de ser en comunidad origina pliegues de nuevas realidades de habitabilidad en los conjuntos sociales cual giros evolutivos de la performance social. El punto de vista de Castoriadis muestra que la pulsión creadora es una fuerza de cambio potente, ya que la describe como aquella facultad imaginativa capaz de enfrentar las crisis con las instituciones/estado que

monopolizan el poder canónico de la movilización social. Es por esto, que el poder creativo de los imaginarios sociales ha sido el factor determinante en todas las formas de organización colectiva, porque “resulta absolutamente natural llamar a esta facultad de innovación radical, de creación y de formación, *imaginario e imaginación*” (Castoriadis, 2002, p. 94). En consecuencia, es así como todo está sometido a la representación simbólica de la realidad apareciendo incluso, espacios de significación o imágenes que no existían con el objeto de buscar nombramientos o referencias acordes a la colectividad humana. Por tanto, además, se establecen convenciones a seguir cuyo sustento está precisamente en aquella capacidad del imaginario radical que puntualiza el autor, debido a que siempre ha existido en los seres humanos, esa necesidad de creación de lo nuevo cuya esencia y validez es ontológicamente innegable. Dicho esto, cuando hablamos del lenguaje, instituciones, arte, música, teatro, ciudades, entre otros, se está queriendo decir, que las propias colectividades humanas fundan sus agenciamientos de creación conforme a sus propias fuerzas de supervivencia imaginativas. “Los imaginarios son así, verdades sociales, no científicas, y de ahí su cercanía con la dimensión estética de cada colectividad” (Silva, 2006 p. 97).

Lo anterior, ayuda a profundizar en lo que constituye la percepción/aprehensión del objeto-ciudad en tanto se reconoce que lo esencial está en comprender el sentido que implica la representación y nominalidad simbólica. Existe entonces un proceso de reconocimiento que los individuos realizan mediante una operación de selección en la cual subyace el componente imaginario. Por tanto, como proceso de apropiación de territorio, esto es perfectamente lógico porque se está ante una reconstrucción permanente de las manifestaciones urbanas concebidas para establecer la existencia de la ciudad. Los acontecimientos nuevos que se generan a partir de la representación imaginaria socio-urbana no están sujetos a explicación alguna, ni requieren ser validados por otras institucionalidades que no sea la propia colectividad. La razón para originar un tipo de representación solo radica en el deseo comunitario de inscribir significaciones tendientes a reafirmar, en este caso, la imagen del territorio social que se desea compartir e instalar. Se está frente a algo así como la pregnancia de una esencia del ser social que funda verdades en el ámbito de toda la vida cotidiana.

Las significaciones imaginarias sociales crean un mundo propio para la sociedad considerada, son en realidad ese mundo: conforman la psique de los individuos. Crean así una “representación” del mundo, incluida la sociedad misma y su lugar en ese mundo: pero esto no es un constructum intelectual; va parejo con la creación del impulso de la sociedad considerada (una intención global, por así decir) y un humor o Stimmung específico -un afecto o una nebulosa de afectos que embeben la totalidad de la vida social.(Castoriadis,1997 p.9)

A partir de lo anterior, surge la idea de que las representaciones crean imágenes de ciudad, pues son el resultado de la imaginación radical que el filósofo apunta si se comprende que se trata de aquella potencia o fuerza que se imprime a lo nuevo cuando se decide fundar una verdad social. Aquí es pertinente reparar en la percepción del objeto-ciudad como experiencia de socialización producida y autocreada en el seno de la sociedad misma ya que no existe colectividad que no la realice. En otras palabras, la alteración/cambio de un territorio o lugar de socialización imaginado, como puede ser una ciudad u otras instituciones, muchas veces es imperceptible; sin embargo, este proceso es real ya que los imaginarios activados sigularmente se invisibilizan y tardan en inscribir las significaciones a lo largo del tiempo. Es el caso de muchas ciudades en el mundo pues, éstas han tardado muchos años en fijar nominaciones e identidades urbanas que han respondido a maneras imaginarias de significación, siendo reconocidas por ese efecto/pregnancia social que está presente como materia heredada en los individuos que las habitan. Por ejemplo, “París es la ciudad luz” o “Las Vegas, nunca duerme”; “Valparaíso, es La Perla del Pacífico”; “Roma, la ciudad eterna”, por nombrar algunas. En consecuencia, la representación de lo imaginario como factor fenomenológico del acto de socialización inscrito en la vida urbana, es relevante si solo si se instala como verdad colectiva y adquiere consensuadamente un tipo de conducta a seguir y respetar. Por tanto, las teorías de la representación actuales señalan que este concepto adquiere un sentido performativo/ciudadano, porque se entiende el acto de representación misma como acción participativa. Dicho esto, se puede reforzar la idea de una experiencia representacional de la imaginación creadora que no sea solamente un modo socializante de elaborar recorridos urbanos o imágenes de ciudad, sino que además revele su funcionalidad en otros ámbitos tradicionales de imaginarios artísticos como una puesta en escena, una pintura o una composición musical. De tal modo, la memoria es parte de este conjunto de materiales representacionales que constantemente se ponen en evidencia ya sea como urbe o

alguna otra expresión que incluya el pasado e involucre un acto de intercambio de signos. Sin embargo, no sólo esto constituye lo que se puede representar, la mayoría de las cosas que nos rodean están consideradas como experiencias en ese sentido. Richard Schechner afirma que en las condiciones actuales de nuestra forma de vida, se observan múltiples culturas escritas en forma de hipertextualidad que son evidencias de representación.

Estas múltiples culturas escritas son “representacionalidades”-encuentros en el ámbito del hacer, de una línea transversal de acción- .Está ocurriendo un cambio que transforma la escritura, el habla e incluso la vida ordinaria en representación. (Schechner, 2012 p.27).

La representación tiene lugar como un “mostrar”, como un “hacer” y tiene valor en tanto se transforma en conductas que se reiteran y fijan en una puesta en marcha observable. De allí la conexión con lo señalado por Castoriadis al subrayar la importancia de la fuerza imaginativa en las colectividades humanas que inclusive abarca la dimensiones del recuerdo. Dichas conductas, muchas veces se convierten en verdades memoriales disidentes respecto del presente, sobre todo, cuando aparecen diseminados en lugares/espacios en la traza urbana marcando la pulsión de la vida cotidiana de una sociedad determinada. Como se afirmó anteriormente en el ámbito de los imaginarios urbanos las colectividades pueden responder con representaciones que entran en crisis con las instituciones de poder, especialmente cuando las territorialidades son espacios disidentes que alteran la nominación de un lugar determinado. Por tanto, interesa constatar cómo la imaginación es capaz de elaborar trazas y nombramientos urbanos, a partir de las consideraciones históricas y ver, en el caso de la ciudad de Valparaíso, cómo se altera la imagen ciudad en tanto es ficcionalizada o representada en su discursividad dramática y/o cultura popular cotidiana.

Si Valparaíso carece de origen urbano construido desde la base de sus antepasados fundadores, tampoco posee forma única capaz de definir su identidad material, arquitectónica, histórica y territorial. Y se ha comentado que durante la época de la colonización española la ciudad se pensó para asegurar la sustentabilidad de Santiago. Por consiguiente, nunca se consideró fortalecerla como emplazamiento urbano seguro con un plan territorial pensado para que se identificara como asentamiento humano con desarrollo económico, social, autónomo y proyectivo. Por tanto, el desplazamiento social y el

abandono financiero, cristalizaron una forma de vida en el espacio urbano al punto de transformarlo en una imagen caótica de ciudad cuyas causas están en el origen fundacional que Valparaíso experimentó.

El hecho de estar cercano a la capital hizo que el puerto fuera una especie de campo expandido de la geopolítica colonizadora dedicada a solucionar los problemas de conectividad que tenían los conquistadores hacia el pacífico sur. La escasez de servicios y la escasa gentrificación del puerto, en esa época, ocasionó su lento despegue como ciudad hasta bien entrado el siglo 18 y 19. En este sentido, tuvieron que existir circunstancias ajenas que aunaran situaciones políticas/económicas dentro y fuera de Chile para que la ciudad se revelara como un puerto estratégico al sur del mundo. Refiero no solo a la ruta obligada por el Estrecho de Magallanes para recalar en la ciudad, sino que también a aquellos acontecimientos impuestos por una política capitalista incipiente en estos sectores del planeta, que obligarían a la ciudad a convertirse en un puerto estratégico, especialmente para las potencias europeas. A partir de esto, Valparaíso se nombra como un reducto de esperanza y de bienaventuranza para las actividades ultramarinas de todas partes de occidente y adquiere una significación importantísima para todos sus habitantes. Se transforma en un espacio “primermundista” de tal modo, que es nombrado por sus habitantes como la “Perla del Pacífico”, aludiendo a su preciocismo natural y a sus características de ciudad-puerto promisorio configurando un imaginario urbano, cultural, poético y cosmopolita destacado. No obstante, existe históricamente un territorio imaginado de Valparaíso que es castigador y desigual. Los cerros(colinas) porteños ponen en evidencia la dualidad en la que tradicionalmente este lugar ha poseído si se piensa en su configuración geográfica tan particular. Téngase en cuenta que la materialidad de dicha fisonomía urbana ha dejado de ser un nexo con aquel sitio histórico/patrimonial para transformarse en una arquitectura caótica producto de la supervivencia habitacional. Ha medida que ronda la escasez y la miseria cerro arriba, el territorio se vuelve imagen de la habitabilidad de emergencia e inseguridad. Así como anteriormente se reparó en la inexistencia de la fachada en el plan de Valparaíso a manos de una caligrafía pictórica caótica y carente de soporte estético, la visualidad volumétrica, diseño de las viviendas y edificios, conforman una ocularidad contrapuntual contradictoria de imaginarios de pobreza y lugares heterotópicos. Es decir, aparecen evidencias instaladas que indican la existencia de territorios dentro de

otros o, mejor aún, imágenes de ciudad fragmentada divorciadas del imaginario patrimonial escasamente heredado que toman posesión como postal poética de Valparaíso. De aquella imagen-ciudad-puerto soñada y próspera se ha pasado a la visión turística y neoliberal fingida inventando un auge que ya no existe. La ciudad se la ha desmontado y desplazado hacia percepciones restringidas al ámbito mercantil y destinada solo a una comercialización banal de la “marca-ciudad-puerto”. Una evidencia de ello, es el *boom* inmobiliario descontrolado que ha aumentado las edificaciones en altura alterando la fisonomía geográfica y, por cierto, la forma de los barrios y su emplazamiento como lugar de encuentro y sociabilidad. Valparaíso evidencia una memoria en crisis frente a un presente escenográfico, porque se observa una urbe que respondería a aquellas ciudades latinoamericanas que han dejado de ser “ciudades fuertes e históricas” para transformarse en ciudades pseudo-económicas en su geografía y territorio. Por ejemplo, la ciudad muchas veces es tomada prestada para simular imaginarios cosmopolitas de emprendimientos científicos-culturales con el fin de aparentar un desarrollo sustentable en áreas de la innovación intelectual, pero que no conforman territorios estables que den cabida a verdades sociales serias ni tampoco impactan en el ámbito de la creación de urbanismo identitario. En consecuencia, la práctica social ha invertido “la postal mítica”, siendo la propia memoria la que se ha encargado de revelar su actual destino: la imagen de un puerto desgastado y olvidado. Al respecto, señalo al film de Aldo Francia,²¹ “*Valparaíso mi amor*” (1969) que transita por un espacio urbano cuyo movimiento escénico se da entre los cerros y la parte baja de Valparaíso. Los protagonistas son cuatro niños pobres que deambulan por la ciudad en busca de sustento para vivir. El director, muestra el sincretismo de una marginalidad expandida por la parte alta de la ciudad que se revela como pobreza en el abajo/plan, en el cual la prosperidad económica solo le pertenece a algunos. Junto a ello, la ciudad en blanco/negro acentúa la decadencia e inspiración neorrealista del director italiano. La cinta anticipa una visión de la ciudad que crece en torno a imaginarios contrapuestos y, además, la crisis social que origina la precariedad económica de este lugar. En la película, las tensiones y desigualdades sociales generan maneras violentas de significar las exclusiones, que como hemos visto anteriormente, se expresan desarticulando

²¹ Aldo Francia, director chileno que es considerado como uno de los pioneros del cine chileno. Véase: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-propertyvalue-128302.html>

la tradición y el misticismo del puerto. En este caso, el horizonte marítimo que escamotean las imágenes de “*Valparaíso mi amor*”, proponen una “postal invertida” de la ciudad saturada de abandono y falta de desarrollo, pues las secuencias muestran una vida cotidiana pobre y desplazada como si fuera un oxímoron del océano pacífico vasto, poético y perspectivístico encuadrada en aquella imagen invertida del puerto. En otras palabras, la pobreza frente al mar tiene su correlato contrapuntual poético en su banda sonora y canción final, *La Joya del Pacífico*²², cuyo valor poético queda reescrito por las imágenes decadentes y precarias de la arquitectura porteña, dejando solo las metáforas de la canción recludas en un lugar de memoria que hasta hoy hace reminiscencia a una ciudad que ya no existe.

Esta misma dirección toma la literatura porteña reciente, puesto que se ha encargado de mostrar estas rearticulaciones del nombramiento de Valparaíso. La novela *Valpore* (2015) de Cristóbal Gaete desconstruye el imaginario conocido al punto de poner la representación de la ciudad en un espacio crítico y apocalíptico. En la novela, *Valpore*, es el nombre del último cerro (colina) de Valparaíso. Lugar violento, reducto y refugio de narcos, flaytes, pederastas, proxenetas, punkies, ladrones y asesinos. El sitio para la pobreza extrema en un vórtice escondido en las alturas.

Trepamos a pie por los cerros del Puerto, llegando a la cúspide de la miseria desde donde se desciende a Valpore. Por un sendero en espiral que conduce a lo más bajo, pasamos frente a casas sin terminar en las que se acumulaban ladrillos, y niños que apenas sabían caminar jugaban a dispararnos. En un momento nos detuvimos, quisimos descansar, pero las piedras que nos lanzaban nos pusieron otra vez en camino hacia el plan de Valpor (Gaete, 2015, p. 46).

Esta es la marginalidad del siglo XXI dispuesta en lo más alto de la ciudad como tierra de nadie; al fin y al cabo, un órgano/apéndice des-generado de una ciudad mutante. Un cuerpo urbano nuevo dentro de otro. Un territorio colateral dispuesto socialmente sin control ni organización social en el que sus habitantes planifican su descenso a Valparaíso para su saqueo y asalto. El escritor imagina la des-construcción de una urbe gentrificada por la degeneración del modelo neoliberal, en cuyo seno subyacen los que no están incluidos en la modernización territorial de la ciudad. El desplazamiento de los pobres y la marginalidad

²² *La Joya del pacífico*, es un vals que habla de Valparaíso que fue popularizada por Lucho Barrios y Jorge Fariás. Este último aparece en la película de Aldo Francia, *Valparaíso, mi amor* cantando la canción. Véase: <http://memoriamusicalvalpo.cl/?musica=la-joya-del-pacifico-jorge-farias>

aquí no tiene visos de neorrealismo como en el film de A. Francia, sino que presenta una figuración humana extrema y liminal en donde la poesía y la vida bohemia son reemplazadas por el sexo, la violencia, la corrupción y el secuestro. En la novela, Valparaíso es un laberinto conquistado por mafias que bajan de Valpore dando la sensación de destrucción como si la propia ciudad hubiera creado su *alter ego* para verse a sí misma desaparecer en la violencia. “Los porteños de Valpore han escuchado de una ciudad llamada Valparaíso, pero la mayoría no la conoce, nunca ha visto el mar: son el culo del patrimonio. Lo que sí saben es que cada vez que alguno de ellos ha bajado a Valparaíso, los mismos uniformes y vehículos verdes los han encerrado para que no vuelvan.” (Gaete, 2015 p.58).

Gaete propone una contra-imagen de Valparaíso al desarticular aquella visión bohemia y poética de un territorio imaginado ahora desde la violencia extrema. Construye una ficción con una nueva tesitura de la realidad urbana en la que, “La Perla del Pacífico”, es una traza memorial extinta y distante en el tiempo. Es interesante apreciar que la novela propone significaciones de una decadencia enmarcada y determinada por imaginarios globalizantes, cuya pregnancia se evidencia por la ruptura/fractura de lo identitario. Es decir, la violenta vida cotidiana del mundo de *Valpore* se encuentra expandida por todas partes y se aprecia como el nuevo paisaje caótico que predomina en las ciudades latinoamericanas del siglo XXI. Se observa aquí, el acto de neutralización de las diferencias socioculturales de una colectividad en pos de imponer un modelo homogenizador, capaz de promover imaginarios seriales en sus integrantes y así crear espacios urbanos connurbados en donde es casi imposible afirmar donde parte y termina la ciudad. Por eso, *Valpore* es “la otra postal”, la de una ciudad difuminada en una arquitectura ininteligible. Esto no es una casualidad ya que el espaciamiento de la urbe ha ocasionado el desafío de ocuparla una y otra vez a pesar del ominoso destino que la ha perseguido: incendios, terremotos, desastres naturales, abandono económico, entre otros. Si la memoria colectiva de sus habitantes a lo largo de los años ha propiciado su hibridez de significación, también ha producido e instalado el palimpsesto de imaginarios de este lugar. Por tanto, la ciudad-puerto mitificada por aquella preciosidad extemporánea e irreal, hoy no hace más que contradecir su origen. Más bien, lo que constituye la presencia de ciudad en Valparaíso no está formada por una sola realidad urbana, sino que parecieran coexistir “ciudades” que representan versiones de la misma.

(...) podemos postular la coexistencia de tres ciudades: primero, la ciudad de los inmigrantes, que cobraba su identidad gracias a la escritura europea de los espacios ocupados por una alta burguesía enriquecida por el comercio, palpable en la bella arquitectura de los barrios alojados en los cerros aledaños al puerto; segundo, la ciudad-puerto, en el plan, que bullía noche y día con el trabajo de embarque y desembarque de mercancías, al que se sumaba el ajetreo de los edificios de oficinas en las que se desempeñaban agentes de aduana, comerciantes y especuladores financieros, y que terminaba con el broche que aportaba la vida nocturna y bohemia, en la que se daban cita para el dispendio las distintas clases sociales; y, tercero, la ciudad obrera, que cobraba su identidad de la presencia de las familias de los trabajadores portuarios, ocupantes espontáneos de las extensas colinas que contribuyeron a gestar la actual fisonomía errática de la ciudad de Valparaíso. (Landaeta; Arias; Cristi, 2016 pp.13-34)

Otro antecedente importante en este tema de la contra-postal de Valparaíso, se aprecia en el documental *A Valparaíso* (1963) de Joris Ivens²³ en donde el cineasta holandés realiza un ejercicio topográfico de la desigualdad no solo geográfica de la ciudad, sino que también política toda vez que muestra los contrastes sociales de la vida cotidiana de los habitantes del puerto. En el *travelogue* de Ivens, las imágenes vuelven a ser reveladoras de la figura desgastada de una ciudad/puerto atravesada por la decadencia económica. Los cortes de cámara se ubican de preferencia en los cerros, entre la arquitectura habitacional precaria, las escaleras caóticas y los ascensores que testimonian la elevación territorial casi imposible del paisaje-puerto. La fisonomía del transeúnte marginal de este lugar deja en evidencia una nueva disgregación urbana, aquella que ahonda una vez más en el sentido ajeno e indiferencia por una ciudad borde-mar inclusiva. Al final, la visión desgastada y remarcada por la ausencia de algunos servicios básicos, como el agua potable acentúan la presencia desigual y fantasmática de la mítica bohemia próspera que tuvo Valparaíso. El trabajo de Ivens constituye el primer antecedente audiovisual sobre las contradicciones de una urbe que se debate entre la crisis de imaginarios y la imposibilidad de administrar hoy su pasado glorioso. La presencia de una una ciudad “del arriba” y otra “del abajo” totalmente opuestas, señalan el decaimiento de su status de emplazamiento poético, quedando solo la metáfora privada de la postal que nada tiene que ver con la existencia soñada o cantada entre bares y medianoche.

²³ Joris Ivens, cineasta holandés(1898-1989) realizó un cine experimental y de vasto compromiso social. Véase: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5550101>

2.3.3 Escritura, turismo y escenografía urbana: fisonomía de la crisis

“Valparaíso/qué disparate/eres,/qué loco,/puerto loco,/qué cabeza/con cerros,/desgñada,/no acabas/de peinar-te,/nunca/tuviste/tiempo de vestirte,/siempre te sorprendió/la vida,/te despertó la muerte...”
(Neruda, *Odas elementales*, 1954).

La dramaturgia producida en la ciudad en este siglo hace referencia al espacio urbano mítico y contra-imaginado de Valparaíso. A modo de una primera proposición, los relatos dramáticos aparecen pregnados de lugares de memoria cuya conformación está directamente relacionada con la tensión entre una ciudad turística y otra real/estancada. Las políticas estatales emanadas de los gobiernos postdictadura están destinadas a cumplir paradójicamente la misma función realizada por los colonizadores españoles: destinar los recursos económicos a la capital del país. A partir de allí, la transición hacia el siglo XXI en materia de desarrollo urbano, ha respondido al mito de la ciudad patrimonial imaginada post declaración de la Unesco para así instalar una visión fragmentada y ajena a la verdadera realidad social existente. La irrupción de una ciudad escenográfica porteña no solo crea dicha relación heterotópica reseñada anteriormente, sino que también finge el simulacro que existe una geografía urbana para el *dutty-free*²⁴ ciudadano capaz de encapsular el sincretismo de lo turístico, lo exótico y lo precario. En otras palabras, se ha querido recurrir a Valparaíso de inicios del siglo pasado para comercializar una marca/recuerdo de un lugar ausente pero, que funciona como museo abierto o postal del puerto imaginado por el mercado neoliberal impuesto por los municipios y los gobiernos regionales. La escenificación de una imagen de ciudad en el caso de Valparaíso, abarca imaginarios que inciden directamente en las condiciones de tiempo y espacio urbanos simulados. Es decir, aquí no solo se produce una transformación del territorio, sino que además del modo cómo ocupar el tiempo y el ocio para ser capaz de venderlo como entretenimiento. Es por ello, que se observan travesías urbanas condebidadas para un transeúnte extranjero en un fragmento de ciudad turística de exportación, en la cual se puede apreciar en toda su magnitud la irrupción de una red de servicios gastronómicos y de *merchandising* permanente. La transformación del bajo “Cerro Alegre”²⁵ ampara y promueve una experiencia “exclusiva” para el visitante extranjero ya que

²⁴ Véase el interesante trabajo de Hito Steyerl, *EL ARTE DUTTY FREE*, editado por caja negra recientemente.

²⁵ El Cerro Alegre es uno de los cerros más visitado por los turistas. Posee un desarrollo patrimonial importante y se ha convertido en una postal gastronómica, hotelera internacionalmente conocida. Véase:<http://bechile.cl/cerro-alegre/>

no puede percibirse en ninguna parte más de la ciudad. El recorrido por sus calles, cafés y restaurantes gourmets constituye una especie de zona franca turística urbana destinada al intercambio mercantil de *souvenirs* los cuales llevan impreso la huella exclusiva de un Valparaíso exótico y marítimamente lejano. Galerías de arte con motivos portuarios, fotografías y talleres serigráficos de artistas emergentes de todo tipo, hacen que la ciudad se vea inscrita con y desde este tiempo/espacio de tránsito. La necesidad de instalar una contemporaneidad artística/urbana basada en un modelo neoliberal, responde al interés y creencia de situar un imaginario de ciudad oficial, canónico e institucionalizado; sin embargo, el resultado termina siendo una visión escenográfica que delata su teatralidad en la fragilidad arquitectónica ilusoria de un patrimonio que no existe. En otras palabras, un Valparaíso contra-imaginado por el estuco y la escena tardomoderna que nada tiene que ver con los barrios adjuntos a este lugar. La presencia de esta contemporaneidad basada en el ejercicio financiero, remite a lo que Hito Steyerl denomina como *Art y Dutty Free*, toda vez que se está frente a un cambio de paradigma no solo en la concepción de la obra y el artista, sino que también en la modificación que el mercado neoliberal está provocando en los espacios que acogen al arte.

El arte contemporáneo se convierte así en representante de la comunidad global a falta de un territorio, una temporalidad o un espacio común. Se define por la proliferación de localizaciones y la falta de responsabilidad. Funciona mediante grandes operaciones inmobiliarias que, a medida que reorganizan el espacio urbano, transforman las ciudades de todo el mundo (Steyerl, 2015, p. 113).

La imagen de un territorio de tránsito, turístico e internacionalizado en Valparaíso, conlleva a pensar que la habitabilidad urbana en ese sector se experimenta como localización o interfaz urbano, en el cual todo está pensado para fluir al igual como fluye el capital o las mercancías. Siguiendo a Steyerl, la especulación diseminada y expandida crea lugares globales en los cuales, la ciudad no es otra cosa que la demarcación fingida del pasado o, más aún, la imaginación ajena a la memoria colectiva. Así como se inventa un pasado de una ciudad-puerto que ya no existe y se escenifica su marca en recuerdos manufacturados, también se imagina/crea un nuevo habitante que ya no es el paseante benjaminiano, sino que es un “pasajero en tránsito” que busca hacer la “*selfie*” seriada de la ciudad. La misma foto, la misma serigrafía; al final, la imagen postal palimpséstica que todos portan de Valparaíso que

remite a su doble opuesto, igual como se haría en cualquier otra ciudad/espacio del mundo que se jacte del turismo urbano internacional.

La hibridez imaginada hace que el convivio permanente de los visitantes, juntos con los que habitan este espacio, definan la geografía contradictoria de esta ciudad. La perfoancia de aquella ambigüedad nominal de la geografía urbana impacta en que no todos los habitantes saben como concebir su espacio de habitabilidad: ¿aquél pleno de una memoria distante en el tiempo? o ¿el actual, inconcluso, despreciable y pobre? o ¿el turístico e internacional? Estas interrogantes, podrían esbozarse como verdaderas líneas distópicas estructurales de la dramaturgia si se agregan además, algunos datos sobre sus contextos ya que el uso de referencias socioculturales del puerto subraya dicho carácter de indeterminación topológico y urbano. Al final, por un lado, se tiene una ciudad habitada en los cerros(colinas) compuestos por barrios(suburbios) de clase trabajadora plenos de actividad comunitaria en cuyo seno se mantiene la tradición de compartir los avatares de la pobreza y la invisibilidad como comunidad y, por otro, un sitio imaginado para el extranjero que existe contra-imaginariamente entre las fachadas aparecidas/desaparecidas por la raya, el grafitismo descontrolado y los paseos turísticos.

A modo de conclusión

Las comunidades poseen la fuerza de cambiar las nominaciones de sus ciudades a lo largo del tiempo y es común encontrar ejemplos de hibridación en muchos emplazamientos o urbes en el mundo. Valparaíso particularmente posee una historia ligada a sus incertidumbres y apogeos que lo siguen haciendo un lugar para la imaginalidad. El hecho de ser un sitio aún postergado en el país, fomenta la incertidumbre e invención en sus habitantes para concebir la ciudad como espacio inconcluso. Esto tiene su correspondencia en la propia materialidad de la arquitectura que la define, porque literalmente es una ciudad signada por el rayado, la autoconstrucción y la grafía clandestina que busca instalar la huella del descontento. El descontrol visual, la fachada ausente como paisaje urbano, unido a las postergaciones económicas de la ciudad, son factores determinantes para la aparición de un espacio urbano fragmentado e incierto en materia de habitabilidad. Sin embargo, la crisis del imaginario urbano, en el caso de esta ciudad puerto, es complejo pero no exclusivo. Se ha producido un

fenómeno de campo expandido en la contemporaneidad del presente siglo, porque las ciudades se están extendiendo/complejizando cada vez más, no solo en su construcción material y conceptual, sino que también en las maneras de como se ejerce el derecho a éstas.

Finalmente, en Valparaíso la ajenidad de memoria y el despojo de la actividad celebratoria identitaria han promovido un habitante en modo transitorio, privado de acción imaginal consensuada a la hora de sumarse al *gestus* ciudadano. Mejor aún, confunde su “derecho a la ciudad” con la ocupación del espacio instrumentalizando así su responsabilidad social e identidad. En consecuencia, las crisis de los imaginarios urbanos son también oportunidades para poner de relieve todas las disidencias posibles cuando se trata de crear/construir políticas de ciudad que fomenten un nuevo humanismo urbano capaz de contener los deberes, derechos y deseos de sus habitantes.

CAPÍTULO III

DRAMATURGIA DE VALPARAÍSO 2000-2015: TEXTOS, ESPACIOS Y MEMORIA.

3.1 Aproximación a los espacios de memoria de la dramaturgia chilena del siglo XXI

3.1.1 Registro, testimonio y resistencia

Se ha dicho, por un lado, que el valor de la memoria como experiencia que reorganiza el mundo, se legitima a partir de un pasado que va apareciendo como un acto colectivo y creador, porque el mundo de la memoria es también el mundo de la inscripción, del monumento, del acto de producir una marca o una huella social. Por otro, la ficcionalización del pasado es un ejercicio de representación en donde los recuerdos adquieren visibilidad en la escritura, tal como lo realizaron los “hacedores de memoria” cuya función era recomponer en forma de textos, artefactos e inscripciones para que el pasado asumiera una materialidad en la crónica, en la autobiografía, iconografía y, al mismo tiempo, en la escultórica, en donde las imágenes (al igual que las palabras) hicieran que el recuerdo perteneciera al mundo de las cosas. Así, el pasado se manifiesta como relato colectivo e individual constituyente de realidad vivida que se expresó vía palabras, imágenes y escenas rituales contra el olvido. Como se vio al comienzo, a propósito de la dialéctica historia/memoria, la invención de la escritura produjo una relación estrecha con el pasado como práctica de conservación de hábitos, celebraciones religiosas y modos de organización política. Esto, porque primariamente surge el documento/archivo como forma de memoria debido a la responsabilidad de los encargados de preservar y transmitir el pasado. La función de esos encargados según Le Goff era asegurar la vigencia del recuerdo con la palabra y proporcionar los vínculos con la herencia. El mismo Le Goff, subraya que la relevancia de la escritura/documento como lenguaje ficcionalizado, crea su propio campo de acción en el sentido de producir la figura del recuerdo bajo la forma de invención o reinterpretación de lo vivido. “La memoria documento permite reexaminar, disponer de otro modo, rectificar las fases incluso hasta las palabras aisladas.” (Le Goff, 1991p.140)

En la dramaturgia presente en Chile, en esta primera década del siglo XXI, los espacios de memoria muestran procedimientos escriturales y escénicos que pueden ir desde lo mimético hasta lo performático, en el sentido de que es un lugar de reelaboración y juego “para” y “con” la realidad recordada, esencialmente, recuperada como experiencia autobiográfica vinculada a la dictadura militar. De tal modo, se puede dar cuenta que existen textos que se construyen bajo la estructura de representación, performance o acontecimiento escénico,

que mezclan sucesos reales con episodios imaginarios. La recomposición y encuentro con el pasado puede asumir dichas combinaciones, porque de esa manera no solo aumenta la capacidad comunicativa de la ficción con lo acontecido, sino que también el compromiso con la experiencia vivida traída de nuevo al presente. Muchos autores hicieron sus obras bajo un fuerte paradigma simbólico como práctica para enfrentar la dictadura militar chilena, con el fin de no ser víctimas de la persecución, censura y desaparición. Es decir, los relatos se volvieron excesivamente metafóricos, pero a la vez efectivos ya que ello fue un procedimiento para elaborar imaginarios sobre los horrores del golpe en Chile. Dramaturgos, como Marco Antonio De La Parra, Ramón Griffero, Benjamín Galemiri, Juan Radrigán, entre otros, son los precursores de una escritura dramática de fuerte referencia política que está marcada por la marginalidad y el poder de desarraigo/exilio que el régimen imponía en esos años convirtiéndose, además, en los escritores que influyeron fuertemente en la generación del 2000.

Marco A. De la Parra (1952) es uno de los primeros escritores que entrega textos vinculados a representar la memoria y en criticar la evolución económica neoliberal que Chile comienza a experimentar en los 90. Su prolífica autoría ha sido ampliamente difundida, estudiada y publicada en Chile y en el extranjero. Entre sus obras más importantes destacan, *Matatagos* (1978), *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* (1978), *La secreta obscenidad de cada día* (1984), *King Kong Palace o el exilio de Tarzán y Dostoievski va a la playa* (1990), *El padre muerto* (1991), *Tristán e Isolda* (1993), *El continente negro, Ofelia o la madre muerta* y *La pequeña historia de Chile* (1994), *La puta madre* (1997), *Monogamia* (2000). La escritura de este dramaturgo atraviesa temas fundamentales de la sociedad chilena y también pone en cuestionamiento iconos de la cultura latinoamericana y occidental. La crisis política que originó la dictadura-postdictadura, el desensamblaje de figuras históricas y la crítica al poder político y económico, hacen de su dramaturgia una escritura sólida y aguda que se difunde ampliamente en puestas en escena dentro y fuera de Chile. De la Parra, funda un modo de escritura irreverente y poderosa, porque es uno de los primeros en construir sus ficciones desarrollando estrategias simbólicas como recurso para criticar la situación social del país a fines de los 80 y comienzo de los 90. En la dramaturgia de M. A. De la Parra, los referentes escénicos y dramáticos se despliegan como temas dialécticos expresados como inocencia/culpa, erotismo/sexualidad, violencia/tortura/poder,

verdad/simulacro, entre otros, hibridados por el gesto paródico hacia la cultura metropolitana de fin de siglo chilena y latinoamericana. El autor recalca que su escritura recurre a la mirada del pasado, a aquella mirada que lo rectifica todo: “Pregúntele a un cirujano qué se hace con una herida que no cierra y se infecta y se vuelve a infectar. Abrirla, limpiarla, revisarla y cerrarla después de un prolongado aseo quirúrgico. *Los pueblos que no hacen este aseo de la memoria inventan una limpieza étnica. La guerra de nuevo*”²⁶. (De la Parra, 1999 p.55)

Lo crudo, lo cocido y lo podrido, es un texto que representa precisamente esa manera alegórica de tratar el descalabro y el descrédito de los políticos cuyo sentido se puede abordar cuando los personajes del restaurante “Los inmortales” se pudre cada vez que llegan los diputados, senadores y gente del poder como si ese mundo se destruyera poco a poco. “Los Inmortales”, viene a ser el espacio de memoria como mundo/lugar de una oligarquía chilena esperpéntica y grotesca como la figura de Ossa Moya que ha vuelto para morir en el momento justo que aparece el olor a podrido. Es la representación de la muerte degradada por el poder, el fraude y la corrupción política. El autor realiza la conexión, entonces, con una cultura del poder político ya caduca y desprestigiada para mostrar el rasgo antidemocrático del presente autoritario de la dictadura militar que instaura un régimen cultural ajeno a todo cambio. Sin embargo, Efraín, representa esa posibilidad de transformación momentánea:

Efraín: Tuvimos que echarlos por orden de Elías ...Acuérdate... No sé que hacer... Qué costaría cambiar ... Un poco que fuera... Imagínate (*Se va entusiasmando lentamente*)...En esta pared colocamos fotografías... de artistas... de cantantes... Y acá música...una máquina de esas que tocan discos... Eso puede ser... Y una barra larga... lavable.. O sea no la de roble...sino colorida...
Y servimos entre cantos... sandwiches rápidos... vasitos de papel... como en todas partes... y atendemos. (De la Parra, 1994 p. 49)

La connotación simbólica es evidente y las correspondencias con los políticos y el dictador están a la vista. Es por eso y, aunque el personaje esboce un tono distinto o amable, todo debe ser controlado para que permanezca y dure la misión de la garzonería como organización secreta y reguladora de la sociedad:

²⁶ El subrayado es mío

Elías (*Suspira como un general tras haber pasado revista a sus tropas*) Se los he dicho... Un garzón no juega, sólo espera...o es que ya no saben esperar...¿o han perdido la paciencia? Se imaginan lo que sería un garzón sin paciencia... (*Los mira*) Eso si que no...ni impaciencia...ni individualismo, sólo lo jurado. (De la Parra, 1994 p. 50)

La fuerza de la escritura del dramaturgo se focaliza en la constante lucha por diluir la ambigüedad de una palabra viciada al máximo. Nada se puede hacer si no se retorna al punto de partida. Marco Antonio De La Parra, cree en la acción de una memoria desarmada del ritual inútil y extemporáneo para que se pueda reestablecer la comunicación con la verdad. Por ello, la muerte sobreviene como escape en la última comida y también muere un espacio depositario -“Los Inmortales”- de las formas habituales de comportamiento social en Chile. Es la alternativa que va quedando para poder distinguir entre lo crudo y lo cocido. Es decir, una dramaturgia que rearma los pedazos para reconocer el origen de una sociedad enferma. Al respecto María de la Luz Hurtado señala:

La Configuración espacial de esta obra construye una potente síntesis dramática: el espacio clausurado de un restaurante es el escenario de los rituales sadomasoquistas de una secta secreta de garzones, quienes son guardianes celosos de la tradición. El último de los políticos decadentes, viene a morir allí, ajusticiado por los garzones que tienen sus dependencias repletas de muertos que han traicionado sus expectativas de restauración gloriosa. (Hurtado, 2011 p.329)

Otro de los textos emblemáticos de esa primera época es *Matatangos* (1978). Aquí, el autor, desconstruye el mito de *Gardel* como figura popular y propone al mismo tiempo, un juego metafórico de la muerte del cantante argentino a manos de sus músicos como excusa para mostrar una crítica soterrada a la dictadura chilena. La impostura del juego gardeliano (matar al cantante) que asumen los tres músicos en el texto, permite acceder al mundo invertido del mito parodiado por los tres personajes y, además, deja ver la fisura paradigmática del Zorzal Criollo como invención del *latin lover* degradado y esperpéntico. Además, el devenir del texto transita zonas de escurrimiento semiótico a través de las cuales se presenta a un Gardel luminoso, famoso, poderoso y mítico, pero que desaparece en el simulacro del héroe como figura de aquella adoración popular que ya no

existe. Por consiguiente, el juego intercalado de los asesinatos fingidos que llevan a cabo los músicos en contra del Zorzal no es otra cosa que la oportunidad para representar la performance del ajusticiamiento social de aquello visto como imposible; es decir, la macabra oportunidad para destruir el mito del tanguero/dictador por medio de un ritual degradado, que apela a una memoria colectiva para realizar el acto disruptivo del aniquilamiento del régimen político chileno.

DOS (*Hitleriano*).- ¡Es preciso definirse! ¡La raza argentina demostrará su viril superioridad, su pujanza criolla, su pisado rioplatense de pelota, su asado gaucho, la proverbial belleza de sus mujeres, su pueblo sufrido en las lides copulatorias y alcohólicas!

UNO Y TRES .- ¡Heil Gardel!, Hiel!

DOS.- ¡El piróscifo me lleva hasta la villa donde impera Chevalier y como criollo parto a conquistar ese país bacan y copero con nuestro gotán porteño!

¡Hasta luego, muchachada posta de mi Buenos Aires querido!

UNO y TRES.- Heil! ¡Mi Buenos Aires Querido! (De la Parra,1983 p.138)

Se observa en el autor aquella intención irónica para desplazar los sentidos y desconstruir el valor histórico de un símbolo, junto con una memoria popular/colectiva que representa el imaginario romántico no sólo de un pueblo, sino de un continente que acoge a este “héroe de la canción” y que permanece en el pensamiento americano. Al fin al cabo: “Se observa a través de la obra la desacralización de uno de los más característicos personajes latinoamericanos de este siglo. El juego de los tres guitarristas abre una rendija a través de la cual asoma el mito creado no por un pueblo, sino por sus acompañantes comerciales.” (Piña,1998 p.62). El dramaturgo explota la falsedad que existe detrás de los mitos creados por una sociedad movida por la conveniencia y la necesidad de ídolos. Es evidente que el dramaturgo expone el manejo de la memoria y la conciencia colectiva por medio del festejo hipócrita de Gardel que propugna el culto a la apariencia y la perpetuación del marketing emocional de aquella cultura finisecular.

Los espacios de la memoria de Marco Antonio de la Parra evocan lugares, personalidades y acontecimientos históricos que pone en práctica en su dramaturgia, con el objeto de marcar un viraje importante en la manera de abordar la temática de los conflictos humanos,

superando el absurdo dramático de esos años y sustituyéndolo por el giro de lenguaje o el juego casi grotesco de los personajes. Este autor, junto a los otros, funda los indicios de una nueva escritura que paulatinamente se acerca a expresar la crisis de la representación, motivando el recambio generacional en la dramaturgia chilena.

Otro caso que se destaca en la antesala de la generación de precursores, es el trabajo de Ramón Griffero (1952) el que se transforma en un referente indiscutido para las generaciones posteriores. El dramaturgo a su regreso del exilio en Europa, funda el Teatro de Fin de Siglo con el que crea un movimiento de contracultura, que desafía el control ideológico que la dictadura chilena había impuesto al teatro en los años 80. Griffero, junto a otros artistas de la época, crean el centro *El Trolley*, ubicado en la calle San Martín 841 en las cercanías del centro de la ciudad de Santiago. Este espacio se constituye como epicentro de la resistencia cultural *underground* chilena contra el oficialismo de la época, promoviendo un fuerte desarrollo y emergencia de espectáculos disidentes de diversas expresiones artísticas: performances, fiestas, obras de teatro, música *new wave*, *rock* y acciones de arte y política, entre otros. De este espacio fundacional de disidencia surgieron las primeras acciones performáticas de Francisco Copello, Vicente Ruiz, Patricia Rivadeneira, Alfredo Castro y la música de Electrodomésticos junto al afamado grupo Los Prisioneros. Es durante ese tiempo que el dramaturgo escribe el “Manifiesto para un Teatro Autónomo”, texto que actúa como una declaración de principios y/o intenciones de su proyecto artístico manifestando, al mismo tiempo, su compromiso con la resistencia a la dictadura.

[...] Hay que cambiar los códigos y las imágenes de la forma teatral para no hablar como ellos hablan, para no ver como ellos ven, para no mostrar como ellos muestran.[...] [...] Se les olvidó al teatro “nacional” que es la imagen la que habla, no el verbo. ¿Quién dialoga en un funeral? ¿Quién cuando llora larga un soliloquio o cuando ama un monólogo? .. Nuestro verbo es la imagen escénica. La literatura del teatro no es más que palabras, frases mil veces repetidas. hace frío .. te quiero.. como está el mundo.. no señor..

Tal vez nunca ha habido teatro, tan solo literatura representada. De nuestro teatro sólo puedo decir lo que no fue... obras de Huidobro, Heiremans, Díaz nunca escenificadas. En suma ¿donde están los Directores escénicos, los arquitectos de los textos? [...]

(Griffero, 1992 pp.19-20)

El cambio propuesto por Griffero, es una operación trascendente para la escena chilena, porque no solo significa superar el repertorio de teatro universal vigente y aliado del régimen dictatorial, sino que también cuestionar la estética naturalista/convencional de la escritura escénica y dramática. Casi todas las primeras obras de este escritor fueron concebidas para el *Trolley* como lugar de escenificación y puesta en escena. En *Historia de un Galpón Abandonado*, por ejemplo, los espacios de la memoria se visualizan como un dispositivo escenográfico (Galpón/Armario/Ropero) que funciona como inscripción memorial de un tiempo alterado y violento. La dramaturgia visual se corresponde con una escritura textual denunciante de un país/sociedad sometida al manejo panóptico por el “Consejo” y la “Administradora” del Galpón. Los seis personajes que acuden a este lugar, devienen testimonios de un recuerdo desfigurado entre muebles y objetos que acentúan su fragmentada existencia. De estos armarios/objetos salen los personajes como parte de una memoria/país que ha sido cambiada por la represión y el nuevo estado militar del dictador. Griffero inventa un imaginario para interrogar lo que sucedió: la nueva sociedad chilena que la dictadura creó con desmemoria, despojo y segmentación social. La dimensión simbólica que alcanzan sus escrituras corresponde a la intención evidente de producir una escritura política, pero que se resguarda bajo la intención semiótica de los referentes evocados los que son extraídos del *music hall*, la comedia, el cine, *el cabaret*, *vaudeville*, entre otros, en tanto soportes claves en su dramaturgia. En esa línea de trabajo se hallan obras como *Cinema Utopia*, *99 La Morgue*, *Río Abajo*, *Brunch*, *o Almuerzo de Mediodía y recientemente*, *La Iguana de Alessandra*(2018), entre otras. Por consiguiente, la consolidación de una dramaturgia del espacio, en tanto soporte integral de su poética, convierte a Griffero en un autor fundador de las nuevas generaciones de dramaturgos interesados en una teatralidad innovadora de los lenguajes escénicos, que en las décadas posteriores evidenciarán nuevos modos de enfrentar la escena.

Junto a la presencia de los espacios de memoria grifferianos, se halla también el trabajo del dramaturgo Benjamín Galemiri (1956) que marca otro hito importante en la dramaturgia de la transición al siglo XXI. En sus textos que van desde su primera obra, *Escaparate (La Constelación de los Hermanos Siam) (drama en tres actos)* (1974) hasta la más reciente *La restauración de la Libido* (2016), destacan el *Coordinador* (1992), *El Solitario* (1994), *El seductor* (1995), *Cielo Falso* (1996), *Edipo Asesor* (2000), entre otras.

Junto con su escritura dramática, desarrolla un amplio trabajo realizando guiones para diferentes proyectos de cine y televisión. El mundo dramático de Galemiri está cruzado e intervenido por la ironía y trazas de humor que dialogan con referentes cinematográficos, especialmente releídos y desestructurados de grandes directores y personajes como, por ejemplo, *Woody Allen* del que extrae las contradicciones de la pareja humana contemporánea. Asimismo, el mundo dramaturgico de este autor propone una mirada desestructurante respecto de la palabra al punto que se podría visualizar que ésta se convierte en instrumento de una acción contestataria e hiperrealista. Esto quiere decir, que en la obra de Galemiri existen ciertos adelantos de giros performativos en su lenguaje dramático, que ponen en discusión los modos tradicionales de producción, lectura y recepción en la dramaturgia de los 90. Esta disrupción no solo es temática, sino que también opera sobre la estructura de los signos y sus referentes, porque -al igual que en el caso de los otros autores- ya se aprecia un cambio en el modo de teatralizar la realidad chilena posmoderna. En *El Solitario* (1994), la ruptura de lo dialógico y el descentramiento temático, es una constante en casi toda la obra debido a la necesidad de buscar residuos de perversidad y horror que lindan con un pasado violento gatillante de una cultura posmoderna criolla incipiente.

ROBIN: No soy un reo...

TAB: No soy policía... Usted sabe perfectamente lo que soy...

ROBIN: Dígalo si tiene suficiente valor...

TAB: Claro que lo que lo tengo. Soy...Mi...nistro...en Vi...sita

ROBIN:¿Ministro en Visita?

TAB: ¿Y usted?

ROBIN: ¿Qué?

TAB: ¿Qué es?

ROBIN: Soy...Ca...zador de recom... pensas

TAB: ¿Cazador de recompensas? Mala pega tenemos, ¿no?

ROBIN: A veces pienso que debí haber estudiado Comunicación Audiovisual

TAB: Y yo *marketing* (Galemiri,1998 p.108)

La dramaturgia de Galemiri se acerca a una escritura que presenta espacios de memoria que han quedado fijados desde la dictadura, pues han sido expresados de un modo virulento y fuerte. Es el caso de su obra *El Coordinador* (1992), en cuyo centro se halla la síntesis de una fracción de la sociedad chilena de los 90 acorralada por la violencia y alienación contenida en los años de la dictadura.

MILAN: ¡Doce!
MARLON: ¿Qué cosa?
MILAN: ¡Voy al piso doce!...
MARLON: ¡Imposible!
MILAN: ¿Cómo que imposible? (SUPLICANTE). Apriete ese botón..
¿Quiere?
MARLON LO OBSERVA, SONRIENTE.
MARLON: ¿Me... está... amenazando?
MILAN: (MUY ATEMORIZADO). ¡No... por nada del mundo!
MARLON: Lástima... Adoro la violencia... (PAUSA) (Galemiri, 1998 p.42)

Con los los indicios de una posmodernidad ya instalada e hibridada con el subdesarrollo que experimenta Chile, además, de la llamada “transición a la democracia”, que los gobiernos de la Concertación promovieron, aparecen obras que evidencian la recurrencia a espacios de memoria que se desean representar como el caso de *Edipo Asesor*, *Infamante Electra*, entre otros, que se suman a las dos obras reseñadas brevemente y constituyen la marcha de una dramaturgia encaminada a nuevos paradigmas de representación.

En este camino de denuncia y crítica al modelo social y económico heredado, se halla otro de los autores emblemáticos de este período: Juan Radrigán (1937). Su producción dramática ha sido valorada hasta hoy como una de las más influyentes para las generaciones de dramaturgos(as) posteriores a los 90. Radrigán es un autor diferente, porque sus raíces como escritor provienen de un autodidactismo que él se encargó de enriquecer y difundir desde la década de los 70-80. Su pertenencia social difícil y precaria, lo sitúa como un artista que hace de su propia realidad su lugar para hablar/escribir lo vivido y sentido. El dramaturgo, mientras practicaba su ingreso a la escritura dramática, desempeñó innumerables y variados oficios como obrero de fábrica, trabajador en la construcción, librero, vendedor, entre muchos otros. A comienzos de los años 80, su producción alcanza más de una veintena de obras en las que destacan, *Crónicas del amor furioso*, con parte de su trabajo testimonial, *Memorias del olvido*, *Las Brutas* (1980), *El loco y la Triste* (1981), *Hechos Consumados* (1982), *Pueblo del mal Amor* (1987). Toda la obra de Radrigán está cruzada por la marginalidad expandida en todos los niveles de la existencia humana. Para el escritor, el desarraigo total que sufren sus personajes domina sus vidas y los determina como sujetos perdidos, residuales y abandonados por la sociedad autoritaria, excluyente y posdictatorial. En este sentido, el autor “elabora tragedias populares en las cuales el protagonista y la acción dramática avanzan inexorablemente a la inmolación” (Hurtado, 2011 pp.312-313)

El destino implacable hacia la destrucción de sus personajes incrementa la paradójica visión de la condición cultural del modelo de vida que se instala después del golpe de estado en Chile. Es así como la transición hacia la democracia y la consolidación del modelo neoliberal, impacta en su escritura creando un paisaje dramático en la que el sujeto marginal es la víctima obligada a vivir de los despojos en lugares abandonados y ajenos a la urbe protectora en desarrollo. En sus textos, se puede apreciar que existe la fractura de lo que Humberto Giannini llamó, “la degradación cotidiana”(1987), en la que la estructura “domicilio-calle-trabajo-calle-domicilio”, no existe para todos como circulación existencial rutinaria en la vida contemporánea en la ciudad, puesto que los seres que habitan el mundo radrigiano están despojados de refugio, morada y destino, en tanto son seres que la modernidad incipiente los priva de la nación, un nombre, trabajo y existencia. Esta disolución de la rutina existencial sirve para explicar el sentido de desarraigo que poseen los personajes de este escritor porque sus vidas están permanentemente a la deriva y en perpetuo tránsito. Para sus personajes la calle y los no lugares son los indicios de una existencia sin domicilio, sin rutina y en un vacío que los vuelve seres inmóviles. En *El pueblo del mal Amor* (1987) es el “colectivo/país” que está a la deriva debido a que no hay a donde ir. Los personajes han sido desalojados del lugar en donde estaban para ir a un destierro y errancia perpetua. No saben cuál es su destino. La marginalidad compartida en esta obra, se representa como un encuadre telúrico desértico, que a veces se torna en el texto como la imagen de un país estéril y abandonado. Es Chile heredado de la dictadura que carga con el desamparo y desaparición de centenares de personas muertas o simplemente abandonadas.

Julio [...] Un día subimos a un camión con Elena, pero nunca llegamos a ninguna parte, y ahora ella está enferma, y yo no sé quién soy, ni que hago aquí, ni para donde voy. Y siento que todos nos transformamos en lo mismo: en cosas que caminan, miran descansan y vuelven a echar a andar [...] (Radrigán, 1987 p. 25)

El despojo es la consecuencia de un cambio social que ha privilegiado a pocos y destruido a muchos. Radrigán, pone de relieve en su dramaturgia las consecuencias de un paradigma sociocultural anómalo, destructivo que expande su ferocidad excluyente a la clase popular lumpenizando el lugar que les toca vivir. Vale decir, para el escritor no existe el ciudadano que comparte el territorio; al contrario, existe el vacío indiferente de un otro ajeno, porque

la vida social la han construido unos pocos. El incomprensible estado marginal perpetuo que experimentan los personajes adquiere fisonomía de utopía cuando Alberto pone en juego un espacio de memoria perdido y definitivamente ausente:

Alberto: [...] Éramos sencillos, felices. Pero vino esta salida tan rara, este caminar sin asunto, y nos fuimos quedando callados por dentro, callados y secos; ella ya no tiene luz cuando se ríe, y yo voy por las mismas...¿Cómo defenderse de eso? ¿Cómo parar la Tristeza? No tengo nada, no conozco nada; me arrancaron de lo mío y me jodieron, Vicente. Uno puede llevarse las pilchas, los recuerdos y la mujer cuando lo echan de alguna parte, pero lo que no se puede llevar es el olor y el calor del lugar donde vivió, y eso es lo que mata. [...] (Radrigán,1987 p.26)

La palabra de Radrigán se acerca al mundo beckettiano del vacío existencial solitario que da cuenta de una condición precaria del sujeto con un lenguaje dramático potente, integrando la crítica acérrima en contra del sentido de pertenencia y al derecho de existir en cualquier lugar. Las obras del dramaturgo, muestran seres disruptivos con el sistema social, aunque estén determinados a desaparecer en pos de tener la pertenencia que se merecen como seres humanos. Su resiliencia los muestra como héroes de una tragedia universal en la que su obstinación los conduce al sentimiento de la autoinmolación, porque sus deseos no valen como promesa de vida, credo y memoria. “Estas ansias encuentran una pasajera satisfacción en alguien capaz de comprender y compartir su soledad, pero finalmente se ve frustrada por la violencia aplastante del sistema” (Hurtado, 2011p.314)

Si bien los tres dramaturgos reseñados como fundadores, poseen un lugar destacado en esta aproximación que se realiza de la escritura dramática chilena de los 90, no se puede dejar de mencionar el gran aporte de un texto que ayudó también en este giro hacia una estructura disruptiva del modelo aristotélico. Refiero al trabajo de Alfredo Castro junto a Claudia Donoso y Paz Errázuriz, específicamente a la *Manzana de Adán (1990)*, trabajo que apareció como escritura y puesta en escena disidente en esos años. Construida sobre la base de una investigación interdisciplinaria, Castro, se adentra en un mundo nuevo para la escena y la escritura chilena toda vez que su aporte metodológico teatral da como resultado una escritura diferente, subversiva, rizomática y reveladora de un espacio prohibido en ese entonces. La operación dramática/escénica, se inicia con la indagación fotográfica que hizo Claudia Donoso de homosexuales marginales de distintas ciudades de Chile. Ello

produjo primeramente un libro que se enriqueció con testimonialidades que dieron origen a relatos de una realidad travestida. Asimismo, se originó un material textual que Castro estructuró en fragmentos como si se tratara del devenir puro de la memoria de aquellas personas. Es importante destacar, que el director se adelanta a su tiempo al irrumpir con la realidad disidente en esos tiempos, ocasionando un material único y diferente en el que se apuesta por el viaje de una memoria homosexual adolescente, violenta, pobre, marginal y degradada. No obstante, la belleza que logra Castro en su escritura textual y escénica es notable, porque los relatos se interceptan e interactúan creando un nuevo procedimiento dialógico y una nueva estética escénica chilena.

No interactúan entre sí: emiten monólogos en los cuales narran su experiencias, sus emociones, sus ideas acerca de la vida. Si bien el contenido de sus relatos bordea el melodrama y lo trágico (abandonos, fijación con la madre, desgarros de identidad, prisiones, exilios, muertes, desamores, celos, pobreza), la vocalización actoral no transmite emoción. Hay una depuración, una distancia expresiva que contrasta con los testimonios desgarradores de esos travestis-prostitutas y sus madres. (Hurtado, 2011p.342)

Aunque estrenado en la década de los 90, el texto de la *Manzana de Adán*, por su configuración se acerca más a una estructura dramaturgica que propicia la escenificación de los cuerpos como resultado de la irrupción de la realidad, que a un relato cuya escritura se somete al canon de la ficción simbólica tradicional. Su construcción textual y escénica radica en la inversión de la palabra nombrada. Es decir, en la ruptura del lenguaje lógico y asociativo, por otro más desfasado en su estructura lingüística, convirtiéndola (en ese tiempo) en algo cercano al acto performativo cuyo sentido lo produce la propia memoria: en otras palabras, la historia vivida. Es así que con esta obra se puede afirmar, que existe un tránsito incipiente hacia una nueva manera de escribir y concebir los textos. Otra forma de nombrar los temas afectos al dolor de la dictadura y su modelo económico, en un país que comienza con el nuevo milenio.

3.1.2 *Crisis de la representación e irrupción de lo real en la dramaturgia del nuevo milenio.*

Como se señaló anteriormente en esta dramaturgia precursora que, indagó en espacios de memoria vitales para la denuncia en las décadas anteriores, continúan expresándose en los escritores de recambio experiencias no solo traumáticas ocasionadas por el golpe militar

del 73, sino que también acontecimientos aún ligados a una posmodernidad y cultura de fin de siglo superadas. Es el caso de algunos dramaturgos(as) cuya escritura mantiene hibridaciones con ese paradigma, pero que renuevan los temas dando origen a textos sostenidos por una estructura dramática nueva y compleja cercana a una estética relacional (Borriaud,2008) o a una escritura en la que se aprecia la permeabilidad a las influencias del teatro posdramático y la performance. Los espacios de memoria de dichos autores reseñados constituyeron paradigmas de denuncia social y política que revisita estilos como el grotesco, la tragedia, el melodrama, entre otros. Todos con la intención de provocar interrogaciones sobre el pasado que marcó la evolución de la escritura y producción dramática de la transición a la democracia en Chile. Por consiguiente, la entrada a un siglo XXI globalizado, tecnologizado y con consumo hiper-expandido, es un escenario diferente para los escritores del nuevo milenio. Si en los noventa la dramaturgia estuvo determinada por paradigmas de un posmodernismo tardío que pregnó los textos de fragmentación, collage e irrealismo (Hurtado,2011), la dramaturgia del siglo XXI responde al giro subjetivo de la escritura, haciendo que también los espacios de memoria se recuperen como sitios para la interrogación de los modelos culturales heredados. Asimismo, se pone énfasis en la crisis de la historia como representación del pasado cuyos efectos/problemas se aprecian con la emergencia de una práctica política deslegitimada y el nacimiento de los movimientos sociales durante las primeras décadas del siglo XXI. “El teatro se enfrenta al resurgimiento de la palabra desde lo corpóreo y lo performativo. Asimismo, la temática de la memoria se hace nuevamente escuchar, pero esta vez desde la voz de los hijos de la dictadura.[...]” (Saint-Pierre, 2013 p.12)

La generación de nuevos dramaturgos del 2000, es numerosa y configura una fase de recambio dentro de la nueva dramaturgia chilena. Algunos de los autores más relevantes son, Benito Escobar, Juan Claudio Burgos, Ana Harcha, Cristian Figueroa, Mauricio Barría, Alexis Moreno, Andrés Kalawski, Coca Duarte, Alejandro Moreno, Luis Barrales, Manuela Infante, Guillermo Calderón, Bosco Cayo, Nona Fernández, Carla Zúñiga, Isidora Stevenson, Ximena Carrera, entre otras. Estos dramaturgos(as) incorporan nuevos procedimientos de escritura y también algunos de ellos(as) muestran un cambio en la temática y lenguaje en tanto aparece otro tratamiento de la palabra. En palabras de Mauricio Barría(2013)el lenguaje de estos textos se hace “hiperreal”, alcanzando niveles de una

cotidianidad exacerbada lo que deriva en expresiones performativas no vistas antes en la dramaturgia nacional, especialmente cuando se hace referencia a los *mass media* para hacer una crítica a la excesiva transparencia semiótica de los mensajes, por ejemplo, televisivos y de las redes sociales.

La incorporación reciente de teorías sobre el texto dramático contemporáneo, especialmente la proveniente de países como Francia, Canadá y Europa, han hecho posible el acceso a conceptos nuevos cuyos procedimientos de abordaje a las obras muestra los indicios de una escritura cercana a la crisis de la representación en el drama y que da paso a nuevos modos de análisis de este tipo de textos. Asimismo, la asimilación de las nuevas perspectivas sobre la dramaturgia colectiva, la estética de lo performativo, las teatralidades populares, entre otras, consolidan un contexto adecuado a estas prácticas escriturales que, en la dramaturgia chilena del nuevo milenio, se concretan en propuestas/búsquedas irreverentes, políticas y documentales bajo la forma de performances, puestas en abismo, lecturas y escenificaciones de temas en donde esta nueva palabra escénica toma posición bajo la forma de denuncia, ironía o testimonialidad posmemorial.

Autores como Jean Pierre Sarrazac, Michel Vinaver, Josette Feràl, Joseph Danan, H.T Lehmann y Erika Fischer Lichte, Oscar Cornago, Víctor Viviescas, Jorge Dubatti, José A. Sánchez, César de Vicente, entre otros, han sido incorporados como lecturas críticas por los nuevos investigadores/creadores, con el fin de analizar el giro dramático actual y propender a generar publicaciones y ediciones en torno a estas nuevas escrituras. La concreción de la crisis de la representación en el contexto chileno, se produce cuando se constata la aparición de escrituras que ponen en cuestión las antiguas estructuras aristotélicas configuradoras de lo dramático. Vale decir, la pérdida del status del conflicto, situación dramática y personaje, son evidencias de una transformación radical en el modo de abordar los procesos escriturales, toda vez que se observa claramente la sustitución de lo dialógico como eje principal y configurador del juego intersubjetivo que ha estado presente en los textos adscritos a la dramaturgia tradicional.

Este drama, que en realidad no es tal, en la medida en que ya no es posible contenerlo en el marco del conflicto intersubjetivo, recurrirá a procedimientos de revista política y de music hall, de interpelación al público y de ostentación de su proceso constructivo para mejor poner en

crisis el contenido de ilusión del teatro convencional. (Viviescas, 2005 p.458)

La superación del acto mimético revela la incapacidad para abordar los problemas de una sociedad del siglo XXI y, aunque esto ya había sido visto y diagnosticado en el paso del siglo XIX al XX, actualmente puede ser recogido como un vestigio de aquella ruptura expresiva de los conflictos humanos expresados de modo dialógico e intersubjetivo. Dicho de otra forma, la dramaturgia actual es heredera de esta condición de crisis de representación y se hacen necesario nuevos materiales/procedimientos escriturales con mecanismos de estructura dramática híbridos y más complejos. Una de esas piezas claves la constituye el tratamiento del personaje que ha mutado de “figura” a “presencia”, constituyendo una fracción importante de la crisis del drama, toda vez que su pregnancia como metáfora de lo humano, da paso al ámbito de lo real materializado ahora en un “cuerpo/voz” cuya performance busca acercarse más a la estrategia de la intimidad narrativa. Al respecto, Sarrazac apunta a que la rapsodización es un procedimiento integrado y aprehendido por los escritores contemporáneos, operando a favor del funcionamiento de la estructura del texto como montaje e hibridación, puesto que al dramaturgo le interesa integrar nuevas “costuras” de lenguaje para elaborar constelaciones rapsódicas (Sarrazac,2017) que, a su vez, originen “voces” que escapen al psicologismo y a la cualidad dialógica de la situación dramática convencional.

Jugando con presupuestos y efectos performativos de la palabra, los autores no renuncian, por tanto, a contar historias, las cuentan de otra manera, mediante retención, disección, sutura, trasplante, hibridación de voces y de enunciados que hacen llegar al espectador trozos de ficción que solicitan de manera más o menos discontinua núcleos de carácter. (Ryngaert-Sermon, 2015 p.43)

La fisonomía de los textos de esta generación de dramaturgos chilenos del nuevo milenio, alterna prácticas de escrituras que se asemejan a esta puesta en abismo, no solo del sentido que preña los temas utilizados, sino que también de aquellos componentes que hacen posible su transmisión. Un ejemplo se puede observar en todo el trabajo dramático de Manuela Infante (1980), una de las escritoras/directoras más sobresalientes de este grupo que ha consolidado una poética escritural y escénica cercana a estos procedimientos de

escenificación de la palabra. Su reciente trabajo, *Estado Vegetal* (2017), es un viaje literalmente por una constelación de voces en donde la historia linda con el sentido humano y planetario de la vida. El texto se centra en el accidente de un motociclista con un árbol centenario; a partir de allí, se da paso a la presencia de lo real bajo la forma de una palabra rizomática deconstruida en hibridaciones, con el objeto de llevar al espectador/lector a pensar esa “otra existencia circundante” más allá de la comprensión lógica-antropológica que se acostumbra. El acto de invertir el sentido común de la *episteme*, se asume como desafío para la recepción de la obra, porque se extrema y critica su efecto humano al mostrar la existencia de un estado vegetal también pensante. Luego del accidente, la textualidad se expande en réplicas, fragmentos, trazas de presencias y lugares, que dan cuenta del devenir vegetal del cuerpo/presencia de la actriz cuya corporalidad no es más que una mediación vocal de las palabras proferidas como pensamientos, ironías, comentarios, entre otros. Todo a través de la concurrencia de acontecimientos pregnados de sentidos ecológicos, políticos y filosóficos en cuya esencia está el sustento de “obra paisaje” que, por lo demás, queda establecido en los textos e intertextos intercalados en la historia. En *Prat* (2001) la dramaturga realiza un ejercicio de desmontaje del héroe chileno del Combate Naval de Iquique, cuestionando su destino intachable como símbolo patrio y lo sustituye por un adolescente contradictorio en el que destaca su adicción al alcohol y su personalidad inestable. Como en el caso anterior, se está ante un material dramático que se elabora con elementos de la realidad, en este caso, de la historia de Chile durante en siglo XIX, específicamente en el contexto de la guerra del pacífico, (acontecimiento histórico mediado por el triunfo a la postre de Chile sobre la Confederación Perú-Boliviana) y que Infante interviene alterando la asimilación de una memoria chilena historiada. “Elegimos una fábula que es conocida en tanto que historia oficial y que por lo mismo contiene una cantidad enorme de espacios vacíos. Hablamos desde la periferia, desde lo caótico, y lo inconcluso. Es un texto que está escrito para ofrecer la mayor cantidad de huecos posibles.” (Infante,2002 p.36). La obra constituye un espacio de memoria, porque desterritorializa el recuerdo institucionalizado de una derrota con visos de inmolación para que a posteriori se cuestione el heroicismo triunfante y ejemplar para las generaciones futuras. En el texto, *Prat*, es un pasado devenido duda y humanidad fragilizada, en tanto que se cuestiona su representación como héroe ya que es posible ficcionalizarlo o revertirlo frente a una

actualidad-país crítica y represora. Infante, sitúa su trabajo en la crisis de la representación con dramaturgias disruptivas y acontecimentales en cuyo seno conviven las voces, personajes históricos, fragmentos y reflexividad, entre otros. En Prat esto proporciona una vía de lectura que pone en evidencia, la desmitificación de aquellas personalidades históricas que tradicionalmente han sido veneradas como lugares de memoria útiles a una tradición país fragmentada. En una dirección similar están *Juana* (2004), *Narciso* (2005), *Rey Planta* (2006), *Cristo* (2008), *Ernesto* (2010), textos que muestran un *status* diferente entroncados con estrategias performativas que subrayan el giro subjetivo de la dramaturga, posicionándola en este estadio de teatralidades liminales en donde se fusiona la escenificación con la escenificación-escritura y memoria-historia. “Sus obras paisajes” conectan con espacios de memoria que refractan acontecimientos que ponen en cuestión un pasado no resuelto que, incluso, va allá de la contingencia chilena como sucede con *Xuárez* y su texto *Cristo*. Además, la prospección de los sitios del recuerdo en su escritura, son también intentos por recomponer la estética escénica del teatro chileno, especialmente con su obra, *Realismo* (2016), en la cual realiza una obra sobre las “cosas”, donde lo humano es nombrado por los objetos o simplemente lo excesivamente lógico ya no tiene lugar dentro de una teatralidad que ha devenido fantasma o borradura.

Guillermo Calderón (1971) es otro dramaturgo representativo de este periodo de recambio en la dramaturgia chilena, especialmente por su interés en presentar escrituras con un fuerte matiz político, memoria y docu-ficción. Calderón es de formación actor, estudió en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, realizó un postgrado en el Actor’s Studio, en Nueva York; en la Escuela de Teatro Físico Dell’Arte, en California, y finalmente, un máster en teoría del cine, en la City University de Nueva York. Entre sus reconocimientos, obtuvo el premio del Círculo de Críticos en los años 2006 y 2008, además de otros dos: Altazor y el José Nuez Martín en 2008. Ha sido director de la compañía Teatro en el Blanco con la cual estrenó, *Neva* (2006) *Diciembre* (2009) y *La Reunión* (2012). Otros textos relevantes del escritor son, *Villa+ Discurso* (2010), *Clase* (2013) y *Mateluna* (2016). Calderón, ubica su escritura en una posición bastante crítica dentro del Teatro Chileno, porque su visión de la realidad-país la sustenta en la crisis social y política que derivó de la postdictadura y de la transición a la democracia. Su lenguaje artístico disruptivo tiene, por una parte, indicios de aquella protesta contenida, impotente y antagónica a los grupos sociales y políticos dueños

del poder económico y, por otra, la incapacidad de hacer resistencia exigiendo justicia social frente a las desigualdades que el país ha creado en estos últimos treinta años. La dramaturgia de Calderón, reclama precisamente aquello; vale decir, promueve un imaginario de resistencia frente a la inmovilidad individual y colectiva. Es decir, como en los casos anteriores, desconstruye una memoria universal para ficcionalizar el pasado y enfrentarlo con un presente local y/o latinoamericano. Es lo que sucede con *Neva* (2006), cuando recurre a *Chejov* y *Olga Kniper* y a la tradición del teatro realista del autor ruso para profundizar no solo en la crisis de la representación en el drama, sino que también a la imposibilidad de nombrar y representar los conflictos humanos. En la obra, el ensayo de “El jardín de los Cerezos”, sirve a la viuda de *Chejov* y a Calderón, como contexto para reelaborar y retrotraer espacios de memoria vitales que enmarcaron los acontecimientos de la revolución de octubre. Además, el escritor desarma la personalidad de *Kniper/actriz* y mira -a través de ella- los límites de la angustia representacional de la interpretación teatral frente a lo real. En este sentido, la palabra de Calderón, adquiere visos de reclamo ante la imposibilidad de encontrar salida a la obsesión actoral y su respectiva revelación verosímil en escena en tiempos de mucha violencia social y política. El uso de rapsodizaciones constantes, vehiculizadas por extensos monólogos, fragmentos y voces, propone una operación dramaturgica/política innovadora, toda vez que dejar ver, al mismo tiempo, una escritura escenificada que da luces de haber sido producida como acción compartida en los ensayos.

Yo encontraba que *Neva* era la obra más política del momento, pero en la cima de su popularidad asistieron a dos funciones distintas dos ministros de Pinochet, y al verlos aplaudir y salir contentos obviamente pensé que la obra no era tan “heavy” como yo creía. Ahí me di cuenta que las obras pierden su potencial crítico al convertirse en objetos culturales. (Fortes, C, 2010 p. 61)

En *Clase* (2013), el dramaturgo se concentra en un tema recurrente en Chile desde hace más de una década: la crisis de la educación. El texto está inspirado en el movimiento social conocido como la “revolución pingüina”, que marcó la agenda del gobierno de la época en relación a poner en el centro de la discusión los problemas endémicos que posee la enseñanza en Chile. Las intensas movilizaciones ocurridas durante el año 2006 y que han permanecido hasta hoy (con algunos intervalos de dos años entre tomas y paros), se han expandido desde la enseñanza básica y media hasta la universitaria. Calderón, ha

reconocido que la obra nace de la inquietud por pronunciarse ante la absurda desigualdad originada por el modelo económico y las respectivas consecuencias que ha traído sobre la educación. El mismo lo aclara: “La obra se llama *Clase*, porque es una clase, pero también quiero exponer que el problema de la educación es un problema de clases. Con esto no digo ninguna novedad. Los pobres se educan para seguir siendo pobres, los ricos se educan para seguir siendo ricos.” (Ibacache-Lagos, 2010 p.262)

La dramaturgia de *Clase* muestra las huellas de un deterioro masivo no solo del significado de la educación como modelo heredado de la *intelligentsia* occidental, sino que también la indiferencia y diletantismo llevado a cabo por parte de los grupos poderosos, para privar del derecho a compartir la equidad que debe tener la enseñanza como proceso sociocultural-civilizador en todo los seres humanos sin exclusión. La contextualización que realiza Calderón para esto, lo consigue enfrentando a la alumna y profesor en un devenir que adquiere forma de reclamo/advertencia, frente a lo que es realmente importante a la hora de aprender algo. Como señala Sarrazac, el autor deviene sujeto épico, porque la ficción se torna reflexiva y adquiere caracteres de narración (Sarrazac,2013)

Profesor

Te voy a enseñar lo que me gustaría que me hubieran enseñado a mi cuando era una niño como tu. Cuando todavía podían moldear mi cerebro. Ahora yo te lo voy a moldear. Para que aprendas a vivir. ¿Sabes lo que te quiero enseñar? Te quiero enseñar a derrocar a un régimen con la guerra de guerrillas. A llorar con el arte. A pedir perdón. A caminar triste por la playa. A que no te importe tu apariencia física. A dar consejos inútiles. A pensar cosas profundas a partir de cosas cotidianas. A insultar y dañar a los que más quieres. A esconder el dolor. A vivir en el pasado. A dar besos largos. A cortar sandías y tortas de cumpleaños. A plantar menta y ruda en el patio. A detestarte. A enamorarte de nuevo. Y de nuevo. Y de nuevo. Todo eso te quiero enseñar. Pero no sé si tenga tiempo (Calderón, 2012 p.104)

Los procedimientos utilizados por el escritor se asocian al empleo de recursos dramáticos que están vinculados con la nueva forma de aprehender la realidad existente en esta generación influenciada por la hipertextualidad cotidiana, puesto que se hace notar un fuerte matiz deconstructivo de lo dialógico para dar paso a extensos monólogos y fragmentos intercalados por notas de conversación tradicional, pero que a la postre son

vistos como signos de una disolución de la palabra como estrategia de voluntad y entendimiento. En la obra ello se ve alterado, porque ambos personajes no están de acuerdo en su rol/presencia para afrontar la crisis de lo que uno enseña y lo que el otro debe aprender.

Alumna

No. Lo que te quiero pedir es que dejes de sufrir. No nos eduques. Déjanos tranquilos. Muchas gracias por la clase especial, por el árbol del conocimiento. Pero ahora quiero salir a recreo. Quiero tener tiempo para ir al baño, mirarme al espejo y comer calugas. Mientras tanto tú podrías aprender a enseñar algo que sirva. Enséñanos la luna, el sánscrito, la vida miserable de los artistas. Quiero saber si en el fondo el dinero nos pone tristes. Quiero saber si vivir en el campo no me va a matar de aburrimiento. ¿Qué va a pasar en el futuro? Dicen que las explosiones nucleares son bellísimas. Y que la gente se mira a los ojos con cara de honestos y se dicen mentiras. Tengo muchas ganas de salir. Sal tú también. ¿Por qué no sales corriendo? El mundo está lleno de sitios eriazos en donde puedes gritar sin que nadie se ría. (Calderón, 2012 pp. 141-142)

La imposibilidad de enseñar se contrapone al deseo de la libertad de la alumna cuya réplica no es más que una estrategia de Calderón para reforzar la forma epicizada de la palabra del profesor, pues la voz dramática se confunde con sus deseos como escritor, específicamente cuando se hace referencia sobre la indecisión del profesor y que al final no puede enseñar. Al final, el texto toma una connotación paradójica ya que es la alumna que le reprocha la inutilidad de la educación como si los movimientos sociales y los estudiantes tuvieran razón una vez más.

Alumna

[...] Estás lleno de sangre. Todavía estás vivo. Hay gente que está perdida, hay mucha gente que no me entiende. Algunos creen que quiero vivir como si fueran las últimas horas del la tierra. Pero yo quiero vivir como si no existiera el tiempo. No se me han olvidado los besos. Hay veces que toda mi familia se ha reído al mismo tiempo. Ha habido noches tibias con viento y música que viene de lejos. Siempre hay momentos así. Cuando marchamos los autos paran y la vida se pone fascinante. Se interrumpe el plan. Hay que vivir interrumpidos. Hay que dejar de estudiar [...]
(Calderón, 2012 p.154)

Finalmente, *Villa + Discurso* (2010) es un texto que pone de manifiesto las dos caras de un país; uno de los desaparecidos en tanto deuda pendiente por más de cuarenta años y otro, que muestra a una nación globalizada, amnésica y radicalizada en la retórica del discurso político desgastado por el modelo económico neoliberal actual. En ambos casos, los lugares de memoria remiten a la dictadura y a la necesidad de hacer justicia social. En *Discurso*, la figura de Michelle Bachelet adquiere dimensión simbólica y política, porque el dramaturgo imagina lo que diría la presidenta ante un país que se esfuerza por ser justo, aunque ella se da cuenta que está en otro, egoísta y violento. Una vez más la operación dramatúrgica de Calderón se concreta en un texto verbalizado, rapsódico y nuevamente epicizado en el cual su voz preña el discurso de los personajes para proponer lo que se debe decir y no se dice. El despliegue de la interioridad imaginaria de la presidenta hace referencias a ideales y deseos extraviados, esos que nunca existieron y que se esgrimieron como utopías falsas.

Pero si se acuerdan bien tampoco me eligieron para cambiarlo todo.
Me eligieron para otra cosa.
Para darse un gusto.
Para ser felices por un rato.
Para que les amasara un pan con sabor a justicia.
Para ver mi foto sonriendo en oficinas públicas.
Para que fuera la mejor Presidenta de la historia. (Calderón, 2012 p.76)

La prospección que hace el dramaturgo del pasado se muestra irónica y dramáticamente, puesto que el personaje se degrada y desarma casi como un acto inmolatorio de sinceridad al reconocer la impotencia y soledad ante el modelo de sociedad impuesto.

Mal que mal me eligieron para administrar ese modelo.
Ese modelo. La economía social de mercado.
El modelo neoliberal de la derecha.
El mismo modelo que ahora no le da trabajo a más del diez por ciento.
Tienen que entenderme.
Yo he sido médica por años.
He tratado de ayudar a niños que son nietos de la guerra.
Pero la economía no la entiendo profundamente.
Y nadie la entiende realmente.
Los economistas son gente simpática, pero les pasa lo que nos pasa a todos.
(Calderón, 2012 p.86)

Calderón, se acerca a la interrogación de una política fracasada como paradigma de justicia social, ya que su escritura hace frente a la crisis de los valores que la modernidad fijó como ideales que no existen como voluntades para recuperar el bien común. En el discurso imaginario de Bachelet, se vislumbra la pérdida de aquello que el pasado escribió como memoria colectiva de estado/nación y no queda otra opción que el reclamo colectivo de los movimientos sociales y la indiferencia política. En este sentido, el trabajo del dramaturgo se esboza como una “micropolítica que intenta proponer otra discusión entorno a los usos que debe tener “lo político” en la escena y abre un campo nuevo a las dramaturgias actuales que intentan irrumpir actualmente.

En *Villa*, la memoria se inscribe con fisonomía de espacio para especificar que el pasado es un lugar de memoria, de muerte, tortura, desarraigo e impunidad. El dispositivo espacial que se escenifica en el texto corresponde a una maqueta de Villa Grimaldi²⁷ que ficcionaliza no solo el marco de la(s) testimonialidad(es) de las tres mujeres que evocan a las torturadas en ese lugar, sino que también encarnan la presencia actual de aquellas que tienen como misión darle un destino a la casa que fue centro de violación de los derechos humanos. Las preguntas acerca del destino que tendrá la casa y qué será en el futuro ese lugar, son parte de las preguntas que se hacen las tres mujeres que conducen el relato de *Villa*. Dichas inquietudes sobre si la casa será un parque o un museo, no hacen más que constatar la duda que tienen sobre el manejo del pasado horroroso que se vivió allí. Al respecto el dramaturgo señala: “es una obra que se pregunta cómo recordar el pasado y cómo convertirlo en memoria. Es un proceso que sigue abierto en nuestro país. El proceso de pensar una nueva constitución política, tiene que hacerse cargo de esas preguntas y espero que el tema de la obra pueda ser parte de la discusión”²⁸. (El mostrador, 2016)

La irrupción de la realidad en *Villa* es fuerte debido a que el recuerdo toma forma de cuerpos heridos/muertos/desaparecidos(pasado) y cuerpos testigos/disidentes(presente), que no saben qué hacer con el lugar de tortura. La presencia del espacio/maqueta como sitio cartográfico del dolor hace evidente la huella/marca no solo de un territorio, sino que también de una posición conmemorativa de prospección que debiera contener un efecto sanador colectivo.

²⁷ Casa ubicada en la comuna de Peñalolén, en las afueras de la ciudad de Santiago. Lugar utilizado como centro de torturas por la dictadura durante el año 1973 con el nombre de cuartel Terranova.

²⁸ <http://www.elmostrador.cl/cultura/2016/04/07/obra-villa-de-guillermo-calderon-en-teatro-de-la-palabra-14-al-30-de-abril/>

Sin embargo, la visión fantasmática y posmemorial que ellas poseen del cuartel Terranova, demuestra al final del texto, que están relacionadas con mujeres que pasaron por la casa de tortura, quedando de manifiesto su trauma heredado y que ese lugar debe ser un sitio de memoria que detenga el olvido.

Macarena

Reconstruiría la antigua casa solariega. Para mirarla y tener la ilusión de que aquí nunca pasó nada. Y sería una casa feliz. Y la llenaría de niñas. Sería la máquina del tiempo. Aquí no ha pasado nada. Como si estuviéramos todas vivas. Y tendría olor a carbonada. Y tendría gallinas. Y vacas [...]. En la puerta que da a la calle pondría una placa de bronce que diga VILLA. Villa. Sí. VILLA va a decir. *Lo que pasó aquí, no debería haber pasado nunca. Pero pasó.* [...] (Calderón, 2012 pp.64-65)²⁹

La obra de Calderón es presencia y borradura del pasado contextualizada en un presente pragmático que da cuenta de un país controlado por el olvido, la ironía y la incapacidad de resolver la memoria pendiente. A partir de allí, el texto va y viene desde el recuerdo violento de la tortura a un presente políticamente insensible. La presencia de estas tres mujeres que viven en el Chile después del golpe militar y que no saben que destino darle a la casa, revela la puesta en abismo de los lugares de memoria, no solo para las víctimas que viven la ajenidad de los victimarios, sino que también para todos lo que defienden los derechos humanos, aunque siga existiendo la indiferencia por el pasado de parte de ciertos sectores sociales y de toda la clase política chilena. Calderón, va reescribiendo el espacio de una memoria para criticar la sensación de insatisfacción postdictadura que está estimulada por el mercado, la estrategia mediática de borramiento y la globalización.

Dentro de este panorama, un dramaturgo joven que llama la atención como escritor representativo de la nueva dramaturgia chilena, es Bosco Cayo. Psicólogo de la Universidad de La Serena y actor de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Como psicólogo se ha desempeñado en la Unidad de Oncología y de Psiquiatría del Hospital de La Serena. Ha sido seleccionado por el Royal Court Theatre para realizar sus talleres en Chile, con su proyecto Asistente de Investigación y actor de la obra Los Perros, de Elena Garro, dirigida por Rodrigo Pérez. Entre su producción dramática, destacan obras como: *Yo te pido por todos los*

²⁹ La cursiva es del autor.

perros de la Calle (2011), *Negra, la Enfermera del General* (2013), *Limítrofe*, *La pastora del Sol* (2013), *Leftraru* (2014), *El Dylan* (2016). Su trabajo representa el recambio generacional en este panorama de la dramaturgia chilena de este siglo, porque representa la nueva manera de tratar los temas de la memoria, pobreza, globalización, mestizaje, desarraigo social y político. Con su compañía teatral “Limitada”, indaga en procedimientos de escritura que dan cuenta de temáticas y escenificaciones afectas a una realidad globalizante, generadora de una nueva pobreza y presencia urbana en cuya naturaleza crece una nueva forma de ciudadanía postergada muchas veces y tratada como entes marginales o delincuenciales. En *Bosco Cayo* las imágenes que toman posición en su escritura, son violentas o descarnadas, abiertas a un lenguaje provocador o denunciante. La muerte o el despojo, la discriminación y la impunidad social cotidiana, vivida por gran parte de sus personajes/voces/presencias, remiten a un mundo descampado y decadente. Los lugares de memoria de este dramaturgo, están sincronizados con un pasado como vestigio de la dictadura que ha dejado su rastro en cuerpos desintegrados socialmente: “La poética de Cayo es desgarradora; relata historias como un espejo de verdades y realidades. Este joven autor de alma vieja escribe desde un dolor conocido o visitado. Las palabras simples son su fuerte para retratar mundos cargados de abandono y comprensión.” (Piña, 2013 p.151)

La irrupción de la realidad es un indicio más de la relevancia que posee este procedimiento en su escritura, puesto que señala la conexión con teatralidades pregnadas de sucesos periodísticos documentados, como por ejemplo, acontecimientos cotidianos cuya inpronta forma parte de grupos sociales identificables, incluyendo zonas geográficamente extremas, tal como sucede con “*Limítrofe*”, en donde se aprecia su referencia a la realidad para revelar aquella historia de Gabriela Blas, la pastora aymara que pierde de vista a su hijo para ir en busca de una llama perdida, que a la postre, trae como consecuencia la muerte del niño y su correspondiente detención por abandono en medio del desierto. La presencia de este devenir cotidiano en su escritura, constituye un factor fundamental en su imaginario el cual muestra dicha hibridación como docu-ficción, evidenciando aquella necesidad selectiva del dramaturgo por fijar los conflictos humanos en el contexto de un país complejo, contradictorio y desigual. Para *Bosco*, la realidad es un campo expandido en el que la palabra está inscrustada en la testimonialidad de una memoria individual que trasunta una experiencia

de teatralidad ligada a lo posdramático, cuyo producto es un texto performático y acontecimental. En esta dirección se inscribe, *El Dylan* (2016), uno de sus últimos textos que revisita el asesinato de un transexual llamado Dylan,³⁰ ocurrido en una población marginal de Santiago de Chile. En esta dramaturgia, Cayo pone los acontecimientos en la ciudad de La Ligua, un lugar distante, pero apacible y muy lejos de donde ocurrieron los hechos originalmente. La escenificación en una ciudad interior, ajena a estos asesinatos de la gran urbe, reafirma su puesta en juego para hacer notar la denuncia y la injusticia. El mismo lo aclara: “Esta historia se vuelve a hacer cargo de un problema nuestro de fondo, como es la discriminación y violencia por lo distinto, lo ‘extraño’. Por eso la ambienté en La Ligua, para que nos remezca a todos por igual” (La tercera, 2017).³¹

El espacio elegido por el dramaturgo no solo trabaja para acentuar su deseo de mostrar la crueldad e injusticia de este cuerpo abandonado, sino que además elige la desértica desolación de un mundo larvario y ausente para el resto del país.

La Ligua significa: resplandor, amanecer, premonición o lana. Me gusta pensar que es premonición y decir que vivo en la tierra donde se predice lo que uno vive. Como si viviera donde el presente ya es sabido. Me gusta pensar eso porque así no habría nada que conocer, porque todo ya es conocido. Como mirar los autos sobre la pasarela que está arriba de la carretera. Los veo pasar y se vuelven un río de pasado ya vivido. En La Ligua yo fui lo que soy. Yo soy lo que fui. Yo no fui lo que soy. Yo no seré lo que fui. (Cayo, 2019 p. 13)³²

Los sitios de memoria presentes en el *Dylan*, se expanden desde y hacia una memoria adolescente y adulta, configurando su devenir de cuerpo disidente, obligado a reprimirse en pos del miedo sistémico en medio de un paisaje casi apocalíptico. Esto es un aspecto que el escritor subraya en su trabajo, porque la estructura monológica/rapsódica del texto, coadyuva en ese viaje hacia una voz memorial, hibridada y liminal. Mas aún, se observan constelaciones de voces insertadas verticalmente en su escritura que escenifican la presencia del(a) *Dylan* vivo/muerto, como si los lugares de su memoria, “madre-amigos-vecinos” lo volvieran a la vida. La intención manifiesta de mezclar aspectos reales con la ficción, revela

³⁰ Este es un caso verídico ocurrido días antes del Año Nuevo de 2015. Dylan Vera, de 26 años y enfermero de profesión, cruzó la puerta de su hogar cubriéndose el rostro. Alguien lo interceptó unas cuantas cuadras más allá y le lanzó un recipiente con ácido. Días después, una vecina se acercó a su madre para contarle que su hijo estaba en la Posta Central: esta vez la habían apuñalado en el tórax, y ya no había mucho por hacer. Horas después, durante las primeras de ese año, el Dylan murió

³¹ <http://culto.latercera.com/2017/04/05/crimen-transexual-chileno-inspira-nueva-obra-teatro-la-mala-clase>

³² La cursiva es del autor.

una operación dramática con énfasis en el juego documental de los acontecimientos cotidianos cuyo sentido está en una textualidad al servicio de una hiperrealidad a la que se accede vía procedimientos performativos, como lo es la escenificación del cuerpo transexual herido/vejado que interpela sin necesidad de máscara.

Abrieron la puerta papito.

¿Y el niño mamita?

Está en el suelo. Uno de los compañeros tiene la camisa con sangre, parece que se pelearon. Se quedaron parados afuera de la casa. Uno de ellos se está bajando el cierre del pantalón papito. Lo está orinando en la cara al pobre niño. Ese es satanás que les baila adentro, que los hace mear lo que odian. (Cayo,2019 p.33)

La escritura de este dramaturgo nos ilustra el giro que experimenta la dramaturgia chilena del siglo XXI, dirigido hacia textos compuestos de nuevas costuras temáticas y teóricas, vinculadas a los principios de la crisis de la representación que han dado origen a materiales dramáticos independientes de estrategias convencionales de la palabra. Los lugares de memoria de los dramaturgos de esta generación parecen estar justamente en esta situación límite entre texto, escena y realidad en la que el pasado tiene fisonomía de ciudad, muerte, desaparición, crimen, desigualdad, paisaje y redes sociales, entre otros. La reconfiguración de la escritura tradicional/mimética en la dramaturgia chilena de este periodo, muestra la nueva intención de estos jóvenes escritores por contribuir con obras abiertas a una estructura más compleja, determinada por el giro subjetivo en la creación de los textos, apuntando a prácticas de escenificación compartidas con experiencias performativas, cuyo objetivo implica separarse de los métodos de producción dramática tradicionales para entrar en actos liminales de realidad y ficción, llegando al extremo de producir puestas escriturales después de haber realizado la escenificación o la puesta en juego del texto. Tal como sucedió con la aparición de, *HP* o *Las Niñas Arañas* de Luis Barrales, obras precursoras de este tipo de dramaturgias, en la que el escritor se integra a los procesos de ensayos para desde allí forjar la escritura. Vale decir, el rol de estos creadores no solo ha cambiado porque se han integrado a los procesos de creación desde la escena, sino que la propia dramaturgia se ha vuelto un proceso práctico *in situ*.

Finalmente, a modo de conclusión, la emergencia de de esta nueva dramaturgia chilena del siglo XXI, es posible gracias a los escritores fundacionales de los 90 que dejaron una escritura crítica y subversiva en contra de la dictadura, así como también, legaron obras que paulatinamente reforzaron la presencia del dramaturgo en la escena chilena como preponderante. A partir de allí, la escena y la escritura se vuelven prácticas híbridas en su composición y realización, haciendo aparecer teatralidades diversas en la que destacan espacios hipercotidianos que responden a lógicas nuevas de interes y denuncia en la que destacan, entre otros, los lugares de memoria señalados.

3.2 El lugar de la Dramaturgia Porteña en el Teatro Chileno actual

3.2.1 Contextos para una dramaturgia porteña

La dramaturgia producida en Valparaíso a comienzos del siglo XXI, está determinada por la situación cultural que es consecuencia de las políticas neoliberales promovidas y cristalizadas en los gobiernos de la postdictadura liderados por la concertación de partidos por la democracia (Sentis, V., Saavedra, L. 2015). Es decir, por el llamado periodo de la transición política posdictatorial en Chile que pregnó de un incipiente ánimo positivo las mentalidades de la ciudadanía en general. Si bien fue la oportunidad para develar los horrores de un régimen implacable por causar la violación de los derechos humanos y la persecución ideológica, no significó la oportunidad de paz y reconciliación buscada por la mayoría de los chilenos. Es por esto que el ansia de justicia y de juicio histórico de parte de las agrupaciones de detenidos desaparecidos, hacia los civiles y militares del régimen de Pinochet, se convirtió en una premisa de urgencia permanente durante la década de los 90. En este sentido las expectativas de la mayoría en el país, durante el primer gobierno postdictadura, estuvieron dirigidas precisamente a volver a encontrarse con “la paz y la justicia social”.

Tomás Moulian (1997)³³ posee una opinión más crítica al sostener que los gobiernos posteriores al dictador nunca operaron sobre una condición política nueva y liberada de las ataduras que puso el régimen anterior. Esto significa que dicha etapa de transición funcionó simuladamente, en tanto se llevaban a cabo concesiones políticas-económicas obligatorias que debía cumplir la Concertación de Partidos por la Democracia³⁴ y el respectivo presidente de la época, elegido mayoritariamente por los ciudadanos en un acto sin precedentes en Chile.

Chile Actual proviene de la fertilidad de un «ménage a trois», es la materialización de una cópula incesante entre militares, intelectuales neo liberales y empresarios nacionales o transnacionales. Coito de diecisiete

³³ Tomás Moulian (1939) es sociólogo y Premio Nacional de Humanidades y Ciencias Sociales de Chile 2015. Es conocido por ser crítico de la estructura económico-social de su país posterior a la dictadura de militar.

³⁴ La Concertación de Partidos por la Democracia fue una agrupación de partidos de centro izquierda chilena, formada para ganar el plebiscito y las elecciones que se pactaron a fines de los años 80. La concertación de partidos por la democracia fue constituida el 2 de enero de 1988, en ese momento se llamó Concertación de partidos por el NO, y se estableció con 16 partidos y agrupaciones políticas opositoras al régimen militar imperante en el país desde 1973. Participaron en ella elementos demócrata cristianos, radicales, socialistas, socialdemócratas, liberales, sectores de la izquierda cristiana, humanistas y el recientemente creado –en 1987- Partido por la Democracia.

años que produjo una sociedad donde lo social es construido como natural y donde (hasta ahora) sólo hay paulatinos ajustes. (Moulian, 1997p.18)

Específicamente, Moulian se refiere al surgimiento de un constructo “matriz” que fija las alianzas estratégicas de gestión para el dominio de un territorio/país en cuyo seno subyacen las fusiones y los planes económicos/militares de las nuevas clases dominantes que gobernarán la sociedad chilena en las próximas décadas. El diseño de una política neoliberal basada en el consumo y la aniquilación del estado ponen de manifiesto, además, la férrea intención de la oligarquía de estrechar la tríada empresariado, militares e intelectuales-tecnócratas, para disolver de una vez por todas la imagen de una práctica social de izquierda ominosa y apocalíptica. Ese será la discursividad de la derecha chilena por mucho tiempo dado que, como dice el autor chileno, en ello estarían las bases del nuevo Chile.

Ese bloque de poder, esa «tríada», realizó la revolución capitalista, construyó esta sociedad de mercados desregulados, de indiferencia política, de individuos competitivos realizados o bien compensados a través del placer de consumir o más bien de exhibirse consumiendo, de asalariados socializados en el disciplinamiento y en la evasión. Una sociedad marcada por la creatividad salvaje y anómica del poder revolucionario. (Moulian,1997 p.18)

Han pasado más de veinte años de la edición de este magnífico ensayo y no existe duda que el autor hizo un diagnóstico acertadísimo. A la hora que se escribe esta investigación, Chile muestra los signos de una sociedad polarizada y “anómica”, obnubilada por un neoliberalismo *millennial* expandido en todos los ámbitos del tejido social. La revolución de la que habla el autor tuvo su lugar traumático y es una realidad desgastada, pero vigente en el destino de los habitantes de este “nuevo Chile” que se debate entre la adquisición de bienes, las deudas, la corrupción y las demandas o movimientos sociales, cada vez más insistentes y frecuentes a causa de la inmensa desigualdad social y económica existente. En consecuencia, el acierto de Moulian fue insistir en que se condujo el proceso político chileno hacia una desmemoria violenta y a un individualismo de poder metastásico, ambos necesarios para instalar un modelo que ya se sabe que no funcionó porque actualmente dicha “matriz revolucionaria” impuesta, muestra signos de corrupción, degradación y ³⁵decadencia. “En la

³⁵ Véase los casos de corrupción en el Ejército chileno, los Carabineros de Chile (policía uniformada) y el financiamiento irregular de la política y los casos de colusión en diversas empresas del país. https://www.cnnchile.com/pais/10-anos-de-cnn-chile-los-casos-de-corrupcion-que-han-sacudido-al-pais_20181206/

Matriz de una dictadura terrorista devenida dictadura constitucional se formó el Chile Actual, obsesionado por el olvido de esos orígenes”(Moulian,1997p.18). Los resultados actuales y las consecuencias de este paradigma instalado en dictadura y que, los gobiernos posteriores tanto de centro izquierda como derecha han administrado y usufructuado sin límites, se ha tornado en una crisis a gran escala no solo en este país, sino que en muchos otros con resultados socialmente diversos y complejos. Específicamente, tanto en Chile como en el resto del mundo, la precarización de la vida privada y la acumulación de riqueza extrema, a costa de las inmensas desigualdades sociales, ocasionaron masivas protestas expandidas despertando lo que nunca antes se había percibido: la masiva participación ciudadana en contra del neoliberalismo actual.

En el caso chileno los movimientos de “la revolución pingüina” del año 2006 y la “movilización estudiantil” del 2011, ambas protestas masivas y emblemáticas, no solo reclamaron el derecho a una educación de calidad y gratuita, sino que cuestionaron la vigencia del modelo económico social vigente en el país. En este sentido, los estudiantes chilenos y todas las agrupaciones de base, ponen en jaque a la política y al modo como se ha ejercido el poder en los últimos 40 años. La desconstrucción de un *modus operandi* anquilosado y obsoleto de hacer gobierno, provoca precisamente que los movimientos sociales en Chile se transformen en espacios de denuncia nunca antes vistos. El nuevo milenio se abre a dichos cuestionamientos por, sobre todo, a los cambios radicales en materia social que han originado la privatización en la mayoría de los ámbitos de la vida en Chile³⁶. El valor de estos movimientos y protestas radica en eso, en constituir un lugar nuevo de radicalización y disidencia para que los gobernantes realicen cambios estructurales en el país. Sin embargo, las demandas de una constitución nueva y una educación gratuita como derecho, hoy se viven parcialmente y no están garantizadas por un estado disminuido y ausente. Es más, la presencia de una diseminada economía bancaria sigue dominando las esferas de la educación pública precarizando a las universidades y a todo todo el sistema de educación superior de financiamiento estatal.

[...] las diversas manifestaciones estudiantiles del año 2011 no solo se inscriben, a nivel mundial, en las protestas contra la globalización

³⁶ https://read.oecd-ilibrary.org/economics/ocde360-chile-2015_9789264236233-es#page1

neoliberal que se han desarrollado desde el Medio Oriente hasta el mismo corazón de Europa, desde el Cairo hasta Londres, desde Madrid hasta Wall Street, sino de acuerdo a sus condiciones específicas, ellas suponen un crítica radical de los mecanismos de apropiación y acumulación propios del capitalismo contemporáneo y, de paso, vuelven a poner en cuestión los criterios del desarrollismo y la modernización, irreflexivamente abrazados por las distintas agendas políticas del país. (Villalobos, 2018 p.152)

Tal como lo afirmaba Moulian en la década de los 90, todavía se observan visos de una política marcada por la herencia del régimen dictatorial y no hay suficiente voluntad para realizar cambios serios en materia de justicia social. Este “Chile Actual”, es una metáfora más de la gran crisis sistémica que experimentan las sociedades postindustriales, especialmente las latinoamericanas que agudizan su precariedad cuando aún no alcanzan el anhelado “desarrollo moderno”. Los índices de segregación y precarización de la vida en Chile sigue su curso en tanto se continúe manteniendo una lógica de mercado privatizante que subsume cualquier acto humano cotidiano. La condición existencial/comunitaria que impone este modelo neoliberal tardío en crisis, ha llevado a la sociedad chilena a comportamientos sociales más que resilientes en materia de movilidad social y reivindicaciones postergadas, específicamente en ámbitos donde la responsabilidad del estado frente a las necesidades y derechos a otorgar a los ciudadanos es escasa o nula. A raíz de esto, se han radicalizado peligrosamente las demandas sociales, ocasionando visibilizaciones mediáticas hasta hoy desconocidas: el caso de no +AFP, Deudores Habitacionales (ANDHA-CHILE), Movimientos Estudiantiles 2006-2011, FECH, CONFECH, ACES y CONES, Asamblea Nacional por los DDHH, entre otros.

Con todo lo anterior, los efectos de dicha realidad instalada origina, por un lado, el enriquecimiento de una clase social oligárquica/empresarial cada vez más fuerte, con ilimitadas condiciones de consumo y, por otro, el empobrecimiento progresivo de los sectores más bajos hasta hacer desaparecer las capas medias que tradicionalmente existían en la década de los ochenta.

Todo ello muestra que el orden neoliberal inherente al actual proceso de globalización se funda en, y perpetúa a la vez, los procesos de desposesión populares y de concentración del capital (lo que solía identificarse como pauperización progresiva de la población en una relación inversamente

proporcional al aumento de la tasa de ganancia). *Consistentemente, y a pesar de (o precisamente por) los elogios que ha recibido Chile de parte del Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional durante las dos últimas décadas, la distribución del ingreso en el país es una de las más inequitativas en el mundo.* (Villalobos, 2018 pp.156-157)³⁷

Las movilizaciones citadas anteriormente pusieron de manifiesto dicha crisis como agenda a los gobiernos recientes durante este milenio que se inicia porque, parafraseando a Ranciere, se está frente a posibilidades nuevas de lo político toda vez que se visibilizan demandas que en años anteriores no habían estado consideradas ni tampoco cuestionadas. La emergencia de una política social ajena y contraria al carácter policial de lo político, impulsado por el Estado, ha llevado a creer que se puede desterritorializar las colonizaciones de poder de su política desde la disidencia (al menos) para denunciar, criticar y movilizar un nuevo pensamiento en el país cuyo destino implique el cambio de cultura y responsabilidad social.

La actividad política es la que desplaza a un cuerpo del lugar que le estaba asignado o cambia el destino de un lugar; hace ver lo que no tenía razón para ser visto, hace escuchar un discurso allí donde sólo el ruido tenía lugar, hace escuchar como discurso lo que no era escuchado más que como ruido (Ranciere,1996 p.45)

Es precisamente eso lo que los movimientos de la presente década promovieron ampliamente y que hoy han ocasionado pequeños logros como la gratuidad universal o el fin parcial del endeudamiento en educación. Sin embargo, el mercantilismo desregulado no ha solucionado dichas reivindicaciones en materia de cambios sociales, debido a la alternancia de los gobiernos de derecha que no escatiman esfuerzos por mantener una política de estancamiento en estos ámbitos. Ahora bien, esta exacerbación del mercado promovido en todos los ámbitos de la vida social en Chile, en cuyo centro subyace un nuevo sujeto consumidor posmoderno, muestra, además, las transformaciones profundas que experimentan las condiciones de vida de los individuos en este sector del planeta. En esta perspectiva, piénsese, por ejemplo, en la postura semiótica que posee Baudrillard sobre el consumo en donde los sujetos no solo están impelidos a percibir el mercado como signo dentro de la superestructura creada por la lógica mercantil, sino que están obligados a asumir que el valor de uso y el valor de cambio, que poseen tanto los objetos como las actividades humanas, se expanden como intercambios

³⁷ El subrayado es mío

simbólicos perpetuos. “Porque el trabajo no es ya una *fuerza*, se ha convertido en *signo* entre los signos. Se produce y se consume como el resto. Se intercambia con el no-trabajo, el descanso, de acuerdo a una equivalencia total, es conmutable con todos los demás sectores de la vida cotidiana”. (Baudrillard, 1992 p.16)

Este panorama ha determinado el modo de hacer y/o apreciar las manifestaciones del arte y la cultura en el Chile del siglo XXI. De esta manera quedó establecido e impuesto el perfil actual de un país construido a partir del trauma y el consumo. En su centro, permanece una memoria cultural/política no abordada por completo y resurge a cada tanto la necesidad de un recuerdo conmemorativo, cuyo poder está en los lugares de memoria dispersos por el territorio y la escritura testimonial. Los fragmentos de una sociedad que fue arrastrada hacia la modernidad y postmodernidad, tuvieron su emergencia y, actualmente, constituyen muestras residuales de “progreso y desarrollo” en la irregular e injusta realidad desigual existente. No cabe duda, entonces, que la mercantilización del arte y la cultura provocó un giro en los modos de producción, creación y difusión artística, porque se consolidaron acontecimientos sociales nuevos en el país que tuvieron relación con la necesidad re-definir el lugar que le cabe a la obra en tiempos de este proceso transnacional de la cultura neoliberal.

Asimismo, lo anterior creó un tipo de artista cuya rostridad encaja ahora en la interfaz de lo “glocal”³⁸, si ello se entiende como el *topos* combinatorio de “entre y con” un compromiso con las historias locales y el ineludible destino globalizante del mercado del arte y la creación. Como diría Ardenne, la inevitable irrupción de lo real en el arte hace que el artista trabaje con una puesta en abismo permanente de su subjetividad, toda vez que es imprescindible acercarse performativamente a los otros los conflictos humanos y, por ende, disponer de operaciones escénicas, narrativas, visuales, dramatúrgicas, entre otras, con la práctica del cuerpo y los diversos contextos. “Para el artista se trata de “tejer con” el mundo que lo rodea, al igual que los contextos tejen y vuelven a tejer la realidad”(Ardenne,2006 p.15)

³⁸ Concepto acuñado el sociólogo Roland Robertson (1997) quien bautizó como ‘*glocal*’ a la localización de lo global y la globalización de lo local a partes iguales. Se trata pues, del producto de un flujo que circula en ambos sentidos y se sitúa en una intersección entre dos puntos y remite a “pensar globalmente y actuar localmente”. Se aplica a cualquier persona, grupo o comunidad. La glocalización trata de adaptarse a cierto entorno de características específicas, globalmente, pero diferenciándose de los demás utilizando particularidades de lo “local”. Ya que la globalización ha traído algunos problemas de desigualdad entre sociedades y al interior de las mismas, como parte de las soluciones a ese problema, la glocalización ayuda a trabajar con la globalización, pero haciendo ajustes culturales localmente.

El artista contextual moviliza su creación hacia la experiencia “con y el territorio”, pues construye las posibilidades de imaginar las capas de la obra con la gente en un intento de elaborar también otras formas relacionales de recepción (Borriaud, 2008). Dicha traslación lo vincula ahora con una búsqueda nueva, aquella que tiene que ver con el acontecimiento social mismo, porque al existir la posibilidad de deslocalizar el espacio de performance surgen tareas nuevas en los receptores/creadores como lo son la copresencia, la realidad y el convivio, especialmente en las nuevas artes escénicas del siglo XXI; vale decir, un ámbito en la que se pone en juego, además, la ficción-realidad de la obra, haciéndola híbridamente más cercana a una instalación/presentación que se debe construir en conjunto. Finalmente, la visualización de la estética de lo performativo (Fischer Lichte, 2011) en el siglo XXI expande sus límites cada vez más y muestra espacios de creación que cohabitan con lo que Steyerl (2011) denomina circulación de las obras de arte, aludiendo a la fuerte irrupción/poder del mercado financiero en la práctica artística y en su correspondiente difusión.

3.2.2 ¿Borde periférico o ausencia de la escena de origen?³⁹: el lugar de la escritura porteña

El lugar de la dramaturgia de Valparaíso se visualiza como una falta o carencia al igual como se ha podido observar con el origen de la ciudad. La necesidad de fundación de toda actividad antropológica y ontológica, propuesta por la teoría del psicoanálisis remiten a la cuestión imprescindible de aclarar los espacios auténticos que marcan el nacimiento y el desarrollo de toda entidad, sujeto y manifestación humana. El concepto de “escena de origen” apropiado aquí si bien no remite directamente a la cuestión puramente psicoanalítica, se emplea como correspondencia simbólica de la *urszene* freudiana, que sirve para ejemplificar y describir los límites existentes en la construcción del nacimiento de una escritura que tiene necesidad de explicar la necesidad de modelo original. Se observa, además, que estas obras dramáticas en su génesis productiva emergen literalmente de un borde geográfico cual cartografía topográfica, pero no de una exclusiva tradición dramática situada en este borde. No obstante, ambos conceptos sitúan la ubicación de dramaturgos y operaciones escriturales en cuyo centro se halla un *modus operandi* escénico, que ha sido ampliamente reseñado y

³⁹ Alberto Madrid Letelier es Curador, Doctor en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid. En su interesante libro “la Habitabilidad del Arte” plantea el concepto de la *escena de origen* para denotar la ausencia del lugar de pertenencia de algunos artistas regionales que han instalado en su obra los temas de la ciudad Valparaíso.

estudiado en trabajos fundacionales sobre la historia del teatro en esta ciudad⁴⁰. Ahora bien, hablar de ausencia de “escena de origen” y “borde” a la vez, implica tener en cuenta que la producción dramática a lo largo de una década y media, sigue teniendo cuentas pendientes con cierto grado de realización y legitimidad a pesar de las actuales circunstancias culturales que implica la globalización. Específicamente, ello dice relación a que esto no solo se debe a la presencia de un “centro” que actúe como espacio de validación, en tanto signifique grados jerárquicos de un tipo de escritura dramática frente a otra, sino que también la fisonomía dramática de los textos producidos regionalmente y su inscripción en *corpus* antologados y editados, adjuntos a estudios teóricos y/o críticos capaces de poner en funcionamiento los temas de los autores en la región.

Para verificar el estado de las cosas respecto de la dramaturgia porteña en esta coyuntura, conviene distinguir un primer momento a inicios del año 2000, se puede caracterizar esta condición por la falta de incentivos para editar la escasa dramaturgia local y la nula gestión para levantar políticas de impacto en este ámbito. Asimismo, la carencia de espacios profesionalizantes en el teatro regional fueron agudizando dicha ausencia de escena de origen, no solo porque la escritura de esos años se quedó en el ejercicio de teatralidades que se desdibujaron casi por completo, sino que también porque la ciudad/región no resolvía la problemática del autodidactismo expandido existente en la escena teatral porteña. Si bien la existencia de la Escuela de Teatro La Matriz y/o Duoc, aportaron niveles profesionales con intérpretes competentes la situación de la dramaturgia no alcanzó lo mismo. Con todo, se puede afirmar que los textos escenificados con mayor frecuencia en dichos espacios de formación, correspondían a un repertorio más de escena internacional con autores europeos o norteamericanos. Al respecto, es evidente la falta de incentivo para los ejercicios y práctica escriturales de posibles dramaturgas(os) y, a su vez, de aquellas condiciones reales destinadas a la reflexión de los temas, procedimientos u operaciones aplicados a los lenguajes dramáticos con posibilidades de difusión o edición. Si bien el interés por escribir textos para la escena decae fuertemente en este periodo, también es evidente la carencia de formación porque las oportunidades de realizar pasantías(en este ámbito) para la toma de contacto con otros lugares fuera del país estaban más restringidas. Dicha situación solo se

⁴⁰ Se refiere al trabajo pionero sobre la Historia del Teatro en Valparaíso que han realizado la doctora Verónica Sentís Herrmann y Mag. Lorena Saavedra González. Véase: historiadeltatroenvalparaiso.com

va modificar en la presente década ya que aparecen instancias formativas más accesibles, como lo son los fondos de ventanilla abierta del Fondart⁴¹ que son nuevas vías para el perfeccionamiento en esta área. No obstante, las muestras/concursos de dramaturgia nacionales siguen siendo rutinas centralizadas en la capital del país, esporádicamente traídas a la ciudad en formato de lecturas dramatizadas. En esta dirección, destaca la presencia acotada de las Muestras de Dramaturgia Europea (en modo de extensión desde la capital) que, de algún modo, instalan el tema de la escritura como performance de una teatralidad lejana, pero con la idea de promover la necesidad de producir textos para y con la escena. Paulatinamente se inscribe una costumbre anual por verlas, porque se ubican en algunas salas de la región con bastante éxito logrando poner de relieve la escritura europea, principalmente autores alemanes, franceses, suizos, holandeses, italianos y españoles. Hubo una especie de *boom* e interés por representar esos materiales escénicos en Chile, impulsados preferentemente por las embajadas y centros culturales ligados a esos países, que desarrollaron proyectos de cooperación para difundir a dramaturgos como, Heiner Müller, Koltès, Lagarce, Rodrigo García, Sergi Belbel y variados autores jóvenes. Montajes y semi-montajes, dirigidos por directores(as) como, Manuela Oyarzún, Guillermo Calderón, Alexandra von Hummel, Rodrigo Moreno, Luis Ureta, entre otros, dibujaron e instalaron la escena dramaturgía europea en el país y, consecuentemente, también en algunas ciudades del centro como Valparaíso⁴². Con todo, lo que se desea subrayar es que la escritura puramente porteña sigue padeciendo el síndrome de la ausencia de escena de origen, porque queda de manifiesto la predominancia de otros materiales de escritura que, si bien son un aporte para a actividad dramaturgía nacional, no se inscriben como marcas fundacionales de la actividad autoral regional en materia de escritura permaneciendo como textos representados solo en la periferia.

Aunque la existencia de actividad escritural para el teatro de esta ciudad sigue siendo incompleta, muestra indicios aislados de autorías; es el caso de la dramaturgia de Gustavo Rodríguez, con el Teatro La Turba y sus investigaciones sobre la vida de Dubois⁴³ que trajo

⁴¹ Véase: fondosdecultura.cl

⁴² El año 2008, por primera vez el encuentro de Dramaturgia Europea se instala en la ciudad de Valparaíso en tres salas simultáneamente. Ver: <http://noticias.universia.cl/tiempo-libre/noticia/2008/10/21/301301/hoy-inaugura-festival-dramaturgia-europea-valparaiso.html>

⁴³ Véase: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-92202.html>

como resultado algunos textos autoeditados. Al mismo tiempo, se observan algunos atisbos de publicación incipiente en la compañía la Peste, que también difunde algunos de sus textos en ediciones propias y estudios⁴⁴ realizados por investigadoras de Santiago. Ya en los inicios de la presente década el panorama es más prolífico, apareciendo autores más consolidados, ediciones y encuentros liderados por ambas universidades estatales (Puerto Dramaturgia, Universidad de Valparaíso y Festival en Pequeño Formato Humberto Duvauchelle, Universidad de Playa Ancha) que hacen posible ver indicios de una escritura localizada, pero todavía cercana a los “bordes estéticos” y culturales de una ciudad que no acaba de consolidar su posición en cuanto a la dramaturgia local.

A modo de especificar este primer momento de la dramaturgia porteña, se aprecia que la condición de “borde” comienza a reaparecer como una nominación territorial de la llamada ausencia de escena de origen, pero que refleja la dispersión cartográfica de dicha escritura que esporádica y anónimamente se abre paso en el contexto regional y nacional. La designación de este concepto, sirve para reafirmar la idea de que se está frente a un imaginario escritural centrado en temáticas discontinuas sobre los lugares de memoria o temas referidos a la ciudad y su gente como destino poético ya nombrado y utilizado en Valparaíso. Un ejemplo puede verse con la obra “*Piratas*”(2001), compañía El Artificio, texto escrito por Marcelo Sánchez, en el cual el grupo intenta representar una ficción corsaria universal, pero con un giro localizado en la búsqueda de un relato mítico de bordemar porteño lúdico con sesgos de una identidad perdida y añoranzas históricas ausentes bastantes trabajada por los autores o narradores porteños. Sin embargo, el texto funciona como material efectivo si se piensa en una escritura que recupera personajes, leyendas, espacios y relatos históricos locales. Como también sucede con otros, su lugar de producción sigue siendo la perimetría liminal de aquel texto autoreferenciado y validado solo por su puesta en escena, quedando pendiente su legitimidad como texto. Vale decir, aún no se transforma en inscripción publicada, crítica o analizada capaz de permanecer como evidencia de un ejercicio dramático permanente. Esta condición que vive la escritura dramática porteña es un

⁴⁴ *Nomadismos y Ensamblajes, Compañías teatrales en Chile 1990-2008*, Fernanda Carvajal, Camila van Diest, Editorial Cuarto Propio, Santiago 2009, contiene un apartado dedicado a la compañía trayectoria y obras.

síntoma más de aquella ya citada ausencia que se disemina por otros bordes que intentan componer teatralidades o fundar espacios de profesionalización y/o visibilidad dramática.

Este segundo momento o giro de la escritura dramática porteña, se refiere a la aparición definitiva del teatro universitario en Valparaíso (Sentis, V. Saavedra, L. 2015). La creación de las Escuelas de Teatro Universitarias en la ciudad plantea una nueva posibilidad de creación, reflexión y análisis de la escena regional. Gran parte de actividad teatral se conecta con estos nuevos proyectos de formación universitaria en la que las instituciones estatales de la región se hacen cargo de retomar la tradición que existió antes del golpe militar. Reaparecen nuevamente las condiciones profesionalizantes para que nuevas actrices y actores se integren a la recuperación del teatro universitario regional. Esto sucede, además, porque se planifican y ejecutan procesos nuevos en materias del ámbito escénico que estuvieron postergadas por muchos años, específicamente en lo que respecta al levantamiento de salas universitarias y también a la creación de nuevos públicos. Junto a lo anterior, se mantiene la actividad programática de compañías emblemáticas de Valparaíso tales como, Ateva, Cité, El Baúl, La Peste⁴⁵, entre otras, que durante la segunda mitad del presente siglo, complementan el panorama teatral de la ciudad en esta nueva etapa de circulación de textos y espectáculos. El foco estará puesto en las nuevas generaciones de profesionales para la escena regional con miras a crear nuevas compañías y grupos de investigación para la ciudad y el país.

Hacia fines de 2000, el Teatro Regional Universitario comienza a tener visibilización cuando se producen los egresos de las primeras generaciones de actores y actrices de las escuelas estatales, constituyendo un hecho concreto ya que aparecen nuevos grupos/compañías que buscan ejercer su posición estética/cultural en la escena porteña. De este modo, hacia inicios de esta década, se multiplica la presencia y ejercicio de creadores teatrales para mostrar un panorama diverso en este ámbito. Destacan Teatro Turba, compuesto por egresados de la Carrera de Teatro de la Universidad de Playa Ancha, Teatro Pikal, Los Cuatro Notables, Teatro Virgen, entre otros. Más actuales, aparecen grupos como, La Coronta Teatro y Teatro

⁴⁵ La Historia del Teatro de Valparaíso es un estudio muy documentado sobre este tema. Las investigadoras Verónica Sentis Herrmann y Lorena Saavedra González, examinan los detalles de la actividad teatral desde el año 1950-2000 y 200-2010. Ver, www.historiadeltatroenvalparaiso.com

la Estampida, todos egresados de la escuela de Teatro de la Universidad de Valparaíso y también agrupaciones de la carrera de actuación Duoc de la ciudad de Viña del Mar.

La irrupción del teatro universitario en la región definitivamente marcó el desarrollo actual del teatro regional y la inserción de una práctica universitaria en este campo de formación profesional alcanza incluso dimensiones importantes en el ámbito de la investigación teatral, especialmente con la reanudación de los seminarios y encuentros⁴⁶ encabezados por la Carrera de Teatro de la Universidad de Playa Ancha y, más recientemente, con la fundación de la revista *Artescena.cl*⁴⁷ del Departamento de Artes Escénicas de la misma universidad. En esta misma senda la Escuela de Teatro de la Universidad de Valparaíso inició su proyecto Ciclo de Dramaturgia en el Puerto⁴⁸, definido como un espacio para la escritura emergente universitaria de la ciudad. Vale decir, un intento concreto de fijar una escena de origen para la escritura regional con publicaciones esporádicas con textos de autores jóvenes.

El objeto de este proyecto ha sido poner en diálogo directo al público(a un determinado público) con la dramaturgia contemporánea de la región(una muestra del material dramático teatral en la ciudad puerto y ciudades aledañas). La primera versión del Ciclo -el año 2011- es acaso la más recopilatoria de todas, pues puso en escena lectura de fragmentos de textos estrenados en la región durante la primera década del siglo XXI (2000-2010). La segunda versión-2012- fue más acotada, pero realizó el mismo ejercicio: pasar revista aun conjunto de textos estrenados en los años subsiguientes. (Figueroa, Quintana, 2017p.13)

El libro "*Puerto Dramaturgia*" pone de relieve nuevamente no solo la importancia de una escritura desde el borde, sino que además es un intento más de recobrar la actividad autoral para una teatralidad porteña que adolece de estas prácticas. Los contenidos que integran esta iniciativa son interesantes ya que están presentes no solo las escrituras de los textos nuevos, sino que, además, se revisan dramaturgias que han sido emblemáticas en la memoria del Teatro Chileno. Asimismo, se vislumbra una especie de archivo de los escritos que

⁴⁶ Los Encuentros Teatrales en Valparaíso datan desde el año 1996 y se realizan cada dos años en la Sala de Arte Escénico de la Universidad de Playa Ancha. Son organizados por el Departamento de Artes Escénicas de la Facultad de Arte. Actualmente estos encuentros poseen un comité editorial con una publicación también bianual.

⁴⁷ La revista *Artescena.cl* es una publicación online del Departamento de Artes Escénicas de la Facultad de Arte de la Universidad de Playa Ancha, con indexación 2.0. Es un espacio de publicación especializada en campo de la investigación teatral con 2 números anuales.

⁴⁸ Los ciclos de Dramaturgia Porteña fueron organizados por la Escuela de Teatro de la Universidad de Valparaíso. En la actualidad estos se encuentran discontinuados.

consideran esquemas de trabajo, diseño de puestas en escena y textos teóricos que complementan el objetivo de esta publicación y del proyecto. Sin embargo, la revisión propuesta para este texto solo alcanza a ser un esbozo de lo que podría significar la proyección de una escritura dramática regional universitaria, porque -a la fecha- solo logra constituir un hito aislado ya que se vuelve a repetir la falta de continuidad de dramaturgias relevantes. En este sentido, otro valor de dicha publicación está en que también reseña un momento de aquella instancia en donde se intentan estudios sobre dramaturgia y teatralidades, procurando recomponer la escena de origen con marcos teóricos actualizados sobre la práctica de los incipientes creadores regionales. Sin duda, que en este segundo momento, la prevalencia del Teatro Universitario sobre otras iniciativas desinstitucionalizadas, como aquellas que se han generado desde las compañías o colectivos teatrales independientes, Síntesis Teatral, Teatro Lambe, Lambe⁴⁹, entre otros, ha producido ciertos cambios sobre un territorio que estaba casi absolutamente desaparecido en esta materia. No obstante, estos lugares independientes suman experiencias y gestión para la dramaturgia, autogestionando lecturas dramatizadas o mesas de trabajo para reflexionar sobre el panorama de la escritura local.

Otro indicio reciente en esta segunda etapa que se describe, es la llamada “Acción Escuela”, iniciativa generada desde un grupo de estudiantes de la Escuela de Teatro de la Universidad de Valparaíso que intenta promover la escritura de textos emergentes, preferentemente de dramaturgos jóvenes universitarios en formación. Los alcances de estas dos versiones que se han realizado han sido bastante exitosas, porque (hasta ahora) se logra instalar la actividad dramaturgica como una práctica reconocible en el marco de un ejercicio universitario creativo con posibilidades ciertas de visibilización. No obstante, nuevamente no deja de inquietar la falta de difusión de los textos que se producen en estas instancias, porque se observa por un lado, cero registro/archivo de esos materiales y, por otro, un vacío de crítica especializada necesaria para propender que la dramaturgia incipiente tome forma de escena de origen. La permanente ausencia en este sentido es clara pues, se debe -entre otras causas-

⁴⁹ Recientemente en la ciudad de Valparaíso se han inaugurado las jornadas teatrales a cargo de Síntesis Teatral, un colectivo que ha organizado encuentros y muestras regionales en el ámbito de la puesta en escena y dramaturgia. El colectivo Lambe, Lambe también ha impulsado encuentros de este tipo de teatro, creando espacios de representación de este soporte escénico para la ciudad y la región.

a la falta de gestión en los recursos para crear ediciones específicas de escrituras teatrales destinadas a lectores y espectadores cada vez más numerosos.

A pesar de las dificultades de edición o difusión aparece un *corpus* y una trama de textos producidos durante este periodo (muchos sin editar) que muestran ejes temáticos interesantes, toda vez que los dramaturgos(as) concentran ahora su interés en cuestiones preferentemente identitarias, políticas, mediáticas, marginalidad, inmigración, pobreza, memoria, redes sociales y ciudad, entre otras. Por ello, esta escritura porteña aún poco profunda en su forma y contenido, intenta reflejar la mirada de un habitante territorialmente lejano que muchas veces proviene de la misma precariedad del borde urbano. Por tanto, si bien los imaginarios presentes en las obras son problemáticas contemporáneas localizables, las operaciones dramaturgias utilizadas no alcanzan el nivel de relevancia y madurez para desentrañar lugares de reflexión, porque no son del todo actualizadoras en materia de estructura de obra. En esta misma dirección se puede ver, además, cierto grado de indefinición para problematizar *corpus* estéticos-teóricos con el fin de mostrar nuevos modos de teatralización de dichos textos. Esto pareciera reflejar un nuevo indicio de ausencia de escena de origen ya que se desconocería la aplicabilidad de procedimientos dramáticos disidentes para las dramaturgias emergentes. Por ende, es un hecho que los resultados de los ejercicios escénicos(lecturas dramatizadas, análisis y desmontajes, entre otros) emanados de dichas propuestas textuales, sean insuficientes a la hora de su puesta en escena o escenificación. La viabilidad de convertirse en escrituras fundacionales aún está lejos y es materia de desarrollo para la dramaturgia regional; no obstante, no se puede desconocer la presencia de un vasto número de textos que, incluso, en su etapa no madura muestran posibles aciertos para la escena local.

Uno de esos casos en la dramaturgia local relevante dentro de este contexto, es *Cómo matar al Presidente* (2011) de Eduardo Silva y Teatro Ocaso. El texto es la primera obra de este grupo y fue escrita durante las extensas movilizaciones universitarias que se produjeron en el país en 2011. Específicamente, la pieza fue trabajada como creación colectiva quedando a posteriori su reescritura y redacción final a manos del dramaturgo citado. El lugar de producción de dicha dramaturgia es importante, porque se originó en circunstancias de una

“toma universitaria”⁵⁰ extensa cuyas demandas centrales fueron lograr la gratuidad y mejoras a la educación chilena. De este modo, el texto imagina la posibilidad de matar al presidente de Chile (con claras connotaciones a Sebastián Piñera durante su primer mandato) a manos de unos activistas de un grupo armado universitario que se crea eventualmente para estos fines. Las diversas formas de asesinato imaginarias se ensayan y mezclan con la imposibilidad de provocar algo serio al principal líder del poder derechista del país. El texto propone una estrategia despersonalizada y acontecimental en el cual destaca una apropiación de formas performativas instaladas en la dramaturgia, que fortalece la idea disruptiva de los acontecimientos relatados y refuerza su carácter presentativo propuesto en su escenificación. Si bien esta dramaturgia es un ejercicio imaginario contra el fascismo chileno, también es la crónica del fracaso y la impotencia del ciudadano joven común, el cual no tiene cabida en el disenso ideológico ni menos en una presunta revolución. Desde allí, la obra es interesante como artefacto dramático, puesto que propone una teatralidad diferente en tanto hace ver la imposibilidad del “ser político” como sujeto violado y anómico, reificado por un sistema neoliberal que termina liquidando el lugar de los valores humanos. En otras palabras, el texto interroga un modo de vida que en ninguna parte del planeta ya no se sostiene y que, en palabras de Stiegler, habría llegado a una etapa de reconversión inevitable: “El modelo consumista llegó a sus límites porque se ha convertido en sistémicamente cortoplacista, porque engendra en el mismo movimiento una tontería sistémica que impide estructuralmente la reconstitución de un horizonte a largo plazo.” (Stiegler,2016 p.11)

Otra dramaturgia de Valparaíso que marca un punto alto en esta etapa es, *No podría vivir en un país socialista* de Daniel Alvarez (2014), estrenada por la compañía Situación país ese mismo año. Escrita para el III Festival Humberto Duvauchelle, la obra ficcionaliza una memoria política que marcó la crisis de la utopía socialista transformándola en un territorio vacío de identidad y país. Los personajes detenidos en el tiempo accionan un pasado/presente como si fueran dispositivos intercambiables (Agamben). Es por ello que la dramaturgia trabaja interviniendo una memoria-país idealizada para proponer un nuevo estado de las

⁵⁰ Las tomas universitarias son formas de presión que consisten en apoderarse de los campus y edificios institucionales de las universidades estatales y privadas en Chile. Su data es de los años 60 y corresponden a movilizaciones masivas de estudiantes frente a demandas concretas no solo de la comunidad universitaria, sino que también de sociedad civil. Específicamente esta toma hace referencia a un movimiento transversal en el país durante 2011 que logró poner e agenda al gobierno de turno el derecho a una educación gratuita y también poner el crisis el modelo neoliberal imperante. Actualmente mas del 60% de los estudiantes chilenos de bajos recursos tienen la posibilidad de estudiar con gratuidad, gracias a esta movilización.

cosas con miras a cuestionar los imaginarios que se han instalado desde el proyecto socialista de la unidad popular y la violenta experiencia del golpe militar. Con todo, los ejes temáticos del texto (pasado/presente;socialismo/neoliberalismo) se desconstruyen en espacios melancólicos e irónicos de una sociedad ya ausente políticamente y que vive la incertidumbre de habitar en tiempos y espacios perdidos. Es en este país socialista ficticio e inconcluso, los personajes permanecen como si experimentaran un pacto lúdico existencial que los lleva, incluso, a desconstruir la imagen de Allende/Chicho/leyenda para mostrar aquél sincretismo anómalo del pasado heredado. El regreso de Fernando que ha vivido el socialismo de Cuba, no es más que la excusa para desbloquear el recuerdo con un ritual que dismitifica, al fin y al cabo, ese país socialista inexistente que aún permenece en la mentalidad de muchos. Aunque la dramaturgia como dispositivo es un ejercicio hipótetico de aquella posibilidad cierta de reconstruir los fragmentos de un proyecto país plausible y legítimo, también se revela como una escritura que intenta mostrar un territorio herido que ha devenido en crisis social y mercantilismo para una masa importante de Chile. Esa puede ser la razón de la afirmación que la propia dramaturgia realiza desde un comienzo: ¿se podrá vivir en un país socialista en medio de un capitalismo desatado? Pareciera que la respuesta la tiene también Stiegler al sostener que, hoy por hoy, las coordenadas hacia una “estupidización del modelo económico actual” ha logrado su objetivo precarizador ascendente en cuyo caso no hay lugar para la memoria ni para las utopías socializantes.

En tiempos de este capitalismo mafioso, es decir, sin burguesía, vemos desarrollarse la mentira del Estado sistemático, la política pulsional y el consumo adictivo inducidos por el populismo industrial. Si el fascismo es una enfermedad del capitalismo burgués que sobreviene como signo precursor del desencantamiento absoluto, el devenir mafioso del capitalismo no es un accidente más o menos epifenomenal: es el funcionamiento común y corriente de ese capitalismo. (Stiegler, 2016 p.79)

Los textos escritos en este lapso de tiempo reseñado, reiteran temáticas contingentes a aquellos comportamientos culturales heredados de la dictadura y los gobiernos posteriores con énfasis en un desencanto político generalizado y, a la vez, hacia los desbordes y desigualdades sociales que ha engendrado el modelo económico impuesto. Obras como

Sucedáneo(2010) de Sebastián Cárrez, y *Patricio Yañez o el gesto Nacional* (2010)⁵¹ de Fernando Mena, merecen atención dentro de otras no menos importantes, puesto que en su ficcionalización desconstruyen el imaginario que opera sobre el modelo cultural/económico heredado recientemente. La primera hace referencia simultáneamente al dilema ficción/realidad entendida como simulación perpetua de la vida cotidiana y también a la cultura del *zapping* como estrategia metateatral conductora del relato. El dramaturgo realiza un sincretismo especular vía un lenguaje violento y descarnado con el cual desmonta las capas de una existencia posmoderna local degradada en cuyo seno subyace la anomia sudedánea de la cultura neoliberal imperante. Las dosis de un grotesco circense incipiente, reiterada en la imagen de la carnicería/carnicero/perro, hace que la escritura conecte con una realidad fingida y distorsionada que obedece a la selección arbitraria de dicho *zapping* que marca el ritmo acontecimental de la dramaturgia. Asimismo, la escritura revela ciertas conexiones con figuras/personajes de una ciudad puerto que se desdibuja en imágenes decadentes y marginales. Espacios y seres marginales que hacen pensar en una ciudad/borde que está en permanente peligro. Un peligro nuevo propio del miedo tardomoderno legado por un sistema ideológico traumático y excluyente. “El cinismo al que alude lo sudedáneo instala la poética de la obra en un horizonte de lo así llamado posmoderno, que trabaja con materiales residuales, con símbolos diluidos descoloridos, que de tanto ser manoseados, han perdido su peso y lugar cultural” (Barría, 2017 p. 25).

Por otra lado, la obra de Fernando Mena también profundiza en la crisis del modelo cultural con la rabia de un gesto nacional de repudio, contra todo lo que ha significado vivir y morir junto al legado de la dictadura. La obra transita por una memoria colmada de lugares ausentes y depresivos que abren o cierran una memoria individual conectada con un pasado colectivo que ha sido traumático para el personaje cuya performance epónima expone el desconcierto de un país y de una generación. En consecuencia, el dramaturgo realiza procedimientos rapsódicos (Sarrazac) con la figura del “gesto nacional”, como síntesis alegórica de un sentimiento capaz de mostrar la impotencia frente a la frustración producida por el modelo social instalado en Chile. La presencia/personaje, vestido con la camiseta de jugador de

⁵¹ El título de esta obra está inspirado en Patricio Yañez, jugador de fútbol, seleccionado chileno quien protagonizó en un partido frente a la selección de Brasil el año 1989, un episodio grosero al tomarse los genitales y mostrarlos a los aficionados en el estadio de Maracanã. Aunque es un acto de repudio, sigue siendo un episodio tristemente recordado.

fútbol del equipo Colo Colo⁵², muestra la raigambre de su discurso en tanto queda establecido que ese “gesto nacional”, es un desahogo colectivo vinculado a una posmemoria que necesita ser escuchada. Es así como la estructura monológica del texto viene a reforzar también la necesidad de comunicar un lugar para el recuerdo personal, porque es evidente que se trata, además, de una textualidad que habla desde este borde ciudad/país pobre e imaginado por Mena cual portador del desarraigo y pesimismo. Con “*Pato Yáñez* o el gesto nacional”, se está frente a una estrategia de desquite social igual como lo hizo el propio jugador en el llamado maracanazo en 1989. La ofensa sociocultural no tiene justificación, sin embargo, parece funcionar cuando ya no se puede hacer nada en contra de la anomia sistémica que vive la sociedad chilena. Finalmente, la dramaturgia de Fernando Mena viene a ser parte de esta etapa temporal signada como segundo momento, en cuyo seno se encuentra la preocupación por aquellos ejes temáticos que desarman el modelo cultural imperante. La paradoja de estas escrituras es que, de algún modo, reflejan aun la ausencia de escena de origen al no permanecer como dramaturgias perdurables, puesto que, por un lado, sigue existiendo la escasez de un plan editorial regional que haga posible la lectura y análisis de dichas creaciones y, por otro, al lento desarrollo y promoción del oficio del dramaturgo(a), que hace del trabajo escritural una labor menos predilecta entre los(as) artistas emergentes locales. Finalmente, aunque son escrituras procedentes de este borde territorial, que todavía no encuentran la forma de superar su legítimo lugar como dramaturgias leídas y revisitadas, se observan trabajos que intentan superar este lugar incierto, buscando poner de relieve, por ejemplo, ficciones identitarias que entren en crisis con los imaginarios porteños. Asimismo, si bien existe aún la preexistencia del modelo “centro-periferia”, en tanto tema paradigmático promovido desde la ciudad de Santiago, hoy por hoy, las “historias locales” o limítrofes son cada vez más numerosas y pueden verse también como un efecto más de lo glocal⁵³, si esto se entiende como una consecuencia más del giro que experimentan las artes actualmente en el sentido de incorporar híbridamente todos los posibles procedimientos de escritura y composición que, en el caso de la dramaturgia porteña, la hacen más promisoría frente al desafío de la globalización imperante.

⁵² Colo Colo es uno de los equipos más populares del fútbol chileno.

⁵³ Véase nota 36

CAPÍTULO IV

ANÁLISIS DE LOS LUGARES DE MEMORIA EN LA DRAMATURGIA DE VALPARAÍSO

4.1 Criterios de selección para una dramaturgia de Valparaíso entre 2000-2015: obras y autores

Los criterios de selección del corpus de las obras propuestas abarca una zona de fechas que representa un periodo de relativo auge en la dramaturgia de Valparaíso. Los textos elegidos a partir del año 2000 coinciden con los momentos descritos anteriormente en relación al desarrollo del Teatro Universitario en la ciudad. En general, estos materiales provienen también de compañías y autores fundacionales de la actividad teatral en este lugar y están vigentes en el presente siglo; además, coinciden con la irrupción de prácticas escénicas nuevas provenientes de encuentros o seminarios recuperados y la aparición de los primeros teatros para la difusión del quehacer teatral porteño. Por lo tanto, los criterios emanan de un momento cultural relevante cuyo lapso de tiempo (15 años) están representados en 10 obras que muestran los imaginarios autorales desplegados en esa época. Específicamente, la idea de seleccionar 10 dramaturgias dispuestas entre el 2000-2015, respondió a la necesidad de analizar crítica y comparativamente un ámbito del nuevo siglo en una ciudad que muestra modos de presentar la realidad contradictorios e interesantes. Éstos son susceptibles de ser aprehendidos como huellas de una transformación cultural e ideológica no solo expandible a Chile, sino que también a una cuestión mayor como lo es la crisis que experimentan los modelos de socialización globales.

Un primer criterio sostenido es que todas las ficciones de los textos propuestos posean como soporte topológico la ciudad de Valparaíso, constituyendo un marco referencial del espacio urbano bien definido y acorde con la dualidad lugar y memoria. Vale decir, la selección de estos materiales escritos contienen la puesta en escena de un imaginario urbano porteño que se proyecta en cronotopías⁵⁴ de la imagen-ciudad distentida expuesta a un ejercicio del pasado en el cual el espacio-tiempo memoriado adquiere un rol importante para el análisis.

⁵⁴ “El concepto de cronotopo se puede extender más allá de la literatura, pues existen cronotopos de la vida real, es un elemento fundamental de la vida social. El presente, y sobre todo el pasado, son enriquecidos a expensas del futuro. El cronotopo puede representarse como un camino que integra perfectamente el tiempo y el espacio en una sola línea continua. El camino implica un recorrido, y ese recorrido es tan lineal como él mismo: se parte de un extremo del camino (el inicio) para llegar a otro (la meta). La fuga al futuro.” (M. Bajtin, “Forms of Time and of the Chronotope in the Novel. Notes towards a Historical Poetics”, en “The Dialogical Imagination. Four Essays by M. M. Bakhtin,” University of Texas Press, pp. 84-258 (1981). Traducción de Federico Navarrete Linares, “Diálogo con M. Bajtin sobre el cronotopo.” Tomado de: <https://francis.naukas.com/2010/07/04/el-espacio-tiempo-el-tiempo-espacio-el-cronotopo-y-la-novela/>

Por ende, este criterio se sostiene y amplía debido a que son textos que presentan evidencias de un tiempo vinculado al trabajo de la memoria que revela la necesidad de recobrar los lugares de un pasado irresoluto, además, de ver cómo aquello crea el imaginario porteño y lo pone en una condición de borde-marginalidad-ausencia permanentes. Ahora bien, que las dramaturgias seleccionadas contengan la posibilidad de mostrar secuencias memoriadas en modo témporo-espaciales y centradas en la ciudad puerto, es un indicador de que este criterio actúa en conjunto con la problemática central de esta investigación en donde uno de los objetivos fundamentales, es describir, problematizar y relacionar comparativamente el funcionamiento y conexión de los sitios de memoria de la ciudad con estas obras. La ciudad de Valparaíso es un emplazamiento urbano que presenta esta realidad social vinculada a una memoria colectiva política, porque la producción de su espacio es factible también estudiarlo en relación a la dialéctica/tensión de espacio/contra-espacio con el fin de señalar la traza urbana imaginada en los textos. No obstante, el objetivo en esta parte no es diseminar comentarios sobre la materialidad misma de la ciudad, sino más bien ver cómo ésta se inventa en la escritura dramática de pertenencia territorial. Es decir, de qué modo esta dramaturgia, producida en la ciudad evidencia un imaginario urbano disidente o no, a partir de las referencias a los lugares de apropiación históricas, memoriales o políticas que en los textos pudieren estar presentes. Es por eso que la propuesta de una pesquisa de lugares heterotopicos aludida anteriormente, no solo permite definir la operación de espaciamento de esos sitios el valor que tienen dentro de las escrituras y autores, sino que además puntualizar cómo se sostiene un posible imaginario social a partir de esos lugares diferenciales recuperados para la emisión de discursos y performances alternativos(a)s. La idea de identificar la relación espacio-contraespacio-memoria pasa por el intento de aventurar una especie de hipótesis que ayude a formarse una visión a priori de la presencia de esta realidad para más adelante integrar reflexivamente al ámbito de los análisis de las obras.

Otro aspecto vinculado a los criterios de selección lo conforman los ejes temáticos de las dramaturgias reunidas en este corpus, pues responden a determinaciones coincidentes en la manera de cómo se abordan los discursos ficcionales, puesto que las construcciones realizadas por los autores -en su mayoría- constituyen problemáticas socioculturales contemporáneas latinoamericanas y, en algunos casos, se recurre a la recuperación de mitificaciones y cotidianidad identitaria local. A raíz de esto, en algunas obras se visualizan temas imbricados

con la historia, memoria e identidad del puerto (*Dubois-Piratas-Corral Ajeno*) que reconstruyen o reescriben lugares y trayectos míticos de una ciudad imaginada cual repositorio de invención urbana conservada en el tiempo. La necesidad de ahondar en temas locales también es visto aquí como un indicador más de esta escritura del borde, puesto que existe un interés de vincular la vida cotidiana porteña con una idea-país desigual y contradictorio, dando origen a una matriz metafórica del espacio urbano retratadas como marginalidad-integración; abandono-violencia; impostura-pesimismo, juego-rebelión; muerte-inmolación; mito-realidad, migración-exilio, entre otros. Los temas tratados, entonces, son refractarios de agenciamientos heredados que en la actualidad siguen ejecutándose sin pausa en el territorio porteño. Los pliegues estructurales de aquellas construcciones temáticas dan cuenta, además, de la preocupación autoral que poseen los creadores por elaborar procesos estetizantes que desarticulen las operaciones tradicionales de la dramaturgia, dando cabida a recursos de composición dramática acordes a las nuevas formas de percepción de estos relatos. En este punto, se aprecian algunos influjos de escrituras teóricas contemporáneas empleadas para el tratamiento de la palabra y la estructura de los textos, que evidencian transformaciones en los modos de abordar dichos ejes temáticos. Específicamente, estas operaciones dramatúrgicas van desde la utilización de procedimientos rapsódicos y/o épicos (Sarrazac-Vinaver) hasta la irrupción de materiales textuales provenientes de fuentes no teatrales, que hacen de los productos de los autores piezas híbridas muy diferentes de prácticas tradicionales recientes. En síntesis, en la selección propuesta para esta investigación, es pertinente vincular la conjunción temática de este corpus con los medios utilizados por los dramaturgos, porque es un factor más que colabora en la profundización de la dualidad espacio-memoria y complementa la búsqueda de la realidad contextual (espectador-lector) en la que se dan estos ejercicios de escritura. Con todo, otro factor importante es ver ahora cómo los autores y obras están inmersos en este criterio de corte temporal y de qué modo los lugares de memoria, el espacio y la imagen del territorio, determinan su funcionamiento.

La mayoría de los dramaturgo (a)s seleccionados son de esta ciudad a excepción de Fabiola Ruiz y Marcelo Sánchez, ambos provenientes de Santiago de Chile, pero con vinculación permanente con Valparaíso. Si bien no fue importante para el criterio de selección el vivir en la ciudad puerto, el hecho de pertenecer a este lugar o región determina sus intereses por

escribir desde un ámbito al cual se le debe pertenencia social y cultural. Es así que aparece importante elegir dramaturgias pensadas en la ciudad en todo su proceso creativo, siendo relevante destacar que de este “borde-mar/puerto”, nace la escritura y se proyecta en sus procesos posteriores ya sea puesta en escena, lectura dramatizada, publicación o difusión de otro tipo. Es pertinente destacar que las autorías de dichas obras siguen teniendo, de alguna forma, realidades cercanas a una memoria relacionada con el golpe militar de 1973 mezclada con los destinos de la ciudad y el territorio local. Esto último es importante ya que se trata de ahondar en ese espacio porteño traumático y en el de la ciudad imaginada por los dramaturgos.

Otro aspecto relevante para seleccionar a estos escritores (a)s lo constituye su actividad y permanencia en el oficio ya que todo (a)s están en un proceso de producción que se ha manifestado en una constante actividad teatral, siendo destacable el caso de Marcelo Sánchez como autor con experiencia y Fernando Mena, un autor promisorio en este campo que ha incursionado también en el guión y la novela. En este sentido, la trayectoria de todos estos escritore(a)s está dada por formaciones heterogéneas en el campo de la dramaturgia, no obstante, la toma de contacto con otras realidades, europeas y latinoamericanas, señalan evidencias concretas de sus incursiones en temas que son importantes para esta investigación. Asimismo, se pueden verificar escrituras pregnadas de memoria colectiva y dictadura, específicamente en casos como Danilo Llanos y Teatro la Peste, Fernando Mena, Gustavo Rodríguez y Teatro Turba, Marcelo Sánchez y Cía. El Artificio, entre otros, que dan cuenta de un pasado en crisis cuyo marco es la propia realidad urbana porteña. Lo anterior, da origen a una variada dispersión de personajes/presencias ficcionalizadas entre el presente precario de Valparaíso y su historia mítica, ausente y desconocida. Asimismo, esta realidad imaginada responde a un ejercicio del pasado en los que los lugares de memoria se expanden hacia territorios anhelados más complejos y caóticos como le sucede a la protagonista de *Residuos Berlín, Valparaíso* de Marcelo Sánchez. Los autores elegidos abordan el pasado desde las más diversas isotopías temáticas y procedimientos dramáticos, porque la recomposición de los sitios del recuerdo es una cuestión relevante y pendiente, sobre todo, si se piensa que el habitar es aquella capacidad ontológica de crear lugares para de ser libre y situar la presencia humana en un lugar determinado para la morada. Valparaíso, viene a ser para ellos la ciudad/morada escrita y reescrita palimpsesticamente, en tanto esa archiescritura derridiana

refleja la visión multiescópica de un territorio que no cesa de imaginarse a sí mismo en el contexto de una fisonomía social contemporánea globalizante. Hay que agregar, además, que estos autore(a)s ponen de manifiesto su interés por una escritura que vincula los procesos creativos desde la escena, compartiendo el interés en la creación dramática, muchas veces, con el colectivo al cual pertenecen. Por tanto, un dato procedimental valioso es que la puesta en conflicto de sus temas, es fruto de acciones consensuadas en la práctica escénica lo que hace más interesante el proceso escritural pues, se evidencia ya el desarrollo del incipiente Teatro Universitario reseñado anteriormente.

A modo de conclusión, dichos temas, autores y obras, se relacionan a partir de una práctica híbrida que hace la diferencia con los modos de producción textual anteriores al siglo XXI en la ciudad porteña, porque dicha escritura recupera las problemáticas de la memoria, en tanto se ve necesario narrar el territorio a partir del desencuentro con el modelo cultural impuesto. Estas nuevas operaciones textuales han sido incorporadas como procedimientos de ficción en los que se nota un cambio en el tratamiento de la palabra dramática, debido a la necesidad de revelar este pasado colectivo e individual en crisis. Se observa además, aunque no con la perfección aguda y madura, un corpus de obras y autores incorporando materiales teóricos contemporáneos cuyos efectos se aprecian en que las estructuras dramáticas responden a procedimientos ligados a una concepción de la “palabra como acción” en vez del tratamiento dialógico acostumbrado en el llamado drama conversacional moderno. En consecuencia, se está frente a materiales que, de cierto modo, eluden la estrategia aristotélica del relato y la sustituyen con recursos que dan origen a textos epicizados y/o rapsódicos (Sarrazac-Danan), en los cuales aparece una tesitura dramática hibridada cuya predominancia se nota en largos pasajes monologados o en enumeraciones que dan cuenta de la voz intencionada de los dramaturgo (a)s. Lo anterior, significa que algunas obras de este *corpus* muestra rasgos dramáticos, donde la acción es propuesta como performance acontecimental, pues la necesidad de utilizar estos recursos justifica la irrupción de materialidades textuales disímiles entre sí, es decir, intertextos tomadas de la poesía, textos científicos, diarios, revistas, redes sociales, historia o autobiografía, entre otros. Finalmente, las obras y autore(a)s seleccionadas son: *Piratas* (2000) y *Residuos Berlín Valparaíso* (2004) de Marcelo Sánchez; *Corral Ajeno* (2009) de Fabiola Ruiz; *Todo es Cancha*(2010), *Ilove Valpo* (2010) de Danilo Llanos y Teatro La Peste; *Dubois Santo Asesino* (2011) de Gustavo

Rodríguez; *Mediagua* (2013) de Danilo Llanos y Teatro La Peste; *Amanda* (2014) de Fernando Mena; *Tsunami* (2010) de Jenny Pino y *La Rebelion de Nadie.Un solo de Chinchinero* (2011) de Cristina Alcaide.

4.2 Lugares de memoria y el paisaje urbano porteño posmoderno de *I love Valpo* y *Todo es Cancha*

4.2.1 Contexto y Antecedentes

Ambas obras pertenecen a la Compañía la Peste y fueron escritas por Danilo Llanos⁵⁵ que ha sido también fundador del grupo. El trabajo que éstos vienen realizando hace más de una década, ha sido prolífico y ascendente en materia de dramaturgia y puesta escena, porque poco a poco han logrado instalar una teatralidad en donde los temas/obras son recurrentes al puerto en clave de crítica social y política. Si bien esta compañía no hace teatro político desde su fundación siempre han estado vinculados al puerto, cerros, barrios y, sobre todo, a temas de pobreza, marginalidad y memoria. En este sentido, hay que destacar que desde sus inicios la compañía privilegia un acercamiento a los espectadores, mediante espectáculos situados en el territorio mismo lo que refuerza su idea de un teatro comprometido con la cultura y las demandas locales. La opción por estos ejes estructurales en torno a la ciudad y sus imaginarios, hacen que se destaque en sus textos una gama amplia de personajes y realidades adjuntos a los destinos de este lugar emblemático pleno de identidad propiamente tal. Dicho esto, las obras signadas aquí representan mucho de aquello y, además, están sincronizadas con un pasado reciente que hace emerger una memoria política colectiva con fuerte raigambre en los hechos acaecidos en la dictadura. A partir de lo anterior, es posible encontrar conexiones entre los lugares de una memoria política-social y los espacios/habitaros que enmarcan los tránsitos de los personajes, enfatizando la noción de paisaje posmoderno de un Valparaíso que en los textos se revela como un espacio imaginado en crisis no compartido por todos. En consecuencia, las dramaturgias escogidas, muestran la expansión de una urbanidad abandonada y contradictoria al límite entre la desigualdad social y la corrupción política. Un ejemplo importante de esta estrategia escénica lo constituye la obra *Desarmados* (2003), primer trabajo estrenado en el pasaje Garibaldi del Cerro La Cruz⁵⁶ de Valparaíso. Dicho espectáculo callejero significó la apertura a un público de barrio cercano a los ciudadanos y, además, la posibilidad de instalar una teatralidad hecha con los espectadores del lugar, en tanto las narrativas proferidas desde el espacio escénico estuviesen vinculadas con las experiencias cotidianas de los mismos. Es por ello que la obra está centrada en una

⁵⁵ Véase: <http://historiadeltatroenvalparaiso.cl/>

⁵⁶ Para información de los cerros que componen la ciudad de Valparaíso: <https://www.valparaisochile.com/cerros.htm>

trama simple y abierta al devenir de lo que le sucede a los habitantes de un cerro de la ciudad con todo lo que significa la vida de barrio ajena a lo que pasa en el centro/plan⁵⁷ de Valparaíso. Por lo tanto, esta complicidad buscada se convirtió en un sello de la compañía recorriendo, como se afirmó anteriormente, a los sitios urbanos de la ciudad para desplegar temas y reflexiones del puerto, los cerros, sus habitantes, su historia e identidad.

Desarmados fue exhibida en una itinerancia por alrededor de 30 cerros de la ciudad, lo que demandaba a la compañía un trabajo de contextualización en cada uno de los lugares a los que acudían. Esto por un lado implicaba una apropiación estética del espacio, al trabajar con sus potencialidades plásticas y arquitectónicas específicas -escaleras, rincones, muros, puertas, ángulos de visión- y por otro una intervención social, en la medida que debían informar y darse a conocer previamente en cada barrio para poder llegar con la obra. (Carvajal -Van Diest, 2009 pp. 392-393)

Si bien la composición de los espectáculos futuros de *La Peste* no fueron realizados totalmente en espacios abiertos o bajo factura de teatro popular callejero, actualmente están centrados en una performance de teatro social en donde su interés por la ciudad y sus problemáticas siguen estando vigentes. Asimismo, los lugares de memoria esgrimidos en escena a partir del territorio continúan expresándose en sus recientes trabajos y, especialmente con estas obras que indistintamente procuran dar un muestreo de la acontecimentalidad de un paisaje ciudadano local *millennial* cuya forma distópica no desaparece.

4.2.2 *Una memoria distópica, un puerto fragmentado: Valparaíso como fisura y contra-imagen*

Se ha insistido en esta investigación que la ciudad-puerto se ha debatido entre un precario desarrollo y una pobreza que se fue acrecentando durante y después de la dictadura militar. Los años 80 consolidaron el aislamiento y la decadencia transformándose en un espacio eternamente pendiente; mejor dicho, ha tenido siempre una relación dependiente con Santiago y el poder político imperante. Por un lado, Valparaíso se volvió lugar de memoria identitario debido a una auto-arquitectura exótica y atrayente con una fisonomía cultural/urbana que cautiva por la caótica diseminación de los habitares existentes y por la

⁵⁷ Se entiende esta dicotomía Plan-Cerro a una nomenclatura topográfica utilizada por los habitantes de la ciudad de Valparaíso para diferenciar el espacio de un “arriba habitacional”, asignado a los diferentes cerros o colinas en relación a un “abajo comercial/habitacional” que se distiende desde su casco histórico, sector El Almendral hasta lo que hoy se denomina la Avenida Argentina.

hibridación de geografía: cerros, callejones, esquinas, ascensores y casas construidas verticalmente. Por otro, una especie de contra-postal “real-maravillosa” de una ciudad soñada en la que el pasado/presente del habitante es el resultado de una experiencia cotidiana poética *sui generis* heredada de una tradición memorial extemporánea. Es decir, a la ciudad se le suele nombrar por un pasado, pero escasamente trabajado como memoria.

Como se ha afirmado, el convertirse en el último puerto importante y próspero del pacífico sur durante el siglo XIX y comienzos del XX, acentuó la nominación de “La Joya del Pacífico”, aludiendo a un puerto lleno de actividades económicas, de entretenimiento, de vida social diversa y misticismo. Con ello, hoy se continúa difundiendo el imaginario de este lugar cuya visión próspera de antaño se vive como marca identitaria, al punto de revelarse como un contra-espacio frente a los “otros habitantes” de la capital y del país. Sin embargo, la pertenencia a este lugar puerto, reafirma la frustración y/o tensión constante de la población resiliente que vive mayormente en estos espacios diferenciales y conviviales al mismo tiempo. Refiero a los inmensos contrastes entre barrios acomodados frente a otros con pobreza y marginalidad permanente. Junto con lo anterior, la materialidad arquitectónica memorial de la ciudad despliega esa condición de abandono en un casco urbano/histórico olvidado: calles descuidadas, pasajes abandonados, comercio precario, suciedad y falta de recursos de todo tipo. Por tanto, vivir en Valparaíso es adjudicarse ese misticismo popular de pertenencia que se solo se sostiene como representación de algo que en realidad es impostura o anhelo perpetuo de ciudad soñada.

La obra *I Love Valpo*, escrita en 2010 y estrenada ese mismo año en la ciudad de Valparaíso, posee una trama muy sencilla ya que cuenta la historia de la ciudad a través de una mesera, un guía turístico, una arquitecta, dos actores y un personaje llamado porteño de corazón. Por un lado, estos personajes esgrimen sus diálogos para dar cuenta de un paisaje de vida cotidiana, y, por otro, sus desencantos miserias y abandono. Desde el comienzo del texto se informa sobre el colorido y la exótica vida en este sector de Chile. La instalación de este espacio imaginario poético tiene característica de lugar de memoria, porque el tono de la discursividad que posee el personaje es casi celebratorio y ritualizante, toda vez que se está aludiendo a un pasado cercano y situado que es necesario cada vez celebrar.

Porteño: (A público) He venido hasta este lugar, el caso histórico de la ciudad de Santiago, para hablarles de otra ciudad que también tiene mucha

historia y por sobre todas las cosas un lugar mágico y que una vez que lo conozcan no perderán nunca más las ganas de volver a ella. Hoy les quiero hablar de ese maravilloso lugar lleno de oleajes y callejuelas húmedas que desembocan en el mar! Hoy, le hablaré de Valparaíso
(Se pone el gorro o algo ultra distintivo de Valparaíso)
¡Mi Valparaíso!
Escaleras, cerros, ascensores, burdeles, caletas, marinos, barcos, bohemia. Un maravilloso anfiteatro saturado de bellezas les quiero mostrar. (Llanos, citado en Sentis, 2019 p.381)⁵⁸

El texto es categórico al describir dicha condición urbana que inunda de sentimientos identitarios al personaje con el objeto de aclarar su relación con el lugar:

(A público)

¡Cuando alguien pisa mi puerto yo lo recibo como todo un porteño que soy!
¡Porque yo soy de Valparaíso! ¡Soy un sshoro, yo soy un sshoro⁵⁹ del puerto!

Les voy a enseñar el grito del equipo más glorioso de todo el planeta.
¡S-A-N! ¡SAN! ¡S-A-N! ¡SAN! ¡S-A-N! ¡SAN! ¡SAN, SAN, SAN, SANTIAGO WANDER DE VALPARAÍSO!⁶⁰ ¡Mi Valparaíso![...]
(Llanos,2019 p.382)

Sin embargo, este personaje también informa de sus primeros desencuentros con el puerto que tanto anhela y recuerda. Poco a poco se alude a esta visión distópica motivada no solo por las contradicciones de un habitar, sino que también por una escritura que da indicios de una ciudad imaginada por sus habitantes. Un lugar sin fundación. Un espacio pendiente de ensoñación y una ciudad inventada por sus habitantes, especialmente por todos aquellos que han forjado su destino económico en este lugar y que forman las clases sociales populares del puerto.

Porteño: [...] Acá pueden apreciar una postal típica de Valparaíso. Lo que ven es la preciosa caleta sudamericana ubicada a un costado del denominado casco histórico y el muelle Prat. Es conocida como la Caleta Escondida o Guantánamo. Por estar oculta tras rejas dificulta su visibilidad y el acceso de público. La que alguna vez fue la caleta con más producción

⁵⁸ Las citas de esta obra están extraídas de “Valparaíso en Escena. Antología de dramaturgia porteña 1875-2015” de Verónica Sentis Herrmann, Edit. Lom, Santiago de Chile, 2019

⁵⁹ Este es un chilenismo utilizado para significar arrojo, orgullo, prepotencia o valentía en el habla popular. Está tomado del molusco que lleva este nombre, “choro” que científicamente se conoce como mejillón. Asimismo la acepción aquí puede entenderse como signo de clase baja o como “chorro” “choro” (en Chile) proveniente del lunfardo argentino, que significa el que roba, ladrón.

⁶⁰ La alusión aquí es a Santiago Wanderers, club de fútbol profesional fundado el 15 de agosto de 1892 en Valparaíso, dedicado al desarrollo de este deporte desde sus inicios, consiguiendo el 14 de mayo de 1920 constituirse como entidad jurídica legalmente reconocida. Es un club ampliamente vinculado con el puerto y es el más antiguo del fútbol profesional en Chile. Su nombre se utiliza identitariamente por los habitantes de la ciudad de Valparaíso.

de merluza en Valparaíso hoy producto del desarrollo de la ciudad, la espectacular y permanente modernización del puerto, están a punto de quedar sin su fuente laboral 256 pescadores

Por acá podemos ver unas interesantes estadísticas que nos hablan de la altísima tasa de cesantía que posee hoy nuestra bella ciudad patrimonial. Esos índices alcanzan los 12,2 puntos porcentuales según el Instituto Nacional de Estadísticas. Sin embargo cifras alternativas elevan esto por sobre el 18% transformando a Valparaíso en una de las ciudades con más desocupados del país. Con una población aproximada de 350.000 habitantes, Valparaíso cuenta con 80.000 de ellos en situación de cesantía.[...] (Llanos, 2019 pp.382-383)

Como si se tratara de una escena de teatro documental, el personaje “porteño” da cuenta de una realidad más que comprobada ya que ello no es nada nuevo en la situación del puerto, si se piensa en los niveles comprobados de desempleo que históricamente esta ciudad ha padecido. Asimismo, el tono memorial del monólogo hace que se testimonie dicha condición cultural como si fuera un confesor del pasado territorial de un puerto que vivió la gloria años atrás. No obstante, se puede ver que la “postal/imagen” (que el propio personaje promete) de un Valparaíso esplendoroso no hace más que instalar el gesto irónico de un discurso fracturado de aquella visión poética recobrada que nada tiene que ver con el real espacio urbano que los excluye. Por tanto, aquella actividad memorial distante en el tiempo ya no se ve y no le pertenece a nadie, porque solo está como parte de un presente adornado como pasado transformado e instrumentalizado como canción.

(El público ingresa a la sala. Vemos una típica garzona de Valparaíso.

Coqueta, graciosa y porteña

Garzona: *(Cantando)*

Eres un arco iris de múltiples colores
tú, Valparaíso puerto principal
tus mujeres son blancas margaritas
todas ellas arrancadas de tu mar
Al mirarte de Playa Ancha lindo puerto
allí se ven las naves al salir y al entrar
el marino te canta esta canción
yo sin ti no vivo puerto de mi amor
Del cerro Los Placeres yo me pase al Barón
me vine al Cordillera en busca de tu amor
te fuiste al Cerro Alegre y yo siempre detrás

porteña buenamoza no me hagas sufrir más
la Plaza de la Victoria es un centro social
o avenida Pedro Montt como tú no hay otra igual
mas yo quisiera cantarte con todito el corazón
Torpedera de mi ensueño, Valparaíso de mi amor. (Llanos, 2019 pp.383-384)

A raíz de lo anterior, aparece la contraimagen de un Valparaíso que se torna presencia recurrente en el texto, aunque la canción de la “Garzona”⁶¹ evoque un imaginario y una memoria de una ciudad intrínsecamente esplendorosa e inexistente. Con ello, se hace más evidente aún la realidad heterotópica del paisaje y la historia de este puerto al exponer la coexistencia de memorias y lugares distantes entre sí. En otras palabras se ironiza con el hasta hoy acostumbrado recuerdo de una ciudad modelo y mágica, que esconde en su interior su fuerza y pureza de lugar marítimo soñado. La desconstrucción de los espacios topológicamente definidos en *I love Valpo*, remiten a lugares de memoria identitarios que tienen una connotación conmemorativa de realidad dura y marginal situada en el cerro/colina arriba o en la arquitectura del puerto mismo. No obstante, esto no impide que se ejerza igual una memoria colectiva basada en una creencia discutible, pero arraigada en la tradición porteña cuando se define la identidad de sus habitantes solo por pertenecer a este sitio urbano especial.

Los actos celebratorios de un pasado ligado al mar (económicamente glorioso) han coadyuvado a sostener estas prácticas circulatorias en el imaginario de los porteños en diversas manifestaciones típicas como las fiestas de San Pedro y San Pablo de los pescadores artesanales, carnavales, bailes chinos, entre otros. Sin embargo, el texto describe a la propia topografía urbana como aquellos lugares ominosos para el habitar en contraste con el plan/puerto intra-histórico y poetizado.

Porteño: Puta que es fea mi ciudad.

Pero igual vas los fines de semana a bailar beyonce a la discoteque pagano

⁶¹El término Garzona (cfr. fra., garçon/garçonne) alude a la mesera o camarera que canta una canción de Jorge Fariás, cantor porteño, eternamente asociado a la bohemia de Valparaíso. Fue él quien primero popularizó «La joya del Pacífico», en una sentida versión que fue previa al cantante peruano Lucho Barrios

Eres capaz de matar por conseguirte una mesita para comerte un plato de fideos finos que cuestan 10 lucas en el restaurant “pasta e vino” del cerro alegre.

Quedas impactada cuando vas a un bar y la Piscola. Cuesta \$600.

Le comentas a tu círculo de amigos que te comiste una típica chorrillana en el típico jota cruz.

Le sacaste fotos de todos los ángulos a la montonera de perros callejeros para armar un artístico y pintoresco book en tu flickr.

Pusiste en tu facebook y en tu twitter “Rico finde... en valpo”

Recorres todos los fines de semana chupando de bar en bar encontrando la raja carretear en Valpo. Chelas baratas, gringos pavos, curados y con plata para pescarse al final de la noche después de un par de vinos con fruta. [...]

(Llanos, 2019 pp.387-388)

El procedimiento dramático utilizado por el autor permite dar cuenta de una epicización de los acontecimientos que refuerzan el carácter heterotópico foucaultiano del paisaje que habitan los personajes. Se evidencian largos pasajes estructurados por monólogos, que despliegan la presencia de un lenguaje mediado por la intención del dramaturgo cuyo destino es fijar una voz opinante y activa en el texto. Este rasgo presente en *I love Valpo*, se asocia a aquella actividad dramática posdramática que acentúa el nivel performático de los personajes/presencias, sobre todo, cuando en el texto se rompe la ficción para entrar en el ensayo de la obra que vemos/leemos. De tal modo, que este recurso de ruptura de la representación es una operación desconstructiva de los componentes dramáticos tradicionales, con el fin de exponer aquella contra-figura del habitar en la ciudad. Específicamente, la obra se expande a una discursividad en cuya estructura se observan cambios en el uso o composición del material dramático. Por ejemplo, ello se refiere al tratamiento realizado a la acción y al uso de recursos como las referencias directas o indirectas a la localía. Por tanto, las réplicas de los personajes y su nominalidad genérica con visos identitarios ambigüos, no solo refuerzan la idea de un sujeto imaginario y/o contradictorio, sino que también un espacio/memoria que ha perdido su condición de morada. *I love Valpo*, profundiza en esa sensación de insatisfacción extrema ante la crisis existencial del puerto, haciendo ver otra dimensión de la ciudad como lugar de memoria. Si bien el puerto visto como arquitectura y geografía, expone posibles sitios de memoria, dicha alusión material muestra también la contracara de lo que verdaderamente hay que ver y recordar.

El texto ilumina zonas de una memoria colectiva que no se ha ejercido, porque se han inventado excusas para cifrar los verdaderos sitios de memoria a cambio de otros espacios vacíos o instrumentales. Aquí tiene sentido lo que Pierre Nora ha llamado, “la necesidad de memoria es una necesidad de historia”, en tanto se entiende que todo pasado es compartido y aceptado por todos para así reafirmar el ethos y estabilidad de una comunidad. Por tanto en *I love Valpo*, se insiste en eso, en que la ciudad reclame su verdadera historia y no la representación de un pasado ni un lugar de memoria viciado y ausente. Al fin y a cabo, se anhela una historia local legítima. A pesar de los obstáculos que experimentan los personajes y, además, de la imposibilidad de evitar el determinismo cultural del modelo neoliberal chileno, aún así, sigue siendo recurrente y vital la presencia de la ciudad de siempre.

(Los tres toman una posición de descanso y relajo)

Actriz: Cuando estoy lejos de Valparaíso, por trabajo o por cualquier otra cosa, lo que más hecho de menos es del rico aroma a mar que a veces se siente en todo el centro

Director: Ese aroma es exquisito y donde más se siente es caminando entre la plaza Sotomayor y la Plaza Aníbal Pinto.

Porteño: Yo cuando chico creía que iba a ser como Daniel Morón, el mejor arquero del mundo porque me tiraba voladas en los adoquines que tenía mi calle allá en el cerro. Jugábamos a la pelota gritando ¡Auto! Cuando venía el colectivo Chevrolet Opala. Hacíamos campeonatos callejeros donde el premio eran unos heladitos en bolsa para el equipo ganador.

Director: Jugábamos en bajada, poníamos arcos de piedra uno arriba y otro abajo [...] (Llanos, 2019 pp.392)

La escenificación o puesta en abismo que propone el texto como recurso sustitutivo del juego representacional que propone la ficción, no es otra cosa que la intención de exacerbar los límites de la realidad para dar a conocer un relato/dramaturgia/obra crítica con los modos de imaginar la ciudad. Vale decir, si es difícil aceptar la condición de ciudad en la que se habita también es difícil representar aquello mediante una estrategia escénica determinada. Las fracturas o distanciamientos que se proponen en la obra para presentar una realidad identitaria y/o representativa de “Valpo” no es más que una puesta en juego de querer realizar el viaje

por una historia local, porque esto implica recurrir a lugares memoria no solo arquitectónicos e identitarios del puerto, sino que también a aquellos como los “Troles”,⁶² cual foco de reconstitución de escena de un pasado colectivo perdido. En consecuencia, ese anhelo de “estar en otra época u otro tiempo”, es un acto de recomposición existencial que conecta a los personajes con un imaginario visible, a través de diferentes intersticios urbanos de un puerto cuyo pasado solo se puede comprender y acceder en forma de lugar de memoria. Al respecto, Nora sostiene en sus *Lieux de memoire*, que la existencia de los sitios memoria se debe a que no basta con presentizar los contextos sociales *ad infinitum*, ni tampoco convivir con una historia impuesta e imaginada; sin embargo, *I love Valpo* despliega la contrapostal de Valparaíso como si fuera el nuevo presente *millennial* atiborrado de turistas, mecardillos y ejercicios patrimoniales deshechables, sin pasado para enfatizar la pérdida de memoria situada frente a una fisomía urbana decadente, fabricada como un territorio para la expansión del olvido y el fomento de una cultura posmoderna tardía e imaginaria.

[...] Nos hablaron de ciudad postal. Obvio
Bella postal: los incendios, los perros, los robos de sus gobernantes.
El cierre de sus locales tradicionales: La Paloma, Carretero, el Persa Barón,
La Casa del Pueblo, El Persa Rívoli, Casa Croxatto, Librería El
Pensamiento, Jardín Pumpin, Almacenes Cori.
Paradisíaca postal podría ser los pescadores sin merluza.
Vistas aplastadas por edificios en altura.
Bella postal las mansiones de nuestros alcaldes recientes.
Linda postal el ciento de cámaras de tele vigilancia.
Cotizada sería una de los ascensores detenidos.
Todo en esta ciudad sería un postal de lujo para nuestro bicentenario.
Valparaíso tiene una historia larga de saqueos piratas.
Hoy esos piratas siguen robando al Puerto y están en esos edificios;
Utilizan a Valpo como una ciudad estratégica que “se merece todo”.
¡Valpo no es de ellos! ¡Valpo es de nosotros, de ustedes, de nuestros hijos,
de mis abuelos, de mis amigos, de mis vecinos, de mis perros! De todos
quienes piedra a piedra encaramaron en los cerros esta ciudad. De ellos es
Valparaíso
¿Qué fue lo que te hicieron Valparaíso?
¿En qué te han convertido [...] (Llanos, 2019 pp.398-399)

⁶² *Trolebuses* o “*Troles*” es el nombre de los buses eléctricos que datan del año 1940-50 en Valparaíso. Fueron traídos a Chile en 1940 desde la Pullman Standard Corporation de Worcester, Massachusetts, Estados Unidos. De un total de 30 que llegaron a Santiago, la mitad de ellos reemplazó a los antiguos tranvías del puerto. Finalmente, en 1952 se inicia el transporte público en Valparaíso hasta que en la década de los 80 la Empresa de Transportes Colectivos del Estado cesa sus funciones pasando todo su patrimonio a manos privadas. En la actualidad pertenecen a una empresa privada y son parte del patrimonio de la ciudad y están en servicio, pero con pocos recursos económicos. Siguen siendo un medio muy preferido e iconográfico de Valparaíso

El final de la obra coincide con el monólogo del personaje de la actriz, que en clave de discurso epicizante, sintetiza su anhelo imaginario y el valor de convertir realmente a su ciudad en un sitio de memoria digno del ritual de sus habitantes. Su discurso tiene matiz de arenga ciudadana doliente, toda vez que apela a una conciencia y apego por lo que le pertenece a ella y a todos los que viven ahora en ese puerto transformado. La dramaturgia de *I love Valpo* insiste en aquel ajeno paisaje porteño, cuyo sentido diferencial/heterotópico subyace hoy en la construcción imaginaria de una ciudad que cambió. Los desencuentros con una memoria colectiva ciudadana consensuada en el valor del espacio urbano anhelado, parece ser algo imposible de lograr porque los personajes de la obra solo transitan en sus propios sitios del recuerdo y por un puerto inexistente. No están los transeúntes de Michel de Certeau que pueblan las rutas de una urbe poética y rizomática. Tampoco está la figura del *flaneur* benjaminiano, que descubre en cada pasaje/calle una posibilidad de existencia ciudadana identitaria y fundacional de esa incipiente modernidad social prometida. Al contrario, los trayectos y las “direcciones únicas” (Benjamin), son reemplazadas por el “reverso” de ciudad cual inversión contenedora de una contrafigura porteña instalada por el turismo y la anomia de una sobremodernidad saturada por la indiferencia y la violenta desigualdad. La topografía erigida en cada recodo cerro-arriba/cerro-abajo, muestra ese movimiento incierto y elíptico que posee el espacio urbano de Valparaíso desaparecido a causa del desafecto para descubrir en cada rincón/paraje el horizonte de la ciudad marítima y memoriada.

4.2.3 *La imagen proyecto o la ciudad prometida: fisonomía del paisaje porteño en Todo es Cancha.*

Esta obra también pertenece a la misma época del texto anterior y se estrenó en un barrio de la ciudad en el año 2010. Con esta obra la compañía la Peste vuelve a recuperar su impronta escénica de teatro con la gente, el barrio y los vecinos como espectadores. Vale decir, recupera ese sentido social ya que -por su temática y procedimientos escénicos- es uno de sus trabajos que retoma recursos antes utilizados en sus primeros espectáculos y dramaturgias, pero con un marcado compromiso con la ciudad y su crisis. En este sentido, refiero al efecto

popular y de compromiso comunal de la compañía con aquellos sectores especialmente con los cerros, barriadas y grupos vecinales alejados del centro.

La obra tuvo lugar en un sector de la Población Márquez, tradicional conjunto habitacional de la ciudad que data del año 1949,⁶³ ofreciendo una temporada de funciones en la misma comunidad barrial. El argumento de *Todo es Cancha*, se basa en el juego de fútbol de barrio, pues la obra transcurre justo en el momento del partido final donde se enfrentan dos equipos rivales: “La Garra Porteña y el Kiosco Azul”. Los personajes que intervienen en ambos equipos, son figuras icónicas del andar porteño y santiaguino entre los cuales destacan, el portuario, el carabinero, el negro, el neonazi, el actor, el escolar pobre, el panzer, el feo, el santiaguino, el profesor y la Señora Lucy, esta última una vecina del barrio encargada de la celebración de la justa deportiva. El texto muestra a los personajes en condición de rivales vestidos como jugadores baby fútbol⁶⁴, pero, al mismo tiempo, encarnan vestiduras típicas de sus lugares de origen. Así el portuario(obrero del puerto de Valparaíso) si bien calza ropa deportiva, lo hace también acentuando los colores y formas del uniforme de su lugar de trabajo y pertenencia. Esto se repite con los demás y se deja claro al inicio del texto de la importancia del encuentro y del valor de hacerlo en esta ciudad.

Nos hemos reunido nuevamente en esta velada deportiva maravillosa. Una contienda deportiva que agrupa a dos de los mejores equipos que hemos visto en mucho tiempo. Ya podemos ver cómo se afinan los últimos detalles.

Vemos un taca-taca al centro del campo de juego. En un costado de la cancha vemos al Profesor, en el otro al Portuario. No se miran. No se hablan. Hay tensión. Los estrategas de este hecho deportivo ya nos vaticinan lo que será esta faena futbolística que llenará de júbilo y entusiasmo a tantos y tantas chilenos y chilenas que sufren día a día y, que tal vez hoy podrán sonreír para que mañana el pan sea más crujiente y el té más dulce. Ojalá, amigos míos, ojalá. Ya está todo en orden para iniciar el cotejo.

⁶³ La población Márquez de Valparaíso es un conjunto habitacional ubicado a pie de cerro en el sector patrimonial de la ciudad de Valparaíso. Fue construida entre los años 1946-1949 para ser utilizadas como viviendas sociales en la época del presidente Gabriel González Videla. Edificado en respuesta al acelerado proceso de urbanización y crecimiento poblacional del país, debido a la demanda de los sectores populares que llegaban a la ciudad en busca de oportunidades laborales. Hasta el momento se entregaban como soluciones de viviendas colectivas (1880-1920) conventillos, cits y ranchos urbanos. Actualmente, todo el conjunto habitacional ha sido restaurado y es un lugar patrimonial del puerto. <https://www.youtube.com/watch?v=4m58B6kgBaI>

⁶⁴ El *baby fútbol*, conocido popularmente como “baby”, es un deporte derivado del fútbol de once jugadores, muy practicado en Chile, y similar al fútbol sala. La palabra *baby* hace referencia a algo pequeño, que en este caso tiene que ver con el número de jugadores y el tamaño de la cancha. Este deporte tiene gran auge en Chile, se destaca por ser un juego competitivo donde la rapidez para llevar el balón al área contraria es lo primordial. Es un deporte que es practicado por personas de todas las edades, las que miden sus habilidades a través de campeonatos de clubes y de vecindarios.

(El Portuario y el Profesor comienzan a dejar las camisetas de cada uno de los jugadores en distintos sectores del escenario) (Llanos, 2010 p.2)⁶⁵

Desde el inicio del texto se destacan los indicios de un paisaje urbano marginal, potenciado no solo por la fisonomía de los personajes, el juego y su discurso, sino que también por la instalación de la rivalidad lúdica identitaria de ser del puerto de Valparaíso. El juego de fútbol llevado al relato disfuncional de los jugadores de un partido, en el cual se juega el orgullo y pertenencia a un pasado y lugar, se asemeja a una micropolítica social en la que se aprecian las tensiones vitales para la existencia de una comunidad. El derecho al recuerdo, a la inclusión, a la ciudad que se habita y al desarrollo económico-social, entre otros, son los ejes temáticos de aquel microsistema lúdico construido en la dramaturgia de *Todo es Cancha*. A diferencia del texto anterior, aquí se deja en claro la posición y la importancia en la que se encuentran los que disputan el encuentro deportivo: la utopía de vencer con identidad y memoria al equipo adversario. Sin embargo, la presencia de la contra-imagen del puerto (perceptible ahora desde el comienzo) tiene forma de advertencia, porque al “portuario” le urge aprovechar ese ímpetu desafiante que solo tiene el que habita la elipsis periférica del puerto, porque si el puerto no existe qué es lo que realmente enmarca el paisaje del habitante porteño.

EL PORTUARIO:

Nos merecemos ganar este campeonato.

Todos nos hemos sacado la mierda para poder llegar a este gran día.

Hoy es el momento de sacar lo mejor de cada uno de nosotros.

Este no es cualquier equipo, es un equipo de un cerro de Valparaíso.

No dejaremos de mirar nunca el arco rival.

Si Valparaíso ya no le da alegrías a su gente, por lo menos démosle una alegría nosotros, los que vivimos en los cerros.

(Se acercan uno a uno a las camisetas) (Llanos,2010 p.2)

La respuesta a la pregunta anterior está precisamente en la justa deportiva que media el imaginario del habitante porteño, capaz de creer incluso en esa “voz ” con tintes de agenciamiento competitivo, que declararía aquel deseo popular de “ganar algo” en este Valparaíso que no otorga nada. El paisaje ofrecido desde el cerro es otro ámbito más del

⁶⁵ Citas tomadas de la revista online *Artescena.cl* N° 2. nov,2016.

contra-espacio residual que revela su naturaleza híbrida de inmigración, pobreza y exclusión. El campeonato aludido es una metáfora más de una invención ciudadana obligada por la impostura de un espacio ciudadano pobre, que los impele a promover escenificaciones imaginarias de un juegoregnado del ansia de una territorialidad que no es tal.

Todo es Cancha, es un texto que pone en crisis esa lógica-paisaje en donde los barrios y callejuelas cerro arriba, constituyen aquel “espacio diferencial” de una vida cotidiana que no permite imaginar una ciudad diferente, distante del desarrollo económico, incluso, de esta final añorada que no es una justa deportiva verdadera y auténticamente profesional. Vale decir, se elige estar en un habitar literalmente heterotópico en el sentido de esa visión/experiencia foucaultiana ajena, alejada y disidente que, en este caso, se manifiesta sobre el horizonte marítimo de Valparaíso que rodea y determina al transeúnte calle arriba en medio de un barrio pobre. No obstante, cada jugador/personaje, vive esta final como una situación límite en la que se exterioriza el *ethos* porteño en un espacio y memoria que deben reivindicar con este juego para desplegar la imagen utópica y, a la vez contradictoria, que ellos experimentan.

[...] **EL NEGRO:** Una final es una mentira. Una hipocresía. Una vergüenza. Una final es pura violencia.

EL PROFESOR: Una final es un regalo. Un anhelo. La sonrisa de un niño. El sueño de un barrio, las camisetas tendidas húmedas los domingos.

EL SANTIAGUINO: Una final es un recuerdo. Es nostalgia. Es un deseo de que todo pudiera haber sido distinto. Una final son lágrimas y frustración.

EL ACTOR: Una final es belleza. Es destreza. Es agilidad. Es color. Una final es jugar.

EL BARRISTA DE LOS PANZER: Una final es gritar con el alma. Quedar sin voz. Embriagarse. Comer. Una final es una pasión. Es mucho más que una pasión.

EL FEO: Una final es un responsabilidad. Es un deber. Un compromiso. Una final es no bajar los brazos. Es compañerismo. Una final es no quedar en deuda.

EL PORTUARIO: Una final es territorio. Es pensar en mi ciudad. Es amar la ciudad. Amar donde vivo. Una final es todo el cerro gritando.

EL CARABINERO: Una final es un reto. Es la muerte. Una final es enfrentamiento, choque y colisión. Una final es caer herido.

EL NEONAZI: Una final es la patria. La bandera. Chile. Una final es pelear. Una final es el blanco azul y rojo.

EL ESCOLAR POBRE: Un final es un sueño. Es despertar en las noches. Faltar al colegio. Dormir con el balón. Un final es ver a una madre llorar de alegría por su hijo goleador. Una final es algo muy bonito.

EL PORTUARIO: Un final es un desafío. Una prueba. Es el objetivo.[...] (Llanos, 2010 pp.6-7)

Si los personajes apelan indistintamente a un territorio, lugar de memoria o identidad postergada, es porque no solo están dispuestos como figuras lúdicas dentro de este marco social urbano, sino que son parte, además, de un dispositivo dramático-simbólico que acciona analogías con un país, modelo económico, tejido social y falsa política de los acuerdos. Es así, por ejemplo, como el personaje neonazi escenifica y divaga en torno a un nacionalismo heredado de la dictadura y no escatima esfuerzos en dejar claro su alusión a la extrema derecha aún imperante en Chile: “Un pueblo que se levanta de los terremotos, de los maremotos, de la invasión peruana, de la soberbia argentina, de la miseria boliviana. Un país que pone en su lugar a los maricones y a los comunistas que han vendido su país”.(Llanos, 2010 p.9) Por tanto, hace ver que la rivalidad del juego es también la rivalidad y fragmentación del país, aunque su arenga nacionalista, patriótica y fundamentalista, tenga que ser rechazada por los otros. En este sentido, aparece en el texto aquella disidencia social y humana que muestra la verdadera condición de los demás personajes, los cuales se oponen a las apologías fascistas del neonazi y dejan en claro su condición de postergación y marginalidad que padecen. La dramaturgia deja ver la crítica aguda al sistema político imperante chileno, tal como se ha observado en otros trabajos de este autor y compañía teatral pues, el énfasis en esta “final de barrio” no es más que la metáfora del desafío permanente que deben hacer los personajes para no olvidar que existen para competir y conseguir algún logro. Desde allí, este juego de fútbol con fisonomía de competición decadente y ajena al paisaje progresista de la ciudad, abre las posibilidades de comprender la desterritorialización

que experimenta ese discurso colectivo heterotópico, que alude a la crisis originaria de la ciudad y que continúa potenciando el gesto popular destructivo de lo “soñado” que hasta hoy, no es más que otro indicio de la fisura poética de la “Joya del Pacífico”.

[...] **EL PORTUARIO:** ¿Supiste que en tu país privatizaron el puerto tonto hueón? ¿Supiste que Valparaíso es la ciudad con más cesantes de Chile, ahueonao?

EL CARABINERO: Que tanto hablay hueón. Nunca has hecho nada por este país de mierda, trastornado culiao. Da la vida por el país entonces, poh hueón, muere por el país entonces, valiente al peo.

EL SANTIAGUINO: Los líderes de tu país se han robado toda la plata, ridículo de mierda. Como en Transantiago, como en la Muni de Valpo, como en Chiledeportes, como en ferrocarriles. Puros ladrones en tu país, poh saco de hueas. [...] (Llanos,2010 p.10)

A propósito de lo anterior, un contra-espacio más en Valparaíso, lo constituyó la nominación de patrimonio de la humanidad ocurrida en el año 2003 en donde la ciudad deviene “imagen-proyecto” de una promesa concursable y renovable hasta el día de hoy. La ciudad imaginada por el poder, que vende la postal urbana de exportación (de una ciudad-puerto en constante desarrollo), se propaga como ciudad-promesa y se instala en el imaginario urbano la idea de que ésta será la que siempre quiso ser: aquella que cuida y conserva su patrimonio. Precisamente, en el texto de *Todo es Cancha*, la realidad patrimonial no existe porque se vive en la periferia de una geografía que no está considerada territorialmente como patrimonio. Paradojalmente se juega un juego imaginario en un espacio idealizado dentro de la impostura de la contienda, sometida a constantes juicios y anhelos, pero el espacio habitado es otro, es aquél que insiste en remarcar el carácter precario de la existencia que los propios personajes declaran y sentencian.

EL SANTIAGUINO: ¡Estas hueás solo pasan en este puerto ordinario y hediondo y mediocre! Bendita la hora en que me fui de esta picantería de ciudad.

¡Valparaíso, te odio con toda mi alma!
Las cosas en la capital son distintas. Son mejores. Se hacen como deben ser.

Todo en esta ciudad es feo.
Esto no pasa en Santiago.

EL PORTUARIO: ¡Nadie habla mal de mi ciudad cuando estoy presente!
Si no te gusta esta ciudad ¡Ándate! Ándate y no hables hueás.

EL SANTIAGUINO: ¡Chucha, me salió un chorito del puerto! ¡Tú puerto
es más feo que la chucha!

EL PORTUARIO: Que no se te olvide que voh también naciste acá. Y no
sé qué te pasó que te pusiste así. No eres digno de vivir en esta ciudad.

EL SANTIAGUINO: Puta el medio privilegio vivir acá. Veamos:
Pichí y basura en las calles.

Un mall en el borde costero.

Los cerros llenos de edificios

Los ascensores abandonados [...] (Llanos, 2010 p.30)

La obra insiste en una relación heterotópica del paisaje ya que se simula un espacio urbano ideal frente a otro existente (real) degradado. Si bien la ficción de *Todo es cancha* no es suficiente para argumentar los problemas de esta índole, es preciso tener en cuenta que esta escritura remite a un territorio cuyo espacio urbano ha tenido que lidiar- desde su origen- con la marginalidad y el desprecio territorial. En consecuencia, véanse los innumerables proyectos abandonados y pendientes a propósito de las tareas a que debió comprometerse el gobierno central actual de la ciudad y que hasta la fecha no están cumplidos(calles, escuelas, barrios, plazas públicas, entre otros.). La convivencia con lugares patrimoniales recuperados para la declaración de patrimonio de la humanidad, refuerza la existencia de contra-espacios que aparecen solo vinculados a un turismo ocasional como sucede con lo cifrado anteriormente con el Cerro Alegre o Concepción y que aparecen ficcionalizados en muchas escrituras sobre este puerto. El lugar del paisaje heterotópico en la obra es importante toda vez que enmarca esta condición de precariedad de la gente que tiene su habitabilidad en los cerros de la ciudad. El desarraigo y frustración presentes en el devenir del texto, se aprecian aparentemente desviados por el afán de un juego/campeonato cuya metáfora se ve forzada a representar un sentimiento popular agenciado a la insatisfacción permanente de los habitantes de los barrios periféricos. Los personajes se enfrentan en un juego expandido hacia otras

zonas, en donde el ímpetu por ganar un espacio identitario legítimo como personas importa. Para ellos, este paisaje del puerto que se desdibuja entre la imagen postal posmoderna turística y la real precaria, los hace ser habitantes de una ciudad que no puede superar su convivencia urbana excluyente y reificada.

Este texto escudriña los acontecimientos que ocurren en aquel espacio sincrético de la cancha de barrio, como si fueran experiencias que se van asociando a los lugares de memoria que se han levantado para encontrar en aquel juego alguna posibilidad real de habitar el puerto mítico. Sin embargo, *Todo es cancha*, es un ejemplo de esta puesta en escena de un paisaje que se debate entre la ambigüedad del mito poético y este lugar que fundacionalmente perdió esa condición de ser ciudad para todos. Solo para complementar la idea anterior, la paralización del proceso de restauración de los sitios históricos ha aumentado el deterioro material y fisonomía de la ciudad, poniendo en tela de juicio la posibilidad de desarrollo patrimonial compartido. Se podría afirmar algo así como una gentrificación negativa ya que los sitios que esta ciudad contiene, siguen siendo espacios de agenciamientos colectivos en peligro de abandono. Estos barrios, canchas para el fútbol amateur, similares a las de *Todo es cancha* y, cuya tradición está en la incipiente cultura del entretenimiento popular, se mantienen hasta la fecha como lugares de memorias, que esperan ser recobrados para situar la historia encarnada del puerto. Esta memoria colectiva (con fisonomía topográfica) actúa como georeferencia para localizar el pasado del puerto de Valparaíso, cual rito permanente con aquella ciudad soñada. En la obra, cada réplica que implique esa reflexión en la que los personajes devienen país o ciudad, estos acontecimientos urbanos ocasionales actúan como imágenes de contra-espacios frente a esa otra habitabilidad mito-poética. Es decir, la idea de construir una ciudad que festeja cíclicamente un aparente ethos y desarrollo, agudiza el contraste de una otredad oculta y proyectual como sucede en *Todo es cancha*. De los comentarios de los personajes se puede extrapolar que “la mentada declaración patrimonial de la ciudad”,(cada vez que se toca el tema de los cerros o del puerto) esboza un sesgo de contradicción, porque se asume que la vida cotidiana imaginada en esa final de campeonato, no es una verdad urbana ni patriótica. La ficcionalización que realiza Llanos con esta obra tiene sentido, si se piensa que el espacio público habitado por estos “jugadores-ciudadanos”, no es más que un intento de desplegar “imágenes de ciudad” al interior de un juego para

desenmascarar sus ruinas y abandono: al fin y al cabo, Llanos, insiste aquí en que solo se crean lugares proyectos para vivir.

Finalmente, y en relación a lo anterior, las dramaturgias revisitan a menudo dichos lugares como maneras de representar las contradicciones existentes entre historia-herencia-política, vida cotidiana, exilio y marginalidad. *I love Valpo, Todo es cancha*, indagan precisamente en la imagen de un Valparaíso de postal/poética que solo existe para el imaginario de algunos. Sin embargo, también escenifican los contra-espacios de una ciudad para la desigualdad y la anomia. La evocaciones y referencias a estos personajes, alcaldes, concejales, políticos en general, crean una representación casi grotesca de una ciudad ajena y ocupada por sectores políticos y sociales que se autobenefician permanentemente. La performance de estos espacios en relación heterotópica, crean un espejismo de ciudad y de habitantes que, ambas dramaturgias, recuperan para elaborar un nuevo realismo social que no difiere de los trabajos cinematográficos que retrataron la ciudad como una “joya” o una ciudad plasmada de un afecto amoroso, plañidero y de crítica social como *Valparaíso, mi amor*, de Aldo Francia. Estas escrituras en sí mismas, están convertidas en lugares de memoria cuyo monocromatismo convive con otras incursiones de representación de la ciudad en donde la pobreza junto al mar, los cerros y la lejanía del mundo son protagonistas.

4.3 El puerto a lo lejos de *Residuos Berlín Valparaíso* y *Amanda*: tensiones entre ciudad memoriada y ciudad olvidada.

La noción de “puerto a lo lejos” hace referencia al estudio de Jean Luc Nancy⁶⁶, porque interesa reflexionar sobre las tensiones que se originan al poner frente a frente pasado, desarraigo y ciudad. Es decir, tal oposición permitiría ver las tensiones entre memoria, espacio, textualidad e imaginario urbano, con el objeto de profundizar en los modos de representación que asume el uso de la memoria cuando está vinculada a aspectos identitarios, traumáticos post-dictadura o de neo precariedad social del siglo XXI. Valparaíso es una ciudad que ha sido tema recurrente en la narrativa, el Teatro Chileno y en las crónicas periodísticas del último tiempo dando curso a una escritura disruptiva de la imagen acostumbrada de este lugar. Los textos sobre esta ciudad han ficcionalizado sobre su imagen portuaria poética y exótica en cuyos mundos narrados se sigue apreciando la condición que asume este territorio marítimo de lleno de contrastes e imaginado por diversos escritores chilenos y extranjeros.

Con el propósito de concentrar metodológicamente las reflexiones en este trabajo, se considera una escritura icónica a aquella cuyo contenido responde a las condiciones identitarias de la ciudad, no obstante, se selecciona una obra que en su estructura, incorpora imágenes territoriales claras de la desmitificada figura de Valparaíso y su imaginario. La visión del puerto que proponen *Amanda* de Fernando Mena y *Residuos Berlín Valparaíso* de Marcelo Sánchez, obedecen a la necesidad de dar forma a una imagen expandida de la crisis social periférica y global que trasunta el desarraigo y el exilio, siendo éstos los lugares del recuerdo doloroso, melancólico, violento y desesperanzado de un Chile postrímico, que sirve para exponer las tensiones sobre el pasado que posee el puerto de Valparaíso.

En *Residuos Berlín Valparaíso* de Marcelo Sánchez (2019), se relata la historia de Alejandra, una huérfana porteña adoptada por Frau Ingrid, quien se la lleva a Berlín en calidad de joven adoptada con todo su pasado malherido y dañada personalidad. Ello la convertirá rápidamente en una marginal, adhiriéndose como *paria/okupa* al mundo subterráneo europeo.

⁶⁶La ciudad a lo lejos de Jean Luc Nancy, es un texto citado en este trabajo y que ofrece como punto de partida el concepto de lejanía o ajenidad urbana planteado en este estudio.

En el caso de *Amanda* (2019) de Fernando Mena, la historia se centra en esta joven que es hija de exiliados que intentan retornar a Chile después de años en Inglaterra y Europa, pero que no logra conseguir adaptarse a los cambios de este nuevo país. Un encuentro casual con este “Yo”(personaje) inicia la historia de su reencuentro melancólico con Valparaíso, el amor y Chile.

Un aspecto clave para comprender la ficcionalización del mundo en ambos textos pasa, en cierto modo, por los procedimientos épicos/rapódicos(Sarrazac 2013) aplicados a las dramaturgias. La construcción de la palabra, responde a una composición híbrida de la estructura dramática y, además, a la necesidad de constuir la presencia de voces épicas que aumenten la complicitad del dramaturgo dentro del relato. Dichos procedimientos, refractarios de la crisis del drama (Szondi,2011), también muestran cómo los autores despliegan procesos de construcción acordes con la problemática de la representación, en tanto es posible ver temáticas estetizadas a través de una escritura decontruida en su composición, forma y contenido. En consecuencia, lo anterior retrotrae la idea a lo que Szondi expresó hace muchos años en relación con la fractura del sujeto en el espacio interpersonal del drama tradicional, en pos de otras formas de composición que den cuenta de la nueva condición individual que acechaba a inicios del siglo XX.

[...] la crisis del drama producida por la incongruencia entre forma artística y realidad histórica conduce al teatro europeo a una encrucijada: por un lado surgen diversos intentos restauradores de salvar la forma amenazada, por el otro se producirá una plena asunción de los desafíos planteados por las nuevas preocupaciones temáticas para, de acuerdo con la escisión de sujeto y objeto que se manifiesta ya en las muestras epigonales del drama, dar pie a un lenguaje teatral ajustado a una realidad eminentemente épica. (Szondi, 2011, p.35)

Si bien la cita de Szondi parece un tanto tardía, aún sirve para reflexionar sobre la crisis del sujeto que, aunque ha mutado consecuentemente en la actualidad hacia condiciones diferentes de escisiones, es posible rescatar ese efecto de origen (crisis del drama) que sigue manifestándose bajo la forma de nuevos agenciamientos constructivos en la dramaturgias y teatralidades latinoamericanas, no exentas al influjo de las condiciones culturales del presente milenio. Por tanto, la intención no es conectar los procedimientos de estos dramaturgos con lo sucedido en esa época, pero sí hacer notar que sus operaciones dramáticas, tienen el aura

de una *post-crisis* cuya sentencia la hecho notar Lehmann (2017), al sostener la condición posdramática como el síntoma clave a reconocer en el teatro actual. Por ello, el lugar de los textos en este estudio, se sitúan en este contexto de re-visión en la que aparecen como productos más cercanos a lo que el propio Szondi primero y después Sarrazac, denominarían efecto épico/rapsódico.

Es el caso de M. Sánchez, en donde el material dramático se estructura a partir de las correlaciones entre lo residual y el tiempo/espacio transcurrido si se considera que el devenir/desarraigo que experimenta la protagonista, posee desde el comienzo de la obra la experiencia de vivir como residuo. Esta experiencia tiene precisamente su lugar en las narraciones monologadas que son los indicios de ese recorrido interior de la memoria discriminada y castigada en la cual destaca la voz epicizada de Alejandra, Santelices o Frau Ingrid. Asimismo, el montaje dramaturgico que realiza el autor conduce a reparar en la costura rapsódica de las imágenes/palabras/acontecimientos utilizados que se aprecian en diversos momentos de la obra. Especialmente, cuando aparece la inserción del bolero “la joya del pacífico” como intertexto, el idioma alemán, sugerido en algunos pasajes de las didascalias o cuando Alejandra recurre a las divagaciones de la palabra poética para reflejar su condición de pérdida. A continuación, un ejemplo de esto último:

Alejandra en una bodega abandonada. Llueve.

ALEJANDRA: ¿Con cuánto amor se reparan las heridas del alma? Sólo la lluvia parece limpiarme. Al fin algo, al menos mi sangre es caliente. La ceremonia del dolor no ha terminado. Menos libre que nadie. Sólo la apariencia de la libertad es posible, a veces. La puta drogadicta sudamericana que no encontró el camino a “la post modernidad industrial contemporánea”. Qué mundo tan extraño vivimos algunos días. Y hay que vivirlo no más. ¿Con cuánto amor, con cuánto?. Tengo miedo de no encontrar la medida, ni el momento justo. ¿Cómo es el mar cuando llueve?. ¿Le duele a las olas el infinito golpear de las gotas?. ¿La comunión de los incapaces logrará vencer a la comunidad de los injustos?. En el puerto hay aroma a café tostado, lo siento. ¿Le duele a las olas el infinito golpear de las gotas?. Llueve, interminablemente llueve. ¿Alguien puede responder a mis preguntas? (Sánchez, citado en Sentis, 2019 p.13)⁶⁷

⁶⁷ Las citas de las obras están extraídas de *La Ciudad como Dramaturgia Exhumada. Antología Teatral Porteña 1869-2019*. Ver: historiadelteatroenvalparaiso.com

El tono de las palabras de Alejandra en *Residuos Berlín Valparaíso*, transita durante toda la obra por intersticios rapsódicos y épicos como resultado del influjo citado y que sistemáticamente estos autores despliegan en la estructura de sus obras. Este universo dramático con dichos procedimientos, enriquece la subjetivización que se desea dar a conocer, sobre todo, cuando el desarraigo/exilio/marginalidad es una operación que implica tensiones entre el sujeto fracturado, memoria y su territorio.

En este sentido, en la obra de Fernando Mena las disgresiones de un “Yo” desconstruido y epicizado hacen referencia a una despersonalización o borratura (Sarrazac,2013) de la subjetividad con nombre y apellido, porque la idea es dar cuenta de la imposibilidad de situar la existencia ante la distancia entre él, el ser exiliado y el espacio urbano. “A partir de ahora, más que hablar, el personaje es hablado.” (2013, p.171). Por consiguiente, los procedimientos narrativos de Mena propician una voz que tensiona el mundo memoriado de ese yo/personaje con los efectos dramáticos dialogados que propone también su construcción escritural. De este modo, la estructura de *Amanda* pasa por dichas operaciones dramatúrgicas (rapsódicas y épicas) que funcionan desde lo “íntimo” en ambas “voces/presencias”, hasta los acontecimientos urbanos que mezclan la palabra narrada con situaciones conversacionales. Así, el texto de este escritor se configura alternando procesos de construcción dramática en donde la memoria está presente bajo la forma material de lugares bien definidos o situados y cuya presencia está diseminada transversalmente en *Amanda*. Específicamente, muchos pasajes de la obra están elaborados con intertextos procedentes de imaginarios/escrituras diversas, como por ejemplo, las historias de Condorito,⁶⁸ del Chavo del 8⁶⁹, autobiografías, entre otros. En consecuencia, la concepción rapsódica-épica de la estructura de la obra se despliega dialécticamente creando las tensiones que necesitan los cuerpos memoriados de “Yo” y “Amanda”. Vale decir, la alternancia entre la figura/personaje y la voz epicizada, están presentes en largas escenas intercaladas en cuyo centro subyace un hablante que se despersonaliza totalmente.

⁶⁸ Condorito es un cómic o historieta popular chilena creada por Pepo, su autor. Véase: <http://www.condorito.com/>

⁶⁹ El Chavo del 8 es un personaje creado por el comediante mexicano, Roberto Gómez Bolaños. Fue un programa de televisión infantil muy popular difundido durante la época de los 80 en plena dictadura militar en Chile.

YO: Yo nací el 84 en la esquina de Calle Luis Cousiño con Luis Orione, en Quintero, en la Casa de Piedra, ahora es una casa particular.

AMANDA: Yo nací el dos de noviembre de 1990 por la noche. En el University College London, un hospital en el centro de Londres, es uno de los mejores y también era el hospital donde murió mi mejor amiga.

YO: Yo entré al colegio el 90. Al Complejo Educacional Sargento Aldea. Hice Kinder y me gustó una niña de ojos claros que se llamaba Viviana. El otro día me la topé, parece que se casó, tiene dos hijos. Esta media gordita. (Mena, 2019 pp.14-15)

De este modo, los autores configuran sus escrituras para dar cuenta de su imaginario fuertemente ligado a las escenificaciones de una realidad condicionada por un territorio urbano muy presente en los textos. Ese espacio, lo constituye la ciudad puerto de Valparaíso desplegada en historias e imágenes conectadas con una memoria colectiva e individual. Las tensiones que provoca la ciudad soñada o imaginada, que se opone a ese espacio urbano empírico y brutal, permite ver la representación de una crisis al límite entre lo aborrecido y amado, como si ello fuera un marco invisible, pero aterrador para los protagonistas de las obras de Sánchez y Mena. Así aparecen los lugares que toman las imágenes de la memoria a la hora de evocar o activar el puerto como sitio de memoria. Este devenir dialéctico entre pasado y presente, se revela, entonces, como espacio urbano afectado por una desigualdad social y humana post dictadura, signada por una memoria/diagrama que da como resultado el mapa de una ciudad-puerto alterada en su materialidad urbanística. Esto quiere decir, que los recorridos, rutas, calles y la arquitectura-monumentos, se vuelven grafías de un desencuentro degradado en el cual el territorio asume la forma de soledad, depresión y violencia. En consecuencia, hablar de una textualidad centrada en Valparaíso a partir de los lugares de memoria, es proponer una perspectiva del pasado pensando en el recuerdo situado y definido en una geografía que, en este caso, expone este “acto memorial pendiente” de los personajes, en el sentido de que ellos se encuentran en una condición o fase de restauración de aquella frágil tesitura de la justicia social prometida y no cumplida. Por ello, el ejercicio sobre el pasado asume estos modos “posmemoriales” de construcción del discurso colectivo en un aquí y ahora urbanos, con este tipo de personajes o voces. Mejor aún, el pasado heredado y situado en esta ciudad, se expresa transformado en el oxímoron de un territorio patrimonial/neoliberal privatizante que ha devenido presencia urbana dramática-decadente.

Si bien la imagen del puerto dibujado a lo lejos evoca la precaria condición existencial de las protagonistas, esta premisa de análisis también se construye desde una cercanía social anómala en la que el territorio juega su rol más crudo y cruel a la hora de escamotear la memoria de los personajes/voces y, más aún, cuando se profundiza en la experiencia de la distancia. En este sentido, cabe hacer notar que lo distante hace ver esta operación del desarraigo y el exilio como lugares perdidos ajenos o desconocidos. De tal modo, la expansión residual de las existencias, que queda de manifiesto desde el comienzo de las obras y señala las tensiones que aquí se procesarán, remiten a algo parecido al dispositivo de Agamben(2015), puesto que las estructuras que configuran los modos de concebir los mundos en *Amanda y Residuos Berlín Valparaíso*, son detonadoras de imaginarios sociales impuestos, practicados y viciados, porque su performance cultural tiene lugar en la vida cotidiana o -como sostiene el propio Agamben a propósito de Foucault- y están regidos por las prácticas de dominación provenientes de lo que el filósofo francés comenzó a denominar como “gobierno de los hombres”(2015). En consecuencia, el juego de poder que hay detrás de un desarraigo, exilio o de un acto de maldad cualquiera es lo que interesa destacar al considerar estas dramaturgias no solo porque tocan un tema recurrente vinculado a la dictadura, sino por adelantar los efectos desastrosos de un modelo socio-cultural que hizo trizas las utopías humanas. Finalmente, las tensiones que están presentes en ambos textos como pasado-presente, Valparaíso-Berlín, pobreza-riqueza, exilio-retorno, amor-desamor, entre otras, no son más que isotopías de trabajo para ver primeramente cómo los personajes van asimilando el acontecimiento de la memoria situado en la condición matérica del espacio y, en segundo lugar, cuál es su destino cuando el biopoder foucaultiano se desliza como práctica normalizada y ejecutada para producir reificaciones y desencuentros sociales. La ciudad, el espacio urbano, el pasado y el devenir de los personajes, componen el funcionamiento de esta red en *Amanda y Residuos Berlín Valparaíso*, bajo la forma dialéctica de un país frente otro; de una ciudad frente a otra; de una pasado cercano a un recuerdo lejano. En fin, textos en que la palabra es el diagrama de una ciudad residual y ajena.

4.3.1 *La ciudad como grafía, diagrama y reescritura permanente: los espacios de las tensiones del recuerdo y el olvido.*

En ambas obras Valparaíso aparece como lugar añorado y olvidado simultáneamente, adjunto a una arquitectura exótica y atrayente con la fisonomía sociocultural/urbana diseminada en los habitares híbridos existentes. Es decir, una especie de fotografía “real-maravillosa” de un pasado/presente en la que el habitante común, sigue experimentando que es el resultado de una experiencia cotidiana *in situ* poética e inconclusa. De allí que se profundice en la idea de que vivir o pertenecer a Valparaíso, es adjudicarse el mito popular de la ciudad bohemia próspera y de la ciudad pobre y abandonada, imagen que no se suele difundirse, porque se evita evocar una realidad contradictoria. Sin embargo, estos textos exponen esta condición latente del puerto y profundizan en su efecto sobre la verdadera geografía social de la ciudad. He aquí la primera tensión que se observa cuando se revisan ambas dramaturgias dado que aparece ese dualismo de pertenencia-desarraigo que encierra la contradicción del viaje-retorno frustrado, marcado por el desamor y la distancia.

AMANDA: Porque no quiero vivir en Chile desempleada. No validaron mi pregrado, ni mi Magister. Quieren que estudie de nuevo y no voy a pagar por estudiar acá.

YO: Qué raro eso. ¿Pero hiciste el papeleo?

AMANDA: Sí y gasté mucha plata en eso. Plata de mis papás. No quiero que gasten más plata en mí.

YO: Que mal y ya decidiste irte entonces.

AMANDA: ¿Qué más me queda? Allá puedo intentar algo.

YO: Yo que tu haría lo mismo. (Pausa) ¡Mira esto! Valparaíso, ciudad patrimonio de la humanidad. Los gringos la pasan chanco acá. Pero hay tanta cesantía, la ciudad se cae a pedazos, no hay mucho que hacer, el carrete y el falso carnaval se lo comió todo. (Mena, 2019, pp.7-8)

La señal de Amanda es el primer indicador de aquella tensión definida a priori por la ajenidad que este personaje experimenta luego de su retorno. Si la ciudad escenifica sus posibles sentimientos a ese “Yo”, que la interpela insinuándole a quedarse en este lugar incierto, la necesidad de regresar a Londres es más fuerte. Para los protagonistas de la obra de Mena la ciudad tiene forma de “imagen-proyecto” que se asemeja a la figura de una promesa de país

utópico y distante. Entonces, el deterioro existencial de los personajes está asociado al destino de esta ciudad memoriada, que paradójicamente les impide restaurarse como sujetos para recuperar su identidad y territorio. Es el caso también de *Residuos Berlín Valparaíso*, donde Alejandra vive la misma tensión de Amanda, en este caso provocado por su viaje obligado para escapar de la pobreza. La desmemoria forzada a la que ambas mujeres están destinadas, muestra la imposibilidad de inventarse un territorio, pues lo desconocido ya no se puede imaginar. El desarraigo/autoexilio, es la opción que queda para ellas porque el posible encuentro con el “otro” no es más que el paisaje deteriorado de una ciudad que se vuelve genérica y ausente.

MONJA: Tú vas a ser alemana y chilena, y me vas a prometer que serás muy feliz, Alejandrita. Yo te veo como a mi hija y por nada del mundo dejaría que te fueras por ahí sin rumbo. La señora Ingrid te va a poner en un buen colegio y estarás en un país muy bonito, muy grande, con gente muy buena. Yo lo conozco y sé que te va a gustar mucho.
ALEJANDRA: A mí me gusta el cerro.
MONJA: Ah, los cerros son bonitos, pero tú sabes que no es bueno todo lo que pasa en los cerros, hay gente mala... (Sánchez, 2019, p.10)

Las posibles pérdidas de identidades son solo un ápice de las tensiones que experimentan los personajes en las obras. Al mismo tiempo que aparece el impulso de la otredad y se impele la necesidad de recordar, inevitablemente emerge la tentación de la borradura del recuerdo doloroso. Es el olvido que las dos mujeres portan como *stigma* cultural cuya herencia inevitable y autoimpuesta es una consecuencia más de los procesos de anomia social instalados desde la postdictadura, inscrita primero involuntariamente en sus antepasados producto de las políticas impuestas por el miedo y, después, por las estrategias de mercado que continúan encubriendo la exclusión y la migración obligada. En la otra historia de esta ciudad puerto se aprecian signos de esta condición, pues las dramaturgias reescriben/exponen “espacios de recuerdos recuperados” bajo la forma de inscripciones de tales contradicciones existentes: historia-herencia-política, identidad-globalización, posmodernidad-subdesarrollo, exilio-inclusión, marginalidad-integración, entre otras. En este sentido, hay que destacar que esta condición constituye, además, uno de los tantos aciertos de la dramaturgia latinoamericana del último tiempo, si se tienen en cuenta escrituras que han puesto su interés en dichas categorías como forma de evidenciar que los textos de los países

del cono sur, siguen poniendo en cuestión los modelos culturales que difunden una contra-memoria. En este caso el espacio urbano porteño ficcionalizado por los autores, hace ver historias cuyos imaginarios están impelidos por la marcha evolutiva de la globalización que ocasiona cambios profundos en la fisonomía del habitar de esta ciudad. Las obras muestran una ciudad con una intrahistoria aún presente en el resabio poético de aquel pasado soñado, como sucede, por momentos, con las reflexiones de Alejandra o los propios protagonistas de Amanda al referirse a un puerto lejano, perdido y desencantado.

AMANDA: Es bonito Valparaíso

YO: Lo es. Pero después de un tiempo comienzas a odiarlo, a tenerle rabia. Porque la vida pasa y tú sigues carreteando. La ciudad entera se hunde y seguimos en fiesta. (Mena, 2019, p.8)

Las tensiones experimentadas, entonces, hacen ver una memoria ligada a diagramas o mapas de espacios instalados siempre por lo traumático como si el puerto mismo encarnara la muerte, la desaparición o la tortura. Para los protagonistas el lugar de memoria/ciudad se fractura y paradójicamente, impide que el pasado sea un por-venir para el retorno y la reinscripción definitiva. Vale decir, se pierde el valor funcional/simbólico (Nora, 2009) de los espacios de memoria para convertirse en lugares instrumentales para el recuerdo como sucede, en este caso, con un puerto que ha devenido otra ciudad, en aquella incapaz de conectar el cuerpo/habitante con su origen. A raíz de lo anterior, también las obras conciben a Valparaíso como esa materialidad urbana mirada a lo lejos en donde la distancia se hace visible desde la otra arquitectura: la europea, extranjera, adversa y excluyente. El desarraigo, el exilio y la nostalgia de una tradición perdida, ocupan el territorio cotidiano de los personajes que se mezcla con una memoria situada en una topografía urbana extemporánea, que revela la contra-imagen de un puerto pregnado por la cultura neoliberal imperante. Es por esto, que en los textos se fragmenta la fisonomía de esa ciudad poética, dando paso a un otro territorio imaginado, esta vez, desde el exilio o desde la emigración forzada y precaria.

En Valparaíso, hizo irrupción otra cultura cuyo territorio ahora se abre para ese transeúnte/usuario extranjero que ya no se deleita con el paisaje original del puerto perdido, sino que más bien busca el gesto urbano globalizado para adjudicarse solo una “geolocalidad”

más en el sentido estricto de refugio turístico. Sin embargo, subyace en la memoria de ambos protagonistas, la ciudad soñada con sus recorridos, rutas, calles que responden al imaginario perdido como si de pronto la arquitectura-monumento porteña, el grafiterismo y el rayado descontrolado y diseminado, apareciera frente a ese otro paisaje extraño de Londres o Berlín.

AMANDA: [...] Los papás de Tom eran judíoingleses, lo adoptaron en Chile cuando guagua. Él me preguntaba siempre por Chile, tenía curiosidad por entender. Entender por qué era tan distinto a sus padres, a nuestros compañeros, a mí. Cada vez que venía a Chile, de regreso a Londres le llevaba de regalo un llavero y una caja de fósforos de marca Copihue. Él me decía que le encantaba porque en la cajita salía un copihue rojo y además decía “Trabajo de Chilenos”. Nunca los encendía. (Mena, 2019, p.14)

SANTELICES: [...] Nunca salí del horroroso Chile, como decía el poeta... y lo mismo esta pendeja asesinada en una mugrienta bodega de narcos y putas baratas en Berlín, nunca salió del horroroso Valparaíso... ¡Nunca salió de allí, del cerro con olor a alcantarilla, en el que los gringos se desvelan por cinco minutos con el tercer mundo y sus perros pulguientos!. Mierda, debería postular a diputado, estoy hablando huevadas por montón... Nunca salimos de allí, Alejandra, nunca... Y ahora quieren declarar al puerto “patrimonio de la humanidad”, cuando lo mejor sería dinamitarlo entero en una sesión del Congreso pleno. Las generaciones futuras nos estarían sumamente agradecidas, mucho más que si les dejamos toda esa mierda de yeso y alcantarillados en mal estado... Creo que me van a condecorar por mis servicios a la patria, creo que es mucho whisky para una sola noche y que quisiera hacer algo por ti, algo, por ti y por mí..., por nosotros que nunca salimos del horroroso Chile. ¡ [...] (Sánchez, 2019 p.12)

De este modo se construyen las tensiones entre lo memoriado y lo ausente del paisaje/archivo que contextualiza los habitares de los personajes. La operación rememorativa se ensambla con un pasado conectado a una imagen de ciudad odiada y decadente que termina siendo una lágrima más en un espacio inconcluso. El paisaje de Valparaíso se dramaturgiza en su complejidad dramática y en el modo de memoriarlo, porque ambas historias ponen en marcha el pasado de un territorio que ya no les pertenece. Es así, como esta ciudad ofrece trayectos en tensión que hacen del “paraje ciudadano porteño” un marco referencial de memorias puestas en juego y en tensión como sucede con la vida de las dos protagonistas. Por ende, “No existe una memoria urbana. Existen memorias urbanas, o, en cualquier caso, una memoria coral y diseminada, una polifonía de pasos que sigue todo tipo de rastros en todas direcciones y a

toda hora...[...]" (Delgado, 2000 p. 20). Los personajes/presencias de ambos textos, son parte de esta escritura de un Valparaíso que se erige como emplazamiento imaginado operado sobre un palimpsesto idealizado de ciudad, coexistiendo perspectivas difusas y contradictorias, toda vez que se perciben tensiones radicales entre los habitares ensamblados por la pobreza-riqueza; exilio-retorno; marginalidad-centralismo; amparo-desamparo, entre otros.

En otro ámbito, la ciudad aparece afectando los cuerpos/personajes inscritos dentro de una geografía implacable y caótica, pero "con-fundida" con la representación del territorio imaginado como una geografía atrayente, pero castigadora. Los cerros porteños degradados trasuntan aquella caligrafía memorial que enfrenta imágenes de ciudad presentizadas y, al mismo tiempo, restauradas como si fueran residuos especulares de alguna urbanidad. Muchos pasajes de las obras muestran el pasado en el presente como escenografía sincrética de ese Valparaíso que ha dejado de ser "ciudad soñada" y originaria para convertirse en una ciudad funcional y anómica en su geografía o territorio. Para los autores, esto no es una casualidad ya que el espaciamento desplegado en los textos, se concreta en estos personajes/habitantes que desafían olvidarla, a pesar del ominoso destino que los persigue. No obstante, la memoria urbana distendida en las vidas de los protagonistas, comunica ese gesto mítico que mantiene viva la urbe contra-imaginada del habitante de Valparaíso.

4.3.2 *Espejismo y memoria*

La percepción en el vacío es siempre dificultosa y, a veces, cruel. Mirar en el vacío intenso con toda la luz disponible es riesgoso e inseguro. Cuando los objetos no están en el espacio solo aparece la luz. Si hay demasiada claridad la refracción es lo único que se percibe. Los espejismos nacen de esa relación fuerte entre la percepción de la nada (ausencia de cuerpos -objetos) y la extensión expandida del vacío. Por eso que es difícil sostener la certeza de la mirada, especialmente cuando solo existe la presencia total de lo claro. Sin embargo, lo claro es inestable, porque el ojo se ve forzado a ver lo que no está. Mejor dicho, se mira lo que se cree ver. El espejismo nace en la extensión de ese espacio como imagen difusa. "La imagen ofrecida por la luz, el espejismo, es resultado de un engañoso movimiento de los rayos de luz a través de un espacio vacío: un movimiento no previsible para la lógica de la percepción óptica, una indeterminación que no entienden los ojos que la miran". (Gamoneda, 1989 p.60)

Percibir a la distancia cuando los objetos no están constituye aún más una tarea casi imposible. La sustitución de toda materialidad en el espacio se vuelve imaginaria. Se imaginan las dimensiones y volúmenes de cuerpos, dando lugar a una percepción figurada. En otras palabras, se inventa lo que se ve a lo lejos. Las evocaciones y las operaciones de una memoria distante obliga a la memoria a sustituir los recuerdos por lugares de memoria fijados en ausencia.

La idea de espacio sin límites y sin puntos de referencia nos acerca la idea de espacio absoluto, espacio que no opone resistencia a la lógica irreal del espejismo: si la luz no tiene puntos de referencia, sus fenómenos de reflexión se producen sin atender a las indicaciones del espacio, considerando irrelevante la localización de un objeto a la hora de reproducir su imagen. (Gamoneda, 1989 p.61)

El espejismo como figura de lo indeterminado aparece oportuna para situarse de algún modo en la lógica de las cosas percibidas a distancia. Como imagen es necesaria para dar forma a las polaridades que se despliegan cuando se perciben los recuerdos sin las materialidades frente a frente: en este caso los cuerpos, las rutas, las direcciones, los amigos y parientes, la ciudad. *Amanda y Residuos Berlín Valparaíso*, de algún modo, exponen la sobrevivencia de sus protagonistas no solo desde el bilingüismo permanente y travestido, sino que, además, desde la herida abierta del trauma producto de una sociedad chilena que ha creído ver/percibir visiones de lugares vividos en plenitud, pero que solo existen como imágenes/especulares o refractarias de una “dimensión desconocida”(Fernández, 2016). En el texto de Sánchez, Alejandra, no puede incorporarse al mundo que le propone Frau Ingrid y termina fugándose de su nueva casa para perderse entre adictos y traficantes, porque su intrahistoria identitaria hace que su cuerpo reclame su lugar de origen. Los lugares de memoria de Alejandra la pone en contacto con una marginalidad obligada en la que destacan los espacios abiertos de dos ciudades opuestas: los cerros de Valparaíso y las calles de Berlín. Dichos lugares son ámbitos/espejismos que arman la tensión del personaje frente a la condición límite que le toca vivir. El desarraigo y la precariedad de la protagonista la muestran siempre liminalmente entre la vida porteña memoriada y su existencia anómica europea impuesta.

ALEJANDRA: [...] Antes de venirme con la Frau hablé con mi mamá y le pregunté si sabía quién era mi papá y ella no sabía. Podía ser el Rucio o el Polilla, uno de los dos podía ser, pero no era seguro cual de los dos. Así que salí de Chile con el consentimiento de mi madre y sin nunca saber quién

era mi papá... *Avenida Pedro Montt como tú no hay otra igual*⁷⁰ [...] (Sánchez, 2019 p 8)

Alejandra experimenta la ruptura del ciclo “domicilio-calle-domicilio”, porque el acontecimiento de vivir la ajenidad territorial la sitúa en un estado residual en donde su existencia se vuelve violenta, inestable y marginal. La escritura de Sánchez no deja de mostrar la imagen un tanto espectral de Frau Ingrid que va construyendo una memoria desintegrada, remitida a una ciudad también decadente que se acciona a menudo como un lugar hostil.

Amanda también muestra esa refracción polar entre lo vivido y lo que realmente existe alrededor de ella y ese Yo, que la interpela para que imagine una posible vida en esta ciudad. El espejismo del puerto la ubica en la dualidad ambigua y paradójica de tener que alejarse para poder existir auténticamente. Las rutas deambulantes de ambos por Valparaíso no hacen más que incrementar la fractura con la escena de origen. Esta desconexión la acerca a la ciudad relatada desde el exilio en cuya imagen está el bilingüismo del pasado disruptivo y también, un presente/espejismo cuyo velamiento difumina las ansias de volver a tener un lugar en esta ciudad soñada. Los lugares de memoria exiliados de Amanda, la muestran como una voz sin el ritual para la recomposición de su memoria.

AMANDA: Yo cuando chica venía de vacaciones a Chile, donde vivía mi abuelo. Me gustaba venir porque era chica y lo pasaba bien. Venir a la playa. Aunque mi memoria se confunde con las vacaciones en España, se me nubla, siempre debo preguntar si determinados recuerdos estivales eran de Chile o Málaga. (Mena, 2019 p.15)

La historia de Amanda sirve para exponer también la realidad del otro personaje (Yo) que se esfuerza por escapar de su condición precaria y pesimista. El encuentro con ella no es solo la posibilidad de una relación sentimental, sino que también el escape a una nueva vida y hacia una mejor condición material o realización personal. Su pobreza es también la pobreza de la ciudad como si fuera él, además, la consecuencia de ese destino/país incierto. Es decir, este Yo deviene metáfora de un estado larvario cubierto por un pasado que lo ha dejado en la marginalidad tal como sucede con su propio territorio urbano residual. En el texto de Mena, la recurrencia a un espacio-ciudad decadente, aumenta la sensación de frustración de ambas

⁷⁰ El subrayado es mío

presencias, especialmente cuando se expone la imagen de ellos en un sitio-plaza ruinoso que remite a la impostura de un Valparaíso que dista mucho de la idealización turística difundida. Amanda y Yo, viven la imagen/postal de la ciudad diluida fantasmáticamente en un pasado de ausencia y espejismo no solo existencial, sino que también como decadencia urbana y desencanto.

YO: No sé. Siempre fui pobre. Ahora no sé. La gente que no tiene que comer es pobre. Yo como todos los días, pero tengo una idea de la pobreza que tiene que ver con el ahorro. Siempre estoy ahorrando por si mañana no hay, así como lo hacía mi mamá. Entonces si no fuera pobre no ahorraría. Viviría nomás. O quizá sea un Casi pobre. Eso. Soy un chileno que vive en el vértigo de convertirse en pobre. Un eterno “casi” pobre.

AMANDA: Tú le tienes miedo a la pobreza.

YO: Y tú le tienes miedo a sufrir. (Mena, 2019 pp.11-12)

En ambas obras, Valparaíso se torna un espejismo en el mundo de la nueva decadencia de todos los personajes. En *Residuos Berlín Valparaíso* el trayecto urbano de Alejandra, oscuro y marginal, le propone no solo el desafío de la subsistencia, sino que también la necesaria exigencia de experimentar la sensación de identidad perdida; es decir, la búsqueda de la pertenencia territorial para terminar con su odio y resentimiento. Su encuentro con *Minga*, un *dealer* africano, aumenta su sentimiento de inestabilidad y pesimismo:

ALEJANDRA: Mis amigos me dejaron sola, sola..., no tengo ni un euro en los bolsillos. No puedo pagarte, mejor será que sigas tu camino. Déjame aquí, tranquilita, negro.

MINGA: Este lugar apesta. Ven conmigo, encontré una bodega abandonada donde podemos secarnos, tomar cerveza y hablar un poco. (Sánchez, 2019 p.16)

Londres, Berlín y Valparaíso se con-funden con el pasado residual y caótico de los personajes en ambas obras. Tal como las imágenes se difractan en un desierto, cual errancia sin rumbo, la memoria de estas ciudades se dispersan en los textos bajo la forma de lugar de memoria vacío y distante. “[...] el espejismo es, en cierta manera, fruto de la crueldad del desierto; una crueldad que niega a los ojos lo que éstos pretenden: ver las imágenes reales, dominar el espacio y su distribución.”(Gamonedá,1989 p.60). En la obra de Sánchez, por ejemplo, el puerto se convierte en una visión. Es decir, en un acto alucinatorio del pasado en el que la

indeterminación espacial señala también la condición melancólica de la protagonista. Valparaíso aparece como una refracción de memoria igual como si fuera la imagen de un sueño extraviado de Alejandra.

ALEJANDRA: Espera, no sé si es una visión: ... cerros llenos de luces que se reflejan en el mar...

MINGA: ¿Es algún lugar?

ALEJANDRA: Sí y no.

MINGA: ¡Mierda, yo sólo te di un toque, no es para que alucines tanto!

ALEJANDRA: Es el puerto de Valparaíso, en Chile.

MINGA: ¿Tu casa?

ALEJANDRA: Podría haber sido. pero no lo fue.

MINGA: Entiendo. Yo creo que esa es una visión.

ALEJANDRA: En la noche los cerros están llenos de luces y se reflejan en el mar, siempre hay olor a café tostado y un rumor de camiones que van al puerto. Veo esos cerros en mis sueños... creo que es lo más cercano que he tenido a una visión.

Silencio. Se besan. (Sánchez,2019 pp. 21-22)

La descostrucción de esta ciudad en *Amanda y Residuos Berlín Valparaíso*, despliegan la imposibilidad de los protagonistas para reconstruir su pasado en un puerto convertido en un emplazamiento exótico que no evita la desmemoria. Si bien aprecia la capacidad evocadora que posee la ciudad, el recuerdo colectivo está pendiente como pasado. Valparaíso, en las obras, es una ciudad para la subsistencia en donde los personajes tienen que atravesar los lugares de memoria de una historia local que ya no les pertenece.

4.4. La memoria de la catástrofe de *Mediagua y Dubois, Santo Asesino*

*“Únanse al baile, de los que sobran
Nadie nos va a echar de más
Nadie nos quiso ayudar de verdad...”
(Los prisioneros)⁷¹*

4.4.1 *La desaparición de la fachada, la morada en emergencia perpetua.*

La escritura de *Mediagua* (2013)⁷² de Danilo Llanos podría situarse como otra evidencia más para representar la contra-espacialidad en esta ciudad, porque expone los mapas de pobreza instalados a la fuerza que no tienen ligazón alguna con la nostalgia patrimonial ni la tradición turística posmoderna del puerto. Todo lo contrario, esta obra muestra la historia de una familia que ha quedado sin hogar a raíz de un gran terremoto ocurrido en el año 2010⁷³, que se ven obligados a vivir hacinadamente en una mediagua. Dicho argumento es sencillo, pero no tan simple como la condición existencial que refleja la vida cotidiana precaria, decadente experimentada como grupo humano. Asimismo, la territorialidad asignada a estos personajes los sitúa literalmente en un arriba vertical, cuya lógica en Valparaíso, marca el destino de todo aquel que vive la pobreza en el puerto. Es decir, se refiere a esa pobreza y marginalidad de estar pendiente del cerro, que se expande frontalmente cubriendo la mirada como si se tratara de un gran escenario de casas colgando, calles empinadas, mediaguas repintadas y quebradas expuestas al campo visual del turista. Como ya se explicitado anteriormente, Valparaíso, no puede esconder a la gente pobre, porque está formado por colinas y quebradas naturales, las cuales han sido habitadas desde siempre. Por lo tanto, sus cerros o barrios actúan como fachadas a distancia en donde resalta dicha precariedad habitacional endémica. A partir de esto, la textualidad concentra sus referencias en los nuevos disensos que se están produciendo en Chile a propósito de las profundas desigualdades sociales y políticas ocurridas en estos territorios. La materialidad de la casa-mediagua retrotrae no solo a la precariedad de vivienda, sino también a la decadencia y desafección por ese otro víctima de la catástrofe. “Mediagua expone un nuevo clima político. Las democracias posdictatoriales, las consecuencias de la implementación de un modelo político y económico, que se traduce

⁷¹ Los Prisioneros es una banda de rock-punk chilena y la cita es un extracto de la letra de la canción “El baile de los que sobran”. Véase. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3574.html>

⁷² Mediagua es un término utilizado para designar en Chile a un tipo de vivienda de emergencia construida de madera muy pequeña.

⁷³ La obra hace mención a un terremoto de magnitud 8 grados en la escala de Richter que devastó la parte Centro y Sur de Chile en febrero de 2010.

en relaciones humanas desafectadas, indolentes, donde la rabia es la emoción que moviliza las acciones y las palabras”(Saavedra, 2019 p.13)

La despersonalización de los personajes de *Mediagua* es signo de la indeterminación de sus existencias y pone de relieve la ominosa cultura de la indiferencia, emergida de territorios urbanos ya no para un transeúnte/usuario que se deleita con el paisaje, sino que más bien para aquél habitante/refugiado que no tiene otra opción de adjudicarse su habitar violentamente, en el sentido brutal y estricto de tal apropiación. Es por ello, que la obra pone en tensión la ciudad como paisaje en cuya lógica urbana desaparece el paseante que se define en su andar ciudadano romántico benjaminiano. En contraposición a tal práctica, nace la búsqueda de la morada que deja la impresión de su marca en la vía pública, haciendo ver su disidencia gráfica como estampa de esa otra imagen de ciudad: la impresión residual de la huella del desamparo. La casa precaria situada en los márgenes de un Valparaíso vertical que no oculta la pobreza, revela además, aquella inexorable exposición turística de la precariedad. La familia encapsulada en la casita de madera colgando de algún cerro porteño, como es sabido, es parte de la mirada exótica para el extranjero que consume el falso espacio patrimonial.

MADRE: [...] La naturaleza nos hizo caer aquí. El suelo se movió y nos arrojaron aquí.
La emergencia nos cobijó aquí. Era solo una emergencia.
“Esto no es una casa”, les dije. Es una emergencia.
Así, con engaño e indiferencia nos vistieron con esto
No cesaremos.
La carne se nos entibiará cuando debamos enfrentar y no callar. Desde acá miraremos el presente con os ojos bien abiertos. Juntos, con los ojos bien abiertos.
Tengo esta casa y Vivo con los que amo.
Quiero otra casa y poder amarlos más.
No cesaré. Aunque duela el cuerpo, no cesaré.
Aunque a veces el dolor no me deja. No nos deja. No podemos hacer nada.
Solo poner otro adorno, correr la cortina, estirar el mantel y servir la sopa caliente hasta que pase el frío.
¡Pediremos lo que nos corresponde! ¡Como chilenos, pediremos lo que este país nos debe! (Llanos, citado en Sentis, 2019 pp.4-5)⁷⁴

⁷⁴ Todas las citas en este subcapítulo están tomadas de Sentis, V. ; Saavedra, L & Ferretto, G. (2019). *La Ciudad como Dramaturgia Exhumada. Antología Teatral Porteña 1869-2019*. Ver: historiadelteatroenvalparaiso.com

Esta figura del contra-espacio sintetizada en la materialidad de la mediagua, que se ve por todos lados como lugar diferencial de pobreza, actúa como testimonio de la huella represora de otro límite urbano dominante en el puerto de Valparaíso. Es decir, se refiere a esa realidad opuesta que construye el paisaje/grafía revelando la fachada patrimonial recuperada, en tanto soporte de ideogramas, que contextualizan los signos de los lugares contra-memoriales destinados solo al entretenimiento. Sin embargo, el cordón marginal y la presencia disidente que recuerda dicha pobreza, aparece bajo la forma de una especie de política de la rayadura o trazo anárquico, provocando la desaparición de la materialidad de la ruta y del recorrido. En *Mediagua*, esta disrupción y reclamo de la Madre tiene que ver con eso, porque junto con ofrecer la ciudad-puerto al turismo, con la ruta por los sitios creados artificialmente para el turista, está el otro mapa marginal fijado en los muros como señalética y no como dirección única (Benjamin), que marcan el develamiento urbano caótico fragmentado de una ciudad saturada de pobreza. En consecuencia, el paisaje de Valparaíso está compuesto por una escritura que se disgrega en experiencias subversivas que narran situaciones límites y acontecimientos silenciados, tal como el sentido de las primeras palabras de la Madre en *Mediagua*. Es por esto, que la necesidad de un lugar digno para vivir se entronca, además, con la necesidad de re-pensar el pasado familiar, no solo en términos de su condición precaria, sino también como herencia violenta de una memoria no resuelta y que es consecuencia, una vez más, del trauma político vivido en Chile.

HIJA MAYOR:

[...] Chile se levanta y dice ayudar a los que nunca se han levantado.

¡Mentira! ¡Una ayuda de mentira!

Un país falso no puede nunca ayudar con verdad.

Un país que sacrifica su memoria con fuego y olvido, no puede ayudar de verdad.[...] (Llanos,2019 p.20)

La existencia de un relato visual de la decadencia impreso en el signo/mediagua, despliega también esa significación visible de una vida cotidiana que no solo conlleva el estigma de pobre, sino también el de habitante proscrito y anárquico. La obra pone en tela de juicio evidentemente, no solo los nombramientos de una clase social postergada, sino que, además, expone uno de los grandes disensos existentes en Chile en materia de desigualdad social. Los lugares de memoria de la catástrofe en *Mediagua*, tienen su ritual conmemorativo en el pasado negado y violento en materia de existencia social/política e inclusión. Negar el pasado

a los pobres, erradicándolos de su suelo es también hacer la borradura de su condición de habitante. Por eso, el imaginario que nace de la catástrofe hace visible esa materialidad de la emergencia perpetua que experimenta la familia en la obra, bajo la figura del refugio periférico en una ciudad que ha creado sus propios espacios para los desplazados. Históricamente los cerros porteños se han alimentado de las clases sociales que han sido vulneradas por los efectos de la naturaleza (incendios, terremotos e inundaciones), siendo esta realidad un acontecimiento clave y reiterado en el tiempo que, por una parte, ha conformado la fisonomía de la ciudad en términos de ubicación geográfica de esa desigualdad manteniendo un cordón marginal lejos del plan de la ciudad y, por otra, en cómo se ha construido un imaginario “exótico/poético” de espacios evasivos y gentrificados, destinados a disimular la percepción de esa habitabilidad excluida y pobre. Esta convergencia fundacional de varias ciudades en una ya fue revisada anteriormente en otros trabajos, sin embargo, la coexistencia de habitabilidades y de imaginarios que entran en tensión, a propósito de esta configuración urbana, sigue siendo relevante a la hora de estudiar las ficciones presentes en estas dramaturgias ya que estas imágenes contribuyen a crear la visibilidad de una ciudad por naturaleza palimpsestica si tiene en cuenta que siempre se está inventando y recordando. Con todo, la dramaturgia de *Mediagua* retrata directamente el problema de la imagen de Valparaíso sobre-escrito, por esta impresión de imágenes sobre imágenes que se repelen mutuamente como visiones de ciudad contraimaginadas del espacio urbano porteño. Más bien, el texto de Llanos, profundiza en la anulación de aquel imaginario neorrealista y bohemio para exponer un Valparaíso catastrófico, sucio, desgastado por el encuadre de un turismo genérico que retrotrae al acto de exclusión y anomia de los protagonistas.

LAS DOS HERMANAS: (*Una lucidez sin temor*) ¡Ya nada podrá ser como antes algún día fue!

La imaginación nos tendrá que alcanzar para dormir y amar.

Un sueño evidente nos hemos edificado, esperando los cimientos de un futuro borroso.

Nuestra imaginación fragmentada, partida en cuatro nos transporta a un paisaje. Otro paisaje. Uno que aparece fugaz, rápido. Efímero, pero eterno.

La imaginación de nosotros, de nuestra madre, de nuestros hermanos, no es un acto antojadizo buscando un espacio de luz en la perpetuidad.

No todos los días nos gusta imaginar. A veces
preferimos solo dormir. Un taza de té y dormir.
Nos han obligado a imaginar y a soñar!
Perversión onírica al apretar con la boca todos los
días esa helada y dura almohada. (Llanos,2019 p.26)

A raíz de la cita anterior, la memoria de la catástrofe en *Mediagua* está sujeta al dramático estado de emergencia perpetua que experimentan los personajes, en tanto se ven impelidos a imaginar un pasado-presente-futuro de un modo artificial, debido a esa borradura que les produce su condición existencial de marginalidad. La situación de espera y postergación los empuja hacia un vacío urbano en el cual ellos deben estar incluidos residualmente. En consecuencia, la herencia de una matriz neoliberal propugnada por los gobiernos postdictatoriales en Chile, promovieron definitivamente -en palabras de Baumann (2003)- la liquidez de la relaciones intersubjetivas con el estado-nación, ya que los efectos se extremaron hasta conseguir que el pasado también se degradara especularmente. “Cuanto más numerosas parecen ser las opciones de los ricos, tanto menos soportable resulta para todos una vida sin capacidad de elegir” (Baumann, 2003, p.95). Por ello, la textura de la palabra de *Mediagua* está conformada, como en otras dramaturgias, por el recurso rapsódico y épico que permite el despliegue de textos y estilos que construyen la figura del desarraigo territorial y pueden expresar aquella fisonomía sincrética de la catástrofe natural y social.

La imagen de la catástrofe natural da paso en Chile, a la catástrofe social más profunda y masiva que no se había visto desde la propia dictadura de Pinochet. En este preciso instante que se redacta esta investigación, se producen en este país, las más grandes movilizaciones sociales desde hace más de 30 años, que tiene a Chile en estado de emergencia en todo el territorio nacional. Un levantamiento que es tan o más perfecto que una dramaturgia cuyo lugar de la catástrofe supera su propia ficción y enciende el descontento más que justificado en contra de la eterna emergencia e injusticia social vivida todos estos años. Los acontecimientos esconden una performance de rabia, abuso y dolor en contra de la indiferencia del estado y la política, al igual como se manifiesta en el texto de la Hija Mayor en *Mediagua*, que responde señalando el nuevo límite que se avecina para creer en un país producto del derecho comunitario. Valparaíso, que hoy lucha por un nuevo Chile mientras es arrasado por los saqueos y la violencia de estado con militares en sus calles, no es otro signo

más de aquellos lugares de memoria situados por sus catástrofes naturales endémicas; todo lo contrario, es una huella histórica y memorial que es plausible también vincularla con *Mediagua*, en tanto es una señal icónica de la emergencia visible expandida hoy en todos los niveles de la ciudadanía chilena. Chile entero devino emergencia marginal abusiva permanente y violenta, por más de tres décadas producto de la política neoliberal degradada. Esta situación en la obra de Llanos, aparece como el descalabro de un territorio bloqueado por la desmemoria y el despojo de morada. La gran reivindicación social que ocurre en Chile, ha puesto en jaque la forma de vivir e imaginar un país, apareciendo la rebeldía ciudadana sin precedentes que pide cambios justamente para todos aquellos sectores que, por décadas, han vivido cotidianamente la catástrofe de la marginalidad y la emergencia de morada. En consecuencia, esa rebeldía de los personajes de *Mediagua* frente a su condición catastrófica, encierra además la lucha de un sueño esperanzador que debe entenderse hoy, no solo como una rebelión contra algo en particular del modelo económico, sino en contra de la matriz neoliberal de la que hablaba Moulian (1997), impuesta tempranamente en la dictadura y cuyo destino, en estos días en las calles de todo el país, experimenta su claudicación definitiva.

La lectura de una obra como esta, retrotrae a otras escrituras emblemáticas sobre este tema en el Teatro Chileno como es el caso de Juan Radrigán, Egon Wolf, Isidora Aguirre, entre otros, dramaturgo (as). Éstos pusieron los temas sociales y políticos entre los años 70 y 90 con aguda visión prospectiva, porque su vigencia ayuda a reforzar la actualización crítica de los textos porteños. El sentido que esto posee cuando se revisan la imágenes de una memoria catastrófica en una obra escrita dos o tres décadas después, no es solamente la sorprendente circularidad de tal condición, sino la violenta instalación de un *modus vivendi* de la frustración amparado en la política económica excluyente, expansionista y violenta. Preguntarse, si esta escritura es válida por su contingencia sería restarle importancia, en tanto se debe tener en cuenta que su acierto y autonomía, está en la capacidad de re-crear una teatralidad social ligada a los lugares de memoria de la catástrofe y del dolor, sobre todo, cuando se ejerce el olvido desde un estado y política completamente ajenos a esta realidad. *Mediagua*, pone en funcionamiento una memoria castigada por los actuales sistemas socioeconómicos occidentales y promueve miradas reconstructoras de un país que se imaginó floreciente al margen de la mayoría y que, precisamente hoy por hoy, ya no existe como tal. Al respecto: “Los habitantes se enceguecieron con las posibilidades que se gestaban en ese

nuevo gobierno, que se traducían en un país alegre, próspero, creciente en el ámbito económico, pero que poco a poco fue dejando atrás la unión, el compromiso social y la vida en comunidad, dando paso al individualismo”. (Saavedra,2017 p.49)

La imaginación de futuro, en el caso de Chile, no se ha hecho precisamente desde su pasado. Desde la postdictadura se ha tratado de eludir el trabajo de la memoria (Jelin,2003) debido a innumerables presiones de las élites nacionales, que preocupadas de mantener su *status quo* económico a como de lugar, han bloqueado cualquier intento de reforma constitucional tendiente a realizar las transformaciones en materia de justicia social. Las extremas tensiones que a esta hora se originan en el país, han puesto en la superficie la duda y el nihilismo total en las instituciones, lo que ha producido el nacimiento de una “nueva normalidad” en materia de ciudadanía. Los lugares de la catástrofe evidencian síntomas claros de un pasado no visto ni ocupado por los agentes del estado, tal como se aprecia en el destino de los personajes de *Mediagua*, que esperan un país soñado y más justo, aunque sea lo único que pueda menguar el hambre nocturno y su exclusión.

HIJA DEL MEDIO: Somos un tipo de chilenos necesarios pero también muy despreciados y relegados, mamá. A nosotros nos arrojan donde sea y como sea. Esa clase de chilenos somos. Servimos, pero no tanto. Mamá, si este país no creyó en nosotros, no tenemos porque nosotros seguir creyendo en él. Ya nos mintió y nos botó. Es la hora de que usted, yo y mis hermanos tengamos fuerzas para gritar, gritar de verdad.
(Llanos, 2019 pp. 28-29)

En la obra, Valparaíso (y el país) se han diluido como territorios, porque a esos personajes nunca les dieron la oportunidad de compartir la tesitura de un diagrama urbano que los situara existencialmente como ciudadanos. La privación del lugar de origen, es la elipsis también de la identidad geográfica de la memoria. Al concebir esta obra como una crónica de la emergencia habitacional y existencial perpetua, se concluye que se difuminan los marcos sociales del pasado compartido (Halbwachs,2004) para evitar que los sujetos se integren dentro de una comunidad. De este modo, se logra separar a los individuos de todo imaginario y capacidad heideggeriana de “espaciar/crear” su propio entorno de habitante. De este modo, los personajes están bloqueados para decidir, quiénes son, por qué están así y a qué lugar

pertenecen. En este sentido, las huellas de una marginalidad, parecen ser más complejas que el hecho de estar viviendo la pobreza en una casa de emergencia cerro arriba. No solo esta realidad los enfrenta al *stablishment* latinoamericano posmoderno que los excluye, sino también el anonimato que los invisibiliza hasta convercerlos de su condición de residuos o simples delincuentes siempre al margen de su territorio. Sin embargo, son capaces de crear su propio refugio retrotópico (Baumann,2017) aunque sea un espacio degradado y no les pertenezca a juicio de los otros.

(*SE CAGAN DE LA RISA*)

HIJA DEL MEDIO: ¡Chilenos de corazón, mierda! ¡Sáquense los guantes!
¡A la pista todos y a zapatear la patria que ella hartó que nos ha pisoteado!
¡Ahora le toca al cuerpo marginal mover su brazo partido y meter bulla!
¡No decaigamos, no nos partamos!
¡Chile nos necesita, y a él, con amor y pobreza, le cantaremos desde esta casa!
Feos, sucios y a maltrechos, seremos eco de los que ya se esfumaron en el anonimato que trae consigo la pesada muerte.
Aún en el centro de lo que será mi fracaso voy a completar esta tarea necesaria para adquirir fortaleza y hasta una partícula de influencia.
Entraré en mi cuerpo como en un libro para transformarlo en memoria.[...] (16-17)

Hoy la fachada arquitectónica limpia e incólume de la ciudad-puerto desapareció. Ha emergido en esa superficie la gráfica de una nueva forma de urbanidad. Aquella que se desplaza de todos los márgenes para verter su escritura reivindicativa de los pobres, refugiados y abusados políticamente hablando, cuyo pasado-presente-futuro catastrófico se ocultó. El borramiento de la forma canónica urbana patrimonial edificada en la ciudad de Valparaíso, fue sustituida por la raya proscrita (grafitti-consigna política-social) equivalente a la presencia de ese cuerpo marginal declarado por la Hija Mayor en *Mediagua*, que reclama su minuto de influencia, bulla y gesto social de último minuto para existir sin protesta alguna. La sobrerayadura de los muros urbanos porteños, constituye otro ejemplo de la contraimagen de una ciudad vuelta a imaginar a manos de un habitante/masa alterado y ofuscado por las injusticias sociales. *Mediagua*, ofrece una teatralidad social y urbana reactualizada del puerto de Valparaíso, en donde la dramaturgia surge en parte por medio del trabajo colectivo del

teatro *La Peste*, lo cual propicia un montaje de escrituras diversas en su estilo estructural que Llanos jerarquiza en un texto dramáticamente potente. En síntesis, una mirada sobre una ciudad que cobra relevancia en estos días, debido a la impresionante convergencia con la gran movilización transvesal que ocurre en el país no solo por su temática, sino por cómo esta ciudad no cesa de repetir su condición fundacional en materia de catástrofe.

4.4.2 *La deconstrucción de la catástrofe: los espacios de memoria de la venganza de Dubois*

Los reportes periodísticos de 1906 constataban lo catastrófico del terremoto en Valparaíso en ese año. La ciudad casi aniquilada por la fuerza de la naturaleza una vez más, debe reconstruirse y afrontar la decadencia de su pasado esplendoroso. La catástrofe propugna la imagen de un paisaje porteño devastado en cuya destrucción, aparece la figura mítica de *Emile Dubois*⁷⁵ como un signo más de aquellos días aciagos e inciertos en la escena social de los habitantes de esta ciudad. Este hecho se confunde con las noticias de los asesinatos que le imputan al francés, originándose un escenario poco habitual en la ciudad y en la opinión pública. Vale decir, terremoto y crímenes en serie en un puerto pobre, sirven para desplegar y deconstruir la historia del personaje excéntrico y sacrificial de *Dubois, Santo Asesino* (2019) de Gustavo Rodríguez. La obra que ha sido publicada⁷⁶, junto a otras este año en un estudio y antología online sobre escrituras inspiradas en la memoria de la ciudad, fue estrenada el año 2010 por la compañía La Turba en una capilla del Cerro Cordillera de Valparaíso logrando impactar por su puesta en escena y recepción.

La historia de *Dubois, Santo Asesino*, se distiende en secuencias en donde destaca una configuración hibridada de los acontecimientos, los cuales se ordenan según algunos hitos históricos por todos conocidos del personaje: sus asesinatos, su relación con Ursula, su arresto y fusilamiento. Sin embargo, el material dramático no es lineal, pues en la ficción aparece una operación subjetivadora nueva sobre la historia de Dubois, que lo exculpa de sus asesinatos y lo pone en una condición de héroe, algo parecido a un *Robin Hood* en

⁷⁵ Emile Dubois Etaplè, Francia 1867-1907, Valparaíso, Chile. Su verdadero nombre fue Louis Amadeo Brihier Lacroix. Inmigrante francés que fue acusado de 4 asesinatos, uno en Santiago y tres en Valparaíso. Fue arrestado en 1906, año del gran terremoto que azotó al puerto. Encontrado culpable, fue fusilado un año después. Sobre su vida y asesinatos se han creado una serie de historias/mitos urbanos que relatan su inocencia, alegándose que sus actos fueron justificados y considerados como una especie de justicia del proletariado.

⁷⁶ Véase: <http://historiadeltatroenvalparaiso.cl/la-ciudad-como-dramaturgia-exhumada/>

Valparaíso que defiende a los pobres y marginales. De tal modo, la obra va alcanzando agenciamientos imprevistos sobre la vida e historia documentada y periodística de este personaje, ya que ello no es más que un pretexto para transitar por la crítica social que pretende Rodríguez. El dramaturgo, si bien no pierde de vista el contexto urbano que este personaje rizomatiza en en rutas, encuentros o escapes inesperados, re-actualiza el paisaje devastado de Valparaíso para profundizar en este territorio por medio de un ejercicio de desarme de su pasado y, a la vez, cuestionar el imaginario común que ha definido esta controvertida figura de la historia local. Los acontecimientos en el texto se reconfiguran en una reescritura que deconstruye el contenido memorial de la imagen de Dubois para proponer una lectura social y crítica de este “posible asesino”. Dicho esto, lo de “posible” viene al caso, porque la deconstrucción de Rodríguez toma prestada una faceta creada por un imaginario arraigado en la mitificación popular que hace posible que el personaje despliegue otra imagen del asesino: su venganza y su actitud benefactora hacia los más pobres.

INSOMNIO

DUBOIS:[...] Limpio las escaleras de esta ciudad
Desde el más bajo hasta el más alto peldaño.
Me dejaré caer sobre esta ciudad de escaleras
Lloverá y tronara tan fuerte
Que todas las miradas estarán sobre mi
Seré la luz
Soy la luz
Soy los ojos de la justicia ciega
ALTO
Soy un actor
Un actor de carne y hueso [...] (Rodríguez, 2019 p.4)

De este modo se entiende que la reescritura de *Dubois Santo Asesino*, pasa por hacer una propuesta de “nuevas huellas de ideas” (Krieger, 2004) que obliga a la lectura más abierta, actual y activa de la historia interrogada. El deslizamiento que realiza el escritor tiene visos de diseminación dado que el trabajo de expandir los espacios de y su contexto, permiten indagar operaciones de performance que, asimismo, deconstruyen la ficción para proponer una disrupción en lo que respecta a la configuración de la palabra. Esto quiere decir, que el dramaturgo crea confrontaciones entre ficción-realidad con valor épico/rapsódicos (Sarrazac, 2013) que consisten en desplegar mixturas de materiales textuales diversos como lo son las referencias documentales periodísticas de la época sobre los asesinatos de Dubois, escenas

dialogadas de carácter narrativo y monólogos, entre otros. En este punto, se reiteraran estos procedimientos escriturales como modos de hacer visible dicha deconstrucción derridiana, porque la textualidad rapsódica implica, precisamente, una nueva costura de estilos y procesos dramáticos para eludir la preeminencia del diálogo y crear nuevas vectorizaciones intertextuales que terminan produciendo efectos performativos de la palabra en la que desaparece el personaje en pos de la voz rapsódica. (Sarrazac, 2009)

La pulsión rapsódica en la escritura –o en el espectáculo- corresponde a esta tentativa de tanto en tanto reiterada de recuperar la discontinuidad –lo discontinuo, lo separado- que preside originalmente la relación teatral. Reabrir la escena originaria del drama, desembarazarla de la hiperdramaticidad del diálogo de teatro burgués. Dejar que una voz diferente a la de los personajes se abra camino. No la del “sujeto épico” del tipo del de Szondi, que es todavía una voz demasiado dominada y, finalmente, demasiado abstracta, sino la voz dudosa, velada, tartamuda del rapsoda moderno. Una voz que sería la voz de un mal sujeto. (Sarrazac, 2009, p. 15)

Uno de los aciertos de esta dramaturgia, por cierto, estaría justamente en poner en crisis ámbitos del concepto mimético de representación mediante una escritura disruptiva de la imagen del “asesino” para cuestionar, al mismo tiempo, los modos de aprehender los imaginarios político-sociales que intenta el autor con esta obra. En este sentido, dicha condición estratégica autoral toca también la configuración del mundo urbano en la que encuentra Dubois. Éste se halla inmerso no solo en un puerto sometido a una catástrofe natural, sino que también a la destrucción ambigua de las leyes/normas del orden social. Por eso, que la culpabilidad del personaje esta sometida al misterio destructor del canon de la justicia y a la invención de una memoria que lo exculpa y lo sitúa como una figura al margen del delito. Rodríguez, establece una pulsión lúdico-performativa con su escritura, porque en ella subyacen también las estrategias de escenificación a pactar con el lector/espectador con el fin de ofrecer una teatralidad que privilegie la palabra como acontecimiento.

VÍCTIMAS DE LA LIBERTAD

Aparece una mujer pobre, joven aún, no llora, por lo menos ya no, a medida que dice el texto se va amarrando las manos, vendándose los ojos y al final la boca.

[...] DUBOIS: Entonces creo que el nombre de José Vargas no te suena, no, no sabías que trabajaba para ti, no sabías que murió hoy por culpa tuya, no sabías que su familia no puede reclamar su cuerpo para enterrarlo como Dios manda, no sabes que dejaste una joven viuda por el solo hecho de que se te dio la gana, por el solo hecho de que ese hombre te humilló y te ofendió en público, no sabes que murió porque le cobraste dos meses de su sueldo por un miserable trozo de tela, que tú jamás supiste que existía hasta que tus guardias lo encontraron entre sus ropas.

GASPAR: pero que tiene que ver contigo todo eso.

DUBOIS: no, conmigo nada, con ella.

La mujer bota sus amarras y se lanza encima de Gaspar Janvion, se trizan en una disputa que termina con la mujer muerta y con Gaspar como vencedor, pero a duras penas.

GASPAR: (*sin aliento, aterrorizado*) de qué se trata esto Dubois

DUBOIS: esto, esto se trata de venganza

Dubois se abalanza sobre el anciano, se corta la imagen. (Rodríguez, 2019 pp.8-9)

La escenificación que llevó a cabo la compañía La Turba el año 2010, desplegó una teatralidad en la que el espacio potenciaba la performance del texto, logrando establecer secuencias escénicas fragmentadas que hacían la percepción más activa en los espectadores. El hecho de que el texto se halla puesto en juego en una antigua iglesia ya deshabitada y un tanto destruida, propugnó de mejor manera la pregnancia de un ejercicio basado en lo que se podría denominar *site specific*⁷⁷ del montaje, el cual vino a significar un poner en práctica el enfoque rapsódico y épico de la dramaturgia de *Dubois Santo Asesino*, cuestión que al día de hoy es reconocido como un aporte a la puesta en escena regional en la ciudad de Valparaíso.

⁷⁷ Este tipo de arte fue creado especialmente para su interacción con el espacio, situación o contexto determinado, ya sea otra obra de arte, el espectador, una institución o un espacio público. Estas manifestaciones artísticas pueden tener un carácter efímero o permanente, dependiendo del soporte y el lugar en el que se realicen. Las intervenciones, por lo general, buscan romper con el orden habitual y cotidiano transformando el entorno en que están insertas.

La propuesta de un texto en el que el personaje se disemina en un cuerpo-voz-acontecimiento para dejar de lado la representación icónica de la misteriosa historia de Dubois, está en sintonía también con una nueva tonalidad dramática que se desprende de aquella operación sustituta del diálogo dramático. Por lo tanto, la escritura de esta obra puede leerse perfectamente a partir del giro performativo(Fischer-Lichte,1995) en el teatro actual, en tanto se observa la convergencia e hibridación de materias textuales disímiles que producen aquellos efectos narrativos, líricos, autobiográficos, memoriales, entre otros, que se ponen en contacto con lo dramático en un efecto que Vinaver(2015) denomina obra paisaje. Al respecto, la irrupción del teatro posdramático explicita este fenómeno de transformación que experimentan las escrituras, al puntualizar que se está frente a una nueva etapa en las artes escénicas en donde, al mismo tiempo, se re-piensa lo dramático y sus componentes a partir de la constatación de la crisis de las formas de representación. Al respecto Cornago señala:

Asistimos a una *presentación* de la *representación* o una puesta en escena de esta última, que saca a la luz los procedimientos que de otro modo pasarían inadvertidos. De esta suerte, la teatralidad proyecta un tipo de mirada específica sobre el hecho de la representación. Ésta se hace más consciente, y el espectador disfruta al ver de forma consciente el procedimiento de la representación, el juego del artificio y el desequilibrio de las identidades, el soy *uno*, pero represento *otro*, soy yo pero en realidad no lo soy. (Cornago, 2004 p. 250)

Dubois, Santo Asesino, posee esa particularidad de desplegar zonas nuevas de la culpa, la muerte y el asesinato, revirtiendo su sentido y ubicándolos en una contexto de espacio e ideología también reconfigurados. Es decir, la obra se abre a la posibilidad de que el personaje visto como lugar de memoria sea susceptible de volver a ser creado para, al mismo tiempo, recuperar el ritual contemporáneo de imaginar un Dubois disruptor de su propia historia y de sus persecutores. Por tal motivo la figura de este personaje deviene acontecimiento social, puesto que debe entenderse como una operación performativa que apela a los desdoblamiento y pliegues de su “presencia nueva imaginada” para reforzar la ruptura de la imagen histórica y oficial de victimario. El juego que propone el texto con la irrupción de lo real(Sánchez, 2007) e histórico como recurso, no es más que la práctica de una escritura que desea desterritorializar los ejes identitarios de los imaginarios de poder instalados por un discurso oficial dogmático en contra de un Dubois ahora distinto.. De este modo, con las disgresiones narrativas presentes en el texto, se pone en funcionamiento el devenir de la

palabra-acción estableciendo otro *status* del diálogo para, asimismo, activar los actos performáticos de los acontecimientos que, en este caso, propenden a visibilizar las rutas de la venganza de este otro Dubois.

DISGRESIONES.

Oficio de actor-oficio de muerte

DUBOIS: [...] han pasado 100 años de la muerte de Dubois
y aún sigue habiendo violencia y muerte en este país
y lo único que ha variado ha sido la reacción
la acción, la causa sigue siendo la misma humillación [...] [...] para que aparezca otro Dubois o de dónde va a salir
¿de las minorías?
Étnicas
sexuales
económicas
quién se va a atrever
a devolver la mano
quién será el motor
de la reacción
tal vez sea un actor [...] (Rodríguez, 2019, p. 22)

Así como el personaje transita por un pasado que se ha transformado en lugar de memoria de la venganza en una ciudad semi destruida, también se desliza por la arquitectura oscura de un puerto que lo convirtió en una santo popular e hizo de su destino fatal, un ritual heredado por el imaginario de Valparaíso. Los recorridos realizados por Dubois en esta ciudad, se mantienen como lugares de memoria, al igual como su presencia histórica inscrita en el deseo de mantener vivo aquel pasado libertario y justiciero que, para muchos, consagra la fe y sed de justicia social. En la obra, el dramaturgo lo inscribe como parte del tejido urbano no solo de la época, sino también de la invención de una memoria prospectiva capaz de visualizar, además, los conflictos colectivos de un presente políticamente errático e injusto que no se sana de la dictadura. La idea actualizadora del autor, en el sentido de ofrecer la liquidez del asesinato o el delito a cambio de hacer justicia y reclamar una sociedad chilena más justa, está planteando paradójicamente lo mismo que el país vive en estos momentos. Pareciera que la ruta de Dubois no acabara en su propia historia; por el contrario, se proyectara en los acontecimientos que ponen de relieve la propia humillación endémica que el pueblo chileno vuelve a experimentar en estos precisos momentos⁷⁸. Esta digresión es válida, porque

⁷⁸ Al momento que se redacta este trabajo, Chile vive un estallido social de grandes dimensiones que no tiene precedentes desde la instalación de la dictadura de Pinochet en 1973. El país comenzó una verdadera revolución social el 18 de octubre de 2019, la que

demuestra que este modo de ficcionalizar la realidad es una operación que está totalmente vigente en las teatralidades que se despliegan en la actualidad; es decir, dichos procedimientos deconstructivos propenden a ejercer nuevas formas de cercanías y pactos con sus receptores/lectores con el objeto de poner en cuestión los contextos y estructuras fijadas por la dramaturgia tradicional local. Por tanto, lo que produce esta obra constituye una especie de migración hacia otros paradigmas más liminales de recepción para permear los imaginarios colectivos, ofreciendo una estetización dramática que sea capaz de intervenir los contenidos de la memoria local y generar audiencias que asuman un acto relacional, participativo y radicante.(Borraud, 2009)

LOS SUEÑOS DE EMILE
DUBOIS

[...] desde aquí empieza la cuenta regresiva
de diez en diez
(como los mandamientos)
partimos con la democracia
la transición
la dictadura
y la dicta blanda
los revoltosos sesenta
(el mercurio miente(todavía))
los coléricos cincuentas
el mañoso frente popular
la masacre del seguro obrero
los prolíficos años veinte
el terremoto de Valparaíso
nos detenemos ahí
en ese Valparaíso viejo
(como el de ahora)
donde ocurre la acción
en esos adoquines que aun pisamos y compartimos
(como sombras sin tiempo)
con un presente tan común como el de ayer.

(se corta la imagen) (Rodríguez,2019 p. 3)

alcanzó niveles de protesta ciudadana masiva jamás vista en los últimos 40 años. El alza del pasaje del Metro (tren subterráneo) ocasionó una movilización sin precedentes para evadir el alza de precio encabezada por los jóvenes y estudiantes. Éstas derivaron en grandes concentraciones de manifestantes a lo largo de todo Chile. Junto con ello, las consignas de abuso, desigualdad y descontento con el gobierno del presidente de derecha, Sebastián Piñera y el consecuente modelo económico neoliberal, extremaron y endurecieron las protestas al punto que se decretara estado de emergencia durante 10 días con las fuerzas armadas en la calle para reprimir a los ciudadanos. Aún el estallido está lejos de finalizar y las cifras de muertos, heridos y detenidos sigue aumentando la violencia en todas las ciudades del país.

Dubois Santo Asesino es una de esas obras que ofrece posibilidades para profundizar en los en los ámbitos que Nora (2009) considera importantes en los *lieux de memoire*, específicamente, cuando señala la trascendencia del sentido simbólico, funcional y material en la práctica de la memoria. Por tal razón, este personaje emblemático y [simbólico] sirve como punto de partida para recuperar el valor de un espacio para el recuerdo, cuya intrahistoria [material] no es solo una monumentalidad más celebratoria del puerto, sino que es una presencia viviente y [funcional] en la territorialidad de sus habitantes inscrita en Valparaíso como memoria urbana popular. Solo así se puede comprender el animismo permanente que gira en torno a Dubois, en tanto ocupa un lugar en el territorio inventado por los porteños, el cual Rodríguez se encarga de recuperar como presencia disidente e intenta trasladarla a esa “otredad” que permanece en el pasado-presente de esta ciudad. En este sentido, las combinaciones de sentido que propone el texto, a propósito de concentrar una perspectiva de la memoria en relación con el espacio, es pertinente toda vez que la escritura no se produce sin la ausencia de este espacio urbano acotado. Mas aún, se puede afirmar que la travesía de Dubois propuesta, es parte de la trama de los lugares que componen Valparaíso como ciudad sometida a la catástrofe y a la cultura popular, que se valida en el proceso de ficción deconstructiva del personaje que despliega a la postre el sincretismo de su mito y realidad. Así, la memoria local tiene la inscripción de pasado colectivo que el personaje porta en forma de recuerdo que a posteriori quedará fijado en el sitio preciso de su fusilamiento.

DUBOIS: [...] Antes que el encierro me vuelva loco
Quiero morir mirando el cielo
Quiero morir mirando el puerto Con el viento en la cara
Tiren mi cuerpo en una quebrada.
Por ahí en Santos Ossa
San Roque
Cerro la cruz
Cerro monja
Miraflores
Santo Domingo
Una parte en cada cerro
Quiero morir mirando mar
Que mi último aliento,
Sea el viento sur de Playa Ancha.

Imágenes del terremoto de Valparaíso todo se cae a pedazos, las murallas de la cárcel donde se encuentra Dubois se diluyen en el sismo y Dubois con la puerta de su celda abierta se sienta a leer y fumar con la calma de quien ha elegido su última actuación, se corta la imagen. Aparece el actor que interpreta a Dubois en escena. Está bien vestido y peinado esperando que llegue la novia... (Rodríguez,2019 p.36)

En ese momento no solo nace la memoria de una figura expiada de sus crímenes, también emerge la escritura de la ciudad y su consecuente relación con la cultura que la define en muchos de sus ámbitos. Las rutas de la catástrofe de Dubois son, además, las vías que transitan sus habitantes que saben que -tanto el personaje y sus recorridos documentados- son verdaderos sitios de memoria que evolucionan con el pasado-presente del puerto. Por eso que la dramaturgia de *Dubois Santo Asesino*, adquiere connotaciones de obra contingente si se piensa en la triste evolución de la matriz política neoliberal chilena que, finalmente hoy en el país, está en un crudo retroceso y cuestionamiento. La inmolación del personaje no solo cuestiona su imputación en los asesinatos, sino que también imputa las injusticias sociales y jurídicas de un modelo de vida insuficiente e injusto. Es por ello, que la presencia de Dubois se eleva a la imagen de un “caudillo-revolucionario-defensor” de los pobres que habitan en los cerros de Valparaíso, donde su venganza tiene conexión con la catástrofe y rebelión en contra de un paradigma político social caduco. Al final, sus delitos y trayectos escapistas se asumen como actos reivindicatorios de los más débiles.

El paisaje de la ciudad puerto terremoteada a comienzos de siglo XX, es un espacio que no hace más que subrayar la cartografía oscura y misteriosa de este personaje. El cuerpo del delito pareciera no existir, en tanto el texto describe sus apariciones/desapariciones en función de su propia caótica y ambigua existencia. Dubois, hace del puerto su mapa personal con las rutas de ocupación como si su vida estuviera escrita en la ciudad. Los espacios urbanos aludidos destacan su vínculo especial con los cerros, la gente y su arquitectura. Al respecto se podría sostener que: “Se establece siempre una relación de pertenencia entre sujeto y lugar. El lugar no es el espacio que nos pertenece, sino aquél al que nosotros pertenecemos” (Maderuelo,2010 p.17). En *Dubois Santo Asesino*, se enfatiza la visión de un defensor social misterioso, quizás, por eso su culpa y asedio se diluyeron en el imaginario de los habitantes del puerto para simplemente transmormarlo en un lugar de memoria de su propia venganza política.

4.5 Piratas y Corral Ajeno: la invención de la memoria como paisaje.

“.. la imaginación es una forma de la memoria.”
(À la recherche du temps perdu, Proust)

4.5.1 Invención y memoria

Si el recuerdo se manifiesta en el ritual o conmemoración colectiva de una materia inscrita (palabra, imagen, territorio, cuerpo) que actúa como instalación contra el olvido, la escritura dramática puede ficcionalizar el pasado con énfasis en lo prospectivo más allá del archivo que se conserva. La posición del pasado respecto de la imaginación es clave cuando se considera que la invención de un presente es parte de un proceso necesario de creación y recomposición crítica de la realidad vivida. Desde hace tiempo las operaciones de [con] la memoria superan el gesto restaurador o reconstituyente ejercido a lo largo del tiempo, impelido por el efecto *Auschwitz*, que hizo de la memoria un ejercicio notable para destrabar los traumas genocidas en el planeta. Ello no quiere decir que la importancia de la práctica posmemorial, sea innecesaria para proseguir con los procesos de sanación y justicia social a manos del yo vicario (Hirsch,2012) que recoge la validez de la herencia testimonial. Todorov(2008) desliza la idea del “buen uso de la memoria” en tanto esto es consecuencia de la sobre saturación del ejercicio del pasado que termina siendo un obstáculo para comprender el valor del pasado “en” y “con” el presente. Incluso, subraya: “Una vez restablecido el pasado, la pregunta debe ser:¿para qué puede servir, y con qué fin?”(Todorov, 2008, p.56). Ciertamente la respuesta no va por el camino de la superabundancia de pasado que termina convirtiéndose en la estática imagen-museo del recuerdo. Por el contrario, el autor búlgaro-francés, prefiere que la memoria interrogue y recupere su potencia creadora sobre el presente, como único modo de acomodar los lugares de memoria que una sociedad necesita para vivir. “La recuperación del pasado es indispensable; lo cual no significa que el pasado deba regir el presente, sino que, al contrario, éste hará del pasado el uso que prefiera” (2008, págs.39-40).

Los procedimientos que utilizan los dramaturgos actuales se acercan a esta operación de toma del pasado selectivo, en donde los aspectos memoriados conforman una especie de estrategia proustiana que concibe la memoria como búsqueda o travesía, guiada por el recuerdo elegido

que inventa cuando es necesario. El pasado inventa y el narrador reconfigura la existencia de los personajes: la memoria permite la reconversión de los tiempos y espacios nuevos evocados, tal como Proust hace vivir a *Albertine y Gilbert*. Éstos determinan el valor de una memoria que se alza como subversión en favor de *À la recherche du temps perdu* a través de la imaginación creadora, en cuyo centro emerge la figura de un por-venir expuesto pleno de discontinuidades témporo-espaciales. El acto de escritura se convierte en búsqueda y creación tal como en, *Ligth in August*, cuando el lector descubre que “la memoria cree antes de que el conocimiento recuerde[...].” (Faulkner, 2002). En estos dos escritores, el trabajo de la memoria asume la forma de una geometría transtemporal en la que las dimensiones transcurridas se exponen y subexponen, configurando un paisaje liminal entre lo telúrico e intrasubjetivo de la existencia. La geografía emotiva del mundo imaginado se mezcla con el devenir de la vida al límite del orden, del mundo y las cosas que reclaman su posición. Sin embargo, el pasado se despliega como si negara el tiempo ordinario para expandirse a otras zonas desconocidas, en donde la realidad de las cosas recordadas toman su posición en el relato de la memoria.

En este punto se puede volver sobre el trabajo de Nona Fernández, porque en sus dramaturgias y novelas se da lugar a un pasado que se despliega selectivamente en sus ficciones desde los horrores ocurridos durante la dictadura militar chilena, hasta la obsesión por situar el trabajo de la memoria en las constelaciones de la memoria autobiográfica. Las operaciones sobre el pasado están concentradas en lo que ella misma denomina como “dimensión desconocida” (Fernández,2016) que, paradójicamente, se muestra bajo la forma de fragmentos y rutas de torturadores del golpe militar o acontecimientos como el de Yuri Gagarin, entre otros. Es decir, son espacios y tiempos que la palabra memoriada inventa o con-funde con su pasado para elaborar los derroteros de aquellos recuerdos elegidos desde esa oscura realidad desconocida, en la cual permanece el trauma de la desaparición, la tortura y el miedo. Voyager (2019), su último trabajo que la autora llama ensayos de memoria novelada, permite observar el encuentro entre realidad-imaginación y memoria, pues los recuerdos siempre están sujetos a la fuerza de la invención. Por eso que en su ejercicio autobiográfico, se mezclan los tiempos reales con los espacios de memoria y el devenir

estelar del cosmos, porque pasado-presente viven en la fisura permanente que provoca el olvido.

Junto con lo anterior, la composición del mundo dramaturgico de Fernández documenta y ficcionaliza su material textual con la práctica de una memoria política, que expande su búsqueda hacia zonas todavía irresolutas en materias de crímenes, desapariciones e impunidad de la dictadura. Es por eso, que la dramaturga elabora procedimientos escénicos en contacto con lo real, en pos de proponer vías de acceso frente a este débil presente que todavía niega los horrores de la dictadura cívico militar y al modelo neoliberal imperante en la actualidad.

Si para ello es necesario aludir a actos perversos, hablar de los sitios oscuros, de los agujeros negros, de hechos trágicos, de muertes y violación a los derechos humanos, sus obras no serán impedimento para conseguir – a través de mecanismos y dispositivos textuales y escénicos- acceder a la revisión histórica y también a nuestra propia memoria. (Saavedra, 2016 P.14)

Se justifica, entonces, una memoria creadora capaz de inventar el presente en tanto paradigma que subvierta las jerarquías sostenidas por una práctica de la memoria solamente conmemorativa o evocadora. O sea, la opción es por una operación sobre el pasado que denuncie e imagine un por-venir más allá del duelo y que confronte la verdad que se debería legitimar en el propio ejercicio del recuerdo. Por consiguiente, la idea de que la memoria habite la palabra -perforáticamente hablando- no solo se refiere a que la labor de construcción del presente sea producto del pasado, sino que también se debe a que es un agenciamiento exploratorio del acotencimiento histórico y de ficción, cuyo fin es atravesar esos “agujeros negros” de Nona Fernández que ejercen la desmemoria en el devenir de la experiencia individual y colectiva. A partir de allí, el ejercicio de este paradigma diferente de la práctica de la memoria en las dramaturgias que se revisan, adquiere importancia si se entiende como un mecanismo disruptivo e interrogador de las jerarquías de las políticas del olvido y, a la vez, un procedimiento para la promoción de un pasado prospectivo capaz de comprender mejor la costumbre atávica de mirar -como el *Angelus Novus* de Klee- las ruinas de la historia.

Esta construcción de la memoria se ha consolidado como un giro en la literatura dramática y el teatro del siglo XXI de algún modo gracias a la irrupción del posdrama (Lehmann, 2013), el cual ha propuesto una re-visión de la estructuras tradicionales de la palabra con el fin de dar lugar a procedimientos y dispositivos que se utilizan en pro de la creación de textos más complejos y liminales cuyos temas tocan el cuerpo, la política, migración, la interculturalidad e inmigración y, por supuesto, el pasado. En consecuencia, los autores trabajan en contacto con performances contextuales y contingentes en las cuales, el recuerdo constituye el medio para indagar, imaginar y denunciar las trabas que impone la historia oficial representada.

4.5.2 Paisaje, travesía y naufragio.

El solo hecho de situar un lugar a lo lejos no constituye paisaje. Más aún, designar con la palabra *paraje* las cualidades de una espacialidad determinada, tampoco es acertado. No existió hasta el siglo XVII, una palabra más precisa que pudiera designar aquellos lugares que formaban parte también de la obra pictórica. El tránsito y evolución de la palabra *paisaje* desplegó sus significancias históricas desde la antigüedad hasta el renacimiento, pasando por las consideraciones críticas que experimentó en el siglo XIX-XX para lograr el verdadero sentido que posee en la actualidad. Como concepto ligado a la pintura, se utilizó para denotar aquellos lugares que se ubicaban *lejos* o *cerca* de una puerta, ventana u otro espacio; es decir, se denominaba *fondos* a aquellos intersticios espaciales que existían entre figuras. Los pintores usaban este término con frecuencia para dar a conocer la importancia de esos *lejos* como si se tratara de un *status* nuevo de los espacios en la obra. Sin extenderse hacia una historia del concepto mismo, interesa destacar algunas consideraciones que son oportunas a la hora de emplear el término de un modo más contemporáneo para destacar su aplicabilidad en el ámbito de la dramaturgia o las teatralidades de este milenio. En consecuencia, una definición de paisaje tiene que considerar el acto de la mirada como contemplación, pues el énfasis está en impeler al lugar la pregnancia de los afectos y el placer por lo que se ve. Por lo tanto, el paisaje no es constitutivo de lugar en *strictu sensu*, sino que es el modo por el cual el sujeto aprehende ese lugar sensorial y emotivamente. “El paisaje en cuanto idea que representa al medio físico, es lo otro, algo que se encuentra fuera de nosotros y nos rodea, pero en cuanto constructo cultural es algo que concierne muy directamente al individuo ya no existe paisaje sin interpretación” (Maderuelo, 2005, p.36).

Dicho lo anterior, el concepto de paisaje variará de una cultura a otra en la medida que se produzca el ejercicio de contemplación de lo que se desea apreciar. Por ello, cada paisaje es una cuestión de la mirada sobre los lugares, en tanto que ello vale como una performance de la subjetividad que selecciona solo lo que es posible ver. Por lo tanto, éste constituye un acto de ideas que sincréticamente configuran la imagen del lugar producto del acercamiento emotivo sobre un ambiente determinado. En este sentido, se ha ido consolidando una manera contemporánea de construir paisajes, los cuales se revelan por medio diversas figuraciones, adquiriendo formas de medio ambiente o hábitats que nos acogen y definen las existencias de cada uno (a) de nosotros (a)s. No obstante, la cultura actual de consumo neoliberal ha intentado, además, preñar al paisaje de un sentido anómico ya que se vive rodeado de “cosas” cuya impronta reducen la actividad mental de los sujetos a un intercambio simbólico (Baudrillard, 1993) de mercancías, que lo reducen a un mero acto simulado de percepción de realidad. A pesar de ello, se vive rodeado de éstos que conforman verdaderos *ambients* cotidianos y/o territorios, compuestos por tecnologías pantallísticas, cuerpos, jardines, edificios, condominios, centros comerciales, parques, carreteras, montañas, océano, entre otros. Todos dispuestos en un tejido matérico que deviene paisaje solo en la contemplación de tal manera que se tienen: paisajes industriales, agrícolas, tecno-científicos, rurales, marítimos, metropolitanos, urbanos, arquitectónicos, pictóricos, virtual, interior, entre otros. De lo anterior se puede concluir, entonces, que el concepto de territorio existe en el imaginario de los habitantes de un país, debido a la construcción mental que ratifica su especificidad cultural y diversidad social. Como se ha reiterado anteriormente, en el caso de la ciudad de Valparaíso, por ejemplo, dicha producción cultural ha creado versiones de un paisaje fundado en la contemplación de puerto exótico, bohemio, pobre, abandonado, misterioso, poético, decadente, entre otros, que dicho de otra forma, reflejan visiones de un entorno catastrófico/mítico inscrito no solo en la dramaturgia local, sino que también en la historia literaria de este lugar. Es por eso que esta ciudad posee una cultura de paisaje, porque su entorno es capaz de generar invenciones de territorio impregnadas de ese carácter popular que posee su geografía urbana, además de su tradición de puerto relevante a lo largo de los años.

En la producción de esa cultura paisajística, la memoria de la ciudad-puerto constantemente es imaginada y reinventada a partir de espacios cuyos límites visuales abarcan tanto su

horizontalidad marítima, como también su topografía abismal de los cerros y quebradas. Junto con ello, se despliega un paisaje urbano con una arquitectura que fractura el plano para dar paso a un entorno vertical como si se tratara, al mismo tiempo, de la ruptura de la ilusión expandida de la frontalidad. El hecho de que el (los) paisaje (s) esta ciudad se hibriden entre sí como piezas de lego, ensamblados arbitrariamente de arriba/abajo y, con esos cromatismos chillones superpuestos sobre un espacio inventado por un desarrollo económico desigual, está el suelo de este puerto erigido sobre la base de una mirada memorial urbana caótica, signada, además, por su permanente destino incierto que a la postre afecta también su compleja fisonomía territorial actual. Con todo, la imagen-paisaje de Valparaíso no es más que la invención de una memoria que se encuentra abruptamente trabada y reñida con un presente fragmentado, (mal llamado patrimonio) que hoy desaparece lentamente con el reciente estallido social en Chile. Al respecto: “Pues, el patrimonio es al pasado, lo que la pornografía a la sexualidad, o la conversación coloquial al chateo, un sucedáneo que satisface, pero que no otorga alegría” (Aravena/Sobarzo, 2009 pp.58-59). Por consiguiente, los trabajos sobre los lugares de memoria que estos autores pudieran realizar sobre la evidente inestabilidad de este puerto “patrimonio de la humanidad”, trasuntan las huellas de un territorio que ha sido alejado de su verdadero *ethos* memorial, siendo las obras evidencias de aquella mirada crítica/reconstitutiva que alguna vez tuvo el paisaje porteño.

Si el paisaje se compone contemplando lo que se elige ver, también se construye viajando. El viaje trae consigo no solo el desplazamiento físico, sino que también la temeraria condición de ver lo desconocido. En esta parte, no es el objetivo hacer una especie de historia o etimología del concepto, sino más bien acotar qué sucede con el acto de composición de los paisajes, cuando las dramaturgias en revisión están estructuradas en torno a travesías que exploran espacios de memoria ligados a acontecimientos históricos, míticos, sociales o políticos del país y la ciudad puerto. Ciertamente, las referencias sobre la importancia del viaje y el interés por los parajes data desde la antigüedad, dando cuenta de una especie de archivo que reseñaba los detalles de un lugar montañoso, una colina o una gran espacio oceánico. Un ejemplo clarificador, se puede encontrar en el viaje de Colón como la gran travesía hacia ese “otro mundo americano”, que deslumbra y atrapa la mirada del descubridor

genovés. Su diario perdido y reescrito por Fray Bartolomé de las Casas⁷⁹, es una evidencia de lo que Colón inesperadamente vio: la majestuosidad de las selvas, colores naturales profundos, flora fauna deslumbrante, otros seres humanos, entre otros. Todo en contraste radical con su mundanidad europea que pone en crisis su constructo cultural y cosmovisión como viajero de otro lugar. Por tanto, la circunnavegación de Colón y su encuentro con ese “otro mundo”, define la especificidad del paraje americano cuando se inscribe la contemplación consciente de lo que el descubridor tenía en su mente: un paisaje diferente, mundo y territorios nuevos. “El término país y el concepto de paisaje van a surgir, en buena medida, de la comparación entre territorios, de la constatación de las diferencias visuales y caracterológicas entre el lugar del que se procede y aquel al cual se llega, y de la añoranza de la patria dejada atrás” (Maderuelo,2005 p.99).

El viaje también significa recorridos o tránsitos que están implícitos en el acto de componer escrituras de paisaje, pues cada vez que los cuerpos se desplazan hacia algún punto del planeta, portan, al mismo tiempo, algo que contar, un punto de regreso y una localización respecto de su origen. Es por ello, que hacer mapas o geolocalizar las rutas se ha convertido en soporte para la construcción de los entornos y las cartografías de los parajes a describir. Los recorridos por y entre lugares pueden ser cartografiados con el fin de crear tramas paisajísticas para que las direcciones y rutas nuevas configuren campos visuales resignificados de una ciudad o espacio determinado. Aquí, es oportuno citar un trabajo fundacional de Guy Debord, *The Naked City* (1957)⁸⁰ en el cual el artista realiza una operación de arte *situacionista* en la que, por decirlo de alguna manera, desnuda la alienación urbana a la que es sometido el habitante de la ciudad de París. El cambio de los sentidos y las direcciones de las calles que este artista propone no solo dejan ver la realidad caótica del paraje metropolitano afecto a la invención de nuevas rutas y/o encuentros, sino, además, un nuevo paisaje sustituto que bien puede definirse como una performance lúdica sobre los espacios nuevos de encuentro en la ciudad luz. Para Deborg, los mapas son operaciones de performance artística contextual (Ardenne,2006) que contienen la idea de contención y subversión de los lugares ya que pueden ser considerados como materiales gráficos/visuales

⁷⁹ Véase https://ddd.uab.cat/pub/tfg/2014/119329/TFG_sandratoledo.pdf

⁸⁰ Es una de las obras situacionistas más importante y emblemática de este autor. Ver <https://cartografiarussafa.wordpress.com/2-los-mapas-como-experiencia/>

de verdaderos paisajes heterotópicos constituidos por territorios olvidados para ser recuperados por dicho acontecimiento resignificador del mapa. Así, la importancia del procedimiento cartográfico del autor de la *Sociedad del Espectáculo*, está precisamente en ese *detour* del espacio urbano parisino, que redirecciona los ámbitos de una ciudad colapsada, pues Debord ya intuía aquello como el síntoma principal de la sociedad del espectáculo. “Estas redes, de tramos irregulares de apariencia orgánica, carecen de centralidad y jerarquización que caracterizan las ciudades europeas, simbolizando la libertad de los ciudadanos que podrían recorrer las redes, siendo el paseo exploratorio, la deriva por los diferentes sectores de una de las posibles actividades lúdicas de sus habitantes” (Maderuelo, 2010, p. 298)

En la dirección que señala la cita anterior, se encuentra parte de la producción dramaturgica de la ciudad de Valparaíso, pues los autores citados en este trabajo realizan procedimientos de escritura que concibe el paisaje a partir de los sitios de memoria como acontecimientos de vida cotidiana local, personajes típicos o epónimos de la zona, espacios urbanos patrimoniales olvidados, relatos míticos o leyendas locales, fiestas populares, entre otros, incorporados al pasado colectivo situado e identitario del puerto. La búsqueda de un bienestar social y político mejor, la aventura del viaje desconocido y la utopía de un territorio, son las recurrencias en los textos de Fabiola Ruiz y Marcelo Sánchez. Estos escritores, elaboran sus ficciones justamente a partir de la selección fragmentaria de dichos sucesos ligados a tradiciones regionales, en los cuales subyace una ciudad-puerto confesora de un pasado exótico/misterioso, pobre/decadente, peligroso/aventurero, en cuyo seno aparece la cultura popular fundacional de esta ciudad. Con estas escrituras, ambos dramaturgos han sido capaces de situar y componer un discurso estético-urbano-maravilloso, definido como paisaje marítimo expuesto a las incertidumbres de su historia. Por tanto, se justifica que las tramas de episodios memoriales e históricos hayan sido re-elaborados a partir de ejercicios imaginarios extremos, como en el caso del viaje/naufragio corsárico de la obra *Piratas* o la travesía epica trans-temporal de la nave Ariadna en *Corral Ajeno*.

La obra de Fabiola Ruiz, propone una historia simple, pero contundente que se desarrolla a bordo de una nave/barco/carreta [Ariadna] que lleva consigo los personajes típicos de un país imaginario[Chile] los cuales se preguntan por sus vidas, su identidad y el destino del

territorio: obrero del salitre, una lavandera, libre pensador, la cantora popular, el huacho, niño socavón(Lota), campesino, un diarero y el Político. Todos seres postergados a bordo de aquella nave que viaja hacia la búsqueda de la memoria perdida de un país que los olvidó. A partir de una textualidad que tiene características de *script* casi audiovisual, las indicaciones espaciales, objetos, réplicas y monólogos se mezclan con el lenguaje didascálico y acontecimientos dialogados dando como resultado una estructura híbrida de acciones y réplicas verbales. La palabra que toma posesión en el espacio físico es importante, pues determina una dramaturgia de la visualidad que es precisamente un medio/soporte para desplegar el texto. Es decir, como sucede en muchos otros grupos de teatro físico-musical, las acciones están antes de la escritura y es eso lo que constituye la obra-partitura que se expande en los lugares de representación.

Quinto Cuadro: La Represión

1.- Al quedar desparramados los delantales en el suelo suena la alarma y entran los Agentes del Libre Mercado(2). (Supervisan implacable y coercitivamente el funcionamiento del orden del sistema)

2.- Los tripulantes se sienten amenazados ante esta presencia(siniestra) quienes los rodean para posteriormente lanzarles polvo químico. El efecto que les produce es la pérdida gradual de la movilidad que los lleva a terminar petrificados

3.- Mientras sucede esta acción, el carretonero se protege, escondiéndose bajo su carretón. Así también el político observa sin hacer nada.[...] (Ruiz, 2010 s/e)

La escritura de Ruiz en *Corral Ajeno*, se moviliza hacia lugares de acción provenientes de una memoria reciente no solo para los intérpretes, sino que también para los espectadores/lectores que implícitamente están involucrados en la mirada cómplice que propone el contenido del texto. Asimismo, se aprecia la intención simbólica en las correspondencias con el poder político imperante estos últimos años en Chile y su aparato represor, pues son claras las imágenes vinculadas a la policía del país para dar cuenta del reclamo en contra de los llamados “agentes del mercado”, como aquella nueva clase de chilenos que ha ocupado el territorio. La actualidad que adquiere la lectura de esta obra (como también otras en esta investigación) y su paradójica relación con el gran estallido

social, es ineludible por las coincidencias proféticas de algunas secuencias que escenifican lúdicamente las injusticias sociales y la implacable indiferencia abusiva de los poderosos burócratas. Entonces, el viaje de la nave [Ariadna] y sus tripulantes, hacia ese paisaje de memoria territorial robado por políticos, militares y tecnócratas posmodernos, reafirma la intención de la dramaturga de correr el velo de un pasado que no ha sido visto ni enfrentado seriamente o mejor dicho, no lo han querido ver. Al respecto:

Cantora: Entre el suelo y la ciudad, se ha perdido la memoria... Esa dama en su fatalidad... pobrecita se lamenta... viendo el cóndor sobre su cabeza... Ay, tan lejos, se extravió..., Navegantes del buen dios... Hay por aquí, hay por allá... somos los pies errantes... sin delirio ni quebranto... Pásame el sombrero gancho, que encontrar yo quiero el milagro verdadero... (Ruiz, 2010 s/e)

El paisaje de *Corral Ajeno*, se revela pregnado de nostalgia e incertidumbre frente al presente que señala la errancia como única manera de búsqueda en el tiempo y espacio extraviado. La analogía, tripulación-país-chilenos, viaja tratando de encontrar el eslabón perdido de una identidad local que fue transformada por un modelo social y político completamente ajeno. Es por ello, que la “ajenidad” que viven esos tripulantes errantes frente a ese país que no encuentran, no cesa ni tiene explicación, especialmente cuando el “Político/Empresario” intenta convencerlos de su nuevo proyecto:

Político: La gente quiere saber más... y qué es lo que quiere saber la gente, quiere saber de transparencia, oportunidades, del legítimo derecho civil que tienen a competir... [...] [...] ...y tal como lo vengo diciendo, vamos a llevar a cabo el programa “*Tierra Nueva*” para saber de qué lao(sic) está la gente... No estamos pidiendo nada a la gente, solo que miren mi página web, porque ahí están las ideas del *futuro* de la gente y para la gente... Así es la vida, así es la democracia, así lo quiere la inmensa mayoría... (Ruiz, 2010, s/e.)⁸¹

En el devenir de la obra se reitera la alusión a esa temible instalación de un modelo nuevo de vida. Un mundo económico, inhumano y excluyente. Es decir, el territorio que se busca ya no existe, ha sido reemplazado por otro. Los parajes que alguna vez conocieron los personajes se han transformado; su otro país ha decaído y fue abandonado por los

⁸¹ El subrayado es mío.

gobernantes. En este sentido la propia “Cantora” nuevamente señala esta realidad: “**Cantora:** (Cantando con el canto a lo divino)[...] ¡Ay! de cosas nos dijeron cuando nuestros días destiñeron frente al mundo que avanzaba... “Disculpe señorita, este tiempo ya no es suyo, ya no hay tiempo pà(sic) los lesos se lo digo con orgullo”...[...].”(Ruiz, 2010, s/p). Ese tiempo ajeno es el paisaje nuevo y moderno, prometido como sueño de bienestar para siempre. Sin embargo, fueron años, meses y días inventados para algunos. El lamento de este personaje retrotrae a las réplicas de las teatralidades políticas de a comienzo de siglo XX, cuando la escena chilena denunciaba en latinoamérica los abusos y las injusticias sociales al pueblo y a los trabajadores⁸². Ahora bien, el señalamiento que hace el personaje de la “Cantora” en relación a que el tiempo ya no les pertenece, aunque porten la historia de su territorio, hace ver que la memoria no es el “por-venir” que esperaban ni nada tiene que ver con su pasado. En otras palabras, ellos son la memoria de un país que los expulsó, porque su tiempo y espacio desaparecieron ante la modernidad impuesta a la fuerza. Aquí cobra significación el título de la obra ya que la expresión, “*corral ajeno*”, en el uso tradicional, alude a “errancia”, “extraño” y a la condición de “sin rumbo”. Esta última acepción es la que interesa reforzar ya que la nave porta personajes que quedaron suspendidos en el pasado, pues son descritos como figuras de una época social y políticamente pendientes que desean volver al territorio. Por tanto, el *status* marginal de la tripulación reafirma aún más el sentido residual de la búsqueda, porque a fin de cuentas, son el recuerdo reciente que el presente chileno en las últimas décadas liquidó, por lo cual no tendrían ninguna opción de futuro. A propósito de esto último, es oportuno rescatar cómo la política del desarraigo proyecta hoy su evolución más perversa, en tanto es la inmigración y la marginalidad la nueva condición de seres humanos “extraños” que el neoliberalismo signa para resguardar los intereses de una sociedad cercada por la economía. Sin embargo, tal como sucede con los tripulantes de “Ariadna”, esa misma condición de despojo hace que se continúe con la búsqueda del lugar al cual se pertenece. Que el mismo Baumann lo explique: “Para los marginados que sospechan que han tocado ya fondo, el descubrir otro fondo más bajo todavía que aquel al que han sido relegados es un acontecimiento salvador que redime su dignidad y rescata la autoestima que les pudiera quedar.” (Baumann, 2016 pp.18-19)

⁸² Véase el Teatro de Antonio Acevedo Hernández y de Isidora Aguirre, dos ejemplos emblemáticos de la dramaturgia política en este ámbito en el Teatro Chileno.

La dramaturgia de *Corral Ajeno* sondea el tema de la errancia con una complejidad mayor a lo que su puesta en escena pudiera proyectar, especialmente cuando se abre la tentación a quedarse solo con las posibilidades escénicas que la teatralidad del texto promueve. Si bien existe una opción por un lenguaje gestual/musical/coreográfico, el que se realiza sobre la base de una contemporaneidad acorde con nuevos procedimientos sobre la actuación y el cuerpo en escena, el funcionamiento y estructura del texto muestra un tipo de escritura descentrada del diálogo. Ello se debe, por un lado, a procedimientos dramáticos relacionados con la operación epicizadora de la palabra y, por otro, a la performancia de la acción integradora de la partitura gestual y musical haciendo posible que exista una composición visual y textual compacta. Es decir, no existe separación del encuadre escénico con los discursos de los personajes, porque la idea es situar visualmente la escenificación de un tiempo perdido y, a la vez, reforzar el contenido de la acción y la palabra para habitar imaginariamente el sitio que les pertenece. El viaje por la memoria de un espacio irreconocible, es al mismo tiempo, la urgencia identitaria de recomponer el origen de una cultura, ciudad y país que se han transformado. Por tanto, de esta manera se comprende la fractura trans-temporal que los tripulantes/personajes experimentan en la obra cuando abruptamente no saben donde están ni tampoco pueden reconocerse.

Tercer Cuadro: La Actualidad.

Al caer los personajes en la actualidad, quedan desparramados en el suelo. Poco a poco se van levantando encontrándose con la urbanidad, el espacio es totalmente distinto. Esta ciudad les sorprende en su magnitud. La modernidad los desconcierta.

Encuentro con Carretonero. Solución silencio tensión de encuentro, posterior confianza. Solución espacial a partir de los tripulantes que han rodado hasta los pies del público. Planta de movimiento.

El carretonero se transforma en el guía, en el que muestra el camino.
(Ruiz,2010, s/e)

El encuentro con el presente posmoderno revela la analógica pérdida definitiva del paisaje propio: aquél de un Chile ideal pleno de utopías sociales y políticas esperanzadoras. Las alusiones a un pasado rural, campesino, trabajador y comunitario, es reemplazado por esta ruptura que no solo muestra la total confusión de los personajes, sino que también la nueva estrategia que los impulsa ante este nuevo escenario. Tal como señala el texto, la tormenta señala el inicio del apocalipsis que no es otra cosa que el encuentro abrupto con el presente,

el tiempo actual que no pueden reconocer. La metáfora del texto que cantan todos en esta parte de la obra es categórica y elocuente:

Texto Cantante:

Es esta fisura que se abre...Bien de todos mal de todos...
Que se abre con sus fauces, arrasando los cimientos.
¿Quién puede decir cuanto ha tragado?,
¿Quién puede nombrar lo que ha soñado?
¿Quién puede contar lo que ha vendido?...Es esta fisura hacia el abismo...
Bien de todos, mal de todos.(Ruiz, 2010,s/e)⁸³

Esa fisura vertiginosa hacia el vacío es la imagen del progreso que ellos nunca conocieron. Irónicamente, el carretonero se convierte en guía del grupo y les muestra la ciudad del presente que, aunque Valparaíso no se nombra como paisaje directamente, se desprende que transitan por este lugar-portuario que se confunde con el otro asfáltico. El discurso de este personaje crea el paisaje del territorio que ve, a partir de cómo se vive en este nuevo suelo y cielo que ya no es solamente una ciudad, sino que un lugar exótico y apocalíptico sumido en la sobrepoblación que se diluye en la imagen caótica que ha creado el progreso tecnológico.

ENTRADA A LA CIUDAD

Carretonero: (Presentándoles la ciudad)...No hay como otro lado, ven si esta calle es larga y es la principal, repleta de cabezas y todo ese asfalto que uno ve, con los ojos abiertos, y que va a dar a esa cuestión grande de la autopista que hicieron ahora...Y ese edificio de vidrio, por encima de sus hombros, ese, ...que es de los más altos, y esas moles...esas de allá son las telefónicas ...y estas del otro lado son las marieras llenas de hombres rana...y más allá, ese tremendo hoyo, que lo abrieron con cualquier dinamita, y le sacaron montones de tierra, y que va a dar a donde yo vivo... [...] y desde el fondo de mi patio, también se ve el mar...[...] [...] y más allá, al final del círculo, está el edificio de todos...el del reino de Hielo...le hicieron una pileta ahora [...] (Ruiz, 2010, s/e)

La cita anterior sintetiza la visión paisajística extraña y ajena para el grupo de tripulantes que intentan acomodarse a esta nueva realidad frente a ellos. La descripción hace mención al territorio escindido por el progreso, en el cual destaca la fisonomía de una geografía edificada

⁸³ El texto destacado en negrita, según la dramaturga, señala que es una canción cantada a coro por todos los tripulantes de la nave.

lejos del recuerdo fundacional de sus habitantes originarios. La descripción termina con una metáfora interesante que nombra el palacio de gobierno, señalado como “el edificio de todos”, hoy frío e indiferente que ha sido rodeado de agua como si el líquido marcara la distancia castigadora entre los que tienen el poder y los postergados. La correspondencia al Palacio de la Moneda, casa de los presidentes chilenos, es una imagen que se volvió foco de lucha y espacio de ocupación por las diversas fuerzas políticas después que el golpe cívico militar lo destruyera. Con ello, se consolida la fractura de un territorio y, a la vez, una forma de vida basada en las tradiciones de la memoria colectiva. El final de la obra está marcado por el cuadro de la represión policial de los llamados “agentes del mercado” que encierran a los tripulantes en unos cilindros. La lectura que se puede realizar hoy sobre esta metáfora que representa el abuso de poder y el triunfo del libre mercado en el país, es categórica y evidente, ya que no se puede obviar la analogía a los movimientos sociales ocurridos en Chile desde el año 2006 a la fecha. Éstos aún no han cesado, pues la relación con el estallido social del 18 de octubre de este año y, que ha dado la vuelta al mundo, refuerza aún más la voz de la dramaturga al poner en escena un tema pendiente en el país. La obra se cierra con un mensaje dramático mientras estos personajes desaparecen; no obstante, el carretonero reivindica la lucha y la intención a mantener viva la memoria y el territorio.

Carretonero:

[...] Pero no se vayan, no me dejen. Yo estuve solo y no quiero volver a estarlo. Si vienen conmigo les mostraré nuevamente las calles, y los edificios, y los llevaré a mi casa. Así podremos aprender que el sol, es un sol, que el hombre es un hombre, hasta que los administradores y los indiferentes, tengan que reconocerlo algún día.

... No se vayan...

Los personajes ya han desaparecido completamente. El carretonero se va. (Ruiz, 2010, s/e)

Otra obra revelante de este trabajo, es el texto *Piratas*, de Marcelo Sánchez, que despliega una historia en la cual la imaginación del pasado también es un viaje, pero de aventuras, búsqueda de tesoros y leyendas. La presencia de un barco que escenifica la búsqueda/travesía plena de misterios y pactos secretos de corsarios, se convierte en la metáfora central de la dramaturgia. El texto, parcialmente está basado en el libro “*El tesoro de Guayacán*”, de Ricardo Latcham⁸⁴ y en la leyenda del corsario inglés Francis Drake. De ambas, recoge los

⁸⁴ Ricardo Latcham, escritor chileno (1903-1965) Ver: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-793.html>

hechos históricos y la fantasía de leyendas acerca de estos piratas aventureros y de un tesoro que, a pesar de no encontrarse jamás, permanece en la memoria colectiva de los habitantes del país y de la ciudad de Valparaíso. De este modo, la historia de *Piratas*, está centrada en el viaje que realiza la tripulación del *Libertaria*, un barco que está al mando del capitán Dayo, que con una tripulación de 7 marineros, emprende un viaje aventurero en busca de nuevas tierras y dinero. La nave se dirige hacia las costas de Chile, apareciendo algunos lugares/puertos del norte y centro del país. Es así, que dentro de la historia, Valparaíso, es nombrado como un lugar de conquista, refugio y de esplendor para la tripulación constituyendo un encuadre permanente en el desarrollo de los acontecimientos.

Piratas, converge hacia un ejercicio de memoria, en cual el pasado también es una búsqueda o exhumación de identidad y territorio. Al respecto, esta obra fue estrenada el año 2000 y luego vuelta a reponer 10 años después con motivo de un proyecto de itinerancia regional, justamente en el marco de recuperación patrimonial de lugares, leyendas y acontecimientos típicos de la cultura local. La estructura del texto no solo deja ver el espíritu aventurero del oficio de la piratería, sino que también el constante reforzamiento de ese mundo de hombres rudos, temerarios y combativos. El lugar de la acción masculina excluyente se hace cada vez más fuerte, pues las alusiones al combate en alta mar, al robo, conquista, embriaguez y hombría, constituyen la fortaleza de un corsario-hombre que responde a la única ley posible, la libertad. Es en este contexto en el que se pacta subir al *Libertaria*, despojándose de todo para asumir la única ley posible, la del filibusterismo.

Dayo:

Todavía quedan restos de hombre entre tus huesos... Deul, maldito cangrejo, no me arrepiento ni por un segundo de haberte recogido en... ¿Dónde fue? ¿En plymouth, en la vieja Inglaterra? ¿En Argel? ¿En Róterdam, Marsella? Recuerdas cuando me pediste de rodillas que te dejara subir al barco? Y yo te advertí que al subir al *Libertaria* perderías tu nombre, tu patria, tu religión, a tus padres y tu idioma y que lo único que ganarías sería tu libertad. (Sánchez, 2000. s/e)

En el inicio del texto, este hito marca el objetivo de la tripulación y, al mismo tiempo, el destino de todos los que están a bordo. Dayo se presenta fuerte y categórico en su liderazgo,

porque sus planes no tienen límites y hace ver, desde el comienzo, su interés por asediar las costas de Chile. Su actitud decidida está dispuesta a hacer lo que sea necesario para conseguir gloria y dinero; esto lo define como un personaje casi invencible, no solo en la matriz guerrera que alcanza su nombre o mando, sino para consolidar su ley y mundo masculino.

Dayo:

Si tengo que castigarte te mataré o te dejaré ciego, si pierdes una mano o un ojo en la batalla recibirás tu paga por ello y si eres un cobarde querrás que este día nunca hubiera llegado a tu vida; por lo demás puedes comer y beber lo que quieras y a la hora que quieras y tampoco habrá azotes. Mi barco no es la Navy ni un galeón de españoles. Este es el Libertaria, mi reino, soy el capitán Dayo, si los demás hombres te aceptan serás parte de la hermandad. (Sánchez, 2000, s/e)

Si bien la idea no es hacer esta lectura de género de la obra y de los personajes, estos comentarios son pertinentes ya que los acontecimientos proporcionan datos interesantes sobre conceptos de libertad y paternalismo machista que a la postre desencadenan cierto final inesperado. Sin querer ahondar, por ahora, en ello, la situación en el barco sigue un curso de acciones que son típicas de un relato imaginario con visos de aventura, pero que encierra conexiones con lugares de memoria que Sánchez desea recuperar. En este punto es oportuno el texto de Blumenberg, *Naufragio con espectador*, no solo como imagen icónica del paisaje aventurero de los piratas, sino atender que la representación de “la navegación arriesgada”(Blumenberg,1995) tiene sentido si se comprende como la búsqueda consciente del peligro y de la inestabilidad existencial. La travesía del “Libertaria”, representa ese giro sobre la seguridad humana, pues la navegación trae consigo la disidencia hacia el lugar y la memoria estables y telúricas, por eso todos se abandonan hacia altamar en dirección al encuentro con lo incierto. Para Blumenberg, la metáfora de la navegación y el posible naufragio, no solo constituye la opción filosófica del *self made man* atribuible a aquella condición humana forjada en la libertad, sino que, además, se refiere a “el vagar sin meta y finalmente el naufragio en el que se pone en duda la fiabilidad del cosmos y se anticipa su contravalor gnóstico.” (Blumenberg, 1995, pág. 15).

Los acontecimientos están dispuestos para acentuar ese sentido de peligro constante pues, junto a las posibles conquistas y bienaventuranzas que los piratas desean, el despliegue de las escenas describe la travesía incierta hacia mar abierto. Progresivamente se va

construyendo el temple y el carácter libertario de la tripulación, pero también la certeza del posible fracaso. El movimiento del barco en el océano hace percibir analógicamente la imagen inestable de ese tiempo y espacio, que antes marcó la seguridad de tierra firme de los protagonistas antes de iniciar la navegación aventurera. Por ello, constantemente está presente en los personajes, el anhelo de ver un territorio que signifique la gloria, el combate y la riqueza que brinda la seguridad del botín; en consecuencia, las alusiones al puerto de Valparaíso y su entorno, se visualizan como destinos y se convierten en unos de los escenarios del mentado escondite millonario de los filibusteros.

Deul:

Capitán, muy cerca de esta playa tengo un escondite. Allí está el cáliz de oro del altar mayor de Valparaíso, la plata y las telas que obtuvimos del asalto a Coquimbo, las diez mil monedas de oro que nos entregaron para no incendiar la villa de La Serena y también las botijas de vino y el trigo que arrebatamos a los barcos que estaban en la bahía de Quinteros. Todo lo que robamos en las prósperas villas chilenas... todo está allí ¿Entiende capitán? No puedo dejar este lugar, ese oro nos pertenece, a usted a mí, a los hombres del Libertaria. (Sánchez, 2000, s/e)

El puerto comienza a ser una urgencia para el sueño pirata y, al mismo tiempo, un paisaje pleno de prosperidad frente a la incertidumbre de no poder llegar nunca. Sin embargo, el temor al cruzar por el estrecho de Magallanes revela otro óbice material, ya que la urgencia por llegar a destino frustra y aumenta el valor de la ciudad al sur del mundo. El puerto de Valparaíso se vuelve mítico, exótico e inalcanzable. La intención del dramaturgo por recurrir a esta imagen de ciudad casi maravillosa, reafirma aquel signo memorial poético y próspero capaz de prometer una vida plena y rica en tesoros. El texto disemina esta imagen de ciudad para reforzar un lugar de memoria recurrente en el imaginario porteño. La topografía aludida en las réplicas de Deul y los demás personajes, en relación a poseer tierras y bienes en esos confines, hacen ver el sentido lúdico/utópico del pasado imaginado por el dramaturgo. Asimismo, en el devenir de las acciones se aprecia la intención por re-escribir la visualidad esplendorosa de un paisaje no contado y misteriosamente marítimo, como si se tratara de las narraciones épicas de los piratas ingleses (Drake-Sharp) que azotaron las costas de Chile y del puerto. Por lo anterior, la escritura de Sánchez propone algunas conexiones con los hechos históricos de la piratería acaecidos en bahías del centro del país; no obstante, el escritor, en su proceso de ficción, procede desde la historia local a la memoria colectiva de

estas regiones para fijar el sentido e importancia del pasado territorial y humano dentro de la cultura popular situada en el puerto y sus alrededores. De este modo, consigue hacer comprender la veracidad discursiva de los personajes, en tanto se observan referencias a los sitios históricos, los recorridos y al escondite del hipotético tesoro.

Deul:

¡¡Noo!!

Capitán, tenemos que llegar al Pacífico... en Valparaíso hay suficiente oro para que cada uno de nosotros sea un hombre rico, tenemos que resistir, tenemos que cruzar el estrecho

Dayo:

Escucha a Deul contra maestre, conocidos son los lavaderos del *Marga-Marga*, las minas de oro del *Guayacán*, en *Valdivia*⁸⁵ está los mejores vinos, tal como lo cuentan Cavendish y Hawkins, piratas que fueron dueños de estos mares y el mismísimo Drake, el más famoso de ellos.[...] (Sánchez, 2000, s/e)

El viaje del “Libertaria” puede considerarse por un lado, el encuentro con los lugares perdidos cuyo sentido memorial se revela existencialmente en la búsqueda de la morada imposible y, por otro, en el afán de inscribir la figura del posible naufragio en alta mar como imagen desafiante de la condición humana. El escritor de Piratas, mueve su escritura entre estos dos polos de performance, primero, situando al espectador/lector en una travesía aventurera que está estructurada en forma de paisaje maravilloso/extravagante y, segundo, en una tesitura filosófica en donde lo humano se debate entre lo posible y lo inconmensurable. El viaje del barco en medio del mar se asemeja a la nada vestida de ese destino real-maravilloso, pero que encierra a la postre el sentido trágico de las acciones humanas. Es por esto, que la operación dramaturgica que realiza Sánchez con esta escritura es interesante, porque ensambla los lugares de memoria aludidos en la historia con la figura de un paradigma humano que desafía los márgenes de lo que podría haber sido una simple trama de aventuras de piratas. “Lo que impulsa al hombre a alta mar es también la transgresión de los límites de sus necesidades naturales.” (Blumenberg, 1995 p.40)

⁸⁵ El subrayado es mío. Estos nombres aluden a comunas, puertos y ciudades de Chile. Marga-Marga es una provincia interior de Valparaíso en donde su capital es la ciudad de Quilpué. Dicha zona fue conocida por un extenso estero que antiguamente contenía oro. Guayacán es una bahía y está a 15 kilómetros de la ciudad de la Serena hacia el norte chico del país, distante unos 500 kilómetros de la ciudad de Santiago. Finalmente, la ciudad de Valdivia está ubicada al sur de Chile, conocida porque está trazada junto al río Calle Calle y ha sido una de las ciudades prósperas de esa parte de Chile.

La navegación y la siempre omnipresente imagen lúdica de la búsqueda de los tesoros utópicos referenciados en las costas de Chile, se convierten en el paisaje anticipatorio del naufragio existencial del capitán del barco pirata y la consecuente desaparición de su liderazgo. Sin embargo, la zozobra o la liquidación de la empresa filibustera se ve afectada por un acontecimiento que retarda la solución dramática: Cotton y Phillip son descubiertas y abandonadas.

Esto último es un acontecimiento interesante, puesto que propone un giro de último momento, en relación a que el dramaturgo desliza cierta disidencia de género, no solo con el lugar de la mujer en este tipo de historias, sino que también hacia lo que significa la posición masculina/machista de la existencia de las mujeres frente al deseo de la errancia o el riesgo del naufragio, el cual erróneamente estaría prohibido para ellas. Por lo tanto, las mujeres al travestirse como hombres, quieren compartir la utopía machista de la libertad que solo está reservada para los cuerpos masculinos. La imagen de su abandono en una playa solitaria, no significa su resguardo a manos del puerto telúrico ni menos la reparación de su dignidad como mujeres, solo acrecienta la violencia hacia sus cuerpos ausentes.

Los hombres se retiran dejando a las mujeres en la playa... aparece la imagen de Dayo tocando su acordeón

Phillip:

Si, somos mujeres, pero ¿alguno de ustedes pude decir que hayamos sido cobardes en el abordaje o piadosas con el enemigo a la hora de matarlos? ¿Hemos sido débiles en la tempestad o el hambre? Hemos bebido y luchado juntos... en la taberna de donde venimos solo nos esperaba alguna de las infecciones que los marinos traen desde el confín del mundo. Nuestra madre nos vendía a buen precio

Cotton:

Una gitana nos dio la idea. Era mejor vivir como hombres en un barco que morir como perros. Mujeres somos, pero no esclavas ni brutos animales con los que cualquier cosa se puede hacer. Dayo y el Libertaria nos dieron una vida de hombres libres, la muerte será nuestro último regalo

Phillip:

En el mar fuimos hombres que robaban para ser libres, en tierra éramos mujeres que pedían piedad para no ser pisoteadas

Cotton:

De mis dos manos una es para mí y la otra para mi barco. Hombre en medio de otros hombres, dejé los privilegios de mi sexo para conocer la libertad

Phillip:

Nuestro vientre se secará sin haber conocido el llanto de un inocente. Nacer mujer fue un error

Cotton:

¿Será este el momento de llorar como mujeres? (Sánchez, 2000, s/e)

La imagen del abandono tiene rasgos de ironía hacia estos cuerpos excluidos y muestra también lamentable, la violenta condición masculina que no considera la legítima presencia de la otredad femenina. En la dramaturgia no se ahonda en esta problemática, sin embargo, no solo es relevante como quiebre dramático o final anticipado, sino que también es un espacio que el escritor deja abierto para reforzar que el destino del “Libertaria” también puede ser un lugar de memoria disidente. Finalmente, el motín planeado por Cállico sella la muerte de Dayo y todo parece comenzar nuevamente. Un viaje con un botín a bordo que nadie vio y las proclamas del nuevo capitán traidor, así como el fantasma del naufragio que no desaparece y el temor no llegar a destino, conforman la travesía de *Piratas*, obra que fue concebida para recrear la teatralidad de la cultura local, desplegada en los lugares memoria de este territorio.

4.6 Rapsodización y memoria en *Tsunami* y *La Rebelión de Nadie*.

4.6.1 *Rapsodia y Performancia*

En la dramaturgia de Valparaíso de la última década, aparecen textos producidos desde la investigación práctica del cuerpo y procesos de memoria realizados con materiales autobiográficos, que proponen teatralidades mixtas que han interrogado la forma tradicional de percepción escénica. Son variados los ejemplos de grupos emergentes que están trabajando la corporalidad y la memoria como entidad matérica, capaz de ligar contenidos ideológicos, políticos, sociales, entre otros. Colectivos de diversas disciplinas (artes visuales, música, performance, video, entre otras.) han sumado experiencias en este ámbito realizando intervenciones en lugares no convencionales aportando contenidos preferentemente disidentes como es el caso de obras con fuerte matiz feminista como es el caso del Teatro la Washa, El festival Gesta, Teatro La Musa, los trabajos de Pita Torres, el Persona Performer Project de Claudio Santana y Francesca Bono, además, del aporte que ha propiciado el Festival Síntesis Teatral. Algunos de estos creadores elaboran sus propuestas sobre la base del entrenamiento físico como fuente propulsora de sus obras, siendo la práctica su herramienta de exploración performática de los lugares de memoria.

Tsunami y *La rebelión de Nadie* se contextualizan dentro de este panorama y corresponden a obras que eligen sus historias territorialmente relacionadas con las movilizaciones sociales, desastres naturales, el cuerpo y la memoria. En este mismo sentido, se podría afirmar que responden a procesos de escrituras vinculados a una historia de la ciudad puerto marcada por los desastres naturales o el destino memorial inestable que fundacionalmente esta bahía posee. Al respecto:

Todas suceden en Valparaíso, en la misma ciudad que si bien se ha transformado con el correr de los años, exhibe a la vez algunos elementos invariables: su condición de ciudad costera enclavada en una anarquía de cerros generadora de un caos geográfico; su carácter de maritorio, punto de contacto con sujetos provenientes de diversas culturas y costumbres al ser el océano una de las principales vía de ingreso a la urbe; un espacio de desborde, de tiempo de fiesta popular atravesado por la prostitución y la bohemia que se opone al orden capitalista y republicano; y, finalmente, una

ciudad de desastres, asolada por bombardeos, incendios y terremotos que subrayan la precariedad cotidiana. (Sentis, 2019 p.14)

Desde hace una década las dramaturgias se han ido centrando en los movimientos sociales, cada vez más numerosos y sistemáticos, siendo ya de máxima dimensión lo ocurrido el 18 de octubre de este año, el cual tiene mayoritariamente movilizadas a la sociedad chilena. Desde los acontecimientos de Honk Kong hasta Santiago de Chile, la situación de las demandas sociales han sido transversalmente hitos modificadores de la agenda política de los gobiernos de turno en este país y en casi toda latinoamérica. Por tanto, las proclamas y temas que se han desplegado en el arte conforman esta fenomenología de demandas transversales, las cuales son una realidad global que se suman a la contingencia de la política en particular. Con todo, a la hora de considerar a estas escritoras, hay que tener en cuenta su filiación con la cultura reivindicativa actual, pues desde la investigación práctica del teatro físico en el proyecto *Tsunami* y desde la escritura de la memoria para la *Rebelión de Nadie*, se revelan nuevos espacios críticos para la dramaturgia del puerto.

Dicho lo anterior, el objetivo aquí es analizar y centrar la atención en cómo los textos citados configuran su estructura dramática y ver de qué modo la operación rapsódica incide en la proyección discursiva de sus contenidos. Es importante ahondar en la utilización de dichos procedimientos, porque están estrechamente ligados al influjo de experiencias escriturales europeizantes cuya performance se corresponde, además, con la edición de nuevos textos de teoría y crítica dramática⁸⁶ que retoman la temática de la crisis drama modificando el modo de comprender y abordar los textos que han surgido los últimos años en la dramaturgia chilena. En esta línea está el impacto que ha tenido la lectura y conocimiento del Teatro Posdramático de Hans Thies Lehmann o los Estudios Teatrales y la Estética de lo Performativo de Erika Fisher Lichte, así como también los trabajos teóricos de Corman, Pavis, Diéguez, Féral, Sarrazac, entre otros. Este último autor, es el punto de referencia para el enfoque crítico de *Tsunami* y *La Rebelión de Nadie*, específicamente debido a que la trama de ambos discursos responden en su estructura a un nuevo montaje/ensamblaje de escritura dramática.

⁸⁶ Véase los estudios de Joseph Danan, Jean Pierre Ryngaert, Josette Féral, Michel Vinaver, Julien Sermon, entre otros, que aportan nuevas metodologías de análisis sobre teatralidad, performance, personaje, estructuras dramáticas para siglo XXI, entre otros temas asociados al texto y a la recepción de los espectáculos actuales.

Para Sarrazac la idea de rapsodización en los textos dramáticos actuales, procede primeramente de hacer presente que se está frente a un alejamiento de la cualidad dialógica de los dramas tradicionales, ya que evolutivamente no responden a la necesidad que propugnan los nuevos dramaturgos del siglo XXI, tal como sucedió con los escritores fundacionales⁸⁷ de la novel dramaturgia de fines del siglo XIX y comienzos del XX. En este sentido, Sarrazac justifica y reconoce que el concepto de rapsodia, debe su instalación a los antecedentes propuestos primeramente por Szondi en su *Teoría del Drama Moderno*, donde el autor diagnostica tempranamente en las obras de Ibsen y, otros autores, el nacimiento de un tipo de estructura de texto que fractura el diálogo conversacional y lo reemplaza por un tono escritural épico. Es aquí donde Szondi prefiere, por una parte, lo épico como motor del nuevo diálogo en atención a que encuentra soporte en la figura brechtiana, cuyo mecanismo no mimético permite exponer dialécticamente los nuevos conflictos humanos; por otra, sustenta el devenir épico del drama en la ruptura de los procesos humanos *intersubjetivos*⁸⁸ que soportaron la edificación del conflicto dramático moderno por la realidad *intrasubjetiva* que cristaliza no solo una nueva dimensión de la palabra humana en el texto, sino que, además, incide en la aparición de una nueva forma de concebir la dramaticidad como devenir del nuevo diálogo. Ahora bien, esta nueva forma se configura como un procedimiento no mimético e interior de los personajes, respondiendo así a la crisis del hombre moderno del siglo XX. Por tanto, los acontecimientos dramáticos expuestos en las piezas señaladas como exponentes de la crisis del drama y la representación, son el resultado de la fisura aristotélica y del nombramiento estético de la obra dramática concebida como ese “bello animal” para dar paso otra dramaturgia “des-centrada” de la realidad.

Desde nuestra perspectiva, esta dilatación significa una fuga del imperativo de lo intersubjetivo en tres direcciones: hacia la integración al espacio dramático de las fuerzas de la fatalidad y el reemplazo de lo intersubjetivo por lo intrasubjetivo por la acogida de la fuerza de lo íntimo; hacia la integración de lo social, que desborda el espacio de interacción personal; y, finalmente, hacia la asunción de la fractura entre hablante y lenguaje. (Viviescas, 2005 p.45)

⁸⁷ Véase el análisis que realiza Szondi sobre Ibsen, Chejov, Strindberg, Maeterlink en *Teoría del Drama Moderno* de Peter Szondi

⁸⁸ Para una mejor profundización de los conceptos de intra o intersubjetivo, véase La crisis de la representación y de la forma dramática de Victor Viviescas : <http://cidc.udistrital.edu.co/investigaciones/documentos/revistacientifica/rev7/Unidad%2021%20pags%20437-465.pdf>

La exposición de la crisis del drama y de la representación son materias extensas para desarrollarlas en este apartado, sin embargo, constituyen un puente para acceder a los procedimientos que están imbricados en este fenómeno de la teatralidad contemporánea. Profundizando en Sarrazac, éste prefiere el concepto de “pulsión rapsódica” como amplitud del “sujeto épico” de Szondi, pues se reconoce más claramente la presencia del dramaturgo como mediador entre el personaje y acontecimiento. Esto quiere decir, que para el teórico francés, es más preciso señalar un drama en “devenir rapsódico” que implica lo épico y lo dramático al mismo tiempo, cristalizado en un sujeto dual que se sitúa cerca del mundo dramático. Por lo tanto, la articulación de la presencia/ausencia discursiva del dramaturgo en esta nueva manera de tratar el diálogo en la escritura, es una operación que no solo dinamiza la acción, sino que también la acerca a realidades temáticas más complejas como, por ejemplo, el trabajo de la memoria en escena.

El autor al estar presente en su obra bajo el aspecto de sujeto rapsódico, opera una reconfiguración del diálogo dramático: el diálogo ya no es ese diálogo lateral confinado en el escenario entre los personajes; se amplía considerablemente haciéndose heterogéneo y multidimensional. (Sarrazac, 2015, p. 89).

La hibridez y heterogeneidad de lo dramático hace emerger un material dramaturgico con nuevas posibilidades expansivas de la palabra, toda vez que se comprende como un acto de performance pluridimensional por el efecto de tal pulsión rapsódica. El personaje queda sometido a la intervención de su discurso para dar paso a la diseminación de una costura de modos de expresión diversos que amplifica su propia intencionalidad. Sarrazac llama a esto “reparto de voces”(2015) aludiendo al ensamblaje de estilos reunidos en un devenir de lo dramático hacia lo poético, narrativo, autobiográfico, entre otros modos de configurar la dramaticidad. En otras palabras, el proceso de rapsodización contiene la idea de asociación y disociación del concepto de drama como operación necesaria para expresar los planos del nuevo diálogo en los textos contemporáneos que el crítico denomina constelaciones rapsódicas (Sarrazac,2013). En consecuencia, “la escritura rapsódica conduce no solamente a una puesta en crisis salutífera del drama, sino que además crea así un espacio privilegiado de confrontación y de puesta en tensión en el que luchan y se superponen las formas.” (Hersant y Naugrette 2013 p.194).

Si la escritura rapsódica implica la concurrencia de hibridaciones de diversos estilos, ello significa que el efecto de “coser y descoser” los materiales dramáticos también conlleva efectos resonantes diferentes a los del drama tradicional, en atención a que las obras son percibidas relacionadamente por el espectador/lector en una puesta en juego de reciprocidad de expectativas. Esto significa, la desconstrucción de la idea contemplativa/pasiva de la apreciación espectral de los textos, pues esta nueva dramaturgia se sitúa también en el ámbito de la performance lectora que impele la emancipación del receptor (Ranciere, 2010). Tanto *Tsunami* como *la Rebelión de nadie* poseen esta cualidad textual dado que sus historias en general, están dispuestas sobre una plataforma discursiva rapsódica que promueve la complicidad de la recepción por sobre la estructura cerrada de la anécdota/historia en los textos tradicionales. Son obras que integran materias corpóreo-sensoriales en forma de dispositivos⁸⁹ capaces de generar agenciamientos perceptuales que transgreden la mirada acostumbrada del gesto, el diálogo y el espacio. Este carácter performativo de la dramaturgia actual se justifica, además, porque muchas de las textualidades son elaboradas desde la escena o proceden de investigaciones en terreno vinculadas a temas diversos como lo es (en este caso) la contingencia política, una catástrofe natural o un ejercicio de memoria. Asimismo, la irrupción de lo real como práctica de la escena y del texto, han sido recursos bastante utilizados en la creación de dramaturgias a lo largo de esta década en el teatro chileno, pues aquí están presentes como prácticas procedimentales de la escritura *in situ*, la cual conviene analizar con detención, toda vez que se está ante la producción de nuevas formas evasivas de lo aristotélico cada vez más recurrentes en el teatro de Valparaíso y, por cierto, frente a experiencias disruptivas de la estructura de los discursos y la escena.

4.6.2 *Costura-Recostura del Cuerpo-Catástrofe*

Tsunami (2010), escrita y dirigida por Jenny Pino, es un texto inspirado en el terremoto ocurrido en febrero de 2010 en Chile, que ocasionó un *tsunami* de grandes proporciones, así como también en las movilizaciones sociales que han afectado la ciudad puerto y la nación sistemáticamente. La obra despliega sus acciones en torno al temor de un gran ola oceánica

⁸⁹ Se refiere a obras que utilizan materiales corporales, visuales, musicales, textuales, testimoniales, fotográficos o mediales, entre otros, bajo la forma performativa de instalación o de arte relacional/contextual.

que se acerca y que lo inunda todo, creando un permanente estado de alerta en la ciudad. Los acontecimientos giran en torno al temor de la catástrofe natural y a estados de ánimos de incertidumbre y malestar ante una inminente inundación en el puerto. De este modo, la autora entrega un texto en donde la metáfora del *tsunami* se disemina sobre la ciudad como ejercicio crítico del territorio a partir del trabajo físico de los cuerpos/intérpretes escindidos en voces y *gestus* colectivos. Esto último es relevante a tener en cuenta, dado que la escritora es especialista en el área de movimiento y por eso que el lugar del texto está principalmente en la práctica corporal que ejecuta el reparto de voces. Es decir, su dramaturgia surge de una experiencia situada en el entrenamiento físico y en la puesta en juego del cuerpo como soporte de su discurso. A partir de lo anterior, se pone en funcionamiento la intención significativa del concepto de *tsunami* cuyo sentido de desborde total en el espacio urbano de la ciudad se concreta en estados caóticos de cotidianidad corporal. Esta situación queda planteada en la reseña de la obra como lugar de escenificación y, además, como el esbozo de una primera percepción de una ciudad precaria.

En un callejón cualquiera de la ciudad de Valparaíso, en Chile, suceden 5 momentos. Intensos instantes que se proponen graficar dramática y corporalmente los “Tsunamis” que vive la gente que reside en este puerto, Patrimonio de la Humanidad, sensaciones de un cotidiano alterado. Tsunamis que cada año pasan y pasan por este puerto y, de tanto pasar son desapercibidos, repitiéndose sin ya inmutar a nadie en una ciudad que sobrevive. Los 5 momentos, 5 Tsunamis que inundan con su gran ola el Puerto de Valparaíso. (Pino, citado en Sentis, 2019 p.403)⁹⁰

La obra se inicia sobre la premisa de que aproximan constantemente acontecimientos de peligro hacia una ciudad que ha perdido el sentido de reconocer su estado y condición social de seguridad. Las indicaciones sobre esta situación liminal que experimenta el puerto son recurrentes en el texto, pues señalan el destino circular catastrófico que siempre ha perseguido a este lugar. El hecho de centrar el devenir acontecimental en el desastre no solo define el contenido de las secuencias y la consecuente crítica social, sino que, además, entrega una estetización distinta de la crisis del puerto. Con todo, la composición y recostura

⁹⁰ Las citas de ambos textos analizados en el presente subcapítulo son extraídas de *Valparaíso en Escena. Antología de Dramaturgia Porteña 1870-2015*, edición con prólogo y notas de Verónica Sentis Herrmann, Edit Ril, 2019.

de la obra procede primeramente por medio de intervenciones deslocalizadas del discurso de los intérpretes, denominados así dada la escisión de su *status* de *dramatis personae* para ser considerados como hablantes/presencias en un cuerpo deconstruido que ejecuta una partitura portadora de voces despersonalizadas. Es decir, se proyecta la palabra/acción mediante réplicas con cierta indeterminación psicológica, que da paso a un discurso abierto a la vocería con matiz de protesta que acentúa su carácter de interpelación.

Todos (*o los cuatro que acaban de hablar*):
¿Qué debo hacer después de la ocurrencia de un tsunami?

[...] Act@r 10:

“Evite el pánico. Conserve la calma.

No olvide que la ayuda llegará lo más rápido posible.”

Act@r 7:

“No propague rumores falsos. Sea solidario”.

Act@r 5:

“Durante la emergencia de tsunamis, las autoridades competentes tratarán de salvar su vida. Déles el máximo de su cooperación.”

Act@r 3:

“El sistema de alerta de tsunamis dependiente del Servicio Hidrográfico y Oceanográfico de la armada de Chile, no emite alertas falsas. Cuando se emite una alerta es porque se ha comprobado que existe un Tsunami.”

Act@r 1:

“Confíe solo en la información de la autoridad competente o en la armada de Chile... No preste atención a rumores.” (Pino, 2019 p.406)

La operación se traduce en que los textos de los intérpretes están dispuestos como advertencias y que su *status* dialógico deviene intención rapsódica, porque se disponen coralmente cuyo fin es distanciar y escenificar el peligro como si los cuerpos fueran máquinas sonoras colectivas en el espacio escénico. Por lo tanto, la dramaturga para preñar la superficie de la textualidad con ese “estado de alerta” permanente, se vale de cuerpos, gestos y voces disruptivas, capaces de ser resonadoras de la partitura textual en conjunto con las acciones físicas, con el fin de que ejerzan la pulsión rapsódica y el discurso adquiera el tono de crítica o llamado de atención hacia los habitantes del territorio. En este sentido el interés por mantener presente el juego de la alerta, permite que el espacio urbano no desaparezca como dispositivo, pues la discursividad de los cuerpos necesita de la ciudad para que se reafirme y justifiquen sus presencias. Otro aspecto de esta costura discursiva que valida el

montaje rapsódico está en la intervención dramática que realiza la autora, no solo para crear un mapa de indicaciones didascálicas *ad hoc* a la partitura, sino más bien para fijar su percepción como otra voz adjunta a los intérpretes.

Partitura de movimiento 3: “Fuerzas armadas”

[...] *Develando estados al límite del ser humano, desarrollando diversas relaciones coreográficas con otros, así como con sí mismo, además del trabajo con los tres niveles en el espacio y sus direcciones y planos.*

Estar alerta, escuchar, preguntar, desplazarse, informar, esconderse, correr, gritar, huir, desconcertarse, rezar, pedir ayuda, llorar, buscar, etc. Son algunas de sus acciones características. Suena otra vez la sirena de alerta.

Una de las actrices comienza la emisión del texto “Joven encapuchad@” mientras el resto se encapucha con las camisas blancas. Viene el segundo tsunami. (Pino, 2019 pp. 411-412)

La construcción de la trama textual y gestual de la obra, muestra las acciones de los intérpretes producto de una performance guiada en pos de lograr la articulación del discurso de la dramaturga con las diversas superficies matéricas de la corporalidad, como es el caso del soporte *Laban*, como ejemplo del pespunte de estilo que se va produciendo a medida que se desarrolla la acción. Es decir, es una escritura híbrida en todo sentido, porque la sintaxis dramática incluye los planos de una cartografía corporal y a la vez textual. En consecuencia, nótese que los montajes de hibridaciones textuales que produce la autora se alternan con extractos de intertextualidades autobiográficas, tanto propios como de los intérpretes y/o fragmentos de discursos reales mediados por la reescritura irónica, como ocurre en el caso de la secuencia del “cambio de mando”.

[...] TEXTO 2. PRESIDENTAS BACHELET: Queridos chilenos y queridas chilenas... muchas gracias. Chilenas y chilenos todos, estamos trabajando para darle soluciones concretas y definitivas a toda la problemática social, por cierto, y ciertamente quiero decirles chilenos y chilenas todos, queridos compatriotas, que soy una presidenta que “echa pa’ delante”.

Suena la introducción de la canción nacional, tocada en vivo, y se provoca físicamente el enroque de presidenta por presidente. Se destaca que se presentan solo tres actores haciendo a Piñera.

Secuencia presidente: Los tres actores haciendo a Piñera, desde la forma, desde sus gestos, ejecutan de manera diferenciada la partitura corporal que cada uno compuso para el personaje. En diferente temporalidad y flujo.

TEXTO 3. PRESIDENTES PIÑERA: Sí, juro... por mi vocación al servicio público... buena onda...[...] (Pino,2019 p.410)

El fragmento anterior es una escenificación paródica de la inundación política de ese tsunami agobiante y ridículo que posee la trasmutación del poder en Chile durante el último tiempo. El oleaje metafórico que signa la autora para reflejar la degradación violenta de la política chilena, es un *stress* social más que experimentan los habitantes de esta ciudad. Esta secuencia hace mención al cambio de mando presidencial que se realiza en el congreso nacional ubicado en el puerto, ya que es y ha sido causa de incontables actos de resistencia y movilizaciones que han terminado en verdaderos desastres, heridos y destrucción para todos en el puerto. Las alocuciones casi sin sentido de estas imágenes presidenciales fragmentadas, mezcladas con el himno nacional parodiado en vivo, todo dentro de una costura visual/sonora ténporo-espacial discontinua de los cuerpos y los discursos, provoca una impresión distanciada y estridente de este nuevo desastre.

Una y otra vez se teje la trama de *Tsunami* como si fuera un movimiento circulatorio en donde los textos concurridos por la pulsión rapsódica, se revelan en dimensiones épicas, dramáticas, poéticas o musicales, entre otras, con el objeto de soportar la figura analógica de la catástrofe que inunda la ciudad-puerto. A raíz de esto, la dramaturgia que se estructura sobre la base del cuerpo-palabra, justifica su performance debido a la composición acontecimental y movilidad aleatoria de la acción, pues el hecho de que el texto sea tratado como partitura en el espacio, hace que la obra pueda considerarse como experiencia relacional(Borriaud 2008) ya que la obra, por como fue concebida, su recepción también responderá a un procedimiento situado y colaborativo. Dicho esto, la dramaturga, se centra preferentemente en la presentación de un espacio urbano saturado y en alerta cuyo destino es el desorden, la decadencia y el desconcierto social. Esta condición de ciudad puerto al “borde de todo lo que lo desborda”, es la imagen del puerto que nuevamente ocupa la escritora para

reafirmar el carácter de destino funesto de este espacio urbano. Las grandes olas del *tsunami*, junto con las consecuencias de un terremoto, los incendios, la pobreza y las movilizaciones sociales, además de la condición de ciudad patrimonial en estado de abandono, construyen el escenario fundacional complejo del puerto que en esta obra se despliega en cada secuencia. El paisaje escenificado de la ciudad en permanente estado de alerta, no es otra cosa que la concepción de un territorio en crisis que vive la anomia producto de la inexistente voluntad política. Los espacios urbanos presentes en la dramaturgia de *Tsunami* están a merced de esta ola imaginaria, que inunda y tensa a intervalos la geografía de Valparaíso como si fuera un cuerpo agotado de tanta resistencia. En este sentido, la partitura performática de los intérpretes se corresponde con este universo de agotamiento que se percibe en la medida en que el material de las secuencias se desarrolla, porque las olas por llegar implican la tensa escucha de las alarmas que anuncian la emergencia que no desaparece en la ciudad. Esta imagen sirve para exponer la fisonomía de la estructura de *Tsunami* en donde el oleaje fragmenta y marca el devenir de las acciones de los hablantes, semejando el ritmo de la catástrofe que se avecina.

Tsunami II: “21 de Mayo...Tsunami en guardia”.

Este tsunami revela la oleada de descontento y frustración que cada cuenta pública presidencial genera en la ciudadanía de nuestro país, malestar que evidentemente recibe y se aloja permanentemente en el Puerto de Valparaíso por ser el lugar físico donde se realiza este acto cívico.[...]
(Pino,2019 p.412)

Hacia el final, la obra muestra más indicios de este procedimiento de costura-recostura que experimentan los materiales dramáticos que Pino utiliza. Las últimas secuencias profundizan en el panorama descontrolado de la urbe y el efecto *tsunami* se agudiza. Desde la crisis y la anomalía patrimonial hasta las noches de borrachera de año nuevo en la bahía del puerto y el pesimismo expansivo en el territorio, la escritura revela la pulsión rapsódica en frases hechas, extractos de textos informativos, canciones de cumbia, entre otros, que no pasan inadvertidos en la trama textual. La escenificación del estado de alerta requiere, como afirma Sarrazac, de aquella escisión de lo dramático en donde se juegan las posibilidades híbridas del discurso en pos de una nueva representación de la realidad. Hacia el final, la escritora cierra la obra con un tono de alarmante *suspense*.

Bonus Track (opcional)

*Se propone inmediatamente luego del aplauso y antes del saludo.
Se enciende la luz, actores y banda interpreten rapeando un hip-hop.
Esta situación de creación urbana propone instalar la pregunta: “¿Tú
qué estás haciendo?”, escenificando el discurso político de la puesta
desde otro registro.
Se invita a participar al público (palmas, coreando, bailando, etc.).
Termina de interpretarse el tema de hip-hop y se realiza finalmente el
cierre, saludando al público presente. (Pino, 2019 p.422)*

4.6.3 *La épica constelación de los Recuerdos*

La Rebelión de Nadie. Un solo de Chinchinero (2011) de Cristina Alcaide, corresponde a otro ejemplo de dramaturgia local centrado esta vez en el tema de la memoria. La obra es un monólogo medianamente extenso que gira en torno a los recuerdos de un Chinchinero⁹¹, personaje típico chileno, que expone su vida interior justo en el momento que ocurre un terremoto. La obra fue estrenada con ocasión del Festival de Teatro Container⁹² el año 2011 en el cual la joven dramaturga también dirigió el montaje que se realizó dentro de un contenedor ubicado en una conocida plaza pública del puerto de Valparaíso. El personaje que crea la dramaturga posee su propia historia como figura popular, porque éstos son percibidos por la comunidad como músicos callejeros declarados patrimonio intangible del puerto que llevan su música por los cerros/barrios marginales del puerto. Las pocas familias que cultivan este oficio, constituyen una actividad tradicional en esta zona y se les puede ver frecuentemente con su tambor y *chin chin* a cuestras, especialmente en los meses de septiembre cuando se celebra el mes de la patria. La autora toma la figura histórica de este personaje y lo ubica en una situación existencial liminal, no solo porque lo sitúa como testigo de una posible catástrofe natural, como puede ser un terremoto, sino como su especie de *alter ego* frente al entorno memorial propio, la ciudad y la sociedad chilena. La estrategia procedimental de la dramaturga la acerca a operaciones escriturales recuperadas, cuya fuente directa es la testimonialidad de la memoria individual y colectiva. Profundizando en ello, su texto posee estructura de obra musical, distinguiéndose un preludio, tres movimientos y

⁹¹ En Chile se denomina Chinchinero a un tipo de músico callejero que lleva consigo un tambor y unos platillos(chin-chin) en sus hombros. Véase chinchineros.cl o <http://lapanera.cl/sitio/zambombazo-de-chinchin/>

⁹² Véase <https://www.festivalteatrocontainer.cl/>

cadencia. Dicha estructura se dispone dentro de una aparente secuencialidad, sin embargo, la exposición de los recuerdos no guardan relación con una posible consecución lógico-dramática. Ahora bien, la naturaleza de tal discursividad muestra huellas epicizadoras desde un comienzo, no solo porque se observe la intención de suplir el diálogo por la narración, sino porque la palabra se transforma en un acto dialogante interior y expuesto hacia la interpelación imaginaria de tiempos y espacios diferentes.

La ficción se transforma entonces en reflexión. La visión del autor se refleja a través de una forma narrativa, por mediación de un sujeto épico. Ahora bien, esta voz del autor apela a un cuerpo ajeno para mejor hacerse escuchar: ajeno a la acción dramática, este cuerpo del sujeto épico es también exterior a los protagonistas del drama, porque es pura palabra, pura voz. (Barbolosi y Plana, 2013 p.85)

El funcionamiento de la vocería narrativa hace la diferencia respecto de los textos tradicionales, pues se aprecia con bastante claridad cuando se trata de obras que cristalizan los pensamientos del pasado en un devenir rapsódico/épico⁹³. Con esto se va clarificando la intención de Alcaide para descentrar sutilmente el discurso del personaje y ubicarlo rítmicamente en una vocería alternante durante el transcurso del monólogo. El comienzo de la obra sitúa la condición del chinchinero en una indeterminación absoluta. La caja negra es el sitio de una memoria que se escapa de su origen contenido. Es la primera nota musical de los lugares de memoria que personaje ejecuta.

Fue así como llegué hasta acá a este lugar que me pareció que apareció ahí en medio solamente un barrial una costa desdibujada un no recordar qué pasó ni cuántos años tengo no saber dónde estoy cómo me llamo cuál es mi verdadero nombre no recuerdo mi dirección está en ninguna parte no sé si empieza con 9 8 o 7 mi número de teléfono mi Rut creo que empieza en 15 y termina en -6 o en -k no me acuerdo del color de mi casa si estaba pintada o no de madera adobe patio grande o chico había una iglesia cerca una farmacia tenía un perro un loro y no sé dónde estaba cuando empezó todo estaba donde estoy soy número rostro cuerpo que no se ha cansado de ser hombre ni hambre ni noche ni días cuando tenía los días contados y los pies hundidos enterrados una ola sobre mis pies arena dentro de mi cabeza que va marcando el tiempo como un reloj y una grieta acá en la tierra del corazón en el centro donde hay fuego donde alguna vez hubo cenizas se

⁹³ También se prefiere el concepto sarraziano de “sujeto rapsódico” por estar más acorde a las estructuras de los textos actuales.

cuela entre los dedos el aire que nunca pudo tragarse [...] (Alcaide, citado en Sentis, 2019, p.425)

La memoria se cristaliza en una textualidad casi sin sintaxis, pues las coordenadas de una secuencialidad lingüística simplemente no existen. Se aprecia el origen de una voz que describe un paisaje incierto y en estado de alerta. La presencia del hablante no posee escena de origen al igual que el espacio donde se encuentra. Un territorio ajeno se señala como una “costa desdibujada” y, de esta manera, los recuerdos van apareciendo en forma de vocería que balbucea la experiencia individual de la existencia en una ciudad indescriptible. El sujeto rapsódico hace ver su distancia con el entorno, como si su memoria estuviera lejos del paisaje que lo conmina a trasladar sus evocaciones a un posible receptor. La indeterminación de su vida lo hace permanecer divagando sobre espacios y tiempos que no sabe definir.

En el primer movimiento el temor que siente por el terremoto, es solo una reacción más que actúa como detonante de su pasado frente al angustiante presente. La dramaturga crea la imagen memorial de un ser deambulante que divaga y cuestiona su destino existencial.

[...] Y si estos fueran mis últimos días? Si en cualquier momento va a llegar una ola gigante y nos va a tragar a todos... ¿Qué puedo hacer yo? ¿Qué quiero hacer yo realmente? ¿Irme? ¿Irme a una montaña, a la selva, a una isla, al altiplano? ¿Irme a otro país? ¿A un lugar extraño con un nombre exótico que no sabría ni siquiera pronunciar? Y pa' onde te vai a ir voh si te cagai de susto y con cuea sabí hablar español. Qué sé yo... no sé... si todo esto se va a las pailas, no me queda otra que echarme andar. [...] (Alcaide, 2019, p.427)

La última frase es bastante decidora sobre el carácter de estos personajes populares que basan su vida artística callejera en la errancia. “Echarse a andar”, es el punto de partida también de una vida para aprender ya que se puede observar en el segundo movimiento, su inicio en la música, en el oficio y la calle. Aquí, los lugares de memoria son más evidentes y están centrados en objetos como el tambor (su primer bombo) la figura del padre y los sitios donde practicó el oficio de chinchinero. El pasado se va desplegando por medio de esta pulsión rapsódica que fragmenta su pasado en el devenir niño, cuya narración interpelada por sus dudas de aprendiz conecta con atmósferas de una infancia pobre y errante.

Yo era chico cuando los acompañaba. Agarraba un par de palos nomás y me ponía ahí en medio sin bombo sin na' y dejaba la escoba igual.

Viajábamos todos juntos, mi papá, mi hermano grande, mi tío Jorge con el organillo y el lorito *PinPon*, cómo lo íbamos a dejar en la casa si era el lorito de la suerte. Salíamos bien arreglados, peinados pa'l lao, zapatos lustraos, ¡tirábamos más pinta que moco en la frente! ¡Terrible encachao! Y el bombo impeque. (Alcaide, 2019, p.428)

La escritora intercala secuencias dialógicas para realizar montajes témporo-espaciales a modo de *flashback* que acrecentan el procedimiento rapsódico de la dramaturgia. De este modo, la escenificación de los recuerdos se abre a la presencia de un cuerpo presente que intenta dar forma al pasado en el espacio escénico. La intención escritural con este procedimiento ayuda a comprender cómo la presencia de la dramaturga emite una señal de presencia sobre la dramaticidad del texto.

Yo no quería terminar como mi hermano. Miraba a mi papá que no sabía ni leer ni escribir y me empezó a dar vergüenza. —“Ningún trabajo deshonra al hombre”—. Usted lo único que quiere es meterme el orgullo a la fuerza. ¿No le da vergüenza? Andar juntando las chauchas pa' mantener a la familia, pidiendo plata, que te echen los pacos, que te quiten el bombo, que te humillen, te discriminen... Yo no quiero vivir así. —“Pero hijo, mijito lindo, este oficio forma parte de una tradición que no se puede perder, esto es patrimonio, lo que hacimo es especial”—. Yo no soy especial, y esto que hago... no le importa a nadie. (Alcaide, 2019, p.431)

Con la aparición de una memoria que evoca un pasado precario colectivo finaliza esta parte de la obra. La imagen de la pobreza y precariedad del oficio se confunde con el matiz-poético-patrimonial que la cultura popular posmoderna ha pregnado el presente de la tradición de estos personajes. La voz irónica de la dramaturga avanza hacia un desarrollo de la acción interior en crisis que deja ver su crítica y la posible rebeldía que asoma en ella. La continuidad del relato se interrumpe con la canción (otra disrupción rapsódica) que reza sobre el rechazo a convertirse en chinchinero y su opción por dar con su origen. La canción constituye la digresión del sujeto/voz para señalar, no solo que no desea ser como su hermano, sino también rechazar su propia memoria que lo empuja a situarlo en una tradición que no comparte.

[...] Me puse a escarbar en la historia
En el pasado escondido
No había olvidado mi origen
La cuna donde había nacido
Si otros me declaran la guerra

Aquí mismo los estoy esperando
Aunque sea esta mi única arma
Y sea yo solo el de este bando [...]
(Alcaide, 2019, p.431)

El último movimiento lleva por nombre, “*Dies irae o el arma de largo alcance*”, haciendo mención a un canto gregoriano que habla del fin de los días o juicio final. “*Dies irae*”⁹⁴ o el día de ira, es una imagen apocalíptica y su funcionamiento en la obra aparece como un cambio de tono que la dramaturga desea darle al discurso de la memoria. Por tal tan razón, las voces rapsódicas se mezclan, notándose claramente una discursividad más cercana al desprecio por el oficio del arte callejero, en donde se nota la escisión entre una memoria y otra. Es decir, el cambio de tonalidad discursiva lleva a escenificar el odio y la exclusión por el pobre, el marginal y por todo lo que signifique un desorden social. La palabra se vuelve violenta, pudiéndose concluir que es parte de un fragmento de memoria colectiva que, por ejemplo en Chile, aún persiste en gran parte de sectores sociales nacionalistas de derecha. Cristina Alcaide, imagina en esta parte de la obra, una contra-memoria que desata su ira frente a las existencias marginales obligadas a vivir constantemente en errancia y emergencia. Es por ello, que la intención de la voz fascista toma la voz de la memoria del chinchinero y se con-funde con sus propios sueños para situar las voces del odio y la discriminación. Vale decir, el monólogo superpone los sujetos rapsódicos sin mediar transición alguna ya que la dramaturga desea escenificar un territorio hostil heredado de la dictadura chilena y la transición a la democracia, poniendo énfasis en el destino apocalíptico que le espera a la sociedad.

¡Chinganeros de mierda! ¡Hasta cuándo tendremos que soportar este ruido infernal! Qué terrible esta costumbre popular de vivir escandalosamente en las calles y en las plazas. Son como una plaga. Más encima traen mala suerte. Se te para un chinchinero y un organillero a tocar en la puerta de tu casa y seguro que alguien se muere. Tienen pacto con el diablo... con la muerte. Artistas callejeros van a ser. ¡Chinganeros de mierda! ¡Son lo mismo que los vendedores ambulantes! ¡Están asociados con los delincuentes! [...] [...] Hemos declarado una guerra de exterminio contra

⁹⁴ Es un poema de diecisiete estrofas monorrimas, atribuido al Franciscano Tomás de Celano, biógrafo de san Francisco de Asís, que lo compuso probablemente hacia mediados del siglo XIII.

el vagabunderío. ¿Queremos terminar con el hambre y la pobreza en este país? ¡Cómete a un pobre![...] [...] Tenemos miedo, miedo a ser pobre, miedo a ser rico, a que te roben y volver a ser pobre, miedo a que te asalten, a que te violen, miedo a perder, miedo a ganar por miedo a después perder lo que ganaste, miedo a ser feliz por miedo a ...[...] [...] Sálvese quien pueda y muérase quien no pueda, aplastaos los unos a los otros.[...] (Alcaide, 2019 pp. 434-435)

El fragmento anterior termina con el “Sálvese quien pueda...”, como una de las últimas frases que Alcaide desea hacer oír con el objeto de señalar la desintegración del orden total. La voz dramática que toma posición deviene sentencia final ante el malestar y la impotencia de un presente que no está en condiciones de comprender el pasado. Otra frase/réplica (no citada anteriormente), pero que aparece en este contexto es, “la democracia tiene miedo a recordar”, que hace referencia a una memoria colectiva no tomada en cuenta hasta el día de hoy en el país. Los trazos de los recuerdos que se mezclan en la dramaturgia de la *Rebelión de Nadie. Un solo de Chinchinero*, hacen ver que la memoria del personaje es el pretexto para dar lugar a una otra memoria [colectiva] de una generación postergada y excluida. La herencia de un destino ominoso hace que la escritura de la obra entre en la zona final (Cadenza) del devenir/sueño del chinchinero. La aparición de un país como Chile sin destino, dirigido hacia la anomia y al sinsentido con una economía metastásica expandida a todo nivel hoy, desacredita todo intento de recuerdo. Para la dramaturga el *show* no debe continuar, sin embargo, la resistencia y la rebelión de la memoria aparecen compulsivamente a intervalos:

Yo no quiero que hagan de mí un monumento. No quiero ser estatua ni mono de cera ni foto de postal. No quiero que me encierren en un museo. No quiero que me laven me cosan me planchen me cuelguen me claven a una pared. No quiero que me conviertan en un recuerdo manoseado hasta hacerme desaparecer. ¿Cómo dejar que me quiebren los huesos? ¿Cómo dejar de tocar y bailar? ¿Cómo sentarse a esperar? ¿Acaso vendrá algo o alguien que nos dirá qué hacer? ¿Cómo se puede soñar tanto y no hacer nada? Yo no le he declarado la guerra a nadie. Ellos me la declararon a mí. (Alcaide, 2019 pp.436-437)

Queda claro que el ejercicio de la memoria no pasa por el acto conmemorativo vacío. Nora (2009), afirmaba que la memoria requiere del esfuerzo constructivo de sitios que aseguren la existencia del recuerdo frente al presente y futuro. La rebelión de Alcaide es la rebelión de la memoria colectiva que todavía se resiste a desaparecer, aunque las últimas palabras del

monólogo afirmen que se trata de la rebelión de nadie. Sin embargo, la actualidad de esta dramaturgia (como las anteriores) sigue su curso legítimo para poner en crisis los modelos sociales y promover un pasado con el presente, solo así existirán constelaciones de recuerdos para seguir viviendo.

CONCLUSIONES

Frente a la desconexión que existe actualmente con todo lo que signifique el pasado, es necesario reivindicar los vínculos con la memoria, sobre todo, cuando se vive en una diacronía histórica poco creíble. Sin embargo, es posible crear vínculos con sincronías de tiempos y espacios remotos para reaprender lo extraviado a causas de estrategias modernizadoras en desuso. En ello se fundamenta la convicción de que el pasado es una opción vivible para comprender que se está ante un nueva ecología humanista que no solo es un acto más, sino que es un nuevo medio ambiente para sustentar la sobrevivencia de los ciudadanos en los territorios. Por tanto, si la memoria como forma de transmisión de cultura a escala humana no ha desaparecido, se debe a que es una actividad de la voluntad colectiva que las comunidades deciden para enfrentar el destino incierto de la anomia social contemporánea.

Defender la vigencia de la memoria es también comprender el lugar en donde se halla el desafío para este entendimiento comunitario ya que se ha demostrado que, aunque se puedan tergiversar los acontecimientos ocurridos distantes en tiempo y espacio, es posible pensar la realidad desde una historia vivida(Ricouer,2004). Por lo tanto, es un hecho que al desaparecer la referencia con el pasado, se agota la posibilidad de poder comprender el desarrollo de un grupo humano o un país. De esta manera, los usos conscientes del pasado son oportunidades para consolidar paradigmas de consenso social permanente;no obstante, aveces se corre el riesgo de caer en el acto conmemorativo vacío, por eso, es mejor propender hacia lugares fundacionales depositarios del pasado -como el arte y la memoria, entre otros- que siempre podrán transmitir las experiencias que fundan las verdaderas historias encarnadas y compartidas. El valor de la memoria está en decidir y seleccionar qué es lo que se recuerda para evitar caer en el efecto de vivir recordando solo en la melancolía y, así poder trabajar un presente más real y solidario.

Una conclusión trascendente sobre trabajo ha sido verificar que el acto de borradura que se hace hoy de la memoria, puede ser contrarrestado primero con la imaginación creadora capaz de retrotraer el pasado siempre, y segundo lugar, haciendo de la historia una experiencia encarnada de realidad vivida. Sin embargo, en las lecturas, análisis y práctica teatral de estos años, vuelve aparecer el espejismo de un pasado que es solo eso, una imagen de la memoria

anhelada y compartida. Por tanto, lo que se difunde es el hecho constatable de que existe una historia mediada que retrotrae a pensar en el hecho histórico mismo de cómo, para qué o quiénes se crea una nación o estado. Esto es relevante, porque se sigue poniendo en duda el futuro de un proyecto social que, por ejemplo en el caso de Chile y la mayoría de los países latinoamericanos, se ha resuelto sobre la base de un pasado sesgado. No obstante, se puede hacer historia bajo la forma de memoria en tanto desaparece la costura de lo mediado/representado, por lo que el/la historiador(a) puede escribir los acontecimientos acaecidos basados en la experiencia vivida, los objetos, el territorio, la ciudad, las creencias, las performances comunitarias, entre otras manifestaciones, para poner de manifiesto los hechos consensuados por los cuerpos en *un hic et nunc*. La actualidad de esta perspectiva está profundizada por A. Assmann, quien afirma que prácticamente hoy ya no hay razones para seguir escindiendo memoria e historia, cuando es evidente la crisis del concepto de verdad, sobre todo, en momentos como el que vivimos actualmente en donde las movilizaciones sociales expandidas por todo el mundo, están cuestionando y reclamando los modos canónicos de transmisión del pasado y de la historia. Un claro ejemplo concluyente, que profundiza la crisis en Chile, es precisamente la invalidez de una constitución de la república hecha en el pasado por Pinochet. Ésta representa un pasado escindido/utilitario creado por un sector de la sociedad destinado a reafirmar la matriz del modelo socioeconómico impuesto por la dictadura cívico-militar. Como es sabido, este país tiene la oportunidad histórica para enmendar su memoria reciente reafirmando su verdadero pasado, re-construyendo su carta magna constitucional con el objetivo de fijar un lugar para la memoria ancestral del pueblo mapuche y de las demás minorías étnicas, sexuales y de tantos otros discursos. La reescritura de la historia chilena de esta época, se sostiene en el acto memorial concreto de asumir por todos y todas las integrantes del territorio chileno, un ejercicio de memoria colectiva sin precedentes ni mediación alguna que conduzca consensuadamente al nuevo país historiado y compartido. Por lo tanto, dicho acto representa una acción memorial movilizadora y vivida en pos de terminar con un pasado-presente-futuro común deteriorado, impuesto e ilegítimo.

En la investigación también es un aspecto concluyente y relevante la importancia de la acción testificadora, en tanto cuerpo que habla desde una experiencia inevitable para comunicar un hecho traumático o ausente. Actualmente, existe una crítica un tanto severa respecto del abuso de la testimonialidad, porque muchas narraciones o transmisiones de experiencias proceden de segunda mano o de un testigo que está en el lugar del desaparecido o del asesinado. Si bien es cierto que esto es algo irrefutable, no implica considerar al testimonio como “la fisonomía ilegítima” para contar. El hecho de que exista una narración sobre un acontecimiento violento o traumático, hace pensar en las condiciones en donde fue producido ya que se intenta recuperar dicha situación lo más fielmente posible. Sin embargo, no siempre es así y se recurre a una narración *en lugar de* para recomponer el acto ausente, represivo o mortal. Sea como fuere, la presencia testimonial de una u otra forma, legitima la representación de la memoria toda vez que es necesario llegar a la verdad, cercana o distante. Lo anterior hizo reflexionar sobre los procedimientos empleados en la dramaturgia chilena actual, que muestra la irrupción de la realidad bajo la forma de narratividades adjuntas a discursos de memoria que no coinciden con las circunstancias enunciativas personificables, pero que si poseen valor en tanto son dispositivos de escritura que los autores exponen en forma de voz rapsódica o épica. Es precisamente lo que sucede en algunos de los textos presentes, dada la configuración monológica o la presencia de trazas autobiográficas de los discursos ya que esta operación dramaturgica trabaja con fragmentos de memoria testimonial en contacto con otros acontecimientos desplegados en las obras.

En el ámbito estructural de la investigación surge una conclusión relacionada con los propósitos de esta tesis, específicamente centrada en la tríada “memoria-espacio urbano-dramaturgia.” Aquí la utilidad de los lugares de memoria y la postura de Pierre Nora(2009) han sido de suma relevancia porque ayudó a concretar la relación propuesta entre pasado-dramaturgia y ciudad. El hecho de considerar el recuerdo inscrito en el espacio/tiempo propugnó el reconocimiento de los sitios de memoria en su sentido material, simbólico y funcional, acercando este estudio a una indagación localizada del pasado en los textos elegidos. A raíz de esto, la aplicabilidad del concepto de lugar de memoria proporcionó la oportunidad de analizar el sentido y dimensiones del pasado en las ficciones, permitiendo acercarse a realidades inscritas y situadas en ámbitos o materiales locales que en un análisis

tradicional no se consideraban. Por tanto, dichas dimensiones expuestas y expresadas como personajes históricos, contingencia política, mitología urbana, entre otras, revelaron la fisonomía del imaginario de una ciudad como Valparaíso. Con todo, estos sitios de memoria presentes en las textualidades, transmiten los mensajes de un pasado local que, por un lado, reitera el origen y destino de esta ciudad en crisis permanente y, por otro, reafirma su condición de puerto resiliente al anonimato, alzándose como un espacio urbano con una trama social/geográfica única que hace de él un lugar exótico, especial. Es por esto que la teoría de Nora, otorgó la oportunidad de re-pensar la memoria como paisaje, lugar, morada, objetos, espacio urbano, territorio, entre otros, además, de constatar el sentido de un pasado validado en la experiencia y en la necesidad de considerarlo en un ámbito específico de realidad.

En correspondencia con lo anterior, la amplitud otorgada a la metodología de análisis comparado bajo la forma matricial de los sitios de memoria, fue eficaz para ahondar en las reflexiones sobre dichas contradicciones del propio territorio. En consecuencia, la ciudad de Valparaíso se situó como uno de los objetivos de los lugares de memoria en donde su fisonomía se reveló bajo la forma de cerros, calles, casas, barrios, puerto, fiesta, documentos, catástrofe, personajes típicos, hechos históricos, entre otros, que permitieron leer y buscar aquél pasado urbano descrito en las dramaturgias estudiadas. Asimismo, otro aspecto destacable es la constatación de que la teoría de Nora, hace ver la necesidad de historiar el pasado a partir de lo encarnado en los sitios elegidos, en tanto forma de recuperar el monumento-territorial legítimo como base para narrar la tradición y el devenir de una comunidad. Las lecturas sobre *les lieux de memoire*, deja la impresión de que no se ha hecho lo suficiente para desentrañar el pasado de las naciones occidentales a partir de su tradición simbólica cristalizada en la diseminación del recuerdo en los territorios. Su apuesta por una nueva historia de Francia, es también una posibilidad para otros estados que decidan tener un vínculo con el pasado que re-envíe los acontecimientos históricos a los ciudadanos realmente. No obstante, su postura sobre una memoria utilitaria y vacía ha sido su diagnóstico certero respecto a cómo hoy se vive la recuperación de la historia. Señala que existe la tendencia a crear una monumentalidad viciada de conmemoración. Reafirma la existencia de lugares de memoria representacionales del pasado en las sociedades contemporáneas, que están

cumpliendo la función de ejercitar un pasado descartable cuyo único sentido y derecho, radica en performances celebratorias institucionales de poder que justifican historias, tradiciones e identidades fragmentarias que a posteriori deciden qué recordar y qué olvidar. En síntesis, cuando en este trabajo se vincula esta forma de ver la historia y la memoria de una ciudad/país a través de su dramaturgia, se revelan intersticios desconocidos del tiempo y el espacio vividos. Por tal razón, se deduce que los autores de este corpus, muestran en sus ficciones sitios de memoria que son transmisibles algunos como herencia desconocida o al menos, promueven la posibilidad de imaginar disruptivamente el futuro en contacto con lo que realmente aconteció cuando éstos inventaron las que aquí se revisaron.

Como se mencionó anteriormente, la indagación en el concepto de territorio e imaginario urbano fueron coordinadas también fundamentales para sostener el propósito de esta investigación. Aquí cobra mucho sentido el haber decidido seleccionar dramaturgias locales que hablen de una u otra forma del territorio. Es por tal razón, que profundizar en la producción del espacio social (Lefevre, 2013) sustenta y clarifica la idea de representación del mismo, en este caso de la ciudad de Valparaíso. Es concluyente el hecho de que al imaginar los lugares de habitabilidad urbana se deslinda, al mismo tiempo, el ámbito de la memoria ya que en la manera de cómo se concibe el espacio para vivir con otros, también se pacta inconscientemente el pasado vivido. A partir de esto, las ideas de territorio y ciudad se fueron cristalizando para a posteriori recogerlas en los análisis comparados, pues aparecieron conceptos liminales a éstos que fueron de mucha utilidad en la búsqueda de los lugares de memoria. El concepto de ciudad, catástrofe, ciudad olvidada o memoriada, entre otras líneas de sentido recogidas, se convirtieron en indicios de representación de una historia que las ficciones desplegaron en sus estructuras dramáticas. Al respecto, es concluyente a la hora de clarificar los modos de aprehender los lugares, la consideración de la visión clásica foucaultiana de los espacios diferenciales o heterotópicos cuya referencialidad fue clave para determinar cómo en los textos se vislumbra una ciudad puerto contradictoria, ambigua, híbrida y desigual. Esto último dio paso para ahondar en el imaginario urbano de esta ciudad, especialmente en la conformación de la contra-imagen que el puerto posee a lo largo de su historia. Las perspectivas teóricas de Michel de Certeau, Jose Luis Romero y Roberto Greene, entre otras, fueron creando un campo de conocimiento basal para elaborar puntos de fuga

aplicados a la dramaturgias. La exégesis de un territorio marítimo que se debate entre la historia y la memoria, permitió apreciar el devenir de ese imaginario que ha creado historias y recuerdos que a veces no coinciden. Por ejemplo, que aún se siga nombrando al puerto como la “Joya del Pacífico”, es sintomático toda vez que revela un desencuentro entre lo que se vive, lo que se cuenta y lo que sucedió para que así sea signado. Sin embargo, la narración de la historia de esta ciudad es tal y algunas de las dramaturgias seleccionadas como *Mediagua*, *Ilove Valpo*, *Corral Ajeno* expresan este conflicto de tradición, memoria e identidad.

Otro aspecto que marca preponderancia en este trabajo es haber construido un derrotero de estudio para abordar la situación de la dramaturgia local entre los años 2000-2015. El estado de la dramaturgia de Valparaíso a inicios del siglo XXI señala un momento de inflexión profesional y cultural en la escena local. Por tal razón, recuperar 10 textos para elaborar un estudio sobre el pasado de la ciudad puerto, abre la posibilidad de examinar cuál es el lugar que ocupan las creaciones locales en el territorio y cómo se comparan con otras manifestaciones de teatralidad y dramaturgias. Los comentarios obtenidos en la investigación sobre el *status* de los textos revelan que, aunque las escrituras porteñas no sean identitarias ni existan certezas de una estructura dramática autónoma, la cual haga reflexionar que se está frente a una producción local única, las obras se estructuran en base a los temas de ciudad y memoria local con claras influencias de autores contemporáneos chilenos y europeos. En conjunción con esto, queda como rastro concluyente que los lugares de memoria descritos, además, muestran ciertas coincidencias con otras escrituras, preferentemente con las producidas en Santiago, en donde se puede observar que los(as) autores(as) despliegan el pasado vinculado a la dictadura cívico militar chilena, a la crisis social y política, los medios de comunicación, globalización y medio ambiente, entre otros.

Frente a lo anterior, otro aspecto que determina el lugar de la dramaturgia porteña en la escena nacional, es el poco incentivo de producción regional originada en parte por la falta de tradición dramática continua que limita el asentamiento del oficio y lo relega a actividades restringidas del teatro universitario emergente y a algunos autores independientes. Junto con ello, la escasez de ediciones y publicaciones de obras dramáticas contemporáneas creadas en el contexto porteño, es una desventaja en relación a lo que se puede apreciar en la capital del

país ya que se aprecia una ausencia en materia de escritura teatral porteña que, a inicios del 2000, comienza a cambiar radicalmente. Por tanto, las escrituras que emergen en este periodo escogido inauguran un nuevo ciclo de autores(as) jóvenes, que integran en sus obras procedimientos acordes con la performance dramática actual. Se puede afirmar, entonces, que estas producciones retoman temas de un pasado que, aunque todavía se conecta con el trauma dictatorial, se acercan cada vez más a una memoria urbana porteña y a una pulsión por narrar historias del territorio local.

En síntesis, la importancia de ver reflejada una memoria porteña en la obras cobra sentido cuando adquiere importancia cultural, cuando es una vía de acceso para comprender esos comportamientos humanos, que “inventan” el por-venir colectivamente de un territorio determinado. Dicho esto, el sentido prospectivo que puede preñar la memoria es una “acción en conjunto” que el dramaturgo propone con su creación, estimulando una posible respuesta reactiva en los demás sobre la propia condición de ciudadano o sujeto social. El trabajo del dramaturgo(a) frente al pasado, es poner en juego con su obra un contexto de construcción de futuro. En el caso del teatro, Féral llama a esta situación al go así como trayectos de memoria y distingue, “la memoria de los hacedores” y “la memoria del espectador”. Es decir, una experiencia compartida en la que el pasado se ensambla a partir de la dramaturgia, la puesta en escena o escenificación que requieren siempre la presencia de todos para que exista la teatralidad. “La memoria de los hacedores del espectáculo en primer lugar -directores, actores, autor, escenógrafo, dramaturgo- que aportan a la práctica misma una memoria cargada de recuerdos y marcas. Esta memoria interviene en todas las fases de la creación.” (Féral, 2005p.18). A la postre en esta investigación se puede seguir lo planteado por la crítica canadiense, en tanto el trabajo de estos dramaturgos (as) elegidos (as) dentro de esta zona de fechas, ponen en contacto su hacer memoria en las historias como modo de transmisión de su propia visión prospectiva de la ciudad, del país, de sí mismo(a) que, al fin y al cabo, termina de completarse cuando el lector/espectador/crítico proporciona su acto performativo de recordar para hacer historia.

La experiencia de llevar los lugares de memoria a una fase de aplicación con los textos escogidos, es otra fase concluyente importante. El hecho de que la memoria tenga que

inscribirse en algún lugar para que sea reconocida como tal, es algo que fue apareciendo transversalmente en los textos analizados. Puede apreciarse, por ejemplo, a raíz de la crisis social que hoy se vive en Chile, como los sitios destinados a la monumentalidad institucionalizada son derribados. La razón, es que están inscritos en una espacialidad en donde la ciudadanía ya no los reconoce como lugares de congregación mutua, pues, hoy ha quedado de manifiesto, su ancestralidad material ha pasado a ser una carga simbólica ilegítima de un pasado que no ha sido compartido ni ha promovido plenamente un acto memoria. Por ello, se resignifican estos emplazamientos con otras escrituras memoriales matéricas que reemplazan aquella evocación conmemorativa ajena al nuevo ciudadano chileno. Esta operación resignificadora es un dato concluyente en la investigación, porque los autores de las obras ponen en discusión aquellas estructuras sociales (como las ciudades) cuya materia simbólica se ha desgastado. Esto sucede por ejemplo en *I love Valpo* o *Todo es Cancha* de la compañía La Peste, en donde la ciudad es desmitificada de su historia poética e imaginario urbano extemporáneo. A partir de allí, se puede afirmar que estas obras des-arman un pasado reciente que ha intentado ser sitio para una tradición que en realidad no es colectiva ni pertenece totalmente al carácter fundacional del puerto de Valparaíso. Esto está asociado al fenómeno patrimonial que se le ha signado a la ciudad, pero que verdaderamente no tiene visibilidad ni percepción para la mayoría de la ciudadanía. Ambos textos centran sus historias en la construcción de una imagen de ciudad segmentada, fabricada y excluyente cuyo destino no es precisamente el bienestar colectivo. Los lugares de memoria de la ciudad han sido resignificados por una cultura neoliberal de modernidad tardía, que ha hecho de los sitios de memoria una performance turística. Mucho de eso se halla en las obras de este grupo de Valparaíso, es decir una crítica fuerte a la manipulación del pasado local, que hoy por hoy, ha sido ocultado bajo el estallido social reciente, por lo cual la contraimagen de un puerto esplendoroso sigue su curso en el imaginario *millenial*.

En otro sentido, también se puede concluir que, con la aplicación de esta modalidad de análisis crítico comparado de la memoria local, los textos dejan ver una tendencia a constituir una ciudad soñada. La utopía para escapar del abandono, así como la desigualdad social frente a la gentrificación que ha experimentado el puerto, da como efecto final una pulsión permanente de crisis y catástrofe que no puede ser evitada o erradicada. Desde la

deconstrucción histórica de un personaje como *Dubois*, que clama justicia social y no solamente personal, al pesimismo rebelde del *Chinchinero*, se aprecia un paisaje de desconcierto que se ramifica en estados de alerta y tensión perpetua como se observa en la obra *Tsunami*.

El idealismo y la convicción de *Corral Ajeno* y *Piratas*, muestra que todo comienza de nuevo y, por eso que es mejor volver algún día al punto de inicio, es decir, la presencia de una imagen circular del pasado que no logra asentarse plenamente en los personajes o las voces de las obras estudiadas no sorprende si se piensa que estos textos, aunque distantes en tiempo, puedan referirse a esta condición tan caótica que vive el habitante del puerto. En los análisis de las obras queda de manifiesto la fisonomía del pasado de esta ciudad y también su relación con la memoria reciente de un espacio urbano que nunca termina por consolidarse como ciudad-puerto patrimonial. Las dramaturgias muestran la contradicción surgida entre una ciudad ausente/abandonada con otra soñada/plena; es lo que los textos dejan al corroborar cómo los autores conciben el estado de la práctica de las tradiciones, costumbres y políticas sociales, entre otras, que todavía están ancladas a una cultura de lo fundacional y precario permanente que no cesa ni tiene futuro. Esta visión prospectiva del pasado fragmentado emanada de las dramaturgias, es una manera de ver la realidad local para poner en crisis el devenir del puerto como ciudad, porque la deducción posible es también la duda sostenida en un vivir cotidiano reflejado en cada una de las historias de marginalidad, catástrofe, desconcierto y utopía que hay en los textos. Por tanto, quedan preguntas que plantean nuevas reflexiones en torno a esta condición de memoria compartida que está pendiente y que otros dramaturgos(as) siguen cuestionando para dar al fin con una respuesta al por qué Valparaíso sigue siendo una ciudad soñada y abandonada.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcaide, C. (2019) *La Rebelión de Nadie. Un solo de Chinchinero. Valparaíso en Escena. Antología de Dramaturgia Porteña, 1870-2015.* Ril Editores. Santiago de Chile.
- Andrade, E. Fuentes, W. (1994) *Teatro y dictadura en Chile. Antología Crítica.* Ediciones Documenta. Santiago de Chile.
- Antacli, P. (2012) *Aby Warburg. De psico-historiador a sismógrafo de las pasiones humanas.* En Estampa, Revista digital de Gráfica Artística. N°1. (en línea)
- Aravena, P.; Sobarzo, M. (2009) *Valparaíso: Patrimonio, mercado, gobierno.* Ediciones Escaparate. Valparaíso.
- Ardenne, P. (2006) *Un Arte Contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación.* Cendeac. Murcia.
- Arias, L. (2016) *Mi vida Después y otros Textos.* Reservoir Books. Buenos Aires.
- Assmann, A. (2011) *Cultural Memory and Western Civilization. Arts of memory.* Cambridge University Press. USA.
- Assmann, A. (2011) *from Canon and Archive.* En Olick, F.; Seroussi, V.; Levy, D. (edite, by) *The Collective Memory Reader.* Oxford University Press. USA.
- Assman, J. (2011) *From Moses the Egyptian: The Memory of Egypt in Western Monotheism.* En Olick, F.; Seroussi, V.; Levy, D. (edite, by) *The Collective Memory Reader.* Oxford University Press. USA.
- Augé, M. (1994) *Los "no lugares". Espacio del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad.* Gedisa edit. España
- Bachelard, G. (2005) *La poética del Espacio.* Fondo de cultura Económica. México.
- Barría, M. (2017) *Acerca de Devórame otra vez y Sucedáneo. Un comentario crítico.* En *Dramaturgia desde el Puerto. Ensayos sobre autorías regionales.* Edición Centro Cultural Puerto Dramaturgia. Esc. Teatro U. Valparaíso.
- Baudrillard, J. (1992) *El intercambio simbólico y la muerte.* Monte Avila Editores. Venezuela.
- Baumann, Z. (2009) *Ética Posmoderna,* Editorial Siglo XXI, Madrid.
- Baumann, Z. (2017) *Retrotopía.* Editorial Paidós. Buenos Aires.
- Baumann Z. (2016) *Extraños Llamando a la puerta.* Paidós, Edit. Buenos Aires, Argentina.
- Baumann, Z. (2003) *Modernidad líquida,* Fondo de Cultura Económica, México.

- Benjamin, W (2010) *Archivos de Walter Benjamin*, Edición del Walter Benjamin Archiv. y Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, Madrid.
- Benjamin, W. (2012) *El Truco Preferido de Satán*, Editorial Salto de Página, Madrid.
- Botto, J. (2013) *Invisibles*, Editorial Espasa, Barcelona.
- Blumenberg, H. (1995). *Naufragio con espectador*. Edit. Visor. Madrid.
- Calderón, G. (2012) “Clase”. *Teatro I*. Edit.Lom Santiago, Chile
- Calderón, G. (2012) “Villa+Discurso”. *Teatro II*. Edit.Lom Santiago, Chile
- Calderón, G. (2016) Obra “Villa” de Guillermo Calderón en Teatro de la Palabra, 14 al 30 de Abril. En Diario el Mostrador, 7 de abril. Recuperado de <https://www.elmostrador.cl/cultura/2016/04/07/obra-villa-de-guillermo-calderon-en-teatro-de-la-palabra-14-al-30-de-abril/>
- Carvajal, F. Van Diest,C (2009) *Nomadismos y Ensamblajes. Compañías teatrales en Chile 1990-2008*. Editorial Cuarto Propio.Santiago de Chile.
- Castoriadis, C. (1997) El Imaginario Social Instituyente. Zona Erógena. N° 35. Recuperado: <http://www.ubiobio.cl/miweb/webfile/media/267/Castoriadis%20Cornelius%20-%20El%20Imaginario%20Social%20Instituyente.pdf>
- Cornago, O. (2004). La Teatralidad como crítica de la modernidad. 242-265.Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, pags. 242-265. Recuperado de <file:///Users/giulioferretto/Desktop/8-Texto%20del%20arti%CC%81culo-1016-2-10-20110703.pdf>
- Cortés, J. M. (2008) *Cartografías Disidentes*. Edita Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España.
- Cayo, B. (2019) *El Dylan*. Ediciones Oxímoron. Santiago.
- Cayo, B. (2017) El crimen de un transexual chileno inspira nueva obra de Teatro La Mala Clase, citado en Bahamondes, 5 de abril de 2017 en línea, diario La tercera.
- De Blas Gómez, F. (2009) *El Teatro como Espacio*, Fundación Caja de Arquitectos Colección arquia/tesis, num. 29. Barcelona.
- De Certau, M. (2000) *La invención de lo cotidiano*. I. Artes de hacer, México, Universidad Iberoamericana.
- Delgado, M (2001) *Memoria y Lugar*, Ediciones Generales de la Construcción.Valencia, España.
- De la Parra, M.(1999) *Manual para entrar al siglo XXI*, Lom ediciones, Santiago de Chile.

- De la Parra, M. (1983) *Matatangos: dispáren sobre el zorzal. Lo crudo, lo cocido, lo podrido*. Santiago de Chile, Nacimiento, 1983
- De Vicente, C. (1998) Escribir el pasado contra el presente: Las Republicanas. En Revista ADE TEATRO. N°64/65.Madrid.
- Dólera, C. (1995) Lo Femenino, Lo Masculino, Lo Perverso. En ADE Teatro N° 41-42. Madrid, Enero
- De Toro, A. (1992) *Postmodernidad en Cuatro Dramaturgos Latinoamericanos*. En De la Colonia a la Postmodernidad. Teoría Teatral y Crítica sobre Teatro Latinoamericano. (Peter Roster y Mario Rojas Editores) Edit. Galerna/IITCTL; Buenos Aires.
- De Toro, A.(1990) *Hacia un Modelo para el Teatro Postmoderno*. En Semiótica y Teatro Latinoamericano. Fernando de Toro Editor. Edit. Galerna/IITCTL, Buenos Aires.
- Estrada, B. (2012) *Valparaíso. Progresos y conflictos de una ciudad puerto (1830-1950)*. Ril editores, Santiago de Chile.
- Erl, A. (2012) *Memoria Colectiva y culturas del recuerdo. Estudio Introductorio*. Ediciones Uniandes.
- Fernández, N. (2016) *La dimensión desconocida*. Penguin Random House. Santiago, Chile.
- Fernández, N. (2019) *Voyager*. Penguin Random House. Santiago de Chile
- Fernández, N. (2016) Liceo de niñas. Edit. Oxímoron. Santiago.
- Figuroa, C., Quintana, A. (2017) *Dramaturgia desde el Puerto. Ensayos sobre autorías regionales*. Edición Centro Cultural Puerto Dramaturgia. Esc. Teatro U. Valparaíso.
- Fischer-Lichte, E. (2011) *Estética de lo Performativo*, Abada Editorial, Madrid.
- Forttes, C. (2010). Guillermo Calderón en conversación: "Chile como nación puede acabarse". *Mester*, 39(1). Retrieved from <https://escholarship.org/uc/item/22x9x219>
- Foucault, M. (1990) *Tecnologías del yo*, Editorial Paidós, Madrid.
- Foucault, M. (1984) Des espaces autres, Architecture, Mouvement, Continuité, n 5. Recuperado de <http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.com/2009/11/michel-foucault-de-los-espacios-otros.html>. Traducida por Pablo Blitstein y Tadeo Lima. // Corrección revisada por Caosmosis-Universidad Invisíbel.

- Gaete, C. (2015) *Valpore*. Garceta ediciones. Valparaíso.
- Galemiri, B. (1998) *Benjamín Galemiri. Antología*. Ediciones Teatrales Chilenas. Departamento de Teatro Universidad de Chile. Santiago.
- Gamoneda, A (1989) Desierto, espejismo y texto: una lectura de Cholodenko, Djaout, Le Clezio y Tournier. Estudios Franceses, Universidad de Salamanca. Volume 5, págs-59-68.
- Garcés, M. et alt. (compiladores) (2000) *Memoria para un nuevo Siglo. Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX*. Lom ediciones. Santiago de Chile.
- García Canclini, N. (1995) *Culturas Híbridas Estrategias para entrar y salir de la modernidad* Edit. Sudamericana, Buenos Aires.
- Garnier, E. Grande, F, Corral, A.(eds) (2015). *Antología de Teorías Teatrales, el aporte reciente de la investigación en Francia*. Bilbao: Artezblai.
- Guajardo, E. (2013) *Valparaíso. La memoria Dispersa*. Ril, editores. Santiago de Chile.
- Guerra, L. (2014) *Ciudad, género e imaginarios urbanos en la narrativa latinoamericana*. Editorial Cuarto Propio.
- Greene, R. (2018) *Conocer la Ciudad: Imaginarios, Metodos, Cartografías, Sentidos*. Ricardo Greene, editor. Santiago.
- Greene, R. (2007) Imaginado la ciudad: revisitando algunos conceptos claves. En *Estética y ciudad. Cuatro recorridos*. Patricio Rodríguez-Plaza (compilador). Edit. Frasis pp. 53-73.
- Griffero, R. (1992) *3 obras de Ramón Griffero S*. Neptuno Editores.
- Harvey, D. (2013) *Ciudades Rebeldes. Del derecho de la ciudad a la revolución urbana*. Akal. Madrid.
- Halbwachs, M. (2004) *La memoria Colectiva* Prensas universitarias de Zaragoza
- Halbwachs, M. (2004) *Los marcos sociales de la memoria*, Editorial, Anthropos
- Heidegger, M. (2009) *El Arte y el Espacio*, Editorial Herder, Barcelona.
- Heidegger, M. (2009) *Serenidad*, Ediciones del Serbal, Barcelona.
- Heidegger, M. (2009) *Conferencias y Artículos*, Ediciones del Serbal, Barcelona.
- Hersant, C; Naugrette, C. (2013) Rapsodia. En Sarrazac, J. P. (dir.) (2013) *Léxico en el Drama Moderno y Contemporáneo*. Edit. Paso de Gato. México.

- Hiernaux, D. (2007) Los imaginarios Urbanos: de la teoría y los aterrizajes en los estudios urbanos. *Revista eure* (Vol. XXXIII, N° 99), pp. 17-30. Santiago de Chile, agosto de 2007. Recuperado de https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S025071612007000200003
- Hirsch, M. (2012) *Family Frames, photography, narrative and posmemory*, harvard University Press, USA, California.
- Hirsch, M. (2012) *The Generation of Posmemory* Columbia University Press, New York.
- Hirsch, M. (2015) *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*. Edit. Carpe Noctem, Madrid.
- Hurtado, M. (2011) *Dramaturgia Chilena 1890-1990*, Frontera Sur Ediciones, Santiago de Chile.
- Huyssen, A. (2011) *Modernismo después de la Posmodernidad*, Editorial Gedisa Barcelona, España.
- Huyssen, A (2006) *Después de la gran división, Modernismo cultura de masas posmodernismo*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
- Huyssen, A (2002) *En busca del futuro perdido*, Edit. Fondo de Cultura Económica, México.
- Ibacache, J., Lagos, S. (2010) *Escuela de Espectadores. Ciclos 2008-2009*. Ediciones Escuelas de Espectadores de Teatro. Santiago de Chile.
- Infante, M. (2002) “La autora de ‘Prat’ entrega las claves sobre el proyecto”. En diario, *La Segunda*, 21 de octubre 2002 p. 36.
- Jameson, F. (2012) *El posmodernismo revisado*, Abada editores, Madrid.
- Jameson, F. (1991) *El Postmodernismo o la Lógica Cultural del Capitalismo Avanzada*. Edit. Paidós, Barcelona.
- Jelin, E. (2002) *Los trabajos de la Memoria* Edit. Siglo XXI, Madrid.
- Jelin, E. (2017) *La lucha por el pasado. cómo construimos la memoria social*. Siglo veintiuno editores. Buenos, Aires.
- Krieger, P. (2004) La deconstrucción de Jacques Derrida (1930-2004). *Anales del instituto de investigaciones estéticas*, núm. 84. Recuperado de <http://www.scielo.org.mx/pdf/aiie/v26n84/v26n84a9.pdf>

- Landaeta; Arias; Cristi (2016) Hacia una contra-imagen de Valparaíso o de la crítica del patrimonio. HYBRIS. Revista de Filosofía, Vol. 7 N° Especial. Valparaíso: la escritura de la ciudad anárquica. ISSN 0718-8382, Julio.2016 pp.13-34.
- Lefebvre, H.(2017) *El derecho a la ciudad*. Capitán Swin ediciones. Madrid.
- Lefebvre, H. (2013) *La Producción del Espacio*. Capitán Swin ediciones. Madrid.
- Le Goff, J.(1991) *El Orden de la Memoria* Edit. Paidós, Bracelona.
- López, J. (1996) La Instalación como Género en la Sociedad Masmediática. En *El Teatro y sus Claves. Estudios sobre Teatro Iberoamericano y Argentino*. Osvaldo Pellettieri (Editor). Edit. Galerna/Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
- Lorenzo, S. (2012) Ambiente cultural de una ciudad mercantil. Valparaíso: 1830-1930. En Estrada, B. *Valparaíso. Progresos y conflictos de una ciudad puerto* (1830-1950). Ril editores, Santiago de Chile.
- Llanos, D. (2019). Mediagua. La ciudad como dramaturgia exhumada. Antología teatral porteña 1869-2019.
- Maderuelo, J. (2005) *El paisaje. Génesis de un Concepto*. Abada editores. Madrid.
- Maderuelo, J. (2010) *La idea de Espacio*. Akal. Madrid.
- Madrid, A. (2000) *Libro de obras: la habitabilidad del arte*. Instrucciones de Uso Ediciones. Valparaíso.
- Mena, F. (2019) Amanda. *Valparaíso en Escena. Antología de Dramaturgia Porteña, 1870-2015*. Ril Editores. Santiago de Chile.
- Middleton, D, D, E. (1992) *Memoria Compartida. La Naturaleza social del recuerdo y del olvido*. Edit. Paidós, Barcelona.
- Mirza, R. (ed.) (200) *Teatro, memoria, identidad*, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Teoría y Metodologías Literarias. Montevideo.
- Moreiras, A. (1993) Postdictadura y Reforma del Pensamiento. En *Revista de Crítica Cultural*. Santiago, Noviembre.
- Moulian, T. (1997) “*Chile Actual: Anatomía de un Mito*”. Lom-Arcis Ediciones. Santiago de Chile.
- Nancy, J.L. (2013) *La ciudad a lo lejos*. Edit. Manantial. Buenos Aires.
- Nora, P. (2009) *Pierre Nora en les lieux de mémoire*, Lom Ediciones, Santiago de Chile.

- Nora, P. (1998) *La Aventura en de les lieux de mémoire*, Revista Ayer, N° 32.
- Nora, P. (1984) *Entre Memoria e Historia: La problemática de los lugares*. En *Les Lieux de Mémoire; 1: La République Paris*, Gallimard, 1984, pp. XVII-XLIL.
Traducción para uso exclusivo de la cátedra Seminario de Historia Argentina Prof.Fernando Jumar C.U.R.Z.A. Univ. Nacional del Comahue.Perú.
- Oncina, F. Cantarino, M Eds.(2011) *Estética de la Memoria*, PUV, Universitat de Valencia.
- Olick, F.; Seroussi,V.; Levy, D. (edite,by) (2011) *The Collective Memory Reader*. Oxford University Press. USA.
- Pavis, P. (1998) *Diccionario del Teatro* Edit. Paidós Comunicación, Barcelona.
- Pellettieri, O. (2005) *Teatro memoria y ficción*, Editorial Galerna, Buenos Aires.
- Peris, J. (2005) *La Imposible Voz*, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile.
- Pino, J. (2019) *Tsunami. Valparaíso en Escena. Antología de Dramaturgia Porteña, 1870-2015*. Ril Editores.Santiago de Chile.
- Piña, J.A. (1998) *20 años De Teatro Chileno 1976-1996* RIL, Santiago.
- Piña, M. (2013). *Un puente para cruzar la frontera: Obra Limítrofe, la pastora del sol de Bosco Cayo en Revista Apuntes de Teatro* 138 pp. 150-154.
- Radrigán, J.(1987) *El pueblo del mal amor*. Edit. Ñuke Mapu. Santiago de Chile.
- Ranciere, J. (1996) *El Desacuerdo.Política y Filosofía*. Ediciones NuevaVisión. Buenos Aires.
- Ranciere, J. (2010) *El espectador emancipado*, Ellago ediciones,Castellón, España.
- Ricoeur, P. (2000) *La Memoria, La Historia, el Olvido*, Editorial Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- Richard, N. (2010) *Crítica de la Memoria (1990- 2010)* Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago de Chile.
- Richard, N. (1998) *Residuos y Metáforas* (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición) Edit. Cuarto Propio, Santiago.
- Richard, N. (2018) (Editora) *Arte y Política.2005-2015. Proyecto curatoriales, textos críticos y documentación de obras*. Ediciones Metales Pesados. Santiago de Chile.
- Ryngaert, J.; Sermon, J. (2015) *El personaje Teatral Contemporáneo:Descomposición, Recomposición*. En Garnier, E. Grande, F, Corral, A.(eds) (2015). *Antología*

de Teorías Teatrales, el aporte reciente de la investigación en Francia. Bilbao: Artezblai.

- Romero, J. L.(2009) *La Ciudad Occidental. culturas urbanas en europa y en américa.*Siglo veintuno editores. Buenos Aires.
- Rodríguez, G. (2019). Dubois, Santo Asesino. La ciudad como dramaturgia exhumada. Antología teatral porteña 1869-2019. www.historiadelteatroenvalparaiso.com
- Rodríguez-Plaza, P. (2007) La ciudad latinoamericana. Apuntes sobre su conocimiento teórico y sus usos cotidianos. En *Estética y ciudad. Cuatro recorridos analíticos*.Edit. Frasis.
- Rodríguez-Plaza, P. (compilador) (2007) *Estética y ciudad. Cuatro recorridos analíticos*. Edit. Frasis.
- Romero, J. L. (2001) *Latinoamérica, las ciudades y las ideas.* Siglo veintuno editores. Buenos Aires
- Ruiz, F. (2010). *Corral Ajeno.*Valparaíso, Chile, sin editar.
- Ruiz-Vargas, J. (1997) La complejidad de la memoria. En *Claves de La Memoria* Edit.Trotta, Madrid.
- Saavedra, M.L. (2019) Escenificar la historia: la escena porteña y sus vínculos con la contingencia política-social. En Sentis, V. Saavedra, L & Ferretto, G (2019) *La ciudad como dramaturgia exhumada. Antología teatral porteña 1869-2019.* Recuperado de <http://www.historiadelteatroenvalparaiso.com>.
- Saavedra, M.L. (2015) Teatro: Posmemoria, política y humor en El Taller de Nona Fernández. Apuntes de Teatro No 140 (2015): 60-77 • ISSN 0716-4440 © Escuela de Teatro - Pontificia Universidad Católica de Chile
- Saavedra, M. L.(2016) Prólogo a *Liceo de Niñas* de Nona Fernández. Editorial Oxímoron.
- Saint-Pierre, A. (2013) (compilación) *Dramaturgia Chilena Contemporánea. Antología.* Edit. Paso de Gato. México
- Sánchez, A, Bosque, J., Jiménez, C.(2009) Valparaíso: su geografía, su historia y su identidad como Patrimonio de la Humanidad Estudios *Geográficos Vol. LXX, 266, pp. 269-293 Enero-junio 2009.*Recuperado desde <http://estudiosgeograficos.revistas.csic.es/index.php/estudiosgeograficos/article/viewFile/118/115>
- Sánchez, J.A.(2007) *Prácticas de lo real en la escena contemporánea,*Visor libros, Madrid.

- Sánchez, M. (2000) Piratas. Valparaíso, sin editar.
- Sarrazac, J. P. (dir.) (2013) *Léxico en el Drama Moderno y Contemporáneo*. Edit. Paso de Gato. México.
- Sarrazac, J. P. (dir.) (2013) El Reparto de Voces. Edit. En Garnier, E. Grande, F, Corral, A.(eds) (2015). *Antología de Teorías Teatrales, el aporte reciente de la investigación en Francia*. Bilbao: Artezblai.
- Sarrazac, J. P. (2009) *El drama en devenir apostilla a l'avenir du drame jean-pierre sarrazac*. Obtenido de SCRIBD: <https://es.scribd.com/doc/176112704/Sarrazac-Jean-Pierre-Apostilla-a-El-Drama-en-Devenir-1>
- Sarlo, B. (2005) *Tiempo Pasado, cultura de la memoria y giro subjetivo una discusión*. Edit. Siglo XXI (Seg. Reimpresión), Buenos Aires.
- Schacter, D. (1996) *En busca de la Memoria. El cerebro, la mente y el pasado*. Ediciones B, Barcelona
- Schechner, R. (2012) *Estudios de la Representación, una introducción*, Edit. Fondo de Cultura Económica, México.
- Schröder, G. Breuninger, H. (Compiladores) (2001) *Teoría de la Cultura. Un mapa de la Cuestión*. Fondo de cultura económica, Buenos Aires.
- Sentis, V. Saavedra, L & Ferretto, G (2019) *La ciudad como dramaturgia exhumada. Antología teatral porteña 1869-2019*. Recuperado de <http://www.historiadelteatroenvalparaiso>.
- Sentis, V. (2019) *Valparaíso en Escena. Antología de Dramaturgia Porteña, 1870-2015*. Ril Editores. Santiago de Chile.
- Silva, A. (2006) *Imaginario Urbanos*. Arango Editores. Colombia.
- Simel, G.(2013) *Filosofía del Paisaje*, Casimiro Libros, Madrid.
- Steyerl, H. (2018) *Arte Duty Free. El arte en la era de la guerra civil planetaria*. Caja negra, editores. Buenos Aires.
- Stiegler, B. (2016) *Para una nueva crítica de la economía política*. Ediciones Capital Intelectual. Buenos Aires.
- Sudjic, D (2017) *El lenguaje de las ciudades*. Edit. Ariel, Barcelona.
- Szondi, P.(2011) *Teoría del drama Moderno*. Clásicos Dykinson.

- Taylor D, Fuentes M. Edits.(2011) *Estudios de Performance Avanzados*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Todorov, Z. (2008) *Los Abusos de la memoria*, Editorial Paidós, Madrid.
- Urbina, X. (2016) La colonización vertical en Valparaíso. Etapa inicial. HYBRIS. Revista de Filosofía, Vol. 7 N° Especial. Valparaíso: la escritura de la ciudad anárquica. ISSN 0718-8382, pp. 97-127
- Villalobos, S. (2018) El Invierno chileno como crisis del orden neoliberal, en *Arte y Política 2005-2015. Proyectos curatoriales, Textos críticos y documentación de obra*. Nelly Richard editora. págs.151-165.
- Villegas, J. (1997) *Para un modelo de historia del teatro*, Ediciones de *GESTOS*, Colección Teoría 1, Irvine, California, USA.
- Villegas, J. (1997) *Del escenario a la mesa crítica*, Ediciones de *GESTOS*, Colección Historia del Teatro 1, Irvine, California, USA.
- Villegas, J. (2000) *Para la interpretación del teatro como construcción visual*, Ediciones de *GESTOS*, Colección Teoría 2, Irvine, California, USA.
- Viviescas, V. (2005). La crisis de la representación y de la forma dramática. *Revista Científica (7)*. 437-465., 454.
- Yeats, A.F. (2011) *El Arte de la Memoria*, Editorial Siruela, Madrid.
- Zaliasnik, Y. (2016) *Memoria inquieta*. Fondo de Cultura Económica, Chile

