

## ***La imaginación del futuro: Discusión entre la voz rapsódica y el último discurso de Salvador Allende***

### ***The imagination of the future: A discussion on the rhapsodic voice and the last speech by Salvador Allende.***

---

Mg. Patricia Péndola<sup>1</sup>

[patipen@gmail.com](mailto:patipen@gmail.com)

#### **Resumen:**

La compañía de teatro *La Re-sentida*, dirigida por Marcos Layera (1977), ofrece en su propuesta teatral *La imaginación del futuro* un discurso contrahegemónico que cuestiona tanto la historia oficial como las tradicionales interpretaciones de que ha sido objeto el gobierno de Salvador Allende. El propósito de este artículo es contrastar la representación del último discurso de Allende con las manifestaciones de la voz rapsódica (Sarrazac, 2013), enunciadas a través de figuras que recogerían la voz del director. La contraposición de dicha voz con las últimas palabras del ex presidente, develan la tensión del conflicto disenso-consenso, respecto de la política de los acuerdos que domina la convivencia de los chilenos en las últimas décadas.

**Palabras clave:** voz rapsódica, discurso contrahegemónico, Allende, teatro posdramático, teatro político.

#### **Abstract:**

The theater company *La Re-sentida*, directed by Marcos Layera (1977), offers in its theatrical proposal, *La imaginación del futuro*, a counter-hegemonic discourse that questions both the official history and the traditional interpretations of Salvador Allende's government. The purpose of this article is to contrast the representation of Allende's last speech with the manifestations of the rhapsodic voice (Sarrazac, 2013), enunciated through figures that would pick up the voice of the director. The contrast of that voice with the last words of the former president, unveil the tension of the dissent-consensus conflict, regarding the politics of the agreements that dominates the coexistence of Chilean in recent decades.

**Keywords:** rhapsodic voice, counterhegemonic discourse, Allende, post-dramatic theater, political theater.

Recibido: 27/09/2018. Aceptado: 3/11/2018.

“¿No es acaso la historia del capitalismo una larga historia de cómo el contexto ideológico-político dominante fue dando cabida (limando el potencial subversivo) a los movimientos y reivindicaciones que parecían amenazar su misma supervivencia?” (Žižek).

Para un sector de la sociedad chilena, el último discurso de Allende recrea la premisa del clímax trágico: el ex presidente encarna al héroe acorralado por un destino inexorable, y las palabras de despedida que le dirige a sus compatriotas, seguidores y simpatizantes, –como Edipo al pueblo de Tebas en el desenlace de la tragedia homónima– encierran decepción pero también (y en eso se distancia de la figura trágica) la esperanza de que “más temprano que tarde se abrirán las grandes alamedas por donde pase el hombre libre a construir un mundo mejor”. En el mismo sentido, pero desde la vereda opuesta, Lehmann plantea en su texto *Teatro posdramático* que resulta imposible “reconocer hasta qué punto aquello que registramos y sentimos en la vida está estructurado y moldeado por el arte: por un modo de ver, de sentir y de pensar, un *modo de significar* articulado solo mediante el arte” (2013: 65).

La obra *La imaginación del futuro* dirigida por Marcos Layera, deconstruye justamente este desenlace trágico, parodiando el momento histórico y el rol del dispositivo medial que rodea las prácticas políticas desde el regreso a la democracia en Chile, al vincularlo con los actuales procesos y objetivos perseguidos por la prensa a través de los medios masivos de comunicación. Es más, el momento histórico es recreado desde la perspectiva del presente pos dictatorial, cuyo referente corresponde a la segunda década del siglo XXI.

El presente artículo aborda el montaje teatral a partir de lo que Jacques Rancière considera “arte crítico”, y que Mauricio Barría define como “teatro político” a saber: “un modo en el que la obra desea entrar en diálogo con el espacio público, un modo en el que solicita ser analizada” (“Desmantelar aparatos con otros aparatos”, 2018: 6). *La Resentida* ofrece una obra teatral que propone un discurso contrahegemónico tanto en los procedimientos empleados, como en la discusión que entabla con los discursos históricos. De ahí que el objetivo que orienta la reflexión de dicha puesta en escena es contrastar o contraponer la representación del discurso de Allende con las manifestaciones de la voz rapsódica enunciadas a través de figuras que recogerían la voz del director, para evidenciar el conflicto disenso-consenso articulado en la puesta en escena. Para ello, el aparato teórico que sustenta esta argumentación se apoya en el texto *Teatro posdramático* de Hans-Thies Lehmann y la publicación *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, dirigida por Jean-Pierre Sarrazac.

*La imaginación del futuro* recrea y a la vez parodia las horas finales del gobierno de la Unidad Popular en Chile; las múltiples acciones de la representación teatral surgen a partir del último discurso del ex presidente de Chile. El actor que encarna a Allende intenta emitir la conocida alocución, pero es interrumpido de manera constante por el equipo de ministros quienes, ocupados en la tarea de que el discurso sea grabado y emitido por televisión, descartan, proponen y buscan transformar el modo, el tono y el contenido de las palabras postreras del mandatario. La situación, caótica, es presentada como si se tratara de la implementación de un set televisivo. El desacuerdo entre los ministros y las constantes discusiones entre ellos, sumados al gran abatimiento que refleja el personaje del presidente, dan pie para el surgimiento de escenas que se vinculan tanto con los momentos históricos recreados, como con sucesos que remiten a la dictadura y otros con la política y la relación de los chilenos una vez restituido el sistema democrático.

En cuanto a la recepción crítica, el periodista español Marti Figueras Martínez la califica como una “distopía tragicómica”, señalando que se trata de:

Una obra radical en su argumento, en su desarrollo y en su trasfondo. Para reír, para llorar y para sentirse acongojado. Y para preguntarse muchas cosas. Más aún si fuera usted chileno. **A más de uno, *La imaginación del futuro* les ha revuelto las tripas. Nos aventuramos a decir pues que el objetivo de *La Re-sentida* ha sido cumplido.** (Masteatro on line, s/n. Destacado en el original).

Coincide en tal calificación de “distopía tragicómica” la crítica académica en la introducción al trabajo “Imaginar el futuro. Resistencia y resiliencia en la literatura y el cine hispanoamericanos contemporáneos” de Geneviève Fabry e Ilse Logie:

El teatro se concibe aquí como un campo de batalla donde poner en tela de juicio la realidad, producir incomodidad en el espectador y contraponerse a todas las ideologías. Sus armas son un derroche de imaginación, creatividad y energía, al tiempo que incluyen la irreverencia, lo lúdico, el sarcasmo y la farsa para evocar un país. No se rinde tributo a Allende, sino que se le piden cuentas en una *distopía tragicómica* que demuestra que todo es vendible, incluso la imagen del ex presidente. (2017: 1. Cursivas agregadas).

Por lo anterior, se plantea que la puesta en escena corresponde tanto a un montaje como a un *collage*, dado que *La Imaginación del futuro* se opone a la idea tradicional de “una obra orgánica, que formaría un todo aparentemente liso y homogéneo, sin punto de empalmes visibles” (Baillet y Bouzizat, 2013a: 142). En cuanto al primer recurso, la obra muestra sus costuras de manera permanente y desde el inicio, cuando el personaje de Allende está emitiendo su discurso desde su escritorio, al centro del escenario, y entre él y el público se ubican otros personajes (los ministros) que escuchan y observan el discurso de espaldas a la platea, como un obstáculo entre la acción representada y los espectadores. Hay múltiples cuadros que remiten a lo mismo, insistiendo en la fractura de la ilusión teatral.

La propuesta paródica de *La Re-sentida* se mueve en el eje que, a través de dicho recurso, critica tanto el sistema imperante como las formas de elevar la crítica. Así, en la puesta en escena no solo los ministros interrumpen el discurso del presidente, sugiriendo otros escenarios y contextos, sino que además la acción se ve interrumpida por la emergencia de situaciones disímiles, hilarantes, irónicas, pléoras de humor y acciones grotescas, que buscan crear un distanciamiento entre lo presentado y el público. Por lo anterior, *La imaginación del futuro* puede ser entendida como arte crítico, pues “sabe que su efecto político pasa por la distancia estética. Sabe que ese efecto no puede ser garantizado, que conlleva siempre una parte indecible” (Rancière, 2010: 84). La reflexión de Rancière gira en torno a la (in)capacidad del arte de proponer una mirada crítica en el nuevo contexto global del consenso:

El contexto de la globalización económica impone esta imagen de un mundo homogéneo donde el problema para cada colectividad nacional consiste en adaptarse a una situación dada sobre la cual no tiene influencia, de adaptar a ella su mercado de trabajo y sus formas de protección social. En este contexto, la evidencia de la lucha contra la dominación capitalista mundial que sostenía las formas del arte crítico o de la protesta artística se desvanece. (p. 69-70).

De allí que el filósofo francés proponga que el dispositivo crítico “se nutre [...] de la equivalencia de la parodia como crítica y la parodia *de* la crítica. Juega con la indecidibilidad de la relación entre los dos efectos” (p. 71. Cursivas en el original).

A partir de lo anterior, cabe interrogarse por el escenario de consenso que *La Imaginación del futuro* parodia en su puesta en escena. El proceso de transición a la democracia en Chile, que implicó acuerdos y renuncias, dista mucho de los anhelos de justicia en materia de derechos humanos, y de la reivindicación de las demandas sociales que buscó implementar el gobierno de Allende. Las primeras décadas de gobierno democrático han ensanchado la brecha entre los anhelos de justicia y la implementación práctica de la democracia de los acuerdos. Dicho contexto es discutido en esta pieza teatral, que pone su acento justamente en el disenso frente a la actualmente política en Chile y la convivencia entre sus ciudadanos.

Los actores recurren en variadas ocasiones a una cámara que graba y proyecta las imágenes en pantallas gigantes. Respecto de dicho recurso, Rykner precisa que: “La civilización técnica y la democratización de las nuevas imágenes participan en profundidad de esta transformación de la escena y de lo que ésta ofrece a la mirada del público” (2013: 157). El empleo de la cámara y la proyección de dichas imágenes permiten mostrar en primerísimo plano las expresiones de los personajes, en especial aquellas que revelan la angustia del personaje de Allende, en los momentos en que es representado el bombardeo del palacio de La Moneda. En cuanto al uso de la multimedia y su clara vinculación con la espectacularidad que propone el montaje, resulta pertinente citar a Barría quien, comentando a Debord, plantea:

[E]l espectáculo es la última figura del capitalismo y la última forma de alienación del sujeto. La sociedad del espectáculo suplanta la realidad por la imagen, lo vivo por su representación, [...] es decir, cuya posibilidad de ser radica en su aparecer ante la vista. (“Performatividad y políticas del acontecimiento”, 2011: 113).

En efecto, en el escenario la mayoría de las figuras que aparecen actuando no son sujetos, sino una galería de actores que encarnan a ministros sin nombre que, a lo sumo, responden a los cargos de “Ministro del Interior” o de “Cultura”. Los únicos personajes identificables por un nombre son Allende, Roberto y Cirilo. Los dos últimos no emiten palabra a lo largo de la representación, solo actúan; son personajes sin voz.

## **Allende y su discurso**

La obra recoge una cita, el último discurso de Allende, el que constituye, como ya se mencionó, el eje sobre el que se articula la acción; se trataría de fragmento pues, según Lescot y Ryngaert, “la escritura toma en cuenta un estado anterior idealizado, presupuesto (la carta, el *discurso*, la obra entera, un personaje ausente o muerto, incluso un tema) del cual quedan trazas” (2013: 106. Cursiva agregada). Tal recurso intertextual se va entregando de modo fragmentado, es interrumpido, cuestionado y descontextualizado en forma absoluta. El espectador, en tanto, cuenta “por lo menos [con] una idea del modelo *completo*” (p. 106. Cursivas en el original). El contraste entre el discurso conocido y el representado provoca en el espectador distanciamiento y extrañeza, efectos buscados por el teatro brechtiano:

El mundo *está* roto y es en vano ponerse en la búsqueda de un efecto de rompecabezas cualquiera o de una ley ordenadora. El mundo no está organizado; la obra, que dice el desorden, el caos, el fracaso, la imposibilidad de toda construcción, tampoco. (p. 107)

En el mismo sentido, el concepto de collage es definido también como “*la inserción de elementos inhabituales [...] dentro del texto del teatro, que dan la impresión, en relación con una concepción ‘tradicional’ del arte dramático, de interrumpir el curso del drama*” (Baillet y Bouzitat, 2013b: 142. Cursivas agregadas). En este caso y como ya se ha señalado, el discurso de Allende constituye el elemento inhabitual que corresponde a una cita o intertexto. Tal recurso “produce un efecto de heterogeneidad que le quita al universo dramático su unicidad orgánica y lo hace ver como el lugar de una negociación de un montaje” (Hausbi, 2013: 51). El público conoce el discurso y tiene una concepción de las palabras vertidas por el Allende histórico. De allí que la incorporación fragmentada e interrumpida, cuestionada y desacralizada de dicha alocución, sea una apelación directa a los espectadores y a la interpretación tradicional de dicho momento histórico.

Como ya se precisó, el personaje de Allende la mayor parte del tiempo está repitiendo su conocido discurso, aunque sea interrumpido a lo largo de la representación. Además desaparece de la escena, pues necesita dormir su siesta; también se tiende en el escenario y el público puede verlo “actuar” su momento de siesta. En este sentido, el montaje “permite interrumpir el flujo dramático, invita al espectador a la reflexión, impidiéndole que se deje mecer por la ilusión [...]” (Baillet y Bouzitat, 2013a: 144). La inclusión de escenas en que el ex presidente es representado en su tiempo de descanso consigue generar risas en el público, provocando el buscado distanciamiento. La propuesta escénica dialoga con la afirmación de Barría respecto de otra pieza teatral chilena: “Pero estamos aquí frente a un tipo de teatro que su primera forma de resistencia es ir contra este hábito logocéntrico y ofrecernos un montaje que juega en todo momento a derrumbar las expectativas hermenéuticas que los espectadores traen” (2018: 10). De tal modo “[e]l texto se vuelve una máquina, un ensamblaje de piezas sueltas” (Baillet y Bouzitat, 2013a: 145) que el espectador deberá unir, pues la obra no ofrece explicación.

Respecto de la utilización de los recursos montaje y *collage*, Baillet y Bouzitat, acotan que:

[S]u práctica es portadora de sentido, tiene un alcance simbólico, incluso ideológico: durante largo tiempo asociados a un teatro revolucionario que cuestiona el orden burgués, el montaje y el *collage* parecen tener *un rol de impugnación, de crítica*, quizás porque antes de “pegar” o de “montar” se trata de desmontar o de poner en evidencia los empalmes que se suponen tienen la función de garantizar cierta “unidad” de la obra: el *collage* y el montaje extraen ciertos elementos de su contexto, los desvían de su sentido original para reorganizarlos y presentar lo Nuevo. (2013a, p. 145. Cursivas agregadas).

Y lo que cuestiona e impugna la propuesta de *La Re-sentida* es justamente la esperanza expresada por la figura histórica de Allende, el futuro de las grandes alamedas que por fin se abrirían para que “pase el hombre libre a construir un mundo mejor”.

En otra arista, es plausible proponer que la representación teatral también dirige su crítica al uso de los recursos del montaje y el *collage*, absorbidos por los medios de

comunicación, fenómeno que les restaría fuerza subversiva cuando son utilizados por manifestaciones contrahegemónicas:

De una parte parecen haber perdido su radicalidad, su fuerza de provocación: en razón de su “vulgarización”, no son ya en igual medida sinónimos de ruptura, de novedad. Por otra parte, el montaje y el *collage* contestatarios son contestados a su vez: el “zapping posmoderno”, esta *indiferencia generalizada que asusta*, parece una *forma pervertida* del montaje o del collage. (2013a. p. 146. Cursivas agregadas).

Por ello, en la puesta en escena que insiste en el carácter “medial” del discurso de Allende y los efectos buscados en los telespectadores, es posible ver un cuestionamiento al uso indiscriminado de los medios de comunicación al abordar situaciones límites de los seres humanos. El caso más claro es la interacción que mantiene con Allende sus ministros asesores, quienes, desplegando una frenética actividad, buscan crear una escenografía acorde con los momentos dramáticos que se viven, pero que, a la vez, resulten coherentes con la imagen que se desea transmitir a los ciudadanos, convertidos en telespectadores.

El inicio de la obra presenta el primer intento de Allende de emitir su discurso. La música, que recuerda a las composiciones de Víctor Jara o Inti-Illimani, logra crear una atmósfera de recogimiento, acorde a la situación representada: la despedida del presidente. El ambiente de intimidad es interrumpido abruptamente por uno de los ministros, cuando Allende declara “La historia es nuestra”. El asesor argumenta que el presidente “parece un fantasma”, y justamente lo que busca la puesta en escena es cuestionar la imagen fantasmal de la presencia de Allende en la política chilena. Se pide cambio en los colores de las luces; se descuelga el telón de fondo con el Escudo Nacional, el que es sustituido por la imagen del Palacio de La Moneda.

Las sugerencias de los asesores ministeriales pretenden “proyectar algo más fresco, más liviano, algo más cercano a la gente”, pues el discurso les parece “latero”. Desde ese instante se suceden una serie de cambios en la escenografía y en el vestuario del actor que encarna al presidente, que incluso aparece caracterizado con ropa deportiva marca “Adidas” y una banda en la frente. En dicho cuadro aparece acompañado de maniqués de niños rubios y con un telón que recrea el paisaje bucólico de una pradera, cuya inclusión tiene como finalidad lograr la imagen de “un presidente cercano a la clase alta, un protector de sus niños”. Todos estos giros y cambios son tanto guiños a la política de los acuerdos que caracteriza la convivencia de los chilenos, como remedo caricaturesco de las estrategias propias de los medios de comunicación. Al menos en esos dos sentidos se dirige la parodia.

En esta misma línea, es posible proponer que la figura de Allende no logra comunicar su mensaje. De hecho, el personaje dialoga muy pocas veces. Vemos a un personaje separado de los otros e incomunicado. Al respecto Sarrazac especifica: “El personaje se nos presenta en un estado de soledad, casi de aislamiento, en todo caso de separación en relación con los otros personajes y, muy a menudo, respecto de sí mismo” (2013: 74), debido a que en el caso de esta puesta en escena “su relación problemática con el mundo –la sociedad, el cosmos– tiende a tomar ventaja sobre la pura relación interpersonal” (p. 74).

La propuesta de Allende y sus últimas palabras han perdido validez, el sueño de una transición pacífica al socialismo ha caído en descrédito para los ministros que lo aconsejan; no hay comunicación posible entre este personaje aislado y sus asesores. Ello se ve más claramente evidenciado cuando una de las ministras cuestiona “el fondo del texto, del

discurso”, en especial el inicio, el que la misma actriz lee: “Seguramente esta es la última oportunidad en que me pueda dirigir a ustedes”, argumentando que la frase está cargada de “inseguridad y pesimismo, que echa por tierra todo el trabajo” que realiza el gabinete. Tal punto de inflexión aumenta aún más la soledad de la figura del presidente respecto de quienes lo asesoran. Es en esta escena que el Presidente enmudece. Ante la sugerencia de cortar esa parte del discurso, el Presidente le habla al oído a una de las ministras, quien transmite su parecer: “Dice que se siente profundamente identificado con el discurso, que le gusta por sobre todo el inicio”. De esta forma es posible proponer que la pieza teatral “reconstruye un pasado cumplido” (Heulot y Losco, 2013: 198), y así “[t]rastorna no solo la temporalidad dramática, orientándola hacia la retrospección, sino también el estatus del personaje, que adquiere una dimensión espectral” (p. 198). La incapacidad del personaje de Allende para defender en voz alta la pertinencia de sus palabras finales, enfatizan el aspecto fantasmal de su aparición y el adelgazamiento de su visión de mundo.

### La voz del autor en otras voces

Junto a las palabras casi inaudibles de Allende, se escuchan otras voces que discuten con el discurso del presidente, aquellas que en este análisis son entendidas como la manifestación de la voz rapsódica<sup>2</sup>. De acuerdo a Barbolosi y Plana:

La visión del autor se refleja a través de una forma narrativa, por mediación del sujeto épico [...]. Cuando el sujeto épico se expresa en el modo de la enunciación, debe inventar su vocero, su portavoz, su mediador, su “narrador épico”. Al no poder encarnarse bajo la forma de un *personaje*, encuentra su solución en la figura. (2013: 85. Cursivas en el original).

Al incluir estas otras voces, la obra logra contraponerse a la política chilena de los acuerdos, buscando eventualmente fracturar el consenso que, en palabras de Rancière: “Significa que, cualesquiera sean nuestras divergencias de ideas y de aspiraciones, percibimos las mismas cosas y les damos la misma significación” (2010: 69). Se trata de figuras que interpelan al presidente en escenas distintas. Con el fin de atender a aquello que el director expresa a través de ella, se ha elegido a dos de ellas: la marioneta que narra anticipado la represión y la tortura que sobrevendrá con la instauración de la dictadura cívico-militar, y la última apelación del Ministro del Interior al mandatario.

El neoliberalismo que caracteriza a Chile ha logrado, en ese sentido, aunar a los chilenos y ello es mostrado por la pieza teatral en las múltiples intervenciones de los personajes que representan a los asesores ministeriales. Por ello es válido preguntarnos con Rancière: “¿qué le ocurre al arte crítico cuando ese horizonte disensual ha perdido su evidencia? ¿Qué le ocurre en el contexto contemporáneo del consenso?” (p. 69). A partir de la ficcionalización de las últimas horas de Allende, *La imaginación del futuro* va a expresar su disenso en relación tanto a los grandes relatos –el mítico último discurso del ex presidente–, como las formas de abordar los conflictos políticos de Chile del presente, de la dictadura y de la Unidad Popular. Para comprender la operación que realiza *La-Resentida*, conviene citar nuevamente a Rancière:

La ficción no es la creación de un mundo imaginario opuesto al mundo real. Es el trabajo que produce *disenso*, que cambia los modos de presentación sensible y las formas de enunciación al cambiar los marcos, las

2 “Jean-Pierre Sarrazac prefiere hablar de autor-rapsoda, expresión que él juzga que se adapta mejor a las escrituras contemporáneas [...]”. (Barbolosi y Plana, 2013, p.84-85).

escalas o los ritmos, al construir relaciones nuevas entre la apariencia y la realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significación. (p. 66-67. Cursiva en el original).

La puesta en escena nos ofrece otras miradas de lo posible, quizás incluso de lo que se ha pensado pero no se ha dicho antes en un discurso público, por lo polémico de su propuesta. Para deconstruir la figura y las palabras póstumas de Allende se requiere de una estética del riesgo, sobre la que Lehmann puntualiza:

En cuanto a una política de la percepción teatral resulta obvio que aquí nada importan las tesis (o antítesis), las declaraciones y compromisos políticos (que pertenecen al ámbito de la política real y no reproducida), sino más bien la falta de respeto fundamental hacia cualquier solidez y afirmación éticas; expresado de otro modo, *la transgresión del tabú*. (2013: 447. Cursivas agregadas).

Las voces que interpelan a Allende, su proyecto, esperanzas y al futuro que anuncia su discurso transgreden el tabú, al ponerlos en tela de juicio ante las desastrosas y sangrientas consecuencias de la dictadura, que devastó el proyecto de la Unidad Popular. Las palabras de la voz rapsódica van dirigidas no solo al personaje del presidente y a su figura histórica, sino también al público; los espectadores son interpelados, los llamados a reflexionar y cuestionar incluso a las figuras emblemáticas que construyen los discursos *otros* de la nación.

En este punto se analiza en primer lugar la intervención de la marioneta de tamaño natural que interpela al presidente, la que asume de este modo la visión del director o de la compañía. La figura representa a una niña, vestida con uniforme escolar, cuyo objetivo es anunciar al presidente el fracaso de su proyecto y las consecuencias terribles para la vida de quienes adhirieron al ideario político y creyeron en los cambios sociales promovidos por Allende. Su tarea es persuadirlo para que renuncie, por ello narra el tiempo que vendrá: una época de persecución, tortura, terror y asesinatos. Esta voz corresponde a “[l]a visión del autor [que] se refleja a través de una forma narrativa, por mediación de un sujeto épico” (Barbolosi y Plana, 2013: 85). Si bien la narración apela directamente al personaje del mandatario, ella resulta ajena “a la acción dramática” (p. 85), pues encarna al “sujeto épico [que] es también exterior a los protagonistas del drama, porque es pura palabra, pura voz” (p. 85).

La marioneta-niña relata la detención, las sesiones de tortura física –violaciones reiteradas– y psicológicas de las que será víctima, además de su propia muerte. La narración menciona detalles escabrosos de los apremios ilegítimos que conforman parte de la memoria chilena de las últimas cuatro décadas; hechos que algunos sectores políticos niegan, que otros insisten en recordar como una forma de alentar los anhelos de justicia aún incumplida, pero que en ningún caso se quieren revivir; relatos que son difíciles de escuchar. La obra nos presenta en esta escena aquello que no queremos ver, pues no queremos ser cómplices. “Este desplazamiento de lo intolerable en la imagen a lo intolerable de la imagen ha estado en el corazón de las tensiones que afecta el arte político” (2010: 86), señala Rancière que, comentando el texto y el trabajo filmico *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord, concuerda con el intelectual francés: “El simple hecho de mirar las imágenes que denuncian la realidad de un sistema aparece ya como una complicidad dentro de ese sistema” (p. 87); en este caso, escuchar una narración tan similar al testimonio de tantos torturados, equivale a contemplar las imágenes del horror del que nadie quiere ser parte.



En este punto, la obra sugiere que el recurso del testimonio ha perdido fuerza cuando su intención es denunciar el horror: con el establecimiento y la omnipresencia de la política de los consensos “este sistema [el aparato crítico contrahegemónico] perdió su evidencia y aquellas formas, su potencia” (p. 69). No obstante, la voz del autor que articula la marioneta es audible. Le adelanta los sucesos venideros a Allende, después de su muerte: “Señor Presidente, su sacrificio y el de miles de personas será en vano. Como yo habrá muchos, muchos. Ellos llegarán para devorarlo todo y serán respetados y homenajeados por eso”. La voz de la marioneta-niña, que insiste en la inutilidad del sacrificio de Allende y de sus seguidores, anticipa: “Y en un futuro, nos daremos cuenta que la historia nunca fue nuestra, y que no la hacen los pueblos, señor Presidente, y que los procesos sociales sí se detienen, se estancan, se olvidan y se pudren”. Y, pese a que el testimonio alcanza un grado de emoción que consigue la empatía del espectador, la alocución de la marioneta es interrumpida abruptamente por la carcajada del presidente, cuando ella le pide que renuncie para evitar el horror de la represión y las muertes inútiles. Carcajada que busca nuevamente provocar el distanciamiento crítico en el espectador.

A través de la voz rapsódica expresada mediante la marioneta, vemos cómo el trabajo de la ficción “no consiste en contar historias, sino en establecer nuevas relaciones entre las palabras y las formas visibles, las palabras y la escritura, un aquí y un allá, un entonces y un ahora” (Rancière, 2010: 102). Así, el problema es saber “qué clase de humanos nos muestra la imagen y a qué clase de humanos está destinada, que clase de mirada y de consideración es creada por esa ficción” (p. 102). La risotada de Allende resulta ambigua; puede representar tanto la fe del personaje en la trascendencia de su figura histórica y del poder de sus ideales; puede también corresponder a la confirmación de que el horror de la dictadura no será oído con la instauración de la democracia. El dispositivo del arte crítico que busca denunciar los horrores no surte efecto. La obra, al incluir testimonios del horror, nos muestra que este recurso obedece a la lógica del set televisivo, espacio en el cual todo se convierte en un espectáculo.

A lo largo de la puesta en escena, la participación del actor que responde al apelativo de “Ministro del Interior” es semejante a la del resto de los ministros: gesticula, se arroja al suelo, ríe de forma estridente, insulta y grita, se contorsiona. Como todos ellos, viste de traje, camisa y corbata. En este conjunto de asesores vestidos de manera formal –las ministras de taco– el contraste entre su apariencia y su actuar delirante y circense permite la aparición de “[l]o grotesco [que] suscita también la desorientación del espectador, confrontado a una ausencia de referentes que le permitan ‘clasificar’ este fenómeno” (Baillet y Bouzitat, 2013a: 115). Luego de la carcajada que pone fin a la narración de la marioneta, una nueva manifestación de la voz rapsódica es enunciada por el actor que ha representado durante la obra al Ministro del Interior. La actuación cambia de ritmo, abandonando el de movimiento frenético que lo ha caracterizado, pues también se trata de una apelación directa al gobernante, conminándolo a renunciar.

La escena comienza cuando Allende, como respuesta a la petición de la niña, decide hablar a la ciudadanía. Los ministros intentan disuadirlo, sin embargo, el presidente ordena que le acerquen el *pódium* y sube al objeto que funciona como tal: un aparato refrigerador con el logo de la Coca-Cola. El mandatario socialista va a dirigirse a sus connacionales ya no desde el escritorio con la bandera chilena, sino sobre uno de los íconos más claros de neoliberalismo mercantil. El espectador ve así que en la época “[e]n la que se proclama el ‘fin de los grandes relatos’, lo grotesco invade entonces el escenario teatral” (Baillet y Bouzitat, 2013a: 116). Allende intenta retomar su discurso desde ese particular *pódium*,

pero es interrumpido primero por el sonido de aviones en vuelo rasante y luego por el actor que hasta ese momento ha encarnado al Ministro del Interior, quien lo interrumpe cuando el mandatario exclama: “Compañeros y compañeras, hoy más que nunca confío en nuestro proyecto”. Este personaje que lo interpela, le pide: “Mire a esa gente”, dirigiéndose al público. Ha logrado que Allende detenga su discurso. Ello da pie para que la voz rapsódica sea audible: “Mírelos. Sus palabras ya no le interesan a nadie. Pídeles perdón mejor. Pídeles perdón por creer en usted. Pídeles perdón por creer en sus sueños ilusos. Las buenas intenciones y su amor por el pueblo no bastaron, señor Presidente”.

Las palabras y el tono con que son expresadas revelan decepción y amargura, pues no solo interpela a la figura presidencial, ícono de la izquierda chilena, sino que la crítica se dirige también a los chilenos: “¿Pensó que iba a ser diferente? ¿Qué este país era distinto? *Que en esta tierra sí se podía lograr*. Que nosotros, los chilenos, estábamos preparados para cumplir su sueño. Se equivocó, señor Presidente. Y nos condenó”. La voz rapsódica está diciendo que en Chile los sueños de justicia social no se pueden lograr. Entonces, el actor saca una lata de Coca-Cola y con ese *gestus* podría estar diciendo “ésta es la realidad que ustedes [nosotros] no quieren [queremos] ver, la participación de sus pretendidos gestos de revuelta en el proceso de exhibición de signos de distinción gobernado por la exhibición mercantil” (Rancière, 2010: 34). Los ministros socialistas, opositores a las ideas de la derecha y el libre mercado, son así identificados con el ícono del neoliberalismo. Luego de una pausa, el actor concluye su interpelación con una interrogante final: “Compañero Presidente, ¿realmente creyó que esto era posible? ¿O solamente fue un capricho burgués?”

Con estos recursos, la voz rapsódica representa la incertidumbre frente a la figura histórica de Allende, su ideario político, sus palabras y su discurso final. Con la inclusión de la ironía –el mandatario intentando hablar sobre el aparato de Coca-Cola, los argumentos y reproches con que es interpelado por la marioneta primero y por el actor a continuación– “[l]a realidad, así distanciada, se revela desnuda de certezas, de sentido y, en consecuencia, no puede ser fijada en forma definitiva” (Baillet y Bouzitat, 2013b: .115-116).

Pero también la crítica de la voz rapsódica se dirige en otros sentidos y adopta variadas formas, consiguiendo un efecto polifónico o de coro. En una de esas escenas participan todos los actores que han representado hasta el momento a los ministros, que en la ficción han consumido cocaína. Ubicados detrás del escritorio presidencial, los actores hablan de manera alternada, para relatar diversas situaciones en que son nombrados personeros conocidos de la iglesia y la política chilena. Entre ellos son mencionados Ricardo Ezzati, Evelyn Matthei, Jaime Guzmán, Jovino Novoa y Pablo Longueira<sup>3</sup>. Las intervenciones narran hechos escabrosos en que estos personajes, tan conocidos para la sociedad chilena, habrían tenido una participación central. La escena es reproducida por la cámara y proyectada a través de las pantallas, lo que permite tener imágenes en primerísimo plano de los rostros, las muecas y visajes de los actores que sugieren un estado de alteración, efecto de la inhalación de droga. La voz rapsódica critica al sector más tradicional y acomodado de la sociedad chilena, levantando acusaciones que, aunque no sean ciertas, sugieren impunidad, complicidad, hipocresía y perversiones, entre otros rasgos que caracterizarían a la clase

3 Ricardo Ezzati (1942), cardenal chileno, involucrado como encubridor en casos de abusos por parte de sacerdotes de la Iglesia Católica.

Evelyn Matthei (1953), política chilena, candidata a la Presidencia de la República en el año 2013, militante de la Unión Demócrata Independiente (UDI), partido de derecha, hija de Fernando Matthei, miembro de la Junta Militar en el periodo 1978-1990.

Jaime Guzmán (1946-1991), abogado, fundador de la UDI, asesinado en 1991.

Jovino Novoa (1945), abogado y miembro fundador de la UDI.

Pablo Longueira (1958), político chileno, ex militante de la UDI.

dominante y conservadora del país. Es otra forma de proponer el disenso en el consenso que ha caracterizado estas décadas. Por todo lo anterior, es posible poner en diálogo esta obra con el comentario de Barría respecto de la propuesta teatral dirigida por Guillermo Calderón:

El teatro político podría pensarse entonces como un aparato que desmantela aparatos. Que evidencia el funcionamiento del poder, para develar su constitución hegemónica, y por lo tanto abrir el espacio a otras hegemonías, a pensar otros modos posibles de sociedad. La urgencia que vemos hoy de este tipo de montajes obedece [...] al hecho que una hegemonía que se ejerce sin disenso, pues hace caer todo bajo la lógica perversa del consenso o de la tolerancia oportunista, está al borde de una forma de totalitarismo líquido, como el imperio global de este capitalismo neoliberal. (2018: 17).

### Conclusiones:

La propuesta de Marco Layera se nutre de las problemáticas que cruzan la escena del teatro y actualiza los cuestionamientos tanto de los grandes relatos ahora puestos en entredicho, como aquellas que se relacionan con el propio quehacer teatral. En el actual contexto del consenso político:

La distancia entre los fines del arte crítico y sus formas reales de eficacia ha sido soportable mientras el sistema de comprensión del mundo y las formas de movilización política que se suponía que él favorecía eran por sí mismos lo bastante potentes para sostenerlo. (Rancière, 2010: 69).

Ante una convivencia política basada en los acuerdos, La Re-sentida considera las debilidades de un arte crítico que cuyas “performance [...] se nutrían de la evidencia de un mundo disensual” (p. 69) que ya no existe en Chile, pues ha perdido su validez. Respecto de este punto, Chantal Mouffe señala:

Para actuar políticamente, las personas necesitan ser capaces de identificarse con una identidad colectiva, que les brinde una idea de sí mismas que puedan valorizar. El discurso político debe ofrecer no sólo políticas, sino también identidades que puedan ayudar a las personas a dar sentido a lo que están experimentando y, a la vez, esperanza en el futuro. (2011: 32).

A partir de ello, es posible interpretar esta propuesta teatral como la representación de la falta de sentido, la carencia de un proyecto político chileno que identifique a sus ciudadanos. Se trataría, entonces, de una dolorosa parodia de la política de los consensos, que le quitó a los chilenos la capacidad de disentir, pues, como acota Žižek “[...] el horizonte de la imaginación social ya no permite cultivar la idea de una futura superación del capitalismo –ya que, por así decir, todos aceptamos tácitamente que el capitalismo está aquí para quedarse [...]” (2008: 59. Cursiva en el original). El neoliberalismo imperante en Chile condujo al consenso; la disidencia y “su ‘moralismo’ utópico (abogando por la solidaridad social, la responsabilidad ética, etc) [que] expresaba el ignorado núcleo ético del socialismo” (p. 112), ya no tiene cabida con el fin de las grandes utopías.

En cuanto a las problemáticas que surgen del quehacer teatral, La Re-sentida abre un espacio para la reflexión en torno a la fuerza potencial del discurso que el teatro enuncia. Así, la compañía utiliza un “material [que] es puesto a trabajar en una forma polifónica, abierta, en la que el sentido es suspendido, plural, donde queda siempre algo por construir” (Baillet y Naugrette, 2013: 122). Entre los aspectos que no se abordaron en este trabajo está

el cuestionamiento literal –realizada por una de las actrices en su papel de ministra– de la posibilidad que “la voz del autor” pueda solucionar “la terrible crisis social”, en directa relación con el discurso que Allende intenta emitir, pero también insinuando la escasa fuerza de cambio que tienen los discursos que se levantan en contra de las hegemonías imperantes. Frente al consenso que domina la convivencia política chilena, el ideario político del ex presidente ha perdido su poder subversivo; ante el poder avasallador de la economía neoliberal ha quedado obsoleto. Las palabras postreras han sido tantas veces evocadas, que *La Re-sentida* se permite deconstruir su connotación trágica cuando las elige para dar inicio a la obra.

Una operación similar es efectuada cuando otro de los actores, que en ese momento ya no representa su papel de ministro, reconoce la falta de creatividad y de talento, al declarar: “Somos conscientes del escaso vuelo estético y del poco vuelo artístico de este momento. Pero es necesario. Nos hemos dado cuenta que lo social supera a lo artístico”. Se trata de la escena en que se incluye a Roberto, un joven de quien se dice que no es actor y que es presentado como un niño de doce años que vive en la periferia. La obra ha interrumpido la acción del inicio con la aparición de esta figura, recurso que sirve para parodiar las tácticas televisivas empleadas para aumentar el *rating* con “casos de hondo contenido humano”. De esta forma, a partir de “una estética de escenificación que se inspira visiblemente en los medios de comunicación (Lehmann, 2013: 399-400), la incorporación de la estética del set televisivo en la puesta en la obra evidencia el “tono paródico e irónico” (p. 400) que adquieren estas formas teatrales, con el fin de interpelar tanto a los medios como al consumo que el espectador realiza de lo que le es mostrado por las pantallas. La ilusión de realidad, a la que ya no aspira en teatro, es evidenciada de manera permanente.

Los dos momentos mencionados pueden ser interpretados como una reflexión metateatral en torno a la posibilidad que tienen las artes escénicas de levantar una crítica ante la profusión de elementos miméticos que recrean y banalizan el verdadero dolor humano. Al respecto, en este punto *La Imaginación del futuro* se aparta de lo que Rancière plantea: “Si el horror es banalizado, no es porque veamos demasiadas imágenes sobre él. No vemos demasiados cuerpos sufrientes en la pantalla. (2010: 97). Al revés, la cultura mediática en Chile abusa de tales recursos en pos de campañas *seudo* humanitarias cuyo trasfondo, como se ha mencionado, es aumentar el *rating* y enriquecer de paso a las empresas que las auspician. Así, las *performance* frenéticas de los actores, la apelación al público para invitarlo a participar en una campaña solidaria, su intenso hablar, gritar e interrumpirse:

[T]odo esto tiene algo de profundamente inauténtico y nos remite, en definitiva, al neurótico obsesivo que bien habla sin cesar bien está en permanente actividad, precisamente con el propósito de asegurarse de que algo –*lo que importa de verdad*– no sea molestado y siga inmutable. (Žižek, 2008: 123)

Pues finalmente Chile no tuvo un porvenir como el que anunciara el ex presidente en su último discurso. La compañía *La Re-sentida* nos propone en su puesta en escena el teatro de los posibles, el cual: “prevé que toda acción, sólo puede ser mostrada bajo el ángulo de una síntesis o de una totalización, adhiriéndola a sus fuentes pasadas y proyectándolas hasta sus desarrollos futuros” (Lescot, 2013: 178). Y el futuro no es el que imaginó Salvador Allende. Al contrario “La realidad, así distanciada, se revela desnuda de certezas, de sentido y, en consecuencia, no puede ser fijada en forma definitiva” (Baillet y Bouzitat, 2013b: 115-116).

Desde el cine a la música, nuestras expectativas de aquello que tiene principio, desarrollo y desenlace se han centrado en la estructura aristotélica con un clímax, casi siempre cercano al desenlace, que coronaría y daría sentido a toda la tensión que las piezas de arte despliegan. A partir de esta idea es posible proponer que el último discurso de Allende ha sido interpretado en ese sentido: “Colocado en un tránsito histórico” el ex presidente manifiesta en sus palabras estar dispuesto a pagar con su “vida la lealtad del pueblo” Un desenlace trágico y modélico en la concepción tradicional del teatro. Sin embargo, en este punto “tendríamos que admitir que el componente real de nuestros mundos experienciales estaría principalmente creado por el arte” (Lehmann, 2013: 65). Tal premisa nos permite concluir que la propuesta teatral *La imaginación del futuro* de la compañía La Re-sentida cuestiona la interpretación de dicho momento histórico, poniendo en duda el anhelo del futuro avizorado y anunciado por la figura histórica de Allende.

## Referencias bibliográficas

- Baillet, F. y Bouzizat, C. (2013a). Ironía / Humorismo / Grotesco. En J-P. Sarrazac, (dir). *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México: Paso de Gato.
- Baillet, F. y Bouzizat, C. (2013b). Montaje y collage”. En J-P. Sarrazac. (dir). *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México: Paso de Gato.
- Barbolosi, L. y Plana, M. (2013). Épico / epicización. En J-P. Sarrazac. (dir). *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México: Paso de Gato.
- Barría, M. (2011, ene-abr.). Performatividad y políticas del acontecimiento. Una crítica a la noción de espectacularidad. *Revista Aletria*, (1), 11-119.
- Barría, M. (2017). Desmantelar aparatos con otros aparatos: Mateluna de Guillermo Calderón. Teatro político en la época de la pospolítica. *Revista Artescena*, (5) ,1-19.
- Fabry G. y Logie, I. (2017). Imaginar el futuro. Resistencia y resiliencia en la literatura y el cine hispanoamericanos contemporáneos. Dossiers zur romanischen Literaturwissenschaft. Recuperado de [www.helix-dossiers.de](http://www.helix-dossiers.de).
- Figueras, Martí. “Crítica de La imaginación del futuro”. Masteatro, 1º de agosto 2015. Recuperado de <https://www.masteatro.com/critica-de-la-imaginacion-del-futuro/>
- Hausbi, K. (2013). “Cita”. En J-P. Sarrazac. (dir). *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México: Paso de Gato.
- Heulot, F. y Losco, M. (2013). Relato de vida. En En J-P. Sarrazac. (dir). *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México: Paso de Gato.
- La Re-sentida. (s/f). *La imaginación del futuro*. Recuperado de <https://vimeo.com/91431890>.
- Lehmann, H. (2013) *Teatro posdramático*. Murcia: CENDEAC.
- Lescot, D. y Ryngaert, J-P. (2013). Fragmento / fragmentación, trozo de vida. En J-P. Sarrazac, (dir). *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México: Paso de Gato.
- Mouffe, C. (2011). *En torno a lo político*. Buenos Aires; Argentina: Fondo de cultura económica.
- Rancière, J. (2010.). *El espectador emancipado*. Buenos Aires; Argentina: Manantial.
- Rykner, A. R. (2013). Óptica. En J-P. Sarrazac, (dir). *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México: Paso de Gato.
- Sarrazac, J-P. (2013). Diálogo (crisis del). En J-P. Sarrazac, (dir). *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Sarrazac, México: Paso de Gato.
- Žižek, S. (2008). *En defensa de la intolerancia*. Madrid: Sequitur.