

Una aproximación a la dramaturgia de los hijos: los casos de *Ese algo que nunca compartí contigo* y *Tanto Silencio*

An approach to the dramaturgy of children: the cases of *Ese algo que nunca compartí contigo* y *Tanto Silencio*

Mag.© Ana cocio Aros¹
ana.cocioaros@gmail.com

Resumen

La literatura de los hijos se puede ubicar en el ámbito de la posmemoria, pues, en general, son escritos literarios de personas adultas que vivenciaron la dictadura desde su infancia o adolescencia y que, por tanto, no estuvieron involucradas como protagonistas en los acontecimientos que suelen dar identidad a este periodo, pero sí fueron afectadas por el autoritarismo, por lo que tienen la necesidad de volver sobre sus experiencias pasadas y las de sus progenitoras y progenitores para cuestionarlas y resignificarlas desde el presente. En esta dirección, se encuentran diversos estudios sobre la narrativa, especialmente, desde la perspectiva de las y los *hijos* de víctimas, por lo cual, es preciso ahondar en otros géneros y otras perspectivas. Así, el siguiente escrito presenta una discusión conceptual sobre la dramaturgia de los hijos y su relación con la posmemoria, específicamente, de las y los hijos de victimarios. Para ilustrar dichos conceptos se analizarán las obras *Ese algo que nunca compartí contigo* de Claudia Hidalgo y *Tanto Silencio* de María José Neira.

Palabras clave: teatro chileno; posmemoria; dramaturgia de los hijos; dictadura/posdictadura; hijos de victimarios

Abstract

Children's literature can be placed in the field of post-memory, since, in general, they are literary writings by adults who lived through the dictatorship since childhood or adolescence and, therefore, were not involved as protagonists in the events that usually give identity to this period, but were affected by authoritarianism, so they have the need to return to their past experiences and those of their parents to question them and redefine them from the present. In this direction, there are several studies on narrative, especially from the perspective of the children of victims, so it is necessary to delve into other genres and other perspectives. Thus, the following paper presents a conceptual discussion on the dramaturgy of children and its relationship with postmemory, specifically, of the children of victimizer. To illustrate these concepts, the plays *Ese algo que nunca compartí contigo* by Claudia Hidalgo and *Tanto Silencio* by María José Neira will be analyzed.

1 Licenciada en educación, profesora de Lenguaje y Comunicación. Estudiante de Magíster en Comunicación, UACH. Este artículo fue elaborado con el apoyo de ANID y la Beca de Magíster Nacional con la que realiza estudios de Magíster en Comunicación en la Universidad Austral de Chile. Además, fue trabajado con el apoyo del Núcleo Austral de Investigación y Creación Teatral, del que es integrante.

Keywords: chilean theater; postmemory; children's dramaturgy; dictatorship/post-dictatorship; children of perpetrators.

Recibido: 30/03/2024. Aceptado: 16/04/2024

1. Introducción

Una de las consecuencias de la dictadura militar vivida en Chile fue “producir desigualdad. Reconstruir el ordenamiento jerárquico tradicional de los habitantes del país a través de una reinstalación de las distancias sociales a cualquiera fuese el precio” (Rojo, 2018, p. 258). Esto implicaba un programa que abordara las diversas dimensiones de la vida en sociedad, es decir, que contemplara la economía, la política y la cultura. Sin embargo, no era factible la persuasión pasiva, por lo que “la oligarquía chilena concluyó que tenía que abrirle las compuertas a la brutalidad” (p. 258). De esta forma, la violencia también se ejerció sobre las y los productores culturales, quienes en muchas circunstancias sufrieron “censura de publicaciones, quema de libros y galerías de arte, cierre de teatros, destrucción de películas, destrucción de monumentos y murales, persecución, exilio y asesinato” (p. 261).

En respuesta a lo anterior, a lo largo de la dictadura se levantaron diversas agrupaciones artístico-culturales que, desde su disciplina y en relación con otras, resistieron y contestaron al régimen imperante. Específicamente, en el ámbito teatral se estrenan diversas obras que dan cuenta de lo que estaba sucediendo en el Chile dictatorial y que, desde sus propios lenguajes, se presentan como una manera de enfrentar este suceso violento y traumático para la sociedad chilena. Así, Grínor Rojo (2018) destaca:

en la segunda mitad de los setenta, contra viento y marea, se suceden varios estrenos teatrales indiscretos: Pedro, Juan y Diego, del colectivo ICTUS con la colaboración de David Benavente (1941), en 1976; Los payasos de la esperanza, del Taller de Investigación Teatral (TIT), en el que Raúl Osorio y Mauricio Pesutic desempeñaron la función de «compañadores», en 1977; ¿Cuántos años tiene un día?, también de ICTUS pero con el concurso esta vez de Sergio Vodanovic (1926-2001), en 1978; y Tres Marías y una Rosa, del TIT y David Benavente, en 1979 (p. 261).

En la década de los 80' el teatro chileno se complejiza, pues estuvo marcado por la experimentación y búsqueda de nuevas formas de expresión, lo que produjo una diversificación estilística y estética. María de la Luz Hurtado (2002) señala que en este periodo se producen “abundantes obras y montajes que condensan de modo ejemplar las corrientes dominantes, como también las nuevas formas, que soportarán el teatro de los años noventa” (p. 67). A pesar de la variedad de propuestas escénicas, el centro del teatro no deja de evidenciar, cuestionar y resistir frente a lo que sucede en el plano nacional. Por ejemplo, en los siguientes estrenos teatrales: *La secreta obscenidad de cada día*, de Marco Antonio de la Parra, en 1984; *Cinema Utopia*, de Ramón Griffero, en 1985; *Pueblo del mal amor*, de Juan Radrigán, en 1986.

El fin de la dictadura, en un plano general, puso fin a la represión y a la violencia, sin embargo, el programa de gobierno realizado durante el régimen tuvo tales implicancias que “el resultado son casi treinta años de postdictadura, en los que lo esencial ha sido no el quiebre sino la continuidad con morigeraciones del statu quo anterior. Sigue en pie en el país el modelo económico privatizador y globalizante” (Rojo, 2018, p. 264). La dictadura, por tanto, dejó huellas imborrables a nivel país, familiar e individual, no solo en aquellos que la vivenciaron directamente, sino también en los que lo hicieron desde su infancia y en las generaciones posteriores que, independiente de la posición política, hasta la actualidad sufren los traumas y consecuencias de la violencia de Estado ejercida durante esos diecisiete años. En esta dirección, Mauricio Barría (2018) señala que:

la sintomatología de la época esconde no solo el trauma de la violencia directa, sino también el de una de las consecuencias más profundas y al mismo tiempo recónditas que dejó la dictadura y que fue proseguida por la política concertacionista: la desarticulación de la sociedad civil y la derrota de la comunidad como principio de organización social (p. 280).

Este retorno a la democracia, produjo también una reelaboración y reestructuración de las prácticas artísticas en variadas dimensiones. De esta forma, en lo que respecta al teatro, María de la Luz Hurtado (2010) señala que se produjo una diversidad estilística y de nuevas sensibilidades, mediante las cuales “inciden corrientes de época y tradiciones nacionales y mundiales, modos de entender y configurar los lenguajes constructivos del drama y del teatro, como también, el tipo de profesionalidad escénica existente” (p. 11). En cuanto a los temas, se comenzaron a abordar aquellos estrechamente relacionados a la idea de memoria y de justicia social a partir de los sucesos traumáticos producidos por la dictadura. Asimismo, se produjo un recambio generacional de dramaturgas y dramaturgos, “la mayoría, autores con formación de actor o actriz en las universidades tradicionales y en las privadas que enriquecen el campo formativo de lo teatral en el país” (p. 15), entre los cuales destaca Benjamín Galemiri, Lucía de la Maza, Ana María Harcha. En suma, María de la Luz Hurtado (2010) señala que en cuanto a la producción dramaturgica de la posdictadura:

existen las censuras, autocensuras, presiones y expectativas que los dramaturgos sienten sobre ellos provenientes del contexto social y de su yo interno ya sean morales, políticas, estéticas o psíquicas; las que configuran territorios, lenguajes y áreas de lo real y del imaginario posibles de ser o no ser abordados, estableciendo un entorno que hace fluctuar al creador entre el “deber ser”, el “querer ser” y el “poder hacer” en su escritura dramática (p. 12).

De esta forma, en el contexto posdictatorial como maneras de acercar el pasado al presente, se encuentra lo denominado *memoria* –que tiene estrecha relación con la generación sobreviviente– y la *posmemoria* –que se vincula a las generaciones heredadas–. Enmarcados en este último, a inicios del siglo XXI, comenzaron a circular diversos relatos, escritos por personas que vivieron la dictadura a temprana edad y, por lo tanto, también se empezaron a estudiar desde la academia, llamándoles *literatura de los hijos*.

Gran parte de estos estudios se centra en la narrativa, lo que excluye a los otros géneros. Además, las y los protagonistas de dichos escritos se posicionan mayoritariamente como hijas e hijos de víctimas de lo sucedido, lo que también deja de lado la visión de las y los hijos de victimarios. Debido a esto, resulta pertinente el estudio de *Ese algo que nunca compartí contigo* y *Tanto Silencio*, dos relatos que si bien, se enmarcan dentro de la literatura de los hijos, se escapan de la narrativa, pues pertenecen al teatro. Asimismo, sus protagonistas son hijas e hijos de colaboradores de la dictadura, lo que permite ampliar la visión de la posmemoria en Chile.

2 Algunos títulos anteriormente estudiados son: *Formas de volver a casa* (Alejandro Zambra); *Space Invaders, La dimensión desconocida* (Nona Fernández); *Pasajeros en tránsito* (Rossana Dresner); *Album familiar* (Sara Bertrand).

3 El texto de *Tanto Silencio* no ha sido publicado, pero la obra fue estrenada el año 2017.

Debido a lo antes mencionado surge la inquietud de investigar: ¿Cómo se aborda la posmemoria en las obras *Ese algo que nunca compartí contigo* de Claudia Hidalgo de *Tanto Silencio* de María José Neira? Para responder a esta pregunta es preciso analizar ambos textos dramáticos en el marco de una literatura/dramaturgia de los hijos y desde la perspectiva de los *hijos de victimarios*.

2. Posmemoria y la literatura de los hijos

El concepto de posmemoria, desarrollado principalmente por Marianne Hirsch “se configura cuando los recuerdos de la generación que precede a un sujeto toman la fuerza para considerarlos como experiencia propia” (Pighin, 2018, p.120), es decir, hace alusión a los procesos de apropiación y resignificación de la memoria por generaciones posteriores a algún suceso traumático dentro de una sociedad, puesto que es inevitable “la desaparición física de los sobrevivientes toma fuerza la memoria cultural de las generaciones posteriores que no solo mantienen el testimonio vivo, sino que lo reinterpretan y lo afilian a un nuevo contexto generacional” (p.120-121). Dicho concepto, tiene su origen en estudios sobre el Holocausto, sin embargo, se ha extrapolado a las investigaciones sobre las generaciones posteriores a las diversas dictaduras.

José Cabrera (2023), quien estudia la construcción de la memoria entre nietos de víctimas de violaciones a los derechos humanos durante la dictadura chilena, señala que “quienes sufrieron experiencias de detención, tortura y otras vulneraciones graves pueden ser calificados como víctimas de experiencias traumáticas dada la extrema violencia y deshumanización a las que fueron sometidos” (p. 61). Entonces, es preciso tener en cuenta que la violencia política deja traumas y consecuencias en la sociedad, no solo en aquellos que la vivenciaron –directa o indirectamente– sino también en las generaciones siguientes, es decir, las repercusiones de la violencia política “se extienden más allá de la generación directamente afectada, fenómeno conocido como *transgeneracionalidad del trauma colectivo*” (p. 63).

En esta dirección, la posmemoria, “permite constituir una estructura de rememoración a través de la cual se crean estrategias para la producción y transmisión de la memoria colectiva” (Cabrera, 2023, p.65). Estrategias que, sin duda, no son de transmisión directa, pues no existen mecanismos que permitan copiar lo antes vivido para ponerlo a disposición de las nuevas generaciones y su contexto social, por tanto, la posmemoria, es “una memoria donde se generan dificultades de transmisión y comunicación entre quienes vivieron el pasado y quienes, al verse afectados por él, pretenden comprenderlo en el presente” (Pighin, 2018, p.120). Debido a esto, se requiere de mecanismos creativos para que exista la apropiación del pasado y la reinterpretación contextual en el presente, es decir, que permita un diálogo constante entre el pasado y el presente, y entre las generaciones que sufrieron la violencia y las que sufren las consecuencias de dicha violencia.

En la posmemoria, por tanto, se encuentra presente la denominada *literatura de los hijos*, pues hace referencia a los escritos literarios de personas que vivenciaron la dictadura militar –cualquier sea esta– desde su infancia o adolescencia y que ahora, como adultas, tienen la necesidad de volver sobre sus experiencias pasadas, pero por sobre todo, apropiarse de las experiencias pasadas de sus progenitoras y progenitores para cuestionarlas y resignificarlas desde el presente, ya sea a nivel nacional o familiar.

Es preciso tener en cuenta que los procesos de violencia social son creados desde y para la población adulta, por lo que, en estos contextos, las infancias sufren las consecuencias de un tipo de adultocentrismo. En este sentido, la *literatura de los hijos*, se considera un ejercicio de memoria diferente a la de aquellos que vivieron la dictadura desde su adultez, pues está “articulada desde la mirada del hijo y su necesidad actual de comunicar la experiencia, puesto que para este la infancia y dictadura, sentida como afecto, no ha finalizado o no fue vivida de una manera deseada” (Franken, 2017, p. 189), es decir, en la *literatura de los hijos*, la visión del *hijo e hija* es protagonista y, según Espinosa (2019), se orienta a:

cuestionar la narrativa del pasado, aquella entregada y protagonizada por sus padres, además de la propia, visibilizada y disociada en el yo del pasado y el yo del presente, donde recordar, resulta siempre ligado al dolor, desde un presente distanciado de toda confianza épica o utópica (p.74-75).

En Chile, los estudios en torno a la *literatura de los hijos* se centran, principalmente, en la narrativa. Entre estos textos destaca el estudio de la obra *Space Invaders* de Nona Fernández (2018) que, en una estructura que hace referencia al juego del mismo nombre, relata los recuerdos presentes en los sueños –y pesadillas– de un grupo de adolescentes que, en su infancia, experimentaron y vivenciaron críticamente la situación política del país. Por su parte, *Formas de volver a casa* de Alejandro Zambra (2011), evidencia la cotidianidad vivida en una infancia marcada por lo dictatorial, a partir de una variedad de perspectivas, principalmente, la mirada del niño y la mirada del adulto, en la que se entrecruzan, además, la vida personal del narrador y una reflexión constante con lo vivido en el plano nacional.

María Angélica Franken (2017) realiza un análisis en la narrativa de los hijos e hijas a partir de las obras *Space Invaders*, *Ruido* y *Formas de volver a casa* y señala que estos textos problematizan las representaciones de lo anterior-actual y entre lo real-ficticio, a través de una rearticulación de los imaginarios de su propia infancia y teniendo al golpe militar como el origen traumático, lo que “se traduce en la tensión y negociación con la serie de imaginarios formativos de la dictadura y la posdictadura que siguen sintiéndose y transformándose en el presente” (p. 189). Así, según Franken, los autores de la narrativa de los hijos e hijas, no presentan un relato coherente, sino que construyen su memoria:

justamente como una suerte de ruina, es decir, como una serie de capas de sentido y significaciones que permiten acceder al pasado, pero siempre de modo incompleto y mediado. Por lo mismo, la memoria es entendida y construida, por estos autores como un proceso y no como un acontecimiento (p. 188-109).

Las hijas e hijos, por tanto, ahora son adultas y adultos con una necesidad de repensar el pasado; un pasado cargado de horror y violencia de Estado, que en muchas oportunidades les fue oculto o silenciado. Por lo cual, se apropian de lo antes vivido –con sus vacíos y fragmentos– y exponen, desde el presente, su propia perspectiva del pasado, esta vez en clave ficcional o, más bien, autoficcional. Así, se evidencia que lo ocurrido en el país afectó a nivel familiar y personal, pues la historia se percibe desde lo propio, lo cotidiano, por tanto, también es inevitable pensar sobre lo sucedido en el contexto social a partir de estas historias individuales.

Patricia Espinosa (2019), quien realiza un estudio sobre la política de la posmemoria en la narrativa chilena, a través del cual devela algunas de las características generales de la posmemoria en Chile, señala que las y los hijos “levantan un discurso de confrontación con sus padres más que con la historia del país” (p. 67). A partir de su ser individual y en crisis “confrontan, aceptan o recomponen la versión de la historia de sus padres, manteniendo siempre en alto, la prevalencia de su versión de la historia” (p. 68) y, muchas veces, responsabilizando a sus progenitores y progenitoras de sus fracasos y de lo sucedido a nivel social. No obstante, esta confrontación con el pasado “no tiene como contrapunto el ofrecimiento o la apertura hacia ningún tipo de futuro posible, ese es un espacio sino clausurado, inexistente, no apelable” (p.75), por lo que en la temporalidad de estos escritos solo existe el presente y el pasado.

Otra característica de esta literatura, según Espinosa (2019) es que, al parecer, no avanza, puesto que las y los protagonistas se mantienen fieles a sus ideales e imaginarios a lo largo de todo el relato, es decir “se inician y finalizan con los protagonistas enfrentados a una misma verdad, “su verdad”, el resentimiento irreversible hacia sus padres y, en particular, la desconfianza ante la representación de lo real generada por estos” (p.74).

Espinosa (2019), además, distingue tres subcategorías de la posmemoria al analizar las narrativas de la *literatura de los hijos*. La primera: de la *confrontación*, donde el relato está dirigido “específicamente a los padres”, desde la escritura como “único lugar posible para que los protagonistas expongan una infancia y adolescencia de abandono que repercute directamente en un futuro de crisis e imposibilidad de salir del encapsulamiento del yo” (p.72). La segunda: *de la recomposición*, que “se caracteriza porque los hijos o hijas se muestran ansiosos por acceder a una verdad, ubicada en el pasado, que les permita estabilizar su identidad adulta” (p.72). La tercera: *de la conformidad* que “constatan la penetración de la dictadura en las formas de vida cotidianas e incluso domésticas de familias comunes, sin militancia ni posición ideológica manifiesta” (p.73).

2.1 Dramaturgia de los hijos

Como se mencionó con anterioridad, los estudios sobre la *literatura de los hijos* se centran, principalmente, en la narrativa. Sin embargo, existen diversos relatos pertenecientes a otros géneros literarios que también presentan la perspectiva de las y los hijos, entre los cuales destaca la dramaturgia. Es necesario señalar que los géneros literarios son diversos y, dentro de esta diversidad, la dramaturgia difiere aún más, pues, aunque en la mayoría de los casos, tiene un soporte material escrito, no está pensada ni hecha para ser leída, sino para ser puesta en escena, lo que supone experiencias que desborden el papel.

En esta dirección y a partir de las posdictaduras del Cono Sur, en Argentina se han estrenado diversas obras de teatro que, según Maximiliano De la Puente (2020), presentan la perspectiva de las y los *hijos* –que denomina “hijos críticos”, siguiendo a Daniel Mundo (2016)–. El autor señala que en estas obras se evidencia la distancia, reflexión y reelaboración de lo sucedido en la dictadura. Así “lo familiar y lo conocido son revisitados y reelaborados a partir de la introducción de una nueva perspectiva, alejada de la experiencia directa que brindan lo autobiográfico y el testimonio en primera persona, que se encuentra fragmentado y disuelto” (p. 158-159). En consecuencia, estas obras dan cuenta de las vivencias y sucesos que les fueron heredados a las y los hijos y, desde ahí, se exponen sus subjetividades. El objetivo de estas obras es “percibir lo que se encuentra oculto, lo que no

tiene escucha ni visibilidad social, aquello que por diversos factores no es directamente decible ni mostrable en nuestra sociedad en relación con el pasado reciente” (De la Puente, 2020, p. 159).

En este marco, De la Puente (2020) sitúa a la obra *Los murmullos* (2002) de Luis Cano –obra que, de manera general, presenta el encuentro con un padre desaparecido en dictadura–. Además, De la Puente relaciona esta obra con el concepto de *parresia desarrollado* por Foucault que puede entenderse como ‘decir la verdad’, lo que supone una función crítica “cuando un ciudadano se opone a la mayoría o a la autoridad”. Asimismo “el riesgo que se asume con la parresia no siempre es el de perder la propia vida, sino que muchas veces tiene que ver con la pérdida de la amistad o del prestigio” (Foucault citado en De la Puente 2020). En este sentido, señala que “el ejercicio parresiástico que propone la obra se despliega no solo en relación con el pasado reciente del país, sino también hacia el interior del campo teatral” (De la Puente, 2020, p. 172).

En estrecha relación, Javiera Larraín (2013) realiza una ponencia en la que reflexiona en torno a las obras de Lola Arias *Mi vida después* (2009), realizada en Argentina, y *El año en que nació* (2011), realizada en Chile, desde la performatividad del biodrama. En ambas obras “cada actor se sumerge en una búsqueda, en la que ejecuta un remake representacional de escenas del pasado de sus padres para entender algo del futuro y el presente de ellos mismos” (Larraín, 2013, 80), para lograr la reconstrucción de lo vivido por sus padres utilizan diversos objetos como fotos, cartas, ropa, recuerdos, etc., los cuales “no se configuran como documento de la vida de otros (los padres) sino como testimonio de la propia vida. No son meros actuantes, son también espectadores de la historia de sus familias, encarnadas en sus propios cuerpos” (Larraín, 2013, 81). Larraín (2013), además, señala que:

pareciera que, en el caso chileno, la reconciliación no es con la historia de los padres, sino con la historia del país. Ya no solo se entiende quién es uno, en relación a quienes fueron los sujetos paternos de la generación anterior, sino que además uno se configura como individuo en relación a las prácticas sociales nacionales (p. 84).

En ambas obras, por tanto, se evidencia lo sucedido a nivel nacional a partir de las subjetividades de las y los protagonistas. Así “el relato ontológico de sus padres deviene en su configuración como sujetos en pugna entre las tramas de su vida personal y los hechos históricos de su país” (Larraín, 2013, p. 82). Estas obras, además, desbordan los límites “entre lo real y lo ficticio, entre el pasado y el futuro, entre dos generaciones: la de los padres y la de los hijos, que se re-encuentran en el acto de la memoria” (Larraín, 2013, p. 81).

Lo antes mencionado es factible que sea extrapolado al contexto chileno, pues, al igual que *El año en que nació*, existen otras obras teatrales de la posdictadura que evidencian, desde la perspectiva de las y los hijos, lo sucedido en Chile durante el periodo de dictadura. Además, las y los dramaturgos chilenos –al igual que las y los argentinos– “transformaron sustancialmente el teatro que aborda el terrorismo de Estado, al poner en cuestión las teatralidades preexistentes en relación con la dictadura, basadas en el realismo y la denuncia social, e indagar en otros registros de teatralidad” (De la Puente, 2020, p. 156). De esta forma se empleará el concepto de *dramaturgia de los hijos* como una manera de especializar y complejizar la ya existente *literatura de los hijos*.

En suma, una manera de entender la *dramaturgia de los hijos*, es considerar que al interior existen al menos tres niveles de apropiación y recontextualización del pasado en la vida presente de las y los hijos. El primer nivel es propio, es íntimo y se configura como una relación del hijo-sí mismo, es decir, se cuestionan la propia vida después de haber sufrido, desde la infancia, una dictadura. El segundo nivel es, posiblemente, el que más se acerca a la convención de posmemoria: la relación hijo-progenitor. Este se divide en, al menos, dos formas de relación: hijo de víctima e hijo de victimario. El tercer nivel se establece a partir de la relación hijo-país, es decir, la manera en que el contexto nacional afecta al hijo en particular y viceversa: el modo en que el hijo –aun siendo niño o adolescente– conoce, analiza y se posiciona frente a los sucesos en el marco del autoritarismo.

2.2 Los hijos de victimarios

Los estudios de la posmemoria en Chile se han centrado –además de la narrativa– en la perspectiva de las y los hijos de víctimas, sin embargo, es preciso considerar la visión de las y los hijos de victimarios, pues ellos también vivieron la dictadura desde su infancia o adolescencia y, “han heredado una historia maldita en la cual no participaron y de la que no son responsables; un incómodo legado que se entreteje con la culpa social, la acusación de la justicia y el juicio de la historia” (Basile, 2019, p. 132). Así, en la actualidad, desde su ser adulto, tienen la necesidad de volver sobre el pasado para resignificarlo y confrontar la realidad familiar en el marco del contexto nacional político.

En esta dirección –y en el plano de la realidad–, Michael Lazzara (2020) realiza un estudio de la memoria de las y los *hijos* de perpetradores y colabores de la dictadura chilena a partir de los documentales *El color del camaleón* y *El pacto de Adriana*. Al respecto señala que “las voces de los hijos de colaboradores y perpetradores son complejas, dolorosas, conflictuadas e insistentes. Hablan con tonos variados y desde perspectivas políticas distintas” (p. 232). Indica, además, que es posible considerar sus visiones de tres formas distintas. La primera, tiene relación con la percepción de un progenitor héroe/salvador de la familia/nación. La segunda, en la que las y los hijos toman una postura en *contra* de sus padres, “rompiendo así largos pactos de silencio y defendiendo el derecho público a la verdad, la memoria y la justicia” (p. 233). La tercera, es una postura intermedia, donde no es tan sencillo posicionarse, ya que están “imposibilitados de romper completamente el vínculo sentimental con su pariente, pero tampoco dispuestos a aprobar la conducta de este” (p. 233). En todos estos casos, los sujetos se enfrentan al dilema de posicionarse respecto a un pasado del que no son responsables. Así, están entre la “lealtad familiar y la responsabilidad pública de decir la verdad” (p. 235).

Sumado a esto, Teresa Basile (2019), quien realiza –desde relatos testimoniales y ficcionales– una exhaustiva investigación sobre las perspectivas de las y los hijos de represores de la dictadura en Argentina, señala que existe una articulación entre lo vivido a nivel personal y familiar, con lo sucedido a nivel país en el plano de lo público y político, lo que complejiza una toma de postura en las y los hijos de victimarios, pues luchan con un/a padre/madre y un/a represor/a. De esta forma, asumen posiciones variadas y complejas, pues “deben lidiar entre el padre en el interior de la trama familiar y el militar en el terreno político, entre el universo de los afectos y el territorio de las ideas políticas, entre el cariño y la ética” (Basile, 2019, p. 132). Entonces, las y los hijos al ser adultos, deben tomar una postura frente a sus progenitores, ya sea desde la defensa o el rechazo. Así, “algunos sufren una disociación a través de la cual separan al buen padre del represor, mientras otros logran yuxtaponer a ambos” (p. 134).

En esta dirección, Basile (2019), da cuenta de distintas posiciones adoptadas por las y los *hijos* de victimarios, entre las cuales están aquellos que *acusan* a sus padres que, “por un lado resultan traidores para el seno familiar, por el otro son percibidos por la sociedad como héroes capaces de contribuir a la verdad y a reparar los crímenes de sus progenitores” (p. 135). Estas hijas e hijos, han sufrido un profundo golpe en la identidad y, en la mayoría, “se advierte una extrema urgencia por diferenciarse del padre, por no ser confundidos con él, por no ser su cómplice, y un temor a estar contaminado, a llevarse una herencia maldita de la cual no es posible escapar” (p. 135).

Por otra parte, entre aquellos que *defienden* a sus progenitores “se encuentran desde posturas radicales que justifican lo actuado durante la dictadura hasta posiciones más modernas que solo reclaman juicios más equitativos” (p. 140). Además, se diferencian al interior del grupo entre las y los hijos de “aquellos padres que formaban parte del núcleo de mando dentro de la maquinaria represiva” (p. 140), y las y los hijos de “quienes obedecían órdenes o formaban parte de la administración, eran civiles y no militares, o solo sabían, pero no participaban de los secuestros y torturas” (p. 140), es decir, se diferencian entre los hijos de “monstruos” y “perejiles” respectivamente. Estas hijas e hijos defensores, Según Basile (2019):

Si bien no sufren el quiebre afectivo hacia el interior de la familia, e incluso colaboran en sostener su cohesión y evitar fracturas, aceptar la defensa de sus padres se vuelve una decisión de vida que acarrea a veces una “mochila muy pesada” y supone en ocasiones abandonar los deseos, vocaciones y elecciones proyectados en la primera juventud (p. 142).

Basile (2019), va más allá de la dualidad entre las y los hijos de víctimas/victimarios, pues señala que existen “hijos/as plurifiliados que tienen vínculos parentales con ambos grupos, que exhiben múltiples y contrapuestas herencias, que se debaten entre variadas pertenencias y lealtades incompatibles, suscitando conexiones y disociaciones, exteriorizando nuevas y abismales grietas” (p. 145). Esto, por tanto, complejiza aún más a las y los hijos que vivenciaron las dictaduras.

2.3 Espinosa – Lazzara: Textos e imágenes

En el contexto chileno, es posible situar en un plano similar a Patricia Espinosa (2019) y Michael Lazzara (2020), pues ambos analizan a las y los hijos y establecen tres categorías. Sin embargo, Espinosa tiene por objeto de estudio las narrativas de hijos de víctimas, mientras que Lazzara estudia documentales de hijos de victimarios. Por lo tanto, se diferencian en disciplinas, perspectivas y en la dimensión de lo real y lo ficcional, lo que permite un acercamiento más completo a la posmemoria en Chile.

En esta dirección, las tres subcategorías descritas por Espinosa (2019) –*confrontación, recomposición y conformidad*– se presentan como una manera de hacerle frente a sus progenitores y progenitoras por las decisiones que fueron tomadas en el pasado, pero también pueden ser entendidas en profundidad como un conflicto existencial de los propios hijos, pues ¿Cómo enfrentar la propia vida después de haber sufrido, desde la infancia, una dictadura? ¿Se debe *confrontar* a los padres? ¿*Recomponer* la vida? ¿O simplemente conformarse con lo sucedido? De esta manera, lo señalado por Espinosa (2019) se puede

posicionar en uno de los niveles más básicos de la posmemoria en Chile: la relación hijo-sí mismo. En contraposición, Lazzara (2020) se enmarca en la perspectiva de los hijos de victimarios y, a partir de ahí, señala que los hijos de victimarios, pueden tener, de manera general, tres visiones distintas de sus progenitores: *héroe/salvador; en contra e intermedia*. Ellos, por tanto, se cuestionan la manera de ver a sus padres después de saber que fueron perpetradores en la dictadura, es decir, la relación hijo-progenitor.

En un plano general, es posible evidenciar que la relación hijo-país está presente en ambos textos teóricos, pues lo sucedido en la esfera nacional es el marco que regula las situaciones vividas por los personajes/personas presentes en las narrativas/documentales analizados por la autora y el autor y, por tanto, las y los hijos se ven afectados por el autoritarismo. Sin embargo, no resisten a la dictadura, sino a sus padres/madres y a sus propias vidas. Del mismo modo sucede en la *dramaturgia de las y los hijos*.

3. Construcción textual de *Ese algo que nunca compartí contigo* y *Tanto silencio*

El año 2015 se estrenó la obra *Ese algo que nunca compartí contigo* de Claudia Hidalgo, la cual fue publicada el 2013 en el marco del Programa de Talleres de Dramaturgia del Royal Court Theatre en Chile. Esta obra, en el plano de la ficción, se sitúa al interior de un departamento, en el cual una mujer y su propio hijo llevan tres meses encerrados debido a que un sujeto los está acosando. En este contexto de desesperación, ella invita a su padre –con quien no ha hablado, ni ha visto en años– para que le explique la situación. Así, a lo largo de un conflictuado desayuno, el padre le confiesa que como ex militar fue un asesino, un torturador y que por eso los están siguiendo.

En estrecha relación, el año 2017 se estrenó *Tanto Silencio*, una obra escrita por María José Neira, que se desarrolla al interior de un departamento familiar, en el cual se encuentran dos hermanos: Laura y Tomás, en el marco del aniversario número diez de la muerte de su madre. El conflicto principal radica en que ambos se relacionan de manera distinta con el pasado y su historia familiar, la que sitúa a sus padres como colaboradores de la dictadura. Esto provoca que se enfrenten con sus ideales e intereses personales. Laura tiene por objetivo reconstruir la historia de su familia, pues considera que es necesaria la verdad para seguir adelante. Tomás, por su parte, quiere dejar atrás el pasado, tener una vida normal, porque no puede hacerse responsable de algo que no hizo. Además, quiere comenzar una nueva vida en otro país y vender el departamento que tienen por herencia. Sin embargo, ahí es donde vive y trabaja Laura.

3.1. Posmemoria en *Ese algo que nunca compartí contigo* y *Tanto Silencio*

Es posible situar las obras *Ese algo que nunca compartí contigo* de Claudia Hidalgo y *Tanto Silencio* de María José Neira en el contexto de la posmemoria de las y los hijos y, específicamente, en el marco de la *dramaturgia de las y los hijos de victimarios*⁴, ya que, de manera general, ambas dramaturgas reflexionan en torno al pasado dictatorial chileno, desde la perspectiva de las y los hijos. Asimismo, al interior de los textos, problematizan la visión de las y los progenitores y, a través del trauma familiar, dan cuenta de la realidad nacional.

4 En el caso de *Tanto Silencio* lo que en rigor se sabe es que fueron colaboradores de la dictadura. Quizás también victimarios, pero sobre esto, de hecho, hay dudas y silencio, por lo cual la categoría principal de análisis es de *victimarios*.

En relación con las y los autores teóricos de la posmemoria chilena, estas obras presentan características de la *literatura de los hijos*. De manera general, las y los personajes confrontan a sus padres más que a la situación del país. Específicamente, en términos de Espinosa (2019) la hija en la obra de Claudia Hidalgo estaría ligada a la *recomposición*, pues *confronta* a su padre no solo para exponer su infancia, sino que con el propósito de salir de su encierro y, por tanto, de tener una mejor calidad de vida en un futuro próximo. Sin embargo, en la obra de María José Neira los padres están muertos, así que no hay posibilidad de acceder a soluciones, por lo que el relato es circular: los personajes mantienen sus verdades de principio a fin.

A lo largo de esta última obra, Laura se muestra decidida a investigar y reconstruir su historia familiar, puesto que se enfrenta a un pasado que, en muchos sentidos, le fue oculto. De esta manera, trata de recomponer su vida a partir de este pasado, pero también anhela que sus padres estuvieran vivos para poder *confrontarlos* y así romper el pacto de silencio que se llevaron a la tumba. No obstante, en algunos momentos igual se enfrenta a la *conformidad*, pues reconoce que ser hija de un colaborador de la dictadura es el peso que le tocó llevar, pero constantemente se enfrenta a ello.

Tomás, por su parte, se muestra más estable en su postura. Él está seguro de que no quiere ahondar en el pasado, por lo tanto, prefiere no cuestionar lo que sucedió y, así seguir con la visión de sus padres que ellos mismos se encargaron de construir. Él no quiere ensuciar la imagen que tiene de sus padres, por lo que confrontarlos no es una opción para él, sin embargo, quiere recomponer su vida en otro país, porque en este carga con el peso social de ser el hijo de victimarios y tener constantemente a periodistas y a las personas de su entorno haciéndole preguntas que no puede contestar.

En el marco de lo establecido por Lazzara (2020), los personajes cuestionan la relación que tienen con sus padres después de saber que fueron victimarios. En *Ese algo que nunca compartí contigo*, la hija se encuentra, evidentemente, en una postura *intermedia*, ya que no puede romper el vínculo con su padre –de hecho, paradójicamente, lo restaura–, pero tampoco está de acuerdo con lo que él hizo. En *Tanto Silencio*, Laura presenta una postura en *contra*: como se señaló anteriormente, ella anhela poder romper los pactos de silencio, pues no está de acuerdo con lo que ha descubierto sobre sus padres. Tomás, por otro lado, parece no poder vincularse a ninguna de las categorías, ya que prefiere relacionarse con el pasado desde el negacionismo.

3.2. Perspectiva de las y los hijos de victimarios

Las obras *Ese algo que nunca compartí contigo* y *Tanto Silencio* no se centran en lo sucedido durante la dictadura, sino más bien en aquello que les ocurrió a las familias de victimarios cuando la dictadura terminó, cuando ya no estaban en el poder y, por tanto, cuando ejercer violencia contra las y los ciudadanos tenía consecuencias. Entonces, resulta necesario preguntarse ¿Qué pasó con las familias de colaboradores de la dictadura en el retorno a la democracia?

Es preciso señalar, en primera instancia, que el espacio dramático –entendido como el espacio de la ficción, cuya “construcción depende tanto de las indicaciones que nos suministra el autor del texto como de nuestros esfuerzos de imaginación” (Pavis, 1996, p.170)– de ambas obras es su departamento, es decir, la acción sucede en el hogar de las y los personajes. Esto evidencia al hogar como un espacio íntimo, donde se establecen relaciones humanas en las cuales están latente los secretos y las confesiones.

Asimismo, en *Ese algo que nunca compartí contigo* y en *Tanto Silencio* existen personajes, hijas e hijos que buscan saber la verdad de lo realizado por sus padres en el periodo de dictadura, verdad que, hasta la fecha, se ha guardado en el silencio y, por tanto, les ha sido oculta. En la obra de Claudia Hidalgo, la verdad es revelada: el papá confiesa haber sido un asesino, un torturador, un perro. Sin embargo, en la obra de María José Neira, ambos padres están muertos, por lo que se evidencia una constante búsqueda de la verdad por parte de Laura, la única hija interesada en conocer y entender aquello que no sabe de sus padres.

Por otra parte, ambas obras dan cuenta de que civiles comenzaron a seguir a las familias de los victimarios, sin embargo, en *Ese algo que nunca compartí contigo*, se presenta como el conflicto principal y en *Tanto Silencio* es un recuerdo de algo que le sucedió a la mamá antes de que muriera. Así, en la primera obra señalada, el hecho de ser perseguidos tiene a la hija y al nieto llenos de miedo y encerrados en su departamento. Además, ese mismo acto generó que el papá, es decir, el “antiguo” victimario huyera al sur. En este contexto, el Papá señala:

¿Sabes que es lo más gracioso de todo esto? Que durante muchos años tuve que buscar a gente que estaba escondida en esta ciudad. Y que muchos años después el escondido soy yo y mi familia o lo que queda de ella (Hidalgo, 2013, p. 42).

En el caso de *Tanto Silencio*, por su parte, Laura –a partir de su investigación– da cuenta de que justo cuando terminó la dictadura comenzaron a seguir a su mamá, pero Tomás ignora la relación que esto puede tener con lo que realizaron sus progenitores en dictadura y prefiere pensar que fue “un maniático sexual” el que la seguía. Laura le responde:

Te estás equivocando de película. Mira, esta es la sinopsis: 1990. Esposa de ex funcionario civil de la dictadura, activo militante de derecha, vive con sus hijos pequeños. Pasa sola buena parte del mes, a más de cinco horas del trabajo de su marido, quien visita a su familia cada dos semanas. Un tipo de dudosa procedencia sigue a la mujer sin motivo aparente, conoce todos sus movimientos y goza llamándola por teléfono. Le relata sus itinerarios y amenaza con dañarla si le cuenta a su esposo (Neira, 2017, p.26-27).

Las persecuciones de ambas obras parecen ser resueltas a la manera militar. En *Ese algo que nunca compartí contigo* se presenta una elipsis entre la confesión del seguimiento y del motivo del seguimiento hasta el final con este problema resuelto. Sin embargo, se puede inferir que fue el papá militar quien ‘arregló’ la situación, ya que la hija lo llamó para que solucione el problema. Por otro lado, en la segunda obra mencionada, Laura señala que “la mujer [su mamá] se aterra y acude a una amiga para que el marido de ésta, un militar en servicio activo, se haga cargo” (Neira, 2017, p. 27).

En ambas obras existen hijas e hijos, personajes herederos de una historia de la cual no son responsables, pero que han establecido los márgenes de lo que son ahora, por lo que a través de la confrontación –o negación, en el caso de Tomás– de lo sucedido buscan reestablecer su vida personal y familiar. Así, en la obra de Claudia Hidalgo, la Hija no solo busca la confesión de su padre para saber la verdad, sino también para que Martín, su hijo, sepa por qué no ha ido a clases y pueda volver a su normalidad. Pareciera, entonces, que el trauma vivido por los hijos también afecta a la configuración de sus propias familias y, por tanto, a los nietos. La Hija le dice al Padre:

HIJA: Ya no queda nada de tu familia, no hay nada, nada dentro mío, podría intentar calmarme y buscar algo adentro de mí, ese algo que no sé qué es, que me haga volver a quererte como te quise siempre de niña, siempre te quise, mucho, pero ya no hay nada, no siento nada, sólo quiero que le digas a mi hijo la verdad, tienes que decirle que su madre no está loca, tienes que decirle que yo no tengo la culpa de nada, me debes eso y mucho más, vas a tener que decirle a Martín esto que nunca le dijiste a nadie (Hidalgo, p. 42).

En *Tanto Silencio*, Laura y Tomás buscan reestablecer su vida de formas distintas; así la manera de Laura se asemeja más a lo vivido por la Hija –de la otra obra–, ya que, a pesar de no tener hijos, ella considera que la verdad de sus padres le permitirá avanzar, sin embargo, lucha con el peso que significa ser hija de un colaborador de la dictadura:

Tomás: No somos responsables de lo que no hicimos.
Laura: No somos el papá; ¿eso quieres decir?
Tomás: Somos sus hijos.
Laura: No es poco (Neira, p. 24).

Tomás, por su parte, considera que es mejor no saber lo que hicieron sus padres porque “lo que haya sido que pasó. Ya pasó” (p. 28). Esto evidencia que cree que el pasado quedó en el pasado y no configura su ser y estar en el presente. Continuar con la vida y hacer como si nada hubiera sucedido es para Tomás la manera de enfrentar lo que sus padres decidieron hacer en el contexto de la dictadura tanto a nivel nacional como familiar.

3.3. Apertura hacia la *dramaturgia de los hijos*: diálogos y acotaciones

El texto dramático está compuesto por diálogos y acotaciones. De manera general, los diálogos se consideran un “intercambio verbal entre personajes” (Pavis, 1996, p. 125). Sin embargo, es posible que existan otros tipos de intercambios comunicacionales, los cuales también son llamados diálogos, por ejemplo, “entre un personaje visible y un personaje invisible (...), entre un hombre y un dios o un espíritu (...), entre un ser animado y un ser inanimado” (Pavis, 1996, p. 125), etc., por tanto, los diálogos son una acción dramática de tipo verbal, “posible, pero no necesario (hay teatro sin diálogo)” (García, 2012, p.47). Es preciso señalar, que una de las características del diálogo es que “nunca acaba, que siempre provoca, necesariamente, una respuesta del auditor. Así, cada dialogante encarcela al otro en el discurso que acaba de pronunciar, obligándole a responder según el contexto propuesto” (Pavis, 1996, p. 127).

La acotación, por su parte “puede definirse como la notación de los componentes extraverbales y paraverbales (volumen, tono, intención, acento, etc.) de la representación, virtual o actualizada de un drama” (García, 2012, p.55). En estrecha relación, Pavis (1996) señala que las acotaciones son todo texto “no pronunciado por los actores y destinado a esclarecer al lector la comprensión o el modo de presentación de la obra. Por ejemplo: nombre de los personajes, indicaciones de entradas y salidas, descripción de los lugares, indicaciones para la interpretación, etc.” (p. 25). Este autor, además, señala que la acotación “es un texto de apoyo para el texto de los diálogos, aquello que suple, a veces difícilmente, el acto pragmático de la enunciación del texto a partir del momento en que está ausente” (p. 26-27). Por lo tanto, las acotaciones solo pueden ser estudiadas como parte del sistema que compone a un texto dramático.

En esta dirección, García (2012) afirma que “el texto de teatro es ni más ni menos que la suma de diálogos y acotaciones, incluso cuando uno de los sumados sea igual a cero” (p.53). Por tanto, a nivel escritural, siempre existe la relación entre diálogos y acotaciones en los textos dramáticos. Así, una manera de acercarse a la dimensión de la *dramaturgia de los hijos* será mediante el análisis de los diálogos y acotaciones. En esta oportunidad, el análisis se guiará específicamente por la perspectiva del silencio.

Las acotaciones, de manera particular en *Tanto Silencio*, llaman la atención porque desde el título, está presente mayoritariamente la palabra “silencio”. Exactamente, está escrita 55 veces (contando el título). De ellas dos son “largo silencio” y un “muy largo silencio”. Además de esas acotaciones, la palabra “silencio” aparece tres veces en los diálogos y dos de ellas hacen referencia a un “pacto de silencio”. Así en el plano escritural de la obra están constantemente sugeridos los silencios. En *Ese algo que nunca compartí contigo*, también están presente los silencios, pero no con tanta presencia: 14 veces en las acotaciones, de las cuales cuatro son “silencio infinito” –que se relaciona al *largo silencio* y *muy largo silencio* de la otra obra aquí analizada–. Asimismo, el título de ambas obras pareciera estar ligado a la idea de que hay algo oculto, que las familias experimentan lo no dicho.

El silencio presente en las acotaciones de estas obras, se diferencia de lo que otros dramaturgos proponen como “pausa”, porque no es simplemente detenerse o dejar de hablar para respirar o descansar. El silencio es tener mucho que decir, sin embargo, decidir no hacerlo; decidir ocultar la propia verdad. El silencio no es vacío, sino que está lleno; está cargado de ideales, pensamientos, sensaciones, de algo no dicho, por lo tanto, el silencio comunica y eso, en cuanto es llevado a escena, debe ser percibido tanto por los actores como por los espectadores.

Probablemente esta constante utilización del silencio se deba a que como afirma

Beatriz Méndez (2016) “en los intercambios en los que se tratan temas más controvertidos o en los que aparecen peticiones o recriminaciones hacia alguno de los interlocutores se producen más silencios que en otras ocasiones” (p.8), por lo cual, es preciso tener en cuenta que, en *Ese algo que nunca compartí contigo* los personajes se encuentran frente a una confesión dolorosa y en *Tanto Silencio*, los protagonistas presentan perspectivas distintas y conflictuadas sobre el pasado familiar.

Méndez (2016) reconoce distintos tipos de silencio y sus respectivas funciones comunicativas, las cuales están determinadas por factores lingüísticos, socio-institucionales y culturales. Afirmo que “las funciones y valores asignados a los actos silenciosos son muchos y variados. Todos ellos tienen una carga cultural, de modo que no podremos analizar sus usos sin adscribirlos a una cultura determinada” (p. 3). En la obra de Claudia Hidalgo los silencios –que están presente en las acotaciones–, de manera general, demuestran la dificultad de responder una pregunta incómoda, llena de elementos no dichos –y que, posiblemente, no se quieren decir– a la que se enfrentan los personajes. En la obra de María José Neira los silencios, en general, se utilizan como una escapatoria a una conversación que se está tornando incómoda. Así, se presenta un tema del que no se quiere hablar –o al menos profundizar–, se produce el silencio y, posteriormente, hay un cambio en la conversación, como si el silencio fuera una manera de decir “es mejor no seguir por esta vía, intenta de otro modo”.

Los diálogos de las obras también contienen silencios, en tanto existe un contenido no dicho o al menos no explicitado, pero presente. A lo largo de las obras, hay un juego constante entre querer decir y decidir mejor no hacerlo, pues en la acción verbal se ocultan elementos que, en algunas situaciones, se pueden deducir claramente y en otras están sujetos a diversas interpretaciones, lo cual se ve extremado en *Tanto Silencio*. Por ejemplo, en el siguiente diálogo, es evidente que la pregunta que realiza Laura es diferente a la dicha, pero es posible deducirla o, al menos lo es para Tomás:

Laura: ¿Te vas solo?
Tomás: ¿Qué quieres saber?
Laura: Si vas con alguien.
Tomás: Me voy solo.
Laura: ¿Te encontrarás con alguien?
Tomás: Eso espero.
Laura: Pucha, Tomás...
Tomás: ¿Qué pasa?
Laura: Nada.
Tomás: ¿Segura?
Laura: Nunca estoy segura de nada.
Tomás: Si tuviera pareja, te la habría presentado (Neira, p.10-11).

Esto sucede de manera similar, pero con menor frecuencia, en *Ese algo que nunca compartí contigo*. En esta obra, la acción verbal más determinante es aquella que termina con la confesión del padre, confesión que, sin duda, estuvo guiada por silencios e intentos de cambiar el tema, pero que finalmente concluye de la siguiente manera:

HIJA ¿Dime qué quiere? te estoy diciendo.

PADRE [Se dirige hacia ella, hablando muy despacio.]
Quiere gritarles a ti y a Martín en la calle. Que soy un milico que anda escondido. Que fui un asesino. Que fui un torturador. Que fui un perro. Te va a insultar. Te va a escupir. Te va a fotografiar. Les dirá a tus vecinos que tú eres hija de un asesino. A Martín le hará lo mismo. En su colegio. Delante de sus amigos. Eso hacen (Hidalgo, p. 40-41).

Al tener en cuenta los aspectos antes mencionados, queda en evidencia que el uso del silencio en las obras de Claudia Hidalgo y María José Neira no solo cumple funciones estructurales, sino que principalmente se presenta como un recurso comunicativo. Este uso del silencio refleja las tensiones y conflictos de personajes que están ligados a un pasado familiar doloroso.

4. Conclusión

La posmemoria en Chile se presenta como un proceso de reconstrucción del pasado dictatorial que involucra relatos testimoniales, ficcionales y, en muchos casos, autoficcionales, pero desde la esfera familiar, donde lo más importante pareciera ser el confrontamiento de las y los hijos hacia los papás y sus maneras de abordar el contexto nacional. Esto provoca la sensación de que el pasado siguiera estando en el presente, que siguiera afectando a las familias y, particularmente, a aquellos que vivieron el autoritarismo desde la infancia. Etapa que, en muchas ocasiones, está marcada por frases como “aquí no se habla de política”, “eso no es asunto tuyo”, “no te metas en las conversaciones de adultos”, etc., lo que produce la falta de información a partir de la negación y del ocultamiento.

La *dramaturgia de los hijos*, en el contexto de la posmemoria en Chile, se presenta en estrecha relación con la ya existente *literatura de los hijos*, pues pareciera ser que el centro está en la esfera familiar, donde lo más importante es el confrontamiento de los hijos hacia los padres y sus maneras de abordar el contexto nacional. Así, los hijos enfrentan desde el presente las realidades pasadas de sus familias y, tanto en la vereda de los hijos de víctimas como la de los hijos de victimarios, deben, como adultos, cargar con la realidad de sus progenitores; con la manera en que ellos decidieron enfrentar la situación país. Los textos dramáticos relatan un proceso de reconstrucción del pasado dictatorial, a partir de tres niveles: la relación del hijo-sí mismo; la relación hijo-progenitor y la relación hijo-país.

De manera particular en la *dramaturgia de los hijos de victimarios* a partir de las obras *Ese algo que nunca compartí contigo* y *Tanto silencio*, la mirada se centra en los sucesos ocurridos en las familias de los perpetradores inmediatamente después del fin de la dictadura, cuando se enfrentan a las consecuencias de lo hecho por sus progenitores. Los personajes buscan comprender lo hecho por sus padres durante la dictadura desde lugares distintos: en *Ese algo que nunca compartí contigo*, el padre confiesa haber sido un torturador y en *Tanto Silencio* los secretos no han sido revelados –y posiblemente nunca lo sean, debido a que sus progenitores están muertos–. Esto, además, afecta las relaciones familiares que establecen las y los hijos, aparte de sus padres, ya que se generan conflictos con sus propios hijos –los nietos– y también, entre hermanos, puesto que todos, de manera individual, buscan entender su lugar en la historia familiar y reconstruir sus vidas para seguir adelante.

La perspectiva de las y los *hijos de victimarios* permite tener en cuenta la existencia de secretos y ocultamientos a nivel familiar, los cuales en la *dramaturgia de los hijos* pueden ser analizados como silencios. Las acotaciones en los textos dramáticos tienen gran implicancia en el contenido emocional de la obra y, por tanto, los silencios que ahí están marcados determinan muchos de los sentires de los personajes. Así, el silencio en *Ese algo que nunca compartí contigo* y *Tanto silencio* tiene una mayor relevancia en el plano familiar, afectando tanto las relaciones entre padres e hijos como entre hermanos. En este sentido, se evidencia que cada uno de los personajes presentan sensibilidades y visiones distintas pero similares respecto a lo que la dictadura provocó en sus familias y lo que deben cargar como *hijos*. La historia del país no les fue ajena, sino que los configuró y estableció los límites de su presente, así como en muchas familias que, en la realidad, vivenciaron el régimen militar.

Referencias bibliográficas

Barría, M. (2018). “Escenas Sintomáticas. Teatralidades y Performatividades de la Transición a 30 Años del Plebiscito por la Democracia”. *Revista Anales*, 7(15), 275-290.

Basile, T. (2019). “Padres Perpetradores. Perspectivas desde los hijos e hijas de represores en Argentina”. *Kamchatka Revista de Análisis cultural*, (15), 127-157.

Cabrera, J. (2023). “Trauma transgeneracional y posmemoria entre nietos de víctimas de la dictadura chilena”. *Revista De Estudios Sociales*, (84), 59-76.

De la Puente, M. (2020). “Los Murmullos. “Hijos críticos” y parresia en el teatro argentino contemporáneo”. *Revista de ciencias sociales*, 33(46), 155-178.

Espinosa, P. (2019). “Política de la posmemoria en la narrativa chilena”. *Revista de Humanidades y Ciencias sociales*, (24).

Fernández, N. (2018). *Space Invaders*. Santiago: Alquimia Ediciones.

Franken, M. (2017). “Memorias e imaginarios de formación de los hijos en la narrativa chilena reciente”. *Revista Chilena De Literatura*, 96(2), 187-208.

García, J. (2012). “Escritura, Dicción y Ficción Dramática. En: Cómo se comenta una obra de teatro”. (pp.143-180). *Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas*, A. C.

Hidalgo, C. (2013). *Ese algo que nunca compartí contigo*. Publicaciones cultura.

Hirsch, M. (2001). “Surviving Images: Holocaust photographs and the work of Postmemory”. *The yale journal of criticism*, 14(1), 5-37.

Hurtado, M. (2002). “Teatro chileno de los años ochenta: de la parodia del poder a la subjetividad”. *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, (33), 67-73.

(2010). “Prólogo. Claves de esta antología”. En Hurtado y Barría (Eds). *Antología un siglo de dramaturgia chilena. Tomo IV. Periodo 1990-2009*.

Larraín, J. (2013). “Quiero saber de ti. Háblame de tus padres” Lola Arias y la experiencia performática del biodrama, a través de *Mi vida después* y *El año en que nació*”. En *V Congreso Internacional de Dramaturgia Hispanoamericana Actual*.

Lazzara, M. (2020). “Familiares de colaboradores y perpetradores en el cine documental chileno: memoria y sujeto implicado”. *Atenea (Concepción)*, (521), 231-248.

Méndez, B. (2016) “Funciones comunicativas del silencio: variación social y cultural”. *Linerd* (13).

Mundo, D. (2016). *¿40 años no son nada? Dossier sobre el 24 de marzo de 2016*. Editorial Fackel.

Neira (2017) *Tanto Silencio*.

Pavis, P. (1996). "Acotaciones Escénicas". En *Diccionario Del Teatro*. 25-27. Barcelona: Paidós.

"Diálogo". En *Diccionario Del Teatro*. 125-128. Barcelona: Paidós.

"Espacio dramático". En *Diccionario Del Teatro*. 169-171. Barcelona: Paidós.

"Silencio". En *Diccionario Del Teatro*. 420-422. Barcelona: Paidós.

Pighin, D. (2018). "Transmisión del pasado traumático: posmemoria y enseñanza de la historia reciente". *Clío & Asociados* (27), 118-126. En *Memoria Académica*.

Rojo, G. (2018). "La dictadura y la posdictadura chilena y su contrarrevolución cultural". *América sin nombre* (23), 255-268.

Zambra, A. (2011). *Formas de volver a casa*. Barcelona: Editorial Anagrama.