

## El teatro como activismo. El caso del Estallido Social en Chile y sus dramaturgias previas.

### Theater as activism. The case of the Social Outbreak in Chile and its previous dramaturgies.

Dra. Marcela Sáiz Carvajal<sup>1</sup>

[marcela.saiz@uniacc.cl](mailto:marcela.saiz@uniacc.cl)

---

#### Resumen

Este artículo aborda parte del fenómeno dramático ocurrido en Chile pocos años antes del Estallido social de 2019, específicamente aquel ligado a la memoria concebida como trabajo, y lo observa poniéndolo en diálogo y tensión con este hecho. Se muestra su profundidad la labor teatral en cuanto dialogante y participante de lo social, y vislumbra el espesor político-discursivo que el teatro puede adquirir dentro de la configuración cultural de la sociedad. Para esto, desde perspectivas aportadas por Doris Sommer, Ricard Vinyes, Emilia Tijoux y Elizabeth Jelin, se analizan dramaturgias de dos generaciones de dramaturgos/as contemporáneos, cuyas obras operan como dispositivos reflexivos sobre la historia y sociedad chilena, exponiendo causalidades históricas que configuran el presente, y emergen durante la rebelión popular.

**Palabras clave:** Teatro ético-político; dramaturgos chilenos contemporáneos; estallido social; activismo cultural; memoria histórica.

#### Abstract

This article addresses part of the dramaturgical phenomenon that occurred in Chile a few years before the social outbreak of 2019, specifically that linked to memory conceived as work, and observes it by putting it in dialogue and tension with this fact. It shows in its depth the theatrical work as a dialogue and participant in the social and glimpses the political-discursive thickness that theater can acquire within the cultural configuration of society. For this, from perspectives provided by Doris Sommer, Ricard Vinyes, Emilia Tijoux and Elizabeth Jelin, dramaturgies of two generations of contemporary playwrights are analyzed, whose works operate as reflective devices on Chilean history and society, exposing historical causalities that shape the present, and emerge during the popular rebellion.

**Keywords:** Ethical-political theater; contemporary Chilean playwrights; social outbreak; cultural activism; historical memory.

Recibido: 21/03/2024. Aceptado: 12/06/2024

---

1 Actriz, Doctora en Literatura. Académica Universidad UNIACC

Ha sucedido y, por consiguiente, puede volver a suceder;  
esto es la esencia de lo que tenemos que decir.

Primo Levi

Hace 51 años, el 11 de septiembre de 1973, ocurrió en Chile el golpe civil militar que cambió para siempre la historia de este país. Hace 5 años, en octubre de 2019, ocurrió el Estallido social, y hasta marzo del 2020, cuando se impuso a la población la reclusión por la pandemia mundial, se sostuvo lo que Emilia Tijoux, académica de la Universidad de Chile, denominó rebelión popular.

El teatro y la dramaturgia chilena han abordado en sus propias prácticas todos estos momentos históricos desde una mayor o menor distancia temporal, incluido el estallido social sobre el cual ya existen numerosas propuestas teatrales y performáticas. También la academia ha reflexionado largamente sobre ellos, y sobre las artes, el teatro y la performance vinculados al estallido de 2019. La distancia actual permite observar lo que ha acontecido con el teatro a propósito del estallido y la rebelión popular, pero también permite poner en perspectiva el teatro y la dramaturgia previas a estos acontecimientos, cuestión imposible de hacer antes de que estos ocurrieran.

Lo que propongo es abordar parte del fenómeno dramático anterior al 2019, aquel ligado a la memoria concebida como trabajo, y observarlo en diálogo y tensión con el estallido social. Esto permite comprender la profundidad de la labor teatral en cuanto dialogante y participante de lo social, y atisbar el espesor político-discursivo que puede adquirir dentro de la configuración cultural de la sociedad.

Para esto consideraré las ideas de Doris Sommer sobre el poder del arte para contribuir a dar forma al mundo, la noción de activismo creativo/cultural y la reflexión sobre la responsabilidad del artista. También, la concepción de la memoria como espacio de poder y, por lo tanto, de disputa dentro de los procesos sociales donde “se construyen imágenes contemporáneas del pasado” (2021, p.17) que plantean Elizabeth Jelin y Ricard Vinyes. Y la denominación de rebelión popular propuesta por Emilia Tijoux para referirme al periodo entre octubre 2019 y marzo 2020, pues permite mirar el desarrollo de un proceso que surge de causalidades históricas, antes que verlo como un acontecimiento aislado, un estallido.

## **Sobre los contextos, las perspectivas para mirar y el corpus**

Entre los años 2000 y 2015 aparecen dos generaciones de dramaturgos/as<sup>2</sup> -con formación actoral y teatral- que con una distancia de entre 30 y 40 años revisitan críticamente tres momentos de nuestro pasado político: Golpe de Estado y dictadura, democracia pactada o transición, y democracia neoliberal.

La primera generación está conformada por dramaturgos/as nacidos en los años 70. Esto significa que vivieron su infancia y adolescencia en dictadura, por lo tanto, poseen una memoria propia y biográfica de la violencia de Estado que es distinta a la de la generación anterior que sufre directamente la represión, tortura y muerte, como Guillermo Calderón, Nona Fernández o Karen Bauer.

<sup>2</sup> Sobre la distinción de las dos generaciones que propongo, se puede leer el artículo “2010-2015: la disputa por el imaginario social de la violencia en dos generaciones de dramaturgos chilenos” publicado en Apuntes de Teatro UC, 148, diciembre 2023.

Y la segunda, está compuesta por autores/as que nacieron durante los años 80, que vivieron su infancia y adolescencia en democracia y, por lo tanto, no poseen una memoria propia de la violencia sobre los cuerpos producida en dictadura, pero sí han recibido relatos sobre aquello; y su primera experiencia de violencia estatal ocurrirá ya siendo adultos, durante el estallido social sucedido en 2019, como Pablo Manzi, Juan Pablo Troncoso o Isidora Stevenson por nombrar a algunos.

Estas dos generaciones, diferentes en cuanto a memorias personales y sensibilidad con respecto a lo histórico, coinciden sobre los escenarios antes del estallido y la rebelión popular, proponiendo reflexiones políticas y disputando espacios de memoria, dentro un contexto compartido: aquel del *giro memorial* que, tal como lo plantean Jelin y Vinyes, corresponde:

a la tendencia que se ha ido produciendo a lo largo de los últimos quince años, o desde el cambio de siglo, aproximadamente, y que ha ido desplazando un modelo canónico de actuación sostenido precisamente en el imperativo de la memoria, en el deber de memoria, hacia un modelo (...) que considera la memoria como un derecho civil. (2021, p. 42)

Y, además, comparten un mismo interés: reflexionar sobre el presente, porque como lo plantea Vinyes, “el interés y preocupación por el pasado procede de la necesidad de adquirir sentido en la vida contemporánea, y una de las formas para capturar ese pasado y ordenarlo [es] la memoria”. (p. 18)

Abordaré un grupo de dramaturgias surgidas durante el siglo XXI, particularmente alrededor de 2015 en Santiago de Chile, que intervinieron en el espacio público como obras escénicas primero y años después como textos publicados. En ellas se revisitaba la historia política reciente del país y reflexionaba sobre los procesos históricos violentos que se han desarrollado. Las obras principales que comentaré son: De la primera generación: *Noche Mapuche* (2017) de Marcelo Leonart (1970), *Liceo de niñas* (2015) de Nona Fernández (1971), *Escuela* (2013) de Guillermo Calderón (1971) y *La Chica* (2014) de Karen Bauer (1977). Y de la segunda generación: *Hilda Peña* (2014) de Isidora Stevenson (1981), *Donde viven los bárbaros* (2015) y *Tu amarás* (2018) de Pablo Manzi (1988) y *No tenemos que sacrificarnos por los que vendrán* (2015) de Juan Pablo Troncoso (1988).

Estas obras instalan una estrecha relación entre temporalidades pasadas y presentes. Proponen lecturas sobre las causalidades históricas<sup>3</sup> de los procesos sociales, señalando hitos que coinciden con aquellos que emergieron durante la rebelión popular como espacios históricos donde se han enfrentado a lo menos, dos concepciones de mundo que responden a distintas éticas. Es decir, visibilizan puntos de inflexión correspondientes a momentos donde el contrato social fue transformado mediante la violencia, y se impusieron paradigmas políticos y modelos culturales que cambiaron el curso de la sociedad chilena.

Estas temporalidades, si las miramos desde el presente hacia atrás, son: el período de la postdictadura<sup>4</sup> y perpetuación del modelo neoliberal; el momento del golpe de Estado y el período dictatorial; y la Colonia y la propia instalación del Estado chileno.

3 Para un desarrollo más profundo se puede consultar mi tesis doctoral *Historia, Presente y Violencias en la Dramaturgia y el Teatro Chileno* a partir del 2010. Facultad de Humanidades, Universidad de Chile, noviembre 2019

4 Entiendo postdictadura desde la perspectiva de Jorge Dubatti, como un período cultural inédito que “remite a una unidad por su cohesión profunda en el redescubrimiento y la redefinición del país bajo las consecuencias de la dictadura” (p.72) que, sin estar del mismo modo presente, aparece en los procesos democráticos como continuidad y trauma.

Cristian Opazo en 2020 publicó una reflexión sobre el retorno de *Los Invasores*, en una lectura que relacionaba el teatro y el Estallido social a partir de la obra de Egon Wolff. Allí criticaba la masificación de la idea de que “nadie lo vio venir”, porque invisibiliza que ciertos sectores de nuestra sociedad, como las humanidades y las artes, habían llevado adelante por años reflexiones que permitían vislumbrar su ocurrencia: “para quienes nos desenvolvemos en facultades de humanidades (...), el estallido social nos fue perpetuamente “profetizado como filme, drama, novela, poema o performance” (p.166). Coincido con este planteamiento, pues en octubre de 2019 estaba por entregar mi tesis doctoral sobre teatro chileno, violencia y memoria, cuando mi investigación se concretó en las calles.

El planteamiento de Opazo visibiliza la profunda desconexión de la academia con la sociedad y la urgencia de remediarlo, pero también nos permite revitalizar la mirada sobre las artes y el teatro. En este sentido, entiendo desde la perspectiva que plantea Sommer, que el arte, y en este caso el teatro, posee un poder que contribuye a darle forma al mundo si los y las artistas se asumen responsables de él, e intervienen y accionan desde un rol de agentes y desde un activismo cultural, como ocurrió con estas dramaturgias.

Sommer plantea que “la pregunta fundamental con respecto a la agencia no es si la ejercemos o no, sino qué tan intencionalmente lo hacemos, para qué fines y con cuáles efectos.” (2020, p. 12).

En estas dramaturgias hay una clara intención de discutir y problematizar los procesos, modos y narrativas que han construido este presente social, cultural y político. El fin es disputar espacios de memoria, lo que implica participar de las luchas por el poder, pues “las disputas por los sentidos del pasado en la esfera pública son siempre luchas por el poder”. (Jelin, 2021, p. 18).

Esto se realiza construyendo nuevas narrativas pues, como lo plantea Taylor (2017), los modos de narrar conforman memorias que se integran a un repertorio transfiriendo saberes. Y estas narrativas serán dinámicas pues las memorias sociales, históricas o públicas, “se construyen y reconstruyen a lo largo del tiempo, en función de las disputas por el poder en los escenarios socio-políticos de cada momento o período” (Jelin, 2021, p.19).

Desde esta perspectiva, mirar obras anteriores al estallido social a la luz de él, permite repensar la fuerza reflexiva de lo teatral y considerar sus propuestas como fenómenos artístico-sociales que forman parte de un entramado de relaciones no solo estéticas, sino que tienen una fuerza política capaz de intervenir en la construcción social y comprensión histórica, disputando concepciones alternativas de sociedad, distintas a la neoliberal.

## Las tres temporalidades que problematiza el teatro y emergen en el Estallido

Estas dramaturgias, al igual que las humanidades, ya antes del estallido se preguntaban por las razones que han permitido construir la sociedad actual, y trazaban respuestas posibles, dentro de las cuales aparecían elementos explícitos que remiten a una acción social como la que ocurrió.

En *Escuela*<sup>5</sup>, Calderón, disputaba el reconocimiento de la condición de sujetos históricos de la juventud que en los años 80 participó en movimientos insurreccionales armados, guiados por el anhelo de “luchar. Y crear. Un poder que sea popular” (2013, p.61), porque “queremos dignidad” (p.61). Esta es la misma demanda que emerge en 2019 sustentada por sujetos marginados del sistema y la historia.

Calderón establece en 2013, que para lograr esa dignidad falta mucho, pero habrá una oportunidad futura: “Pero para eso falta mucho. Quizás ahora no nos resulte, pero yo sé que vamos a tener otra oportunidad. Vamos a volver” (p.61). Y quien volverá a combatir será el mundo popular: “Por eso nunca voy a mostrar mi cara. Porque la puedo necesitar. Por eso tengo que seguir clandestina. Porque soy de la reserva del ejército del pueblo” (p. 61).

Calderón no anticipa necesariamente un suceso particular, sino que expone un cuestionamiento complejo referente a la repartición de lo sensible, y el silenciamiento de ciertos imaginarios, sujetos y concepciones de mundo, que se corresponde con lo que plantea Jelin cuando afirma que “los acontecimientos de cada presente histórico despiertan pasados que pudieron estar dormidos y silencian otros (...) que llevan a reescribir la historia” (2021, pp. 19-20). Así, Calderón recupera todo un imaginario olvidado y desacreditado, el del poder popular y la juventud insurrecta, y lo sube a los escenarios como imagen y reflexión de un país “social, histórica y éticamente dañado” (2021, p.28) como lo plantea Ricard Vinyes en relación con distintos países que han vivido procesos dictatoriales donde “se han usado todos los recursos institucionales para presentar la sociedad democrática actual como un producto político ahistórico: la democracia “llegó”. Sin más” (p. 29). Y este imaginario emerge en la rebelión popular de 2019 buscando legítimo reconocimiento de su existencia social y su derecho a participar en la construcción del mundo.

Pablo Manzi en *Donde viven los bárbaros*<sup>6</sup> (2015) planteaba que “aquí hay un hoyo que ustedes están llenando mal” (p.13), la “gente está haciendo una polis que ustedes no ven, una polis que arde debajo de ésta (...) esa polis que ustedes no ven y que se está organizando” (p.22). Y agrega, “esto va a arder. Y no van a ser bárbaros los que prendan el fuego” (p.14), porque los bárbaros viven “Adentro de ustedes” (p.109). Esto sucedió en muchas ciudades, y las personas se organizaron para luchar como la Primera Línea, pero también lo hicieron vecinos que por primera vez se encontraron y levantaron formas de vínculo rearticulando el tejido social destruido por la dictadura. Esto no es una coincidencia, sino que es el resultado previsible que surge de la observación y reflexión sobre las violencias y su instalación en el Chile de la democracia neoliberal.

5 Reseña *Escuela*: Durante la década de los años ochenta, un grupo de militantes recibe instrucciones paramilitares para resistir y derrocar a la dictadura. Los contenidos que se enseñan retratan la actividad y aspiraciones de una generación que usó todos los medios para conseguir justicia y libertad. (Fundación Teatro a Mil)

6 Reseña *Donde viven los bárbaros*: explora cómo se normaliza y comprende la violencia de las relaciones humanas en el Chile actual, y cómo se configura el arquetipo del enemigo siempre presente en la historia de los pueblos y las civilizaciones. (Fundación Teatro a Mil)

Nona Fernández en *Liceo de niñas* (2015)<sup>7</sup> describe al personaje de El joven envejecido como “futuro o antiguo miembro del Movimiento Lautaro” (p.21), dejando abierta la posibilidad de resurgimiento de la figura del joven combatiente, tal como ocurrió en el estallido.

### **Primera temporalidad: La Colonia y el origen del Estado chileno**

La Colonia y el origen del Estado chileno aparecen en estas dramaturgias como el momento original o primer hito de inflexión donde se impuso un modelo político-cultural que instauró las bases de lo que será la sociedad chilena. Aquí, a través del uso de la violencia desigual sobre el otro, se integra una desviación original que pervertirá la constitución del Estado y la democracia, y que luego como violencia estatal, cruzará los tiempos desde la Colonia hasta la actualidad.

Esta desviación está relacionada con los procesos de concentración del poder y monopolio de la violencia que enriquecen a determinados grupos, y se entronca, en primer lugar, con el conflicto histórico y actual entre el pueblo mapuche y el Estado chileno. Calderón expone en *Escuela* que el poder del hombre blanco en la sociedad chilena es consecuencia de la usurpación histórica de tierras a los pueblos originarios:

María: Lo heredó de su abuelito, que era terrateniente.  
Carmen: Y a su abuelito... ¿quién le dio sus tierras?  
María: Nadie. Se las robó a los Mapuche. Ya. (p. 11)

En *Noche Mapuche*<sup>8</sup> (2017), Marcelo Leonart problematiza la estigmatización del pueblo mapuche como violento al introducir un cuestionamiento sobre “quién es el invasor y quién es el invadido”, como dice en una entrevista (Zepeda, 2018, párr.23); y sobre el verdadero origen de la violencia: “cuál es el acto violento”. (párr. 23)

Juan Pablo Troncoso en *No tenemos que sacrificarnos por los que vendrán* (2015)<sup>9</sup> visibiliza violencias simbólicas que se han ejercido históricamente sobre los mapuche al no considerarlos parte del presente, reducirlos a la figura de un pueblo antiguo e incivilizado, y al ocupar una denominación que niega su lengua y nombre; y expone la concepción del mundo que impone la dictadura:

El señor GENERAL MENDOZA, MIEMBRO DE LA JUNTA: . . .  
Personalmente, soy enemigo de las huelgas por estimar que ellas no deberían existir a esta altura de la evolución de la sociedad. Sería lo mismo que volviéramos al trueque (...) Sin embargo, aquello era perfectamente lícito y normal en tiempos de los araucanos. ¿Quiere comportarse como un araucano señor ministro?” (2017, p.32)

7 Reseña *Liceo de niñas*: relata el encuentro en un liceo femenino en el año 2015, mientras afuera se desarrolla una marcha estudiantil, entre un profesor de física que sufre crisis de pánico y tres estudiantes que han estado escondidas en los subterráneos del mismo establecimiento desde una toma realizada en 1985, sin saber que han transcurrido 30 años.

8 Reseña *Noche mapuche*: Dos parejas en un departamento del barrio alto disfrutan de un encuentro donde juegan a contarse historias-sueños que involucran a un joven mapuche, trabajador del campo de la dueña de casa. Estos sueños parecen transformarse en la realidad y la situación se vuelve amenazante y violenta.

9 Reseña *No tenemos que sacrificarnos por los que vendrán*. En 2012 el Congreso Nacional desclasificó las actas N° 372-A, una transcripción detallada de los 5 días de reuniones secretas que sostuvo la junta militar con José Piñera y ministros civiles de la dictadura, para debatir el conjunto de reformas que conformarían el Plan Laboral. La obra rescata y reconstruye este documento histórico para romper la inercia del tiempo, confrontando un pasado conflictivo aún no resuelto en el Chile del siglo XXI. (Escenix)

Lo mapuche aparece alrededor de 2015 en el teatro, como un espacio simbólico que resume todas las violencias vigentes en Chile: la usurpación, la estigmatización, la discriminación, la anulación de la fuerza política y la invisibilización a través de estrategias de olvido institucionalizado, que incluyen la apropiación y el vaciamiento de sentido de los referentes identitarios: “Lautaro es un nombre mapuche. Apoquindo es una palabra mapuche. Apumanque es otra palabra mapuche. No sé qué significan” (2018, p.3) dice Hilda Peña<sup>10</sup> en la obra del mismo nombre estrenada en 2014, escrita por Isidora Stevenson (1981).

Pero también estas violencias son ejercidas sobre distintas comunidades, grupos o pueblos que estas dramaturgias identifican como: la izquierda, los jóvenes combatientes, las disidencias sexuales, las mujeres, etc., que convergen en el monumento de Baquedano durante el estallido porque “se entrelazan humillaciones de siglos de colonización con conflictos políticos contemporáneos, con una historia local reciente” (Jelin, 2021, p.64).



*Monumento a Baquedano intervenido por movimiento NO + AFP.  
Santiago de Chile, 20 de noviembre de 2019. (Xinhua/Jorge Villegas)*



*Monumento a Baquedano transformado por movimiento feminista.  
Santiago de Chile noviembre 2019, Image@Rodigo Vera*

10 Reseña Hilda Peña: Relato no épico de la transición a la democracia. Testimonio de un pedazo de la historia nacional femenina que sucede lejos de los relatos oficiales. Navidad. Años 90. Un gran asalto al Banco O'Higgins del Faro de Apoquindo termina con ocho muertos. Uno de ellos es el hijo de Hilda Peña. De ahí en adelante todo es pena. (Fundación teatro a Mil)



Monumento a Baquedano intervenido por colores de la bandera de la diversidad sexual. Santiago de Chile, enero 2020. Agencia UNO



Monumento a Baquedano intervenido por movimientos ciudadanos demandando nueva constitución. Santiago. Agencia UNO

El problema entre el Estado chileno y el pueblo mapuche, tal como lo discuten estas dramaturgias se plantea como histórico y urgente. En 2018, un año antes del estallido, Manzi ratifica en la obra *Tu amarás* que con “los indios. Hace un par de siglos que la cosa está tensa. (*Tira un chiste. Nadie se ríe*)” (p.5), y advierte que “ahora esto está muy tenso” (p.5).

La tensión implica a toda la población porque el Estado chileno es expuesto como un instrumento que sirve a una minoría rica y poderosa capaz de manipular la sociedad en su conjunto para su propio beneficio. En *Escuela* (2013), Calderón escribe:

María  
Soy el estado. Y para eso estoy. Para defenderte a ti, el capitalista, de la clase trabajadora que se cansó de ser explotada. Y si esa clase trabajadora quiere expropiarte lo que tú les robaste, yo como estado, los voy a acusar de ladrones. Los voy a acusar de comunistas. Les voy a echar a los pacos. Y si ganan unas elecciones, les voy a echar a los milicos también. Porque si soy rico el estado es mío. ¿Y sabes lo que también es mío? El capital. El capital es mío. Es mi plata. Mía. Mía. Mía. Es mi plata” (p.25)



Al exponer estas discusiones sobre los escenarios, estas dramaturgias integran a la discusión pública un problema histórico, y problematizan la construcción de narrativas que blanquean la historia ocultando sus verdaderos y violentos orígenes porque, tal como lo plantea Manzi, no se trata de “defender que esto empezó así no más. Que esta tierra nació con dueños. Como que uno salió del útero de su mamá así. ¿O no?” (2017, p. 87)

En el estallido, estas temporalidades aparecen de dos formas: en la asunción de la bandera mapuche como un símbolo de todas las luchas históricas por parte de la población no mapuche, y la destrucción de monumentos que cuentan una historia masculina, blanca, heroica y militar del país, en un claro gesto de quiebre que, tal como lo reflexionaban las obras, alcanza la Colonia y la fundación del Estado chileno.



Perro matapacos sosteniendo una bandera mapuche. Fotografía tomada de <https://www.24horas.cl/nacional/a-tres-meses-del-estallido-social-manifestantes-de-reunieron-en-una-nueva-jornada-en-plaza-italia-3871884>



Manifestantes arrastran la estatua del conquistador Pedro de Valdivia.  
Cristóbal Saavedra Escobar/ Reuters, 2019.

## **Segunda temporalidad: Golpe de Estado y dictadura**

Las dramaturgias que revisamos, años antes del estallido, exponían la vinculación del Estado con el capitalismo como un antecedente histórico de la sociedad chilena. Se presentaban el dinero y el poder como las verdaderas motivaciones de sectores civiles-militares para provocar la violencia política en distintos momentos de nuestra historia; pero particularmente abordaban el Golpe de Estado de 1973 desde una lectura histórica crítica.

Se exponía que, en su ambición de riqueza, los poderosos han frenado los procesos democráticos que avanzan hacia modelos sociales de distribución y mayor horizontalidad, integrando una dimensión ética al cuestionamiento político.

Calderón recordaba en 2013, a propósito del Golpe civil-militar de 1973 que frenó el proceso conocido como la vía chilena al socialismo, que esto se produjo a partir de un engaño (hoy montaje) preparado por un sector civil: “no había Plan Z (...) Sabían que querían hacer una matanza (...) Detrás de los crímenes militares están los civiles que escribieron ese libro. Y el libro es blanco (...) Y desataron una guerra (...) No es una guerra blanca. Es una guerra cochina” (p.24) dice en *Escuela*, negando el argumento histórico sobre la existencia de un plan del gobierno socialista para imponer por la fuerza un gobierno marxista, y que fue utilizado para legitimar el Golpe de Estado.

Juan Pablo Troncoso en 2015, en resonancia con la idea de la Doctrina del shock propuesta por Naomi Klein en 2007/2009, develaba la veracidad de esta teoría: aprovechando el shock provocado por la represión ocurrida a partir de 1973, la dictadura civil-militar implanta con libertad un modelo ideológico-económico, el neoliberalismo, que moldeará cultural y socialmente a la población hasta hoy: “Lo que debemos hacer en este momento es aprovechar de quitarles las garantías constitucionales (...) estamos en un régimen de excepción, (...) si no aprovechamos ahora (...) de arreglar esta situación para siempre, no la arreglaremos nunca” (2017, p. 71), dice el Almirante Merino en *No tenemos que sacrificarlos por los que vendrán*.

De este modo, el origen pervertido del Estado se refleja/repite en el de la dictadura-mentiras concertadas, intereses ocultos, manipulación, violencia estatal-, evidenciando la responsabilidad civil de la derecha ideológica.

Pero este teatro no expone todo esto en un acto adivinatorio, sino en uno de resonancia con las reflexiones que ocurren en distintos ámbitos de lo académico y social; y al exhibirlo e integrarlo a la discusión pública participa como otro elemento catalizador dentro de la sociedad.

En esta misma línea, estas dramaturgias exponían en esos años las estrategias utilizadas por la dictadura para esconder los crímenes y violaciones a los derechos humanos. El montaje de situaciones falsas para crear realidades es una reflexión central que se le propone al público antes de 2019. Su consecuencia, la posverdad, emerge como conciencia durante la rebelión popular en relación con los medios de comunicación masiva, que aparecen como cómplices del Golpe de Estado y la dictadura. Si durante los años 60 la juventud en las calles había denunciado que “el Mercurio miente”, en 2019 denuncia que “la tele miente”, exteriorizando el vínculo entre los dueños del capital, los medios de comunicación y del Estado, “porque si soy rico el estado es mío” (Calderón, 2013, p.25).



La TV miente, Plaza Italia 2019. (<https://www.eldesconcierto.cl/nacional/2019/10/23/la-tele-miente-recopilacion-de-videos-en-los-que-la-ciudadania-interpela-a-la-television.html>)

Estas dramaturgias ahondan en el problema del montaje, y durante los años previos al estallido, muestran su persistencia histórica y el daño que provoca en los sujetos.

Karen Bauer (1977) en *La Chica*<sup>11</sup> (2014) expone su presencia durante la dictadura como una estrategia de amedrentamiento de la población, incluida la infancia, que perpetúa el miedo como una constatación y a la muerte como una posibilidad normalizada: “A ustedes los vamos a matar, los vamos a llevar a una de esas mismas barricadas que pusieron y vamos a decir que es la misma gente la que los mató” (2022, p.17), les dicen los carabineros a los niños de las poblaciones periféricas de Santiago que participaban de las protestas populares a mediados de los 80.

Nona Fernández (1971) en *Liceo de niñas* (2015), expone los montajes durante la dictadura y sus consecuencias en la juventud de los años 80, específicamente en los estudiantes secundarios y a aquellos que pertenecieron a grupos insurreccionales: “según los pacos, lo que vino fue un enfrentamiento” (2016, p. 39) dicen las jóvenes dudando de la versión oficial sobre la muerte de un compañero.

Esta duda se instala como razonable dentro de una parte de la población, porque los relatos son incoherentes con los hechos. Riquelme cuenta que hicieron explotar a un compañero y dice:

Además, le encontraron armamento y documentos que lo involucraban en atentados terroristas y lo más curioso es que lo único que no se quemó con el fuego fueron los armamentos y los papeles. Qué raro ¿no? ¿Se da cuenta hasta dónde pueden llegar? (p. 50)

11 Reseña *La Chica*: Desde la perspectiva de la infancia, Karen Bauer nos habla de una familia que sufre en silencio la desaparición de un hijo de 12 años. Estos personajes que pueden ser voces o sombras de un discurso que se confunde en la cabeza de un niño, de un hombre o de una familia marcada por la dictadura.

De este modo, estas dramaturgias exhiben la incongruencia y realzan la necesidad de la sospecha sobre lo presentado como real, pues los montajes tienen la capacidad de crear y modular la realidad, y la facultad de integrarse a los relatos históricos como verdades sociales si no son problematizados, como lo hacen estas autoras.

Por otra parte, estas dramaturgias insisten en mostrar la permanencia de la dictadura en el presente, al que correctamente podríamos denominar postdictatorial.

Fernández en *Liceo de niñas* construye una temporalidad contraída/densificada que le permite igualar 1985 y 2015, año en que ocurre la situación dramática de la obra y también se estrena. Las tres estudiantes que aparecen en el laboratorio creen que siguen en 1985, año en que se escondieron en los subterráneos durante la toma del liceo organizada por el movimiento secundario, y que en la realidad fue el liceo A12 de Providencia: “Está todo igual, esta cuestión no ha avanzado nada en este tiempo que llevamos allá adentro” (2016, p.53), dice Maldonado luego de salir a la calle después de 30 años y ver a los estudiantes protestando.

Karen Bauer en *La Chica* instala la acción dramática en 1985-1986, pero cuando el hijo de 12 años es detenido en la barricada de su población y desaparece por un mes, la madre lo va a buscar al Estadio: “No fue al colegio, fue al estadio a preguntar por su hijo, llevó a la Chica porque pensó que le dirían algo” (p.11) dice su hermano de 10 años. La alusión al Estadio nos rememora centros de detención y tortura al inicio de la dictadura, que se proyectan al superponerlos, hasta los años 80, evidenciando la sostenida represión y violación a los derechos humanos durante ese período.

Y Calderón planteaba en *Escuela* (2013) que el plebiscito de 1988 fue en realidad otro tipo de montaje, tal vez el más importante destinado a perpetuar la dictadura bajo la forma de la democracia:

Pero ese plebiscito es un engaño. Ahora la dictadura nos dice que si votamos no, podemos tener elecciones libres y elegir un presidente. Nos quiere hacer creer que eso es una conquista popular. Pero no. (...) Porque ellos, lo que realmente quieren, es consolidar el modelo político y económico que impusieron por la fuerza. Y para eso necesitan darle una legitimidad democrática. (p.57)

Esta continuidad temporal aparece como conciencia durante la rebelión popular. Por una parte, los jóvenes escribían en calles y pancartas: “somos los nietos de los obreros que no pudiste matar”, en una clara alusión generacional y de clase, en que ellos mismos se vinculan al golpe civil-militar y a la dictadura -que habría intentado exterminar a la generación de sus abuelos/as-, situándose como herederos de los sobrevivientes de lo que fue “una matanza. Un genocidio” (Calderón, 2013, p.24).

Esta juventud se auto representa como “la generación sin miedo”, y aunque retomen simbólicamente la lucha emprendida por jóvenes de períodos anteriores -como aquellos de los 80-, instalan una diferencia profunda con las generaciones pasadas al negar la herencia del miedo que estos habrían recibido.

Por otra parte, se recuperan, resignifican y redignifican símbolos, figuras de artistas y palabras que se habían desacreditado o silenciado: pueblo, dignidad, libertad, aparecen reiteradamente en los escenarios antes del estallido y después de él en las calles.

En *Escuela* se habla de una esperanza de recuperación de la dignidad en los años 80, cimentada en la lucha popular: “amaneciendo la dignidad. A sangre y fuego por un futuro de libertad” (p.3). Y de la soberanía popular: “nuestro pueblo es el dueño de su historia, arquitecto de su liberación” (p. 6).

Manzi en *Tú amarás* (2018), apela al público a cuestionarse por la dignidad: “¿Saben qué significa dignidad? (...) La posibilidad de amarse a uno mismo. De sentirse como un sujeto legítimo. Un grupo amable, respetable. Un grupo social pierde dignidad cuando deja de sentir que su grupo social merece respeto” (p.45). Y más aún, plantea que “lo que te hace humano es la dignidad” (p.46).

La recuperación y redignificación de estas palabras y sus imaginarios en el teatro, es por una parte la evidencia de lo perdido: la propia humanidad, legitimidad y respetabilidad; pero, por otra, es la redignificación de las movilizaciones populares que impidieron que la dictadura se perpetuara: la lucha popular de los años 80. La recuperación de la dignidad y el respeto, se actualiza desde octubre del 2019 no solo en acciones, sino en cantos, gritos y rayados, llegando hasta el acto simbólico y refundacional del pacto social, a través del renombramiento de la plaza donde ocurrieron las grandes manifestaciones en Santiago junto al monumento de Baquedano: la Plaza Dignidad.



Plaza Dignidad /Metro Baquedano. Foto propia, 2019

### ***Tercera temporalidad: Postdictadura y democracia neoliberal***

El período postdictatorial, aquel que comienza en los años 90 con una democracia pactada por los gobiernos de la Concertación de Partidos por la Democracia y donde se consolida el modelo neoliberal, es el último de los momentos históricos que problematizan estas dramaturgias antes del estallido, y se corresponde con el contexto biográfico que comparten estas dos generaciones de artistas.

Este período se expone en el teatro como resultante directo de la segunda temporalidad -dictadura-, y como heredero de la primera -origen del Estado- en cuanto responde al mismo modelo de mundo.

Calderón muestra en 2013 que la democracia surgida a partir del plebiscito de 1988 no es real porque ha perpetuado la impunidad: “va a ser una democracia irreal (...) sería un error y una traición a las legítimas aspiraciones del pueblo. Porque estamos seguros de que si esa supuesta democracia llega, no va a haber justicia para nuestros muertos” (pp. 57-58). Fernández en 2015 expone que la condición democrática de la sociedad chilena es relativa: “O sea que cuando salga allá afuera ¿a lo mejor llegó la democracia?” (2016, p. 100), pregunta una de las estudiantes en *Liceo de niñas*, y “El Profesor y Fuenzalida se miran. Luego hacen un gesto de Relatividad” (p. 100).

El cuestionamiento al carácter democrático de este período, surge del hecho de que la democracia se presenta como un producto ahistórico, y donde “el proceso causal, la represión cruel y sistemática, los conflictos, la acción de resistencia eran tabú, porque supuestamente disgregan a la comunidad” (Vinyes, 2021, p. 29).

La consigna inicial del estallido: “No son 30 pesos, son 30 años”, tensiona esta visión naturalizada de la democracia como ahistórica, al plantear que el problema no es el alza de la tarifa del transporte, sino las causas que se encuentran en otros tiempos: un Estado que sirve a los ricos, una dictadura que instala el neoliberalismo, pero sobre todo, una democracia pactada que desde 1990 mantuvo vigentes las normas y modelos culturales y económicos que fueron impuestos a la población a través de violencias estatales. Manzi en 2015, exponía que la forma de abordar este problema estaba equivocada, porque no lo enfrentaba: “aquí hablamos, hablamos, hablamos hasta tapar todo. Queremos taparlo todo” (2017, p.13), pero el “hoyo que arde debajo de esta polis (...) no se puede tapar hablando” (p.15).

Esta instalación de la democracia como producto ahistórico y de los conflictos como inexistentes, generan una sociedad adormecida y desmovilizada como consecuencia de la opción tomada por los gobiernos democráticos de no buscar una salida ideológica distinta a la de la dictadura, y en su lugar promover la concertación y el acuerdo con ella, “convirtiendo lo que había sido un proyecto político de resistencia (...) en una ideología de la democracia” (Vinyes, 2021, p. 48).

Estas dramaturgias ponían sobre los escenarios un sinfín de violencias provocadas por el modelo neoliberal que producto de un movimiento de interiorización se invisibilizan, pero que seguramente el público podía reconocer en su propia vida: “la interiorización física es uno de los desplazamientos topológicos fundamentales de la violencia” (2016, p. 24), plantea Han. Y explica que con esto “la violencia sufre una interiorización, se hace más psíquica y, con ello, se invisibiliza. Se desmarca cada vez más de la negatividad del otro o del enemigo y se dirige a uno mismo” (p.11).

De este modo las violencias se naturalizan y con esto se “mantiene el orden de dominación vigente sin ningún tipo de esfuerzo físico o material” (p. 26), dando paso a la “violencia autogenerada, que es mucho peor que cualquier otra, puesto que la víctima de esta violencia se cree libre” (p.111) y “probablemente sea mucho más funesta (...), pues carece de visibilidad” (p.10).

Nona Fernández presentaba en 2015 en *Liceo de niñas*, al sujeto de la sociedad del rendimiento -productor incansable y competidor-, en la figura del Profesor. Una persona explotada y autoexplotada, cuyo objetivo es cumplir con las exigencias del éxito propias de este modelo neoliberal, que también es patriarcal: comprar un departamento en el que no puede estar porque no tiene tiempo, ganar dinero para poder tener hijos. Una persona con problemas de salud mental, que sufre ataques de pánico y vive adormecido por las pastillas que toma para no sentir dolor. Es decir, un sujeto enfermo por la profunda desconexión consigo mismo y con los demás, pero aparentemente feliz, aparentemente libre:

Señoritas, yo hasta hace tres meses tomaba pastillas. Eran varias, todas para cosas diferentes, pero el resultado que se buscaba era que yo me sintiera mejor, porque con el tiempo me sentía cada vez más desgraciado. Las tomé durante muchos años (...) Nada de lo que antes me daba rabia o pena, me importaba. Ya no me angustiaban mis doce horas de trabajo, ni las noticias, ni los problemas de plata, ni los dramas míos ni del resto. Dejé de importarme mi mamá, que estaba con cáncer en un asilo (...) Con el tiempo ya no me importó nada de nada y al parecer así era feliz. Un día me llamaron por teléfono para decirme que mi madre había fallecido. Colgué y seguí corrigiendo pruebas porque tenía que entregar un informe de notas esa tarde (...) Sencillamente se me olvidó. Fue ahí cuando tanta felicidad me dio miedo (...) Estaba a salvo, pero esa seguridad no era real. (2016, p.90).

Esta apariencia de libertad y felicidad es la que estas dramaturgias tensionan; y del mismo modo en que el problema es expuesto, se muestran sobre los escenarios posibles salidas: “ya no quiero seguir tomándolas (...) me ponen tonto, y ya no quiero andar así” (Fernández, 2016, p. 28), dice el Profesor. Por lo tanto, detenerse, negarse, rebelarse contra las formas culturales del neoliberalismo aparecían, antes del estallido, como gestos de resistencia a la condición deshumanizante del sistema, y caminos de encuentro y validación de modelos sociales alternativos al neoliberal donde, como dice Ordine, asistimos a “la sistemática destrucción de toda forma de humanidad y solidaridad [pues] este perverso mecanismo económico (..) acabará negando también a las futuras generaciones toda forma de esperanza” (2021, p.11),

La inconsciencia de estas situaciones genera una rabia que puede desrealizar al sujeto, pero su consciencia genera una rabia movilizadora, rebelde. La rabia, tal como se plantea en algunas de estas dramaturgias, es también histórica: “uno trata de ponerse pacífico, pero está lleno de rabia, y de repente cuando a uno le pasa eso queda perplejo, y puede estar semanas así o meses así. . . O quinientos años” (2017, p. 101), decía Manzi el 2015 en *Donde viven los bárbaros*.

Desde esta perspectiva, lo que el teatro estaba exponiendo antes del estallido, es el paradigma del cansancio, la angustia, la soledad, el individualismo y el narcisismo que provoca un modelo cuya instalación es histórica y política. Un modelo que genera esta inconsciencia de la cual es necesario despertar para recuperar la humanidad.

Este despertar aparece después del estallido como consigna: “Chile despertó”. Y la idea del despertar, aparece en las calles como histórico, pues incluye todas las luchas pasadas y presentes, lo que reafirma lo que se venía planteando en el teatro, que ni la democracia ni el neoliberalismo son ahistóricos.



Las luchas se unieron y Chile despertó. Santiago, 27 de octubre de 2019.  
(Foto: AFP) // PABLO VERA

De este modo, a partir del estallido y durante la rebelión popular, se instalan en la sociedad discursos que expresan la percepción y necesidad de otro pacto social, de otra configuración del mundo, que se resumieron en la petición de una nueva constitución surgida de la consigna “No más abusos”.

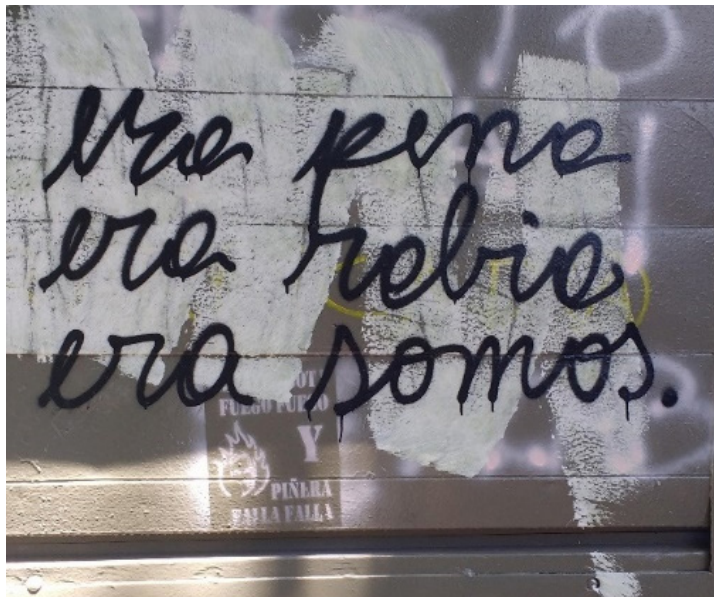
Este *otro* mundo aparece en estas dramaturgias por contraste, nostalgia, añoranza o ausencia. Y como si las obras fueran el negativo de una foto cuyo positivo se reveló (rebeló) en la vida social: el sujeto marginado de la historia, el sujeto desconectado de sí mismo y de los demás dejó de competir, colaboró o se asoció; y, aunque sea por un momento, percibió que podía dejar la apariencia de felicidad y sentirse bien al descubrir lo colectivo como otra forma posible de relacionarse: “Ahora que nos encontramos no nos soltemos” fue un discurso recurrente. Y rayados como “cuídense cabros” o “era pena, era rabia, era somos”, enfatizaban la importancia del cuidado y del estar en comunidad para vivir en un espacio de bien-estar, evidenciando la necesidad de un pacto social distinto, un mundo con otra ética.





Ahora que nos encontramos no nos soltemos.

Tomado de <https://www.elquintopoder.cl/politica/la-solucionatica/>



Era pena, era rabia, era somos. Foto propia, Santiago 2019.

Más allá de lo sucedido después de la rebelión popular y los plebiscitos sobre las nuevas constituciones, es interesante notar que, en junio de 2019, meses antes del estallido, Calderón en la obra *Dragón*, advertía que “la pequeña burguesía (...) entre la justicia y el orden, siempre va a elegir el orden; entre la paz y la libertad siempre va a elegir la paz” (escuchado en función de junio 2019, Teatro UC). Es decir, alertaba que tal como plantea Ricard Vinyes, “la apelación a la paz sirve con frecuencia para ocultar impunidades” (2021, p. 73), y que el impulso conservador instalado desde la primera temporalidad como base de la configuración cultural del país, dificultaría la posibilidad de renovación del modelo económico y político, que a fin de cuentas es la renovación del modelo cultural y social.

Estos hechos revelan la fuerza de la reflexión teatral y la necesidad de atenderla para, a lo menos, “ver venir” lo que hoy se esté gestando, y sobre lo cual las artes y las humanidades ya se deben estar cuestionando.

## Reflexiones Finales

Guillermo Calderón, en diciembre de 2023 publicó una reflexión sobre su obra *Villa*, donde plantea que si la misión que define la labor del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos es “dar a conocer las violaciones sistemáticas de los derechos humanos por parte del Estado de Chile entre los años 1973-1990 (...) para que Nunca Más se repitan (...), entonces fracasó absolutamente [porque estos hechos] se repitieron interminablemente ante las cámaras en 2019 y 2020” (p. 218).

Y agrega que el proyecto que justificaba su obra fracasó, “porque el esfuerzo colectivo de exponer los crímenes de la dictadura y la reflexión acerca de cómo recordarlos no logró cruzar la línea imaginaria que encierra al arte” (pp.217-218).

Creo que Calderón tiene razón en un sentido, pero también debemos aceptar que las expectativas sobre la memoria como garante de la no repetición son exageradas e injustas. Ningún trabajo de memoria, ni de discusión sobre las causalidades históricas, garantizará la no repetición de los hechos de violencia.

Tal como lo plantea Vinyes, “la utilidad de la memoria es para facilitar un posicionamiento ético ante los hechos acontecidos en el pasado” (2021, 97), y a esto aportó la discusión aquí descrita sostenida sobre los escenarios teatrales de Santiago y otras ciudades, y en distintos ámbitos de la sociedad chilena, antes de la rebelión popular de 2019.

El posicionamiento ético ante los hechos del pasado es lo que permite (permitió) avanzar hacia una conciencia capaz de imaginar un mundo *otro*, una sociedad regida por otras formas de relación social: colectivas, colaborativas, horizontales, igualitarias. Imaginar otro modo de vida social no es fácil, pero el arte, tal como plantea Sommer parafraseando a Shklovsky, tiene la potencialidad de producir “la desfamiliarización o la interrupción del hábito” (2020, p.35); y el teatro, como dice Lang, es capaz de potenciar prácticas descolonizadoras que permiten reimaginar el mundo:

La práctica artística es una *potencia de atravesamiento* que hace una puesta común de procedimientos y condiciones de sublevación y mutación de las formas de vida clasificadas y tuteladas. La práctica que implica una obra (...) es un movimiento de la tierra. La actividad artística deshace, reimagina y rehace la tierra del conquistador. Es una práctica de “descolonización interior” e invención de formas de vida. (2019, párr. 2)

Esta fue la labor que ejerció parte del teatro en Chile antes del estallido, tensionar e intencionar un posicionamiento ético frente al pasado que permitió ver el presente críticamente e “ilumin[ar] el diverso patrimonio democrático” (Vinyes, 2021, p. 90) que, sin garantías, pudo instalar una memoria disidente, como dice Emilia Tijoux, que se alzó frente al poder.

Lo que sucedió, puede volver a suceder, dice Levi, lo que significa que puede ocurrir otro estallido, sobre todo después de haber visto lo que esta sociedad pudo haber sido. Ahora “es más urgente hacer memoria para imaginarse el futuro” (2023, p.219), dice Calderón, “tenemos que insistir en el teatro porque es lo único que tenemos” (p.218).

## Referencias bibliográficas

- Bauer, K. (2022). *La Chica*. CELCIT. Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral. Buenos Aires. Argentina. [www.celcit.org.ar](http://www.celcit.org.ar)
- Calderón, G. (2023). *Villa y el futuro*. *Revista Apuntes de Teatro*. Escuela de Teatro Pontificia Universidad Católica de Chile. N°148 (214-219).
- Calderón, G. (2013). *Escuela*. Texto sin publicar, cedido por el autor.
- Dubatti, J. (2011) El teatro argentino en la Postdictadura (1983-2010): época de oro, destotalización y subjetividad. *Stichomythia* 11-12 pp. 71-80 [https://parnaseo.uv.es/Ars/Stichomythia/stichomythia11-12/pdf/estudio\\_7.pdf](https://parnaseo.uv.es/Ars/Stichomythia/stichomythia11-12/pdf/estudio_7.pdf)
- Fernández, N. (2016). *Liceo de niñas*. Santiago de Chile: Ediciones Oxímoron.
- Han, B. (2016). *Topología de la violencia* Barcelona: Herder Editorial.
- Jelin, E. y Vinyes, R. (2021). *Cómo será el pasado. Una conversación sobre el giro memorial*. España: Ned Ediciones.
- Lang, S. (2019) Manifiesto de la Práctica Escénica. CajaNegra Editora <https://cajanegraeditora.com.ar/manifiesto-de-la-practica-escenica/>
- Manzi, P. (2017). *Donde viven los bárbaros*. Santiago de Chile: Editorial Punto de Giro.
- Manzi, P. (2018). *Tú amarás*. Texto sin publicar, cedido por el autor.
- Ordine, N. (2021). *La utilidad de lo inútil*. Barcelona, Acantilado.
- Sommer, D. (2020). *El arte obra en el mundo. Cultura ciudadana y humanidades públicas*. Santiago de Chile: Ediciones/Metales Pesados.
- Stevenson, I. (2018). *Hilda Peña*. Santiago de Chile: Editorial Punto de Giro.
- Taylor, D. (2017). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Troncoso, J. (2017). *No tenemos que sacrificarnos por los que vendrán*. Santiago de Chile: Editorial Punto de Giro.
- Zepeda, R. (2018). “Marcelo Leonart regresa con “Noche Mapuche”, una obra que no da tregua”. <https://radiojgm.uchile.cl/marcelo-leonart-regresa-con-noche-mapuche-una-obra-que-no-da-tregua/>