

2010-2015: la disputa por el imaginario social de la violencia en dos generaciones de dramaturgos chilenos*

2010-2015: The Dispute for the Social Imaginary of Violence in Two Generations of Chilean Playwrights

Marcela Sáiz Carvajal

Universidad UNIACC, Santiago, Chile

marcela.saiz@uniacc.cl

Resumen

Este artículo expone la existencia de dos nuevas generaciones y sensibilidades dramático-teatrales, que convergen en un momento singular para el teatro chileno (2010-2015), cuando sostienen una discusión pública sobre los escenarios respecto del imaginario de la violencia instaurado por la dictadura. Desde el concepto de imaginario social propuesto por Castoriadis y la noción de violencia, asumidas como claves de interpretación textual, se hace un recorrido por algunas de las obras del periodo, estableciendo continuidades y diferencias generacionales. Se identifican nuevas narrativas y violencias que estas generaciones revelan e integran a la disputa representacional simbólica, abriendo una importante interrogación sobre el presente que no solo sigue desarrollándose, sino que se ha vuelto cada vez más urgente.

Palabras clave:

Teatro - nuevos dramaturgos - 50 años - violencia - imaginarios sociales.

Abstract

This article exposes the existence of two new generations and dramaturgical-theatrical sensibilities, which converge at a unique moment for Chilean theatre (2010-2015), when they hold a public discussion about the stages regarding the imaginary of violence established by the dictatorship. From the concept of social imaginary proposed by Castoriadis and the notion of violence, assumed as keys of textual interpretation, a review of some of the works of the period is made, establishing continuities and generational differences. New narratives and violence are identified which these generations reveal and integrate into the symbolic representational dispute, opening an important question about the present that not only continues to develop, but has become increasingly urgent.

Keywords:

Theatre - new playwrights - 50 years - violence - social imaginaries.

* Este artículo se basa en parte de mi tesis doctoral *Historia, Presente y Violencias en la Dramaturgia y el Teatro Chileno a partir del 2010*. Facultad de Humanidades, Universidad de Chile, 2019, donde se pueden profundizar algunos de los temas aquí tratados.

En 2023 se cumplieron 50 años del golpe de Estado cívico-militar ocurrido en Chile en 1973, y el teatro ha sido parte de este momento singular de conmemoración, poniendo en evidencia el fuerte vínculo entre memoria, teatro y dramaturgia. Así se ha reforzado la necesidad de reflexión sobre la memoria histórica y su traspaso a nuevas generaciones, a través de diversas creaciones como *Verás que aquí no hay patria*, egreso UNIACC 2022 dirigido por Jesús Urqueta o *Alma 50* dirigida por Gonzalo Pinto; estrenos como *El traje del novio* de Felipe Zambrano y dirigido por Héctor Morales, o *María Isabel* dirigida por Ana Luz Ormazábal y con Juan Pablo Troncoso como dramaturgista; nuevas versiones de obras estrenadas en dictadura como *Primavera con una esquina rota* del Teatro Ictus; y múltiples reposiciones de obras de distintos dramaturgos y dramaturgas que comenzaron a escribir durante el siglo XXI desde esta perspectiva, como ocurre con *Villa* de Guillermo Calderón o *El Taller y Space Invaders* de Nona Fernández.

Pero si miramos el teatro chileno a partir de 2000, podemos reconocer otro momento singular ocurrido alrededor del año 2010, en el que podemos distinguir cómo dos generaciones distintas de dramaturgas y dramaturgos que tienen un claro interés por visitar críticamente el momento histórico del golpe de Estado y sus periodos consecuentes: la dictadura, y la democracia-posdictadura. Ambas generaciones comienzan su producción en el siglo XXI y fueron indistintamente denominadas en esos años como “nueva dramaturgia” o “dramaturgos jóvenes”.

Si bien ambas generaciones abordan dichos periodos con el fin de problematizarlos e instalarlos en una relación crítica y comprensiva con el presente social, económico y político-cultural que se vive, y, además, comparten una posición cuestionadora frente a la lectura de la historia y de los imaginarios que han buscado instituir los sectores sociales defensores de la dictadura; cada una de ellas —desde su propia sensibilidad y particular biografía— enfatizan, ratifican o proponen distintos elementos y líneas de cuestionamiento. Esto permite observar la aparición de una pluralidad de perspectivas dramáticas-generacionales, que evidencian que la interpretación sobre el pasado histórico no ha cristalizado, y que continúa existiendo un espacio emergente —no instituido ni consolidado— que permite la disputa y problematización de las representaciones simbólicas y sociales acerca de la memoria histórica, la violencia política y la relación intergeneracional.

Este artículo se inscribe dentro de una reflexión mayor sobre el vínculo de la memoria y la escritura dramática desarrollada en Chile, y aborda la enunciación y problematización de los imaginarios sobre la violencia política y la memoria histórica desde la dramaturgia. Se revisa parte de la producción surgida en aquel momento de intensificación del teatro comprometido con una crítica histórica (2010-2015), con la intención de poner en diálogo las formas de abordar y discutir nuestra historia de violencia política y sus consecuencias.

La primera generación abordada corresponde a aquellas dramaturgas/os nacidos en la década de 1970, que vivieron su infancia y/o adolescencia en dictadura, y poseen una memoria propia de la violencia política de los años 80, una *otra memoria*, distinta a la que poseen los padres y madres victimizados por el golpe de Estado y su represión inmediata. Guillermo Calderón (1971), Nona Fernández (1971) y Karen Bauer (1977) son los autores estudiados.

La segunda generación refiere a aquellas dramaturgas/os nacidos ya avanzados los años 80, que crecieron en periodos de democracia o transición de la década de 1990, y que no tienen una memoria propia de la experiencia biográfica de la violencia de Estado, al menos hasta el estallido social de 2019. Los exponentes abordados son Pablo Manzi (1988) y Andreina Olivari (1985), Juan Pablo Troncoso (1988) y Leonardo González (1987).

El corpus de obras que son parte del análisis comprende *Villa* (2011) y *Escuela* (2013) de Guillermo Calderón, *La Chica* (2014) de Karen Bauer y *Liceo de Niñas* (2015) de Nona Fernández, del primer grupo generacional; y del segundo, *No tenemos que sacrificarnos por los que vendrán* (2015) de Juan Pablo Troncoso, *Donde viven los bárbaros* (2015) de Pablo Manzi y Andreina Olivari, y *Aquí no se ha enterrado nada* (2013) de Leonardo González¹.

Sobre las perspectivas teóricas para abordar los textos

Las perspectivas centrales de este recorrido por los textos están relacionadas con tres elementos sustanciales que planteo comparten estas dos generaciones.

El primero es que ambas generaciones se aproximan a la violencia como un problema en sí mismo y, por lo tanto, sus propuestas permiten pensarla en el sentido que plantea Slavoj Žižek, cuando dice que “hay razones para mirar al sesgo el problema de la violencia . . . hay algo inherentemente desconcertante en una confrontación directa con él: el horror sobrecogedor de los actos violentos y la empatía con las víctimas funcionan sin excepción como un señuelo que nos impide pensar” (12).

Pensar la violencia y específicamente las violencias de Estado, permite contribuir a salir de aquella perplejidad y mudez en que esta sumerge a personas y sociedades; y aportar a su comprensión como garantía de no repetición. Para esto, ambas generaciones despliegan estrategias textuales y teatrales que permitan al espectador distanciarse y trascender las dimensiones únicamente emocionales que la violencia despierta.

El segundo elemento es que, en la medida en que ambas generaciones problematizan las representaciones sociales de la violencia a partir de 1973, es interesante mirar sus propuestas teatrales desde la perspectiva de los imaginarios sociales instituidos, planteada por Cornelius Castoriadis, ya que permite leerlas críticamente y evidenciar algunas continuidades y diferencias existentes entre ellas.

1 Reseñas:

- *Villa* (2011), de Guillermo Calderón, pone en escena a tres mujeres que discuten cómo remodelar la Villa Grimaldi, principal centro de tortura y exterminio de la dictadura de Pinochet, y con ello problematizan las representaciones sociales y las políticas sobre la memoria histórica.
- *Escuela* (2013), de Guillermo Calderón, narra la historia de un grupo de militantes que recibe instrucción paramilitar para resistir y derrocar a la dictadura durante los ochenta. Retrata la actividad y aspiraciones de una generación que usó todos los medios para conseguir justicia y libertad.
- *La Chica* (2014), de Karen Bauer, habla de los niños y niñas que viven en una casa donde se sufre en silencio la desaparición de un hijo. Personajes que pueden ser voces o sombras de un discurso que se confunde en la cabeza de un niño, de un hombre, y de una familia marcada por la dictadura.
- *Liceo de Niñas* (2015), de Nona Fernández, relata el encuentro, en un liceo femenino en 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.
- *No tenemos que sacrificarnos por los que vendrán* (2015), de Juan Pablo Troncoso, es una sátira que muestra las discusiones y preocupaciones de los cuatro generales de la Junta Militar, el ministro José Piñera y una secretaria de actas, al discutir la institucionalización del Plan Laboral de la dictadura chilena. Es la historia no contada de estas reuniones, a partir de la desclasificación del Acta Número 372-A.
- *Donde viven los bárbaros* (2015), de Pablo Manzi y Andreina Olivari, cuenta cómo un encuentro entre tres primos que no se veían hace años se transforma en una jornada de violencia desencadenada donde aparecen personajes siniestros, mientras buscan al bárbaro o enemigo entre ellos.
- *Aquí no se ha enterrado nada* (2013), de Leonardo González, cuenta la historia de una madre e hijo en camino a una conmemoración encabezada por el presidente Aylwin. Acaban de encontrar el motor del auto donde viajaba el padre desaparecido, única evidencia de su paso por el centro de tortura y exterminio de Colonia Dignidad.

Y, por último, planteo que la violencia puede ser una clave de interpretación de sus propuestas, ya que ambas generaciones reinstalan este problema como histórico, y abren una reflexión sobre el pasado y el presente que busca reconfigurar y ampliar este imaginario social instituido.

Esta reconfiguración es posible si entendemos que el imaginario social instituido, tal como lo plantea Castoriadis, es el espacio de la representación simbólica donde se generan las significaciones sociales que una vez creadas “se cristalizan . . . y permanecen allí hasta que un cambio histórico lento o una nueva creación masiva venga a modificarlas o a reemplazarlas radicalmente por otras formas” (“Imaginario” 96); y que el arte como institución, y el teatro como parte de él, posee una capacidad instituyente que le permite disputar esos espacios representacionales, tal como lo hacen los/as dramaturgos/as de estas dos generaciones: “Lo esencial de la creación no es el ‘descubrimiento’, sino la constitución de lo nuevo: el arte no descubre, constituye; y la relación de lo que constituye con lo ‘real’ . . . no es en todo caso una relación de verificación” (Castoriadis, *La institución* 215).

Ampliar el imaginario de la violencia: subjetividades en dictadura y el derecho a la representación

A partir del golpe cívico-militar de 1973, la violencia como imaginario ha sido un espacio de disputa social. La negación de la violencia de Estado por parte de la dictadura ha sido uno de los primeros espacios disputados históricamente, y sigue vigente en la medida en que hoy se han instalado discursos negacionistas y relativistas en la sociedad chilena.

Negar la violencia de Estado implica desconocer la existencia de las víctimas, y contra este acto de imposición del olvido que realizó la dictadura durante la década de 1970, lucharon diversos actores sociales, agrupaciones de derechos humanos y también el teatro. Gracias a esta disputa se logró reconocer a las víctimas de violaciones a los derechos humanos como tales, integrándolas al imaginario de la violencia. Pero en este sustancial avance, la noción de víctima quedó asociada a estas violaciones, cristalizando la comprensión de la violencia como aquella que atenta contra el cuerpo y la vida.

Ambas generaciones asumen el reconocimiento de esta violencia y reaccionan contra el negacionismo, pero entre ellas, quienes vivieron su adolescencia en dictadura, son los que problematizan, como veremos, el hecho de que este imaginario de la violencia estatal los excluye, negándole a su generación la condición de sujetos históricos y de memoria.

En obras como *Escuela* de Calderón, *Liceo de niñas* de Fernández o *La Chica* de Bauer, aparece una perspectiva subjetiva y biográfica que revisa la infancia y adolescencia en la década de 1980, instalando al teatro como un espacio donde visibilizan a miembros de su generación o a sujetos que formaron parte de sus contextos. Nona Fernández visibiliza a dos nuevos sujetos: jóvenes que, como ella, participaron en el movimiento secundario de los años 80, y jóvenes que participaron en movimientos armados como el Movimiento Juvenil Lautaro. Calderón se centra en jóvenes que participaron en escuelas de guerrilla y movimientos revolucionarios como el Frente Patriótico Manuel Rodríguez, y antes —en *Villa* (2011)— a las hijas de mujeres torturadas. Karen Bauer se enfoca en los niños que, como ella, vivieron en dictadura, y especialmente a los que subsistieron en la pobreza de las poblaciones, participaron en las protestas sociales de los

80 y sufrieron tortura, allanamientos y abuso de quienes detentaban poder, protegidos por la condición de impunidad que permitía ese momento.

Al integrar a estos sujetos a la escritura dramática y asumir su mirada como perspectiva del discurso teatral, estos/as dramaturgos/as no solo disputan la representación simbólica instituida sobre la violencia estatal, sino que la autoridad para hablar sobre la dictadura. Buscan validar su voz, su memoria y la subjetividad de su vivencia como una perspectiva legítima para mirar(se) y narrar(se), capaz de rearticular el relato de la historia.

La fractura de las subjetividades: los imaginarios de la infancia, la familia y la juventud

La disputa por ampliar el imaginario de la violencia implica desmontar las representaciones sociales de la juventud, la infancia y la familia e instalar la fractura de las subjetividades infantiles y juveniles producidas por la violencia de Estado.

El imaginario de la infancia entiende este periodo de la vida como un momento donde los seres humanos deben recibir cuidado, nutrición y protección para su sano desarrollo, porque es el momento de mayor vulnerabilidad: “es el momento . . . donde podemos ser dañados o bendecidos”², dice Bauer en una entrevista. Y el imaginario de la familia entiende esta institución como el elemento natural y fundamental de la sociedad; y como comunidad de amor y solidaridad que tiene derecho a la protección de la sociedad y el Estado.

Estos imaginarios están fuertemente relacionados, por lo tanto, al desmontar uno se provoca lo mismo en el otro. El imaginario de la familia es desmontado por los/as dramaturgos/as de la primera generación, a través de distintos procedimientos. Uno de ellos es instalar que la dictadura desconoce el deber del Estado de proteger a la familia, al atentar directamente sobre sus miembros: las madres de las protagonistas de *Villa* fueron prisioneras y sus hijas fecundadas en la tortura; y el hermano de doce años en *La Chica* fue secuestrado, golpeado y obligado a ver la tortura y muerte de un hombre, arrastrándolo a su propio suicidio. Otro procedimiento es establecer que la violencia de Estado genera contextos de autoritarismo que someten a las familias a una enorme presión, impidiéndoles constituirse como comunidad de amor y solidaridad. La pobreza de los años 80, los allanamientos en las poblaciones, las protestas, los apagones y la posibilidad constante de morir o desaparecer como vivencia de toda la población, aísla a los sujetos, como se observa en *La Chica*:

Hijo:

Mi hermano no se entró, mi mamá lo fue a buscar pero no estaba, a veces se juntaba con los cabros más grandes a tirar piedras pero esa tarde no volvió.

Los fuegos artificiales ya comenzaron, apagaron las luces de la casa y hay que acostarse. Me escabullo en la oscuridad de la pieza, mi mamá está parada frente a la ventana y mi padre la garabatea. Mi madre finalmente sale de la ventana pero no deja de mirar. Él se queda igual, sentado en la cama (Bauer 3).

2 Esta idea la expresa durante su participación en el programa de mediación de lectura *Diálogos en Movimiento* (San Antonio, 2015).

Desmontar estas significaciones sociales de la familia permite derribar también las representaciones de la infancia en dictadura como un momento de cuidado, nutrición y protección. La violencia de Estado daña a gran parte de las infancias al quebrar la institución familiar. Bauer nos muestra en *La Chica*, el lento proceso de desmoronamiento de la estructura familiar y sus miembros, a propósito de la desaparición del hermano de doce años que fue secuestrado desde una barricada en la población: “Mi hermano no llegó esa noche ni ninguna otra noche del mes” (Bauer 6), dice el Hijo, y cuenta que su madre “[s]e ensombreció, ese día no quiso hablar con nadie y no prendió la radio como todos los días para cocinar, . . . , ese día pensó que su hijo estaba muerto, ese día estaba ausente . . .”(9).

Por otra parte, el imaginario de la juventud que entiende que “los jóvenes . . . se definen precisamente por su vitalidad expresiva, su sinceridad transparente y su desafío al statu quo” (Jay 367), contrasta con el hecho de que, durante la dictadura de Pinochet, hubo una acción política consciente y sistemática contra ellos, destinada a transformar estas características a partir del “repliegue, persecución y desmantelamiento del grueso de las identidades y culturas juveniles presentes en el país hasta ese momento” (Y. González 1), y del adoctrinamiento cultural basado en la “producción vertical de identidades juveniles disciplinadas y resocializadas a través del primer organismo estatal dedicado sectorial y exclusivamente a la juventud en la historia del país: la Secretaría Nacional de la Juventud” (Y. González 1).

Las protagonistas de *Liceo de niñas* participaron en la toma de su liceo en 1985, desafiando la dictadura y, frente a la enorme represión, se escondieron en los subterráneos. Treinta años después reaparecen sin saber que ha transcurrido tanto tiempo y que son adultas. Esta elección dramática de Fernández desmonta las representaciones de la juventud que contenía el imaginario inicial; y conjuntamente el de la familia ya que, al igual que en Bauer, se plantea el quiebre de la estructura familiar; pero en este caso aparece como un rompimiento radical de la filiación, pues las mujeres no solo se enfrentan a la conciencia de la pérdida de la juventud, sino que a la posibilidad de no tener antecesores ni descendencia:

Riquelme: O sea que cuando salga allá afuera, ¿a lo mejor mi papá y mi mamá ya no van a estar?
El profesor y Fuenzalida se miran. Luego asienten.

Maldonado: O sea que cuando salga allá afuera, ¿ya no voy a poder tener hijos?
El profesor y Fuenzalida se miran. Luego asienten (Fernández 99).

Finalmente, Bauer muestra la profundidad que alcanza la fractura de las subjetividades infantiles y juveniles provocadas por la violencia de Estado durante la dictadura, al escenificar la imposibilidad de una parte importante de su generación, de poseer la memoria de una familia o infancia normal, no interrumpida por los violentos sucesos padecidos:

Hijo: ¿cómo era antes? ¿Cómo era cuando vivía mi hermano? ¿Cómo era antes de que todo pasara?
¿Cómo éramos antes de todo? Era un niño. ¿Los niños se suicidan mamá? Responde. Mamá (Bauer 38).

Como consecuencia de la problematización y crítica de los imaginarios sociales de la Infancia, Juventud y Familia, esta generación realiza la operación de hacer visible nuevas violencias e instalar algunas narrativas generacionales específicas.

Las nuevas violencias

La pérdida del mundo como refugio. Vivir en un estado de amenaza permanente y la presencia constante de la muerte aparecen como nuevas violencias significativas para esta primera generación, que coincide con el planteamiento de Sofsky cuando afirma que “la violencia mantiene la presencia de la muerte, alimenta el temor a la muerte, [y en este] se funda la autoridad del poder” (17). En *La Chica* los niños son amenazados con la muerte: “A ustedes los vamos a matar” (Bauer 35), les dicen los carabineros a los niños que están en la barricada de la población. Y en *Liceo de niñas* los/as jóvenes perciben una atmósfera amenazante, sienten que “la cosa hace rato que ya no era civilizada para nadie” (Fernández 38), refiriéndose a los años 80.

Estas violencias no afectan directamente a los cuerpos, pero si entendemos que “la violencia es una fuerza transformadora” (Sofsky 64) que “genera desgarros y rupturas” (Han 196), entonces podemos entender que estas representaciones teatrales narran violencias que cruzan la vida de todos los habitantes —niños y jóvenes—, transformándolos en víctimas, sujetos pasivos de la violencia de Estado, puesto que “la verdad de la violencia no reside en el hacer, sino en el padecer” (Sofsky 66), y ellos padecen estos contextos sociales. “Cuando reinan la tiranía y el terror . . . todo el mundo puede ser sospechoso”, nos dice Sofsky (87) y, entonces, la violencia se vuelve completamente arbitraria. Cuando esto sucede, “el mundo deja de ser seguro, deja de ofrecer protección y refugio” (69-70) como señalan estas dramaturgas.

La normalización de la muerte. La presencia constante de la muerte genera su normalización, y esto se constituye como otro acto de violencia social y simbólica develado por los miembros de la generación de dramaturgos/as nacidos en los 70. Los niños hablan de la desaparición de las personas: “no fue la única casa, una vecina dijo que se habían llevado hasta la chaqueta de su hijo desaparecido y su radio” (Bauer 17), dice el Hijo relatando un allanamiento. También perciben que perder a padres y/o madres es una posibilidad: “No sabía lo que era un huacho, estamos quedando todos huachos, lo dijo alguna vez mi hermano” (Bauer 12), dice el niño.

Y los jóvenes ya tienen conciencia de la muerte. En *Liceo de niñas*, Riquelme le dice al Profesor que tienen “compañeros a los que han hecho explotar en su propio departamento . . . Omega 21 . . . y a dos compañeros más los hicieron volar en plena Villa Portales” (Fernández 49).

La conciencia dolorosa de la pérdida de la infancia y la juventud. La violencia sufrida por los niños y niñas también aparece vinculada al hecho de tener que convertirse en adultos antes de tiempo, y ser conscientes de aquello. En *La Chica* se representa el caso de la infancia. El Hijo, dice:

El día en que enterramos a mi hermano, muerto oficialmente por un paro cardíaco a los 12 años, la Chica no repitió, no gritó, estuvo más ausente que nunca, igual que todos . . . Volvimos a nuestra casa. Dejamos de ser niños (Bauer 38).

En *Liceo de niñas* se establece cómo los y las jóvenes tuvieron que tomar posiciones frente a la situación de violencia que vivía el país, transformándose en viejos antes de tiempo: El Joven Envejecido llama Fernández a uno de sus personajes; y perdiendo la vida o las posibilidades de futuro:

Riquelme: O sea que ya... no fui diputada de la República.

Maldonado: O sea que ya... no cambié el mundo.

Riquelme: O sea que ya... no salvamos a nadie.

Maldonado: O sea que ya... no servimos para nada (Fernández 100).

Los abandonos y el olvido. El abandono, como consecuencia de la violencia de Estado, es una de las mayores violencias que visibiliza esta primera generación de dramaturgos/as. En *La Chica*, el abandono no es físico, sino afectivo. Frente al drama del retorno del hijo mayor torturado durante el periodo en que desapareció, el padre se va de la casa porque no puede enfrentar la situación, y la madre se queda, pero viviendo un proceso lento y sostenido de abandono que comienza con ella misma: "Mi mamá estaba en el antejardín con la puerta de la reja abierta, sentada mirando hacia el frente, inmóvil" (Bauer 16), dice el Hijo. Luego deja de atender a los niños: "mi mamá le preparaba leche caliente con unas gotitas para que se durmiera, pero esa noche no lo hizo, ni ninguna otra" (4), dice el Hijo refiriéndose a la Chica, y agrega: "Ya no acostaba a la Chica ni a mí" (13). Posteriormente, la madre no está en la casa: "Casi todas las tardes cuando volvíamos a la casa mi mamá no estaba" (15). Y finalmente, el abandono se completa con el olvido: "Mi mamá lo olvidó . . . igual como nos olvidó a todos" (Bauer 33).

Si Bauer muestra el abandono como una circunstancia devastadora para la infancia en el ámbito familiar, Fernández, en *Liceo de niñas*, representa el abandono social de los jóvenes de su generación. La metáfora es la imagen de estas liceanas-mujeres olvidadas por treinta años en el sótano del liceo, mientras siguen pensando que el país las necesita: "Chile necesita a las nuevas generaciones y aquí estamos, listas para el relevo" (57), dice Riquelme. Pero Chile no solo no necesitó a esta generación al finalizar la dictadura, sino que los "dejó botados", tal como se puede interpretar a partir de la decisión que toma el profesor en 2015: "voy a hacerme cargo de ellas porque ese es mi trabajo. No las voy a dejar botadas" (109).

En el planteamiento de esta generación, el abandono es una violencia generacional que atraviesa hasta el presente. En 2015, después de salir a la calle, los personajes de *Liceo de niñas* afirman que "AFUERA NO NOS VAN A CUIDAR" (80). Este gesto establece que la sociedad, luego de la dictadura, sigue sosteniendo las prácticas culturales adquiridas con anterioridad.

Desde las dramaturgias de los/as autores que vivieron en dictadura, el olvido se instala como una forma extrema de abandono, pues niega a los jóvenes y niños/as su condición de sujetos históricos. La representación simbólica del hecho de ser olvidados se iguala con la imagen de ser muertos-vivos o fantasmas. Estos sujetos quedan condenados a habitar en un espacio intermedio entre la vida y la muerte, como el niño en *La Chica*, que vuelve vivo de la tortura, pero tiene "los ojos negros y vacíos" (Bauer 24); o como Alfa Centauro en *Liceo de niñas*, a quien Fuenzalida sigue viendo "aquí en el liceo . . . Tiene puesto su uniforme, y habla así como le gustaba. Habla y habla, contando historias. No sé si lo hace solo o con alguien. A lo mejor me habla a mí" (Fernández 108). O aparecen condenados a estar vivos, pero en una zona temporal confusa que no es ni pasado ni presente, como ocurre con las liceanas-mujeres, que Fernández describe como recuerdos de algo que ya no está, cuando hace que el profesor las compare con estrellas:

Maldonado: ¿O sea que lo que vemos es el pasado de esas estrellas?

Profesor: Usted lo ha dicho.

Maldonado: Son como recuerdos o fotos de algo que ya no está.

Fuenzalida escribe en una de sus hojas y se la entrega a Maldonado.

Maldonado (*lee*): FANTASMAS (Fernández 74-75).

La figura del fantasma introducida por Fernández actúa como una metáfora que da cuenta de su propia generación: seres animados, apenas visibles y casi sin capacidad de incidir en el mundo. Pero también es el signo de una de las reivindicaciones características de las dramaturgias de este grupo: ejercer, desde el teatro, el derecho a la memoria, para salvar del olvido a esta generación y reinscribirla en la historia.

Las nuevas narrativas

La problematización y crítica realizada por estos/as autores configuran narrativas propias que se constituirán en rasgos generacionales de los/as autores/as nacidos en la década de 1970. Dentro de ellas, son importantes las narrativas del abandono, la marginación histórica y la decepción frente al presente-actualidad: “todo está igual, esta cuestión no ha avanzado nada en este tiempo que llevamos allá adentro” (Fernández 53), dice una de las liceanas-mujeres en *Liceo de niñas*, después de 30 años.

La generación de quienes vivieron su infancia en democracia (segunda generación) no asumirá algunas de estas narrativas, revelando sus diferencias. Por ejemplo, excluirán la narrativa del abandono y de la marginación histórica, poniendo de manifiesto que no se corresponden con su experiencia generacional ni sus elecciones artísticas. Pero la narrativa de la decepción resonará en ellos, y se transformará en la del descreimiento en el contexto de la democracia y el neoliberalismo, que son momentos históricos sobre los cuales sí trabajarán, evidenciando que la revisión de los años 80 como experiencia vital es un espacio de trabajo naturalmente exclusivo de quienes vivieron en dictadura.

Pensar la violencia: la importancia compartida de establecer objetividades

Si la revisión de los años de dictadura como experiencia vital aparece como un espacio exclusivo de indagación para la primera generación, la revisión crítica de ese periodo como fundación violenta del presente neoliberal es un espacio compartido.

Ambas generaciones revisan sucesos y argumentos del pasado, proponiendo ejercicios de memoria y conciencia al espectador del presente desde distintas sensibilidades, pero sustentados en la mirada al sesgo que plantea Žižek en relación con la violencia; esto es, desde una distancia que permite pensarla, y que se sostiene en un enfoque donde es fundamental la investigación y el archivo. Testimonios, documentos históricos, registros fotográficos, audiovisuales o de prensa serán algunas de las fuentes para instalar las situaciones dramáticas de estos textos, con el fin de establecer nuevas objetividades, ya sea desmantelando representaciones cristalizadas o proponiendo nuevas teorías sobre los hechos.

La disputa conjunta por ampliar el imaginario de la violencia en este caso implica desmontar las representaciones sociales que han sido instaladas como justificación de la violencia de Estado y, por ende, de todas las acciones posteriores.

El montaje como estrategia de configuración de la realidad: los imaginarios de la guerra patriótica, la guerra sucia y la guerra popular

Un trabajo en el que convergen estas dos generaciones es en el de exponer el montaje de situaciones y hechos falsos como una estrategia recurrente de la dictadura cívico-militar. El más grande que discuten es el de la guerra que, tal como lo muestran las obras, sustenta ideológicamente el golpe de Estado y la dictadura.

La guerra patriótica sería el imaginario que los militares intentan consolidar, al argumentar que ejercieron la violencia respondiendo a un mandato de la nación con el fin de salvar a la patria. Leonardo González instala la situación dramática de *Aquí no se ha enterrado nada* en el gobierno de Aylwin y, asumiendo la voz de los militares, visibiliza que este argumento sigue vigente en democracia: “no podíamos sostener un caos de tal magnitud. Era nuestra obligación proceder y procedimos” (24). También visibiliza la relación del mundo civil con el origen de la violencia de Estado: “fueron ellos los que pidieron a gritos que cortáramos con la lesera” (24), dice refiriéndose a la derecha.

Esta responsabilidad civil es uno de los elementos que ambas generaciones buscan integrar al imaginario de la violencia desde el teatro, entre 2010 y 2015. Guillermo Calderón desmonta de una manera cruda y radical la idea de la guerra patriótica, recordando que fue la cubierta de lo que conocemos como guerra sucia, que responde a la doctrina de la seguridad nacional y construye artificialmente la figura de un enemigo interno —el “de la subversión” (Jelin 71)—, con el fin de ejercer un poder totalitario en el cual también está interesado el mundo civil, esa élite que inventa la existencia del Plan Z y publica el Libro Blanco:

Marcela: . . . después del golpe ellos tenían que terminar su contrarrevolución. . . Sabían que querían hacer una matanza. Un genocidio. Entonces querían definir el conflicto como una guerra entre dos fuerzas similares. Pero eso no era verdad. . . Entonces ese libro blanco es propaganda. Pero en el fondo no lo escribieron para convencer a los internacionales. Lo escribieron para que los milicos dijeran, nos quieren matar. Ellos o nosotros. Lo hicieron para que los milicos se unieran y desataran toda la furia en contra del marxista pobre. . . Detrás de los crímenes militares están los civiles que escribieron ese libro . . . La justificación del asesinato . . . Y desataron una guerra. Una guerra anticomunista de seguridad nacional. Yo. La enemiga interna. Mi abuelita. La enemiga interna. Mi mamá. Mi mamá. Y es interesante porque no es cualquier guerra. No es una guerra blanca. Es una guerra cochina (Calderón 24).

En esta misma línea, la segunda generación que crece en democracia —criticada intergeneracionalmente por su calidad de democracia negociada— está interesada en exponer que el montaje de la guerra se usó para justificar, además, el aparataje legal y administrativo que desplegó la dictadura cívico-militar para mantenerse en el poder, y perpetuar el modelo neoliberal más allá de su propia existencia.

Troncoso, en *No tenemos que sacrificarnos por los que vendrán*, ocupa las actas desclasificadas de las reuniones que sostuvieron la Junta Militar y José Piñera para redactar el Plan Laboral en 1979, y vuelve a reiterar el mismo argumento: “lo hicimos por la patria / es el Plan Laboral” (12); y en el tono de sátira política que se sustenta, agrega: “Por más que el tiempo pase/ no lo podrán cambiar” (12).

El montaje, además, aparece expuesto como una estrategia sistemática para esconder los crímenes y las violaciones a los derechos humanos: “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” (Bauer 35), dice la Chica reproduciendo lo que los secuestradores decían a su hermano. “Según los pacos, lo que vino fue un enfrentamiento” (Fernández 39), dice el Joven Envejecido relatando el asesinato de jóvenes en los 80; y González, instala la Operación Retiro de Televisores para hacer desaparecer los cuerpos de quienes habían sido asesinados, reafirmando la continuidad temporal de la dictadura en democracia (posdictadura) al hacer que el actor que toma el rol de Helmut en Colonia Dignidad sea Pinochet y luego Aylwin:

JOHAN: Afirmativo mi general.

HELMUT: Nosotros le hemos puesto un nombre a esta misión. Le llamamos “Operación televisión”. No me pregunten por qué. No tengo idea. Se le ocurrió a mi mujer y a mí me pareció un nombre televisivo (24).

Puesto que los montajes tienen una fuerza instituyente capaz de crear realidad, de integrarse a los relatos históricos y cristalizarse como verdades sociales, es que se vuelve tan importante para ambas generaciones problematizar el origen de la violencia política ocurrida en Chile. El acto de reinstalar escénicamente hechos probados, demuestra que aún no cristalizan como verdades aceptadas socialmente, y que el origen de la violencia sigue siendo un terreno de disputa. La idea de que la experiencia violenta que ha vivido Chile desde 1973 surgió del montaje de una guerra inventada, cuya consecuencia es el presente, es central en su trabajo.

La guerra popular. La primera generación de dramaturgos/as se acerca al imaginario de la guerra desde una perspectiva propia y, al igual que lo ocurrido con las subjetividades, en este terreno no interviene la segunda generación. Proponen un nuevo imaginario, el de la guerra popular: “La misma que inventó en China Mao el chino y en Indochina Ho Chi Min el indochino” (46), dice Calderón en *Escuela*; y se va instalando como un espacio generacional que busca reinscribir como sujetos históricos a los/las jóvenes que participaron de grupos de guerrilla o insurrección urbana durante la dictadura: “tenemos un estilo de guerrear. La guerra popular” (47).

Al introducir este nuevo imaginario visibilizan que los grupos insurreccionales, donde participaron niños y jóvenes, disputaron la hegemonía de la violencia durante los años 80, y lo hicieron respondiendo a la lógica de la guerra. Y al poner a estos sujetos en escena disputan las representaciones simbólicas que en dictadura y democracia muestran la violencia vivida durante 1980 y 1990, como extremista o criminal, invisibilizando el imaginario de la violencia política popular al que pertenece un sujeto histórico particular: juvenil (por la edad que predomina en sus militantes), popular (por los sectores de donde provienen mayoritariamente) y subversivo (debido al tipo de lucha que plantean), tal como propone Aliste; que es reconocible hasta hoy, pero no

dignificado, en la figura del joven combatiente: “Cuando dejamos todo oscuro el enemigo no se atreve a entrar a las poblaciones” (11), dice Calderón en *Escuela*.

Estos sujetos y sus luchas históricas son la base que algunos autores de la primera generación proponen para cuestionar éticamente una democracia que no ha reconocido a la población que durante la dictadura fue obligada a participar de esta violencia provocada por los militares y la derecha chilena: “Ellos nos empujaron a esto. Aquí nos quieren. Encerrados” (41) dice María en *Escuela*; y en *Liceo de niñas*, el Joven Envejecido cuenta que cuando Pegaso 21 lo invitó a participar en el movimiento juvenil, le dijo: “Hay que irse a las armas, no nos dan otra salida” (Fernández 37).

Reivindicar, desde las objetividades, a estos sujetos juveniles-populares-subversivos en su acción política; y, desde las subjetividades, verlos como víctimas de una guerra provocada, es un trabajo solo de esta primera generación.

Las nuevas violencias

La más importante de las violencias sociales que ambas generaciones de dramaturgos/as instalan en la escena previa al estallido social es la impunidad. Muestran que su origen y sustento es el pacto de silencio realizado entre militares para ocultar sus crímenes y evadir la justicia: “El señor GENERAL PINOCHET, PRESIDENTE: ¿Y qué pasará con esas hojas en el futuro, cuando nosotros no existamos, si a alguien se le ocurre romper el pacto de silencio?” (Troncoso 50), dice Pinochet en *No tenemos que sacrificarnos por los que vendrán*, refiriéndose a las actas tomadas durante la creación del Plan Laboral. Y también que, en la medida en que no hay justicia, esta violencia se vuelve sistémica, permitiendo normalizar un sinfín de abusos, dentro de los cuales son relevantes la negación de justicia y la reparación:

Riquelme: ¿O sea que cuando salga allá afuera no van a haber milicos? ¿Los juzgaron? ¿Están todos presos?

El Profesor y Fuenzalida se miran. Luego hacen un gesto de relatividad (Fernández 100).

Y la instalación ilegítima de todo un sistema económico y social que ha modelado la sociedad actual, el neoliberalismo:

El señor ALMIRANTE MERINO, MIEMBRO DE LA JUNTA: . . . Lo que debemos hacer en este momento es aprovechar de quitarles las garantías constitucionales . . . estamos en un régimen de excepción, así es que si no aprovechamos ahora, en que no puede haber huelgas, de arreglar esta situación para siempre, no la arreglaremos nunca . . . Esta es la oportunidad camaradas” (Troncoso 71).

Las nuevas narrativas

Dentro de las narrativas que podemos encontrar relacionadas con la disputa por las objetividades, la narrativa del sacrificio aparece como exclusiva de las/os dramaturgas/os de la primera generación.

Se relaciona con los jóvenes combatientes de los años 80, que entienden el sacrificio como una acción capaz de sublimar la idea de la muerte al trascenderla en el colectivo.

Estos dramaturgos/as dan cuenta de esta narrativa e introducen preguntas sobre su validez. Fernández establece la imagen del sacrificio presente en los estudiantes secundarios como un acto trascendente fundado en el amor, cuyo costo es natural: “Por ese amor es que empuñamos las armas y no tenemos miedo a morir” (Fernández 67); y Calderón tensiona esta idea planteando que “no basta con ser capaces de dar la vida... hay que ser capaces de matar” (Calderón 5).

Ser héroe o mártir son las únicas opciones que aparecen como posibles para ellos/as; pero en el imaginario de la violencia dominante, se han cristalizado como la figura de delincuentes, terroristas o extremistas. Frente a esto, los dramaturgos/as de esta primera generación intentan desplazar su representación simbólica hacia la del combatiente, dignificando sus luchas. María dice en *Escuela*:

Todos me dicen loca. ¿Por qué? porque ellos tienen montado todo un sistema para que la gente nos vea como asesinos. Como iluminados. Como extremistas. Pero eso no es verdad. De hecho, esto de prepararnos para la guerra no es lo que nosotros somos (Calderón 41).

Si en el plano de las subjetividades apareció la narrativa de la marginación histórica, en este de las objetividades se reafirma. Y se suma la narrativa de la derrota, que ha sido abordada en otros trabajos, como el de Javiera Larraín sobre *Escuela*. Esta narrativa se vincula al imaginario de la guerra popular, y no es compartida desde esta perspectiva, por los/as dramaturgos/as nacidos en los 80, ya que aquí se entreteje la derrota de los padres/madres en 1973 —cuando existió la posibilidad histórica de la vía democrática al socialismo— con la ocurrida en los años 80 cuando, luego del derrocamiento de la dictadura gracias a la organización civil y popular, el país esperado no llegó.

La derrota a la que se refiere la primera generación se transforma en sus textos en una narrativa de la traición, porque, tal como lo plantean, el proyecto de sociedad por el que los/ las jóvenes se volvieron combatientes no fue vencido dentro de la ley de la guerra, sino que por el mundo civil que mantuvo el orden vigente impuesto por la dictadura y le dio legitimidad al llegar la democracia:

Porque ese plebiscito en realidad es un fraude . . . lo que realmente quieren, es consolidar el modelo político y económico que impusieron por la fuerza. . . Ellos no quieren perpetuarse como dictadura . . . Quieren que gane el no. Quieren que el reformismo y los traidores del centro político administren su modelo desde un gobierno electo (Calderón, *Escuela* 57).

Es justamente la acción combativa la que genera otra narrativa, la de la dignidad que permite a los/as sujetos trascender la derrota:

Debajo de esta capucha hay ideas políticas. Y esas ideas me dan dignidad. Yo podría estar en el cine. . . Pero estoy aquí, arruinando mi vida. Quizás esto pase y no ganemos nunca . . . Pero voy a tener la dignidad de haber luchado como animal contra la dictadura. Como animal humano. Y eso no me lo va a quitar nadie (Calderón 41-42).

A partir de estas narrativas, se deja entrever una narrativa de la esperanza. Lo interesante es que esta implica comprender que la situación no cambiará sin la acción concreta y comprometida de los sujetos y, por lo tanto, para la primera generación es la esperanza de que habrá otra oportunidad histórica para luchar por lo que se considera justo:

Queremos dignidad, queremos comida . . . Queremos libertad para vivir y para estudiar. Queremos paz . . . Pero para eso falta mucho. Quizás ahora no nos resulte, pero yo sé que vamos a tener otra oportunidad. Vamos a volver . . . Por eso nunca voy a mostrar mi cara. Porque la puedo necesitar . . . Porque soy de la reserva del ejército del pueblo (Calderón 61).

En este punto hay una convergencia con la segunda generación. Ambas expresan ya en 2015 que, frente a la existencia de tantas violencias y contradicciones sociales no resueltas, es esperable un estallido social como el de 2019; mientras simultáneamente se está representando por primera vez sobre los escenarios la figura del perpetrador histórico de la violencia dictatorial y su relación con el mal, tal como lo establecen Cápona y Del Campo en su estudio. En *Donde viven los bárbaros*, Manzi y Olivari, advierten que “aquí hay un hoyo que ustedes están llenando mal” (13), “un hoyo que arde debajo de esta polis. Un hoyo que no se puede tapar hablando” (15), “Esa es la polis que ustedes no ven y que se está organizando” (22).

De este modo, el trabajo de estas dos generaciones sobre las subjetividades y objetividades que hemos revisado hasta aquí, señala hasta la transición a la democracia, el proceso de internalización e invisibilización de las violencias, que “trae consigo una “desideologización” de la sociedad” (Han 107), cuya consecuencia se evidencia en el tercer momento que examinaremos.

Establecer la continuidad temporal e histórica: objetividades y nuevas subjetividades

Integrar socialmente la representación de la continuidad temporal entre golpe de Estado-dictadura y democracia no ha sido fácil. Si hoy podemos incorporar la noción de posdictadura para redescubrir y redefinir la imagen de un país bajo las consecuencias de la dictadura, como plantea Dubatti, es porque han existido múltiples luchas en el plano de lo simbólico; y desde el teatro, ambas generaciones han participado en esta tarea durante los años que revisamos.

Si en el plano de las objetividades, estas generaciones han visibilizado la relación del mundo civil con el origen de la violencia de Estado, también lo hacen con la relación directa entre el proyecto de orden de la derecha chilena y el modelo neoliberal impuesto por ella en dictadura: “¡con mi equipo, con los economistas de la PUC y mi amigo personal Hernán Büchi!” (Troncoso 33), dice José Piñera.

Troncoso revela la instalación del neoliberalismo como un proceso objetivo de desmantelación del Estado y lo público, mediante la destrucción o apropiación de sus empresas y recursos:

El señor GENERAL PINOCHET, PRESIDENTE: SOQUIMICH es una empresa de utilidad pública, hay que cuidarla por eso se la voy a entregar a mi yerno” (Troncoso 42).

Además, lo muestra como resultado de un proceso de instalación ilegítima, que impone una Constitución para, entre otras cosas, generar organismos que obstaculicen los procesos democráticos, como el Tribunal Constitucional:

El señor MINISTRO DEL TRABAJO: ¡Hay un problema! Al no estar vigente la constitución, no existe ninguna norma que prohíba a un dirigente sindical propagar doctrinas totalitarias, y . . . estamos dejando la puerta abierta para que un comunista sea elegido y no tengamos un mecanismo para impedirlo.

. . .

El señor ALMIRANTE MERINO, MIEMBRO DE LA JUNTA: La creación del Tribunal Constitucional es extraordinariamente importante para este tipo de situaciones (Troncoso 25).

Pero la crítica de estos dramaturgos/as también apunta al proceso de transición a la democracia y a los gobiernos de centroizquierda, que, conociendo el origen, las intenciones y las formas en que se instaló el modelo neoliberal, nunca lo cambiaron, amparados en la idea de que “estamos arreglando las cosas, en la medida de lo posible” (14), como citan Manzi y Olivari en *Donde viven los bárbaros*.

El trabajo crítico se desplaza desde el periodo dictatorial al de la democracia en la que ambas generaciones conviven, pero para instalar su representación como posdictadura; y, en esta medida, cuestionarla como sistema económico y social.

Entre 2010 y 2015, estos/as autores escenifican teorías políticas sobre el orden mundial y sus efectos en los sectores excluidos, en un gesto de inscripción del proceso chileno en otro mucho mayor.

Si tomamos como ejemplo *Donde viven los bárbaros*, podemos ver que Manzi y Olivari proponen una discusión sobre la violencia y la necesidad de la figura del enemigo. Pero este ya no es aquel de la subversión construido por los militares y trabajado por la primera generación, sino otro que ha sido construido con posterioridad, a partir de lo que Pilar Calveiro (2012) describe como un proceso de reorganización hegemónica a nivel planetario, cuyo origen está vinculado a las guerras sucias del siglo XX, incluidas las dictaduras latinoamericanas, y del cual participan gobiernos de centroizquierda y de derecha, generando nuevas violencias estatales: “La pregunta es si el enemigo tiene siempre la misma cara” (60), dicen Manzi y Olivari.

Las nuevas violencias

Las nuevas violencias que develan estos/as autores comparten una característica importante: transitan desde las objetividades hacia las subjetividades y viceversa, volviéndose confuso su lugar de asentamiento. Esto ocurre porque se vuelven sistémicas; y, tal como lo plantea Han, el proyecto de orden neoliberal genera un proceso globalizante de invisibilización de la “violencia sistémica, que tiene lugar sin una dominación, que conlleva una autoexplotación, [y] es una violencia que no solo afecta a una parte de la sociedad, sino a toda ella” (236-237).

Las nuevas violencias estatales. Las nuevas violencias estatales que devela este teatro corresponden a las que Calveiro describe como la guerra antiterrorista que, con el argumento

de resguardar la libertad y la democracia, genera un falso enemigo exterior y permite apropiarse de recursos invadiendo territorios. Y la guerra contra el crimen, que genera falsos enemigos interiores y justifica, bajo la premisa de la seguridad interior de los Estados, la detención cada vez mayor de personas, principalmente jóvenes y pobres.

El enemigo es, entonces, difuso y diverso, pero útil porque legitima el ejercicio de la violencia. Manzi y Olivari revelan a las minorías —en cuanto el otro— como la representación de esta nueva figura a través de la metáfora del bárbaro: “Tenemos que calmar las cosas en la polis, así que no más gente de afuera, ni bárbaros.” (Manzi 21), “Este país ya no es el mismo. Quizás es culpa de los peruanos ¿O no? Los peruanos. Sí” (Manzi 38).

Las nuevas violencias contra las subjetividades. Si pudimos observar con claridad, en el trabajo de la primera generación, la instalación de las representaciones de la violencia contra las subjetividades ocurridas durante la dictadura; ahora, en relación con la posdictadura y el neoliberalismo, vemos que ambas generaciones plantean una violencia “desubjetivada y sistémica, que se oculta como tal porque coincide con la propia sociedad” (Han 7).

El vaciamiento de la interioridad. El vacío, como vivencia existencial de los sujetos, es asociado por estos/as dramaturgos/as a la inconsciencia, y esta a la propia sociedad de rendimiento, donde el trabajo es el elemento fundamental de disciplinamiento social, y los sujetos son transformados en competidores, impidiendo que puedan “perfilar su yo con claridad” (Han 135). El Profesor en *Liceo de niñas* toma pastillas para evitar sus crisis de pánico, pero “con el tiempo me sentía cada vez más desgraciado . . . ya no me importó nada de nada y al parecer así era feliz” (Fernández 90), dice. Además de adormecido, está extenuado intentando cumplir con la idea del éxito que impone el neoliberalismo: trabaja para pagar un departamento, requisito para tener hijos, que no puede disfrutar: “Yo sabía que iba a ser innecesario tener un departamento con gimnasio y sala de eventos. ¿Usted cree que lo hemos ocupado alguna vez? (Fernández 48).

El procedimiento sistémico es el del vaciamiento de la interioridad, por lo que saber quién se es y relacionarse desde ahí con otro ser humano, aparece como algo casi imposible. Roberto, empleado de una ONG que ayuda a democratizar zonas en conflicto, dice que solo puede ser auténtico con su mascota: “La cosa es que, con Cristóbal Colón, el perro, no tengo que poner ningún filtro entre nosotros. Lo puedo mirar a los ojos sin problema” (Manzi 41).

A través de este vaciamiento, se descubre cómo las violencias se interiorizan a tal punto que se transforman en autoviolencias, y que sus víctimas no son los excluidos, sino que “los sujetos de rendimiento integrados al sistema” (Han 238).

La banalización de las atrocidades. Banalizar las atrocidades, tal como lo muestran dramaturgos/as de estas dos generaciones, ha ocurrido desde el golpe de Estado en distintas modalidades que se relacionan con las violencias que he descrito anteriormente; pero es la segunda generación la que, desde la libertad de géneros como la comedia o la sátira política, revela que el orden neoliberal promueve la banalización de lo atroz al hacer de las violencias un espectáculo, y provoca que los sujetos se vuelvan indiferentes incluso frente a las más evidentes.

Banalizar es un procedimiento sistémico que permite a la violencia esconder su propia cualidad violenta tras la exacerbación. Y genera una naturalización que llega a volverse estética —la atrocidad convertida en gusto— que es otra forma de inconsciencia social:

Nicolás: Escuché un ruido muy fuerte. Parece que fue su cráneo reventándose contra el cemento. . . .

Ignacio: ¿Cómo sabes que fue eso?

Nicolás: Porque cuando vi de dónde venía el ruido vi su cara con sangre y cómo la pateaba un grupo de hombres, y ella decía "ayúdenme. . ."

Ignacio: . . . Pero ¿qué hiciste? . . .

Nicolás: Es que me puse a tiritar y se me calló el chocolito.

Ignacio: ¿Te estabas comiendo un chocolito? . . . O sea que a una persona la matan/

Nicolás: y la violan/

Ignacio: ¿Qué? . . .

Nicolás: Vi un par de penes fuera del pantalón entre el tumulto.

Ignacio: Entonces. A una mujer la violan y la matan frente a tus ojos y tú te estás comiendo un chocolito.

Nicolás: Me lo había empezado a comer antes de que ocurriera el hecho.

Ignacio: ¿Y no te sentiste mal por haberla dejado morir?

Nicolás: ¿Yo? (Manzi 31-2).

Una nueva forma de montaje: el imaginario de la realidad

Estos/as dramaturgos/as descubren, a partir de estas violencias, una nueva dimensión del montaje. En el contexto actual, ya no corresponde a una estrategia premeditada para ocultar situaciones criminales como ocurrió durante la dictadura cívico-militar; en el orden neoliberal, el procedimiento de ocultamiento se vuelve sistémico. Una de las metáforas que aparece en los textos es la un *velo* que impide ver la realidad e inclusive su condición de apariencia, porque el velo es histórico y, por ende, cambiante:

Ignacio: Mira. Aquí hay una persona. (*Toma un vaso*) ... (*Toma otro vaso*) Aquí hay otra persona y esto (*toma la botella de vino*) Es el velo. Este velo es algo que está en todas las relaciones que esta persona tiene con esta otra persona.

Nicolás: Pero ese velo se puede correr. (*Corre la botella*)

Ignacio: No ... ¿Tú crees que se pueda relacionar esta persona con esta otra sin este velo? ... El velo no está acá... Está dentro tuyo ... Entonces este velo de mierda siempre va cambiando. Y esta persona mira distinto a esta persona según cuál sea el velo que domina en cada época ... cambia el velo no más. Las personas se miran por el velo que está puesto (Manzi 97-8).

Este velo impuesto por el sistema neoliberal es un gran imaginario social instituido, cuyas representaciones dominantes determinan o modulan a los sujetos, cada vez desde un lugar menos visible, manteniendo a las personas separadas por creencias que asumen y defienden como verdades, sin percibir que la verdad y la libertad se han vuelto cada vez más inaccesibles.

Las nuevas narrativas

A partir de este contexto, el trabajo de estas dos generaciones de dramaturgas/os instala una narrativa nueva y fundamental, que involucra tanto a las subjetividades como a las objetividades: la narrativa de la desideologización/despolitización de la sociedad. Dicho relato permite evidenciar que el desplazamiento de las violencias provocado por el orden neoliberal, desde lo visible hacia espacios de invisibilización, acarrea “una ‘desideologización’ de la sociedad [donde] los acontecimientos sociales y políticos ya no están definidos por la lucha de clases o de ideologías” (Han 107), promoviendo su despolitización.

Manzi y Olivari muestran que, tras esta supuesta desideologización, por ejemplo, se ocultan ideologías nacionalistas y conservadoras: “No se llaman a sí mismos neo nazis, pero tienen todas las características de un grupo nacionalista. Salen a hacer barriadas en las noches. Inmigrantes, prostitutas, homosexuales” (Manzi 55), dice Roberto.

Y Fernández evidencia que esta desideologización ha provocado la desmovilización política de los sujetos: “esta cuestión no ha avanzado nada en este tiempo que llevamos allá adentro” (53), dice Maldonado refiriéndose a 30 años.

De este modo, la narrativa de la esperanza, que para la primera generación implicaba la activación de la capacidad de acción política de las personas, se pierde y se transforma en parte de esta otra narrativa, puesto que la esperanza —ingenua o acrítica— se devela como una estrategia de desconexión entre los sujetos y la vida verdadera: “No hay que esperar ayuda de nadie, decía. Que la esperanza nos aleja de la vida misma” (Manzi 85).

La narrativa de la exclusión histórica que surge a propósito de la generación que luchó en los 80 contrasta en la posdictadura con una narrativa de integración al sistema, que envuelve a todos los sujetos, sin distinción, en una nueva forma de violencia, la autoexplotación, que se lleva a cabo “sin necesidad de enemigos ni dominación” (Han 9), volviéndose mucho más peligrosa “pues carece de visibilidad” (Han 10). Así, la narrativa de la derrota, instalada por la primera generación en relación a la acción política, se profundiza con el trabajo de la segunda, que la desplaza desde la figura de los combatientes a la de los ciudadanos/as, instalando la narrativa de la derrota ciudadana, pues estos han perdido su capacidad de acción transformadora sobre el mundo, de encuentro con el otro, y para distinguir y reaccionar frente a las violencias.

Entonces, podemos decir que entre los años 2010 y 2015 el teatro chileno es testigo del encuentro, inmensamente fructífero, de dos generaciones dramaturgico-teatrales. Una que, tal como lo planteo, comenzó su trabajo a inicios del 2000 y posee una memoria propia de la violencia de Estado; y otra que lo hace, aproximadamente una década después, sin esa vivencia, pero que coinciden en la necesidad de disputar los espacios de representación simbólica instituidos a partir del golpe cívico-militar y hasta la posdictadura.

Ambas generaciones, desde sus diferencias, apuestan por la reideologización del discurso teatral, y por un teatro donde se discuten ideas que problematizan a los sujetos y la sociedad, para avanzar en una comprensión compleja del presente y de su vínculo con el pasado, que aporte a la recuperación de la capacidad política de los sujetos, en contextos marcados por la despolitización, la violencia y el desencanto.

El análisis que propuse permite observar la lucha por la ampliación del imaginario instituido de la violencia, y la inscripción de nuevas violencias, sujetos y narrativas en él. Asimismo, permite

distinguir a la violencia como una clave productiva para la interpretación de la experiencia estética y ético política que proponen estos/as dramaturgos/as, además de evidenciar que el teatro aparece como un lugar de reelaboración histórica.

Obras citadas

- Aliste, Karina. *Tras la huella de una aventura: Memorias de lucha del MAPU-Lautaro 1982-1994*. Tesis de título. Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Chile, 2017.
- Bauer, Karen. *La chica*. Buenos Aires: Celcit, 2022. Recurso electrónico.
- Calderón, Guillermo. *Escuela*. s/e. [2013].
- . *Villa*. Santiago: LOM Ediciones, 2012. Impreso.
- Calveiro, Pilar. *Violencias de Estado. La guerra antiterrorista y la guerra contra el crimen como medios de control global*. México: Siglo XXI Editores, 2012. Impreso.
- Cápona, Daniela y Alicia del Campo. *Figuraciones del Mal. Agresores y violencia política en el teatro chileno contemporáneo*. Santiago: Fondart, 2019. Recurso electrónico.
- Castoriadis, Cornelius. "Imaginario e imaginación en la encrucijada". *Figuras de lo pensable. Las encrucijadas del laberinto VI*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. 93-113. Impreso.
- . *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquets Editores, 2010. Impreso.
- Dubatti, Jorge. Por qué hablamos de Postdictadura 1983-2008. *Palos y Piedras 4*. Recurso electrónico.
- Fernández, Nona. *Liceo de niñas*. Santiago: Ediciones Oxímoron, 2016. Impreso.
- González, Leonardo. *Alemania: Aquí no se ha enterrado nada y Madre, he vuelto*. s/e.
- González, Yanko. "El 'Golpe Generacional' y la Secretaría Nacional de la Juventud: purga, disciplinamiento y resocialización de las identidades juveniles bajo Pinochet (1973-1980)". *Atenea 512* (2015): 87-111. Recurso electrónico.
- Han, Byung-Chul. *Topología de la violencia*. Barcelona: Herder Editorial, 2016. Impreso.
- Jay, Martin. *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2009. Impreso.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. España: Siglo XXI Editores, 2002. Impreso.
- Manzi, Pablo. *Donde viven los bárbaros*. Santiago de Chile: Editorial Punto de Giro, 2017. Impreso.
- Sáiz, Marcela. "Reflexiones sobre la violencia histórica, el cuerpo y la dimensión performativa en el teatro chileno actual". *Cuerpo y Violencia. Literatura y Arte contemporáneos en Latinoamérica*. Eds. Alejandra Botinelli, Valeska Andrés Soto. Santiago: Editorial Universitaria, 2022. Impreso.
- Sofsky, Wolfgang. *Tratado sobre la violencia*. Madrid: Abada Editores, 2006. Impreso.
- Troncoso, Juan Pablo. *No tenemos que sacrificarnos por los que vendrán*. Santiago de Chile: Editorial Punto de Giro, 2017. Impreso.
- Žižek, Slavoj. *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Barcelona: Editorial Paidós Ibérica, 2009. Impreso.