

Vulnerabilidad e incertidumbre: la escenificación de la experiencia del detenido-desaparecido en *Antonio, Nosé, Isidro, Domingo* de Mauricio Pesutić

Vulnerability and Uncertainty: The staging of the experience of the detainees-disappeared in *Antonio, Nosé, Isidro, Domingo* by Mauricio Pesutić

Melissa González-Contreras

California State University, Dominguez Hills, Estados Unidos
mgonzalezcontreras@csudh.edu

Resumen

Antonio, Nosé, Isidro, Domingo (1984), de Mauricio Pesutić, escenifica la experiencia de los detenidos-desaparecidos del régimen dictatorial chileno dirigido por Augusto Pinochet (1973-1990) sin referencias explícitas al tema. Este ensayo explora el uso de una serie de recursos como las alusiones, el rito, los movimientos corporales, la escenografía, entre otros, como una experimentación de lenguajes escénicos que rebasa la comunicación puramente oral para representar la incertidumbre de los personajes. Asimismo, propongo que Pesutić enfatiza la vulnerabilidad de los hombres por medio de su relación con el espacio y sus actuales circunstancias para conectarlas con la experiencia del detenido-desaparecido político de su contexto de producción.

Palabras clave:

Detenidos-desaparecidos políticos - teatro y dictadura - represión política - tortura.

Abstract

Antonio, Nosé, Isidro, Domingo (1984), by Mauricio Pesutić, portrays the detainees-disappeared experience by the Augusto Pinochet's dictatorial regime (1973-1990) without explicitly referencing the topic. This work explores the use of a series of techniques such as allusions, ritual, body movements, stage design, among others, to experiment with new stage languages that go beyond oral communication to represent the uncertainty of the characters. Likewise, I argue that Pesutić emphasizes the vulnerability of the men onstage through their relationship with the space and their current circumstances to connect them with the experience of the political detainees-disappeared of the context.

Keywords:

Political detainees-disappeared - theatre and dictatorship - political repression - torture.

Mauricio Pesutić estrena *Antonio, Nosé, Isidro, Domingo* el 8 de octubre de 1984 en el Teatro de la Universidad Católica, en Santiago. Presenta la obra bajo su dirección y la actuación de Héctor Noguera, Emilio García, Roberto Brodsky y Jorge Vega. A lo largo de la trama, y refiriéndose a los otros personajes, Nosé pronuncia la siguiente frase en tres ocasiones: “No saben qué [cómo] sucedió. Pero quieren contarlo” (Pesutić 7, 31, 41)¹. Propongo la frase como el eje para analizar la representación de los detenidos-desaparecidos, temática de suma urgencia durante el periodo dictatorial chileno (1973-1990). Al comentar la obra en relación con el trato de la tortura en el teatro latinoamericano, Juan Andrés Piña indica que trata sobre unos hombres que esperan un interrogatorio y, aunque evita las referencias explícitas a la situación política chilena, los personajes se asocian a la condición de desaparecidos. Una de las principales alusiones a la condición política que Piña advierte es que las iniciales de los personajes A(ntonio), N(osé), I(sidro) y D(omingo) conforman el acrónimo DINA (Dirección de Inteligencia Nacional) al revés (“El teatro” 62).

Antonio, Nosé, Isidro, Domingo es una obra inquietante en la que las ambigüedades predominantes acompañan el avance de la acción y connotan una situación de incertidumbre y vulnerabilidad al representar el tema de los detenidos-desaparecidos. Asimismo, la trama permite indagar sobre la tortura y la memoria. Si bien la condición de los hombres como detenidos-desaparecidos no es explícita, ni se precisa la situación de los cuatro, advierto diferencias entre la condición de Nosé y los otros tres personajes. Por ejemplo, todos van vestidos con ropa amplia y zapatos sin cordones, pero las acotaciones indican que Nosé es el único con terno blanco y zapatos cafés, mientras que los otros van de zapatos negros y ternos gris marengo; a diferencia de los demás, quienes oscilan entre los 25-44 años, no se precisa la edad de Nosé; también se sugiere que tiene una relación con quienes los tienen confinados; y es evidente que maneja el espacio con más naturalidad que el resto. Las diferencias complejizan la trama, pues enfrentan a la audiencia con las dinámicas de víctima-perpetrador y adentro-afuera, a la vez que actualizan el rol de testigo de la audiencia ante la problemática palpable: los detenidos-desaparecidos del régimen militar.

El tema en cuestión ha representado un reto para la dramaturgia: cómo representar la violencia que implica y cómo apelar al espectador. Según Diana Taylor, enfrentarse al tema de los desaparecidos implica reconocer la existencia real de esas personas; las desapariciones como una estrategia de terror; las desapariciones como una negación de la muerte; y su uso como una estrategia de resistencia para mantener el tema y las figuras vivas (140). No obstante, la representación del tema y de la violencia que implica conlleva retos, sobre todo al tratarlos en plena dictadura como es el caso de Pesutić. Taylor sostiene que dada la necesidad que tienen los dramaturgos de —en algún grado— satisfacer a la audiencia, los lleva a representar la violencia estéticamente. En su estudio sobre la imagen y el afecto, Gail Bulman examina la construcción de “performed images” (19) y su relación afectiva en los espectadores. Según Bulman, la creación intencional de una rica gama de elementos visuales en escena seduce a los espectadores, dirige su atención, impacta sus emociones y aumenta su entendimiento. Por lo que el impacto afectivo de las imágenes profundiza el acercamiento del espectador a los temas sociales, históricos y políticos de la pieza. El efecto afectivo, según detalla la autora, magnifica el significado

1 La frase varía entre las palabras interrogativas *qué* y *cómo*.

sociopolítico de las imágenes en escena. Por consiguiente, su significado se conecta tanto con la *performance* como con cada espectador, con la audiencia como colectivo y con la cultura e historia de la que emergen. El resultado afectivo constituye un compromiso activo: "Through their affective connections and within the convivial atmosphere of the theatre, images on stage can prompt a sense of social responsibility" (Bulman 41). Asimismo, Jennifer R. Ballengee considera el efecto del uso de la tortura como un recurso retórico que produce una respuesta y un sentido de responsabilidad en la audiencia. De manera similar, Ballengee concluye que este deviene de la combinación del plano estético y el empático.

Por lo tanto, en el presente ensayo me aproximo a *Antonio, Nosé, Isidro, Domingo* de Mauricio Pesutić como una de las obras que se atreve a escenificar la problemática de los detenidos-desaparecidos durante la dictadura chilena. A partir de las múltiples ambigüedades con las que opera la obra para acercarse al tema y la configuración de imágenes sugerentes en torno al espacio y los personajes, Pesutić crea un lenguaje escénico que afronta a su audiencia con una preocupación vigente en su momento de estreno. Siguiendo a Gail Bulman, planteo que, a través de la creación de este lenguaje escénico que rebasa el plano oral, la obra produce un acercamiento emotivo relacionado con la conexión entre las imágenes evocadas en escena y el estado de la propia audiencia que sigue viviendo bajo el régimen autoritario de Augusto Pinochet. El lenguaje escénico, entonces, da cuenta de una realidad compartida con una sociedad que sigue silenciada por el miedo impuesto por el régimen dictatorial. La propuesta busca confrontar a la audiencia con las propias interrogantes y preocupaciones de los personajes ante su estado actual: quieren saber qué/cómo sucedió y también quieren contarlo. *Antonio, Nosé, Isidro, Domingo* ha sido explorada por la crítica junto a otras obras del periodo que se aproximaron a los mismos temas, pero juzgo importante dedicar un ensayo íntegro a su análisis en virtud de su significancia como obra altamente confrontativa con el orden imperante y por su innovación en la búsqueda de nuevos lenguajes expresivos en escena.

La obra ante su contexto político y artístico

Antonio, Nosé, Isidro, Domingo está fuertemente anclada en su contexto de producción tanto en el plano temático como en el estético. De hecho, uno informa y condiciona al otro. Al ser escenificada durante el periodo dictatorial, es importante dar cuenta de los factores históricos y políticos principales a los cuales responde antes de profundizar en su análisis. Me limitaré a rescatar aspectos en torno a la coerción característica del régimen de A. Pinochet y la situación de los detenidos-desaparecidos a lo largo del periodo relevante para la temática de la obra. Esto ayuda a verificar el clima de miedo generalizado de una sociedad en un contexto represivo. Pablo Policzer ofrece una cronología de la represión en tres periodos clave: los primeros meses a partir del golpe de Estado de 1973 caracterizados por el terror y represión generalizados; la aplicación y organización de la coerción a través de la DINA desde 1974; y un tercer cambio de 1977 a 1978 con la disolución de la DINA y su reemplazo con la Central Nacional de Inteligencia (CNI), que operaba con mayor control. El autor indica que la coerción suele llevarse a cabo en "the dark spaces of politics, concealed from public scrutiny. . . . In more closed societies, such as those ruled by authoritarian regimes, secrecy is the norm, making coercion in these cases much



Jorge Vega, Emilio García y Roberto Brodsky (abajo) en *Antonio, Nosé, Isidro, Domingo*. Teatro de la Universidad Católica de Chile, 1984. Fotografía de Jorge Brantmayer. En Archivo de la Escena Teatral UC y www.chileescena.cl

more difficult to observe and understand" (Policzer 3). Caracteriza la coerción como imágenes que serán de importancia en la obra de Pesutić: un ámbito oscuro, cerrado e incomunicado.

En los primeros meses del régimen militar se instaura un estado de sitio, se prohíben las reuniones de más de un puñado de personas y se impone un estricto toque de queda. Este periodo temprano es el más violento. Se estima que aproximadamente la mitad de las muertes que ocurrieron durante el periodo dictatorial ocurrieron en los meses de 1973, así como un tercio de las detenciones y alrededor de un cuarto o tres quintos de las torturas (Policzer). Si bien la represión continúa hasta 1990, a partir de 1974 —bajo las operaciones de DINA— está más orientada hacia los objetivos generales del régimen. Mientras que disminuyó el número de personas hacia quienes iba dirigida la represión directa, los asesinatos se cometen estratégicamente de forma secreta. La agencia lleva a cabo cientos de desapariciones (12). Las desapariciones se convierten en una herramienta de coerción más sistematizada y deliberada. Los detenidos eran llevados a locaciones nuevas y ocultas tanto dentro como fuera de Santiago en las que solían ser torturados y desaparecidos. A su vez, la información sobre los detenidos se limita drásticamente (68), la DINA no reporta los detalles sobre el aprisionamiento de las personas ni se les permite contacto con el exterior (92).

En 1977 la DINA fue reemplazada por la CNI. Para 1978 el número de víctimas directas de la represión decreció, así como el número de desapariciones. El régimen anunció cambios entre los cuales se relajarían las restricciones a las libertades civiles, lo que llevaría a la aparición de grupos de oposición (Policzer). A su vez, la crisis económica aguda (1982-1983) trajo inestabilidad política

que llevó a la oposición a movilizarse en contra del gobierno. Carlos Huneeus comenta algunas de las medidas que el régimen tomó en lo que se ha conocido como el periodo de la apertura. Por ejemplo, se permitió el regreso a líderes políticos exiliados, se suspendió temporalmente la censura de los medios, y a algunas organizaciones (profesionales y estudiantiles) se les permitió elegir directamente a sus líderes (Huneeus).

Javier Martínez marca el periodo de rebelión civil en contra de la dictadura entre 1983 y 1984 como una señal de que la población había perdido el miedo. Esta forma de disentir por medio de las primeras protestas masivas indicaba que la coerción ya no era un aparato efectivo para garantizar la obediencia de los sectores civiles (Martínez). A partir del 11 de mayo de 1983 se lleva a cabo una manifestación de protesta durante la segunda semana de cada mes de ese año y otras cuatro en 1984. Cada evento ponía más presión en el régimen y evidenciaba su pérdida de control sobre la situación social y política. Si bien las movilizaciones no condujeron a la claudicación inmediata del régimen, Alfredo Rodríguez señala que, “[t]o a great extent, the territorially staged days of protests constituted social practices of reconstruction and reformulation of public life” (cit. en Martínez 148). Ofrezco este panorama somero como telón de fondo para dirigir la lectura de *Antonio, Nosé, Isidro, Domingo*. Por un lado, me interesa proveer información del contexto que acerca temáticamente la obra a un lector actual y, por otro, marcar las pautas históricas desde las que opera la obra. En definitiva, la implantación de la práctica de las detenciones-desapariciones como una táctica de terror y control primordialmente en los primeros años de la dictadura y el momento de producción de la obra. La obra alude al año 1975 —año de pleno control coercitivo por parte de la DINA— y se presenta en 1984, año de creciente participación civil.

Para contextualizar la obra en el escenario teatral chileno/santiaguino, a partir de 1982-83 surge una teatralidad distinta como producto del agotamiento de una estética que seguía siendo predominantemente realista. Según Juan Andrés Piña, la nueva teatralidad se nutre de la aparición de una cierta vida política que comenzó a reactivarse a partir de las jornadas de protestas nacionales en 1983. Las propuestas optan por una forma teatral distinta que supera la palabra hablada. Asimismo, se diluye el concepto tradicional del dramaturgo y se postulan distintas posibilidades del teatro como escenario y lugar de acción a través de la iluminación, los espacios físicos, la imaginería visual, la música, la yuxtaposición de elementos escenográficos, la diversidad de estilos de actuación y el maquillaje, todos estos tan válidos como el lenguaje hablado (Piña, “Teatro chileno” 81-2). Además, el teatro hace un viraje hacia el interior y la subjetividad y presenta menos mensaje; sus proposiciones tienden a ser menos abarcales y totalizadoras (propio del teatro de los años 60). En este contexto, el actor Mauricio Pesutić pasa a escribir y dirigir teatro (Piña, “Teatro chileno” 83-4). Según María de la Luz Hurtado, en la Universidad Católica el 90% de los títulos son de autor chileno entre 1983 y 1987, e indica que el teatro de exploración en temas y lenguajes fue realizado a partir del trabajo de taller. Los dramaturgos tratan el tema de la violencia mediante puestas en escena que se comunican sensorialmente con el espectador (Hurtado). *Antonio, Nosé, Isidro, Domingo* surge, entonces, de un proyecto de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica que, por medio de tres talleres, da a conocer la dramaturgia nacional con aportaciones de académicos de diversas disciplinas. Coordinan estos esfuerzos el director Raúl Osorio y la psicóloga Consuelo Morel (“Obra escrita” 22).

El estreno de la obra de Pesutić produjo reacciones encontradas en la crítica teatral en concordancia con el grado de independencia de los diarios o revistas en que se publicaron las reseñas². En la revista *Mundo*, Luisa Ulibarri rescata el carácter experimental de la obra dentro del que juzga un contexto aún convencional. Sin embargo, considera la propuesta formal malograda en momentos debido al carácter ambiguo del texto (Ulibarri 68). En el diario *Las Últimas Noticias* se destaca el aspecto casi coreográfico y las secuencias precisas de movimientos físicos (“En un sótano” 55). En la misma línea, en la revista *Ercilla* se comenta la importancia de la expresión corporal y el aprovechamiento del espacio, ambos elementos priman sobre la comunicación verbal. Por lo que la obra aporta en su búsqueda de nuevos modos de expresión (“Un trabajo” 43). Juan Andrés Piña rescata el carácter ritual de *Antonio, Nosé, Isidro, Domingo* en su reseña para *Mensaje*. Comenta que, al igual que las otras dos propuestas que surgen de los talleres de la Universidad Católica, el estilo es indirecto y sugerido: todo ocurre en el limbo. Estima que no recurre a la formulación ideológica, puesto que el tema político no es tocado por los personajes. Más bien, la obra favorece una experiencia inconsciente del espectador y apela a los elementos emotivos o sentimentales que pueden despertar ciertas imágenes en él (Piña, “Antonio, Nosé” 598). En contraste, la reseña de Italo Passalacqua en *La Segunda* se titula “‘Antonio, Nosé, Isidro, Domingo’ es más denuncia que teatro” debido a que la obra se atreve a tocar un punto bastante delicado: el de los desaparecidos. La reseña continúa desestimando la propuesta escénica a partir de su lenguaje, simbología e imágenes difíciles (Passalacqua 17). Dado el contexto social y artístico del que surge la obra, es innegable su vínculo con el tema de la represión política y, por consiguiente, la desaparición de personas. Juan Andrés Piña comenta que los temas del exilio, el recuerdo, los quiebres afectivos y la forma en que la historia afecta a los seres han sido abundantemente abordados por el teatro de todos los tiempos, pero no el tema de la tortura. Asimismo, indica que, cuando se ha hecho, los resultados han sido dispares o polémicos por la dificultad o casi imposibilidad de representar de manera realista y detallada el tormento físico en escena. Según el crítico, en el contexto chileno el tema ha sido tratado mayormente por la vía metafórica o alegórica (Piña, “El teatro” 60-61). A lo largo del proceso dictatorial el teatro tuvo un papel fundamental en denunciar las violaciones de derechos humanos y, a partir de 1984, escenificaba desapariciones y torturas de forma rutinaria para exhibir abiertamente la violencia política que el régimen quería ocultar (Grass, Kalawski y Nicholls 303)³. Milena Grass y Nancy Nicholls arguyen que un corpus de textos dramáticos, entre ellos el de Pesutić, ofrecen un acercamiento al fenómeno de la tortura y la desaparición para entender cómo el teatro procesaba las zonas de silencio a las que se veía sometido el trabajo historiográfico antes de 1990⁴.

2 Los diarios *El Mercurio*, *La Tercera*, *La Segunda*, *Las Últimas Noticias*, *La Nación* y *El Cronista*, así como las revistas *Qué Pasa* y *Ercilla* son representativos de una ideología adscrita a la del régimen militar. Por su parte, las revistas *Mensaje*, *Apsi*, *Análisis*, *Solidaridad* y *Cosas* ostentan una visión alterna a la del régimen. La Iglesia Católica edita la revista *Mensaje* (Munizaga).

3 En esta línea, Piña comenta *Demencial Party* (1983) de Fernando Josseau, *Antonio, Nosé, Isidro, Domingo* (1984) y *Marengo, bocetos sobre una muerte* (1989) de Mauricio Pesutić. Por su parte, Grass, Kalawski y Nicholls analizan *Cinema Utoppia* (1985) y *99 La Morgue* (1987) de Ramón Griffero. Listo aquí solo las obras representadas antes de 1990.

4 Grass, Kalawski y Nicholls indican: “Both during the Dictatorship and in its aftermath, Chilean historians rarely approached recent history as an important research subject. The issue of human rights violations was absent from public debate because raising the issue meant accusing the military, something very few people dared to do before 1990. Even after 1990, many still avoided such discussions because they might endanger the fragile process of redemocratization” (305).

Los temas de la tortura y los desaparecidos políticos del régimen militar traen consigo una búsqueda de lenguajes escénicos distintos donde no había nada obvio y se usaban recursos expresivos que permitían acercarse al tema por la vía de las sensaciones y sombras del propio espectador (Piña, "El teatro" 62). La ambigüedad que caracteriza las obras, además de recurso formal, se debe a la imposibilidad de expresar abiertamente lo que efectivamente era una denuncia y una representación de la prisión, de los efectos de la tortura y otras formas de represión características de la DINA y luego de la CNI (Nicholls). La ambigüedad y el carácter experimental y subjetivo de la propuesta de Pesutić le confiere complejidad a una temática sumamente delicada, sobre todo cuando la obra se representa aún bajo dictadura.

Los personajes que dan título a la obra se mueven en un espacio impreciso parecido a un sótano. Como parte de la escueta escenografía hay una torre y una escalera (del color de la sangre seca), y solo una fuente de luz blanca. La obra se divide en quince escenas que pueden agruparse en cinco partes, cada una compuesta por tres escenas. La primera y la segunda escena de cada secuencia llevan el mismo título: "Caída de Nosé" y "Averiguaciones". En la primera, Nosé se distingue de los otros tres al dirigir secuencias rituales donde aparece de espaldas al público con una venda en los ojos y se despoja de sus zapatos, haciéndolos caer escalera abajo⁵. La segunda escena de la secuencia subraya la necesidad creciente de los personajes de entender su encierro, indicar cuántos son y definir su localización⁶. Nosé se refiere al espacio de forma vaga: "Mi casa, la de ustedes" (Pesutić 2). Como respuesta a la precariedad de sus circunstancias, en estas escenas los personajes dejan constancia de su existencia, como Antonio que escribe sus nombres en la pared. Este grupo de escenas alude a la importancia de la memoria. La tercera escena de cada grupo es más extensa y cada vez lleva un título distinto⁷. Aquí, los personajes exploran las posibilidades que proveen las aperturas físicas (una ventana o un hoyo) en su esfuerzo por explicarse y/o entender los espacios (aquí-allá), los agentes (nosotros-otros), sus circunstancias particulares antes y después de su llegada al espacio del sótano, y su destino. Asimismo, el conjunto es una exploración de la tortura y del miedo e incertidumbre de su estado actual en suspenso a través del motivo de la espera. La intensificación paulatina de la iluminación de cada escena sugiere la creciente ansiedad de sufrirla. También, continúa el carácter ritual, ya que los personajes se abandonan en juegos y transgresiones, por cuanto la obra se torna repetitiva. Otro aspecto singular de estas escenas es que Nosé parece desprenderse de la acción y la comenta como si estuviera fuera del espacio y del tiempo. Al igual que este recurso, el texto entero contiene una variedad de preguntas retóricas que también funcionan como guía para la interpretación e indagación en torno al espacio y los personajes y sus actitudes⁸.

5 "Caída de Nosé" (Pesutić 1, 19, 33, 49). En la última secuencia se omite esta escena ya que, en la previa ("XII. El agua-vino"), los otros tres hombres encuentran el cuerpo muerto de Nosé (63). No obstante, este vuelve a aparecer en la escena XIV en una suerte de repetición de "VI. La llegada".

6 "Averiguaciones" (Pesutić 2, 20, 34, 51, 65).

7 "III. Ventanas" (Pesutić 4), "VI. La llegada" (22), "IX. El sueño de Isidro" (36), "XII. El agua-vino" (53). En la quinta secuencia, dado que se ha omitido "La caída de Nosé" tras la muerte del personaje, la obra cierra con las escenas "XIV. La nada" (66) y "XV. Restos" (69).

8 Las preguntas retóricas aparecen en el texto escrito y no hay indicaciones que en su representación sean emitidas por ninguno de los personajes. No obstante, complementan las imágenes en escena que el lector solo puede imaginar.

Antonio, Nosé, Isidro y Domingo ante la incertidumbre y su vulnerabilidad

En esta sección propongo un acercamiento detallado de las tres secuencias que componen la obra para examinar cómo es visibilizado y problematizado el tema de los detenidos-desaparecidos por medio de las ambigüedades y la creación de imágenes escénicas que informan sobre la condición de los personajes y el espacio que ocupan para confrontar a la audiencia con la problemática de su propio contexto y la vulnerabilidad tanto de los personajes, como de ellos mismos, puesto que tanto personajes como audiencia están inscritos en el mismo contexto histórico represivo.

La imagen del limbo que sugiere Juan Andrés Piña resulta oportuna para describir el estado intermedio e indefinido que, en el contexto chileno y latinoamericano, implica la categoría de detenido-desaparecido. La obra nos sitúa en este espacio con la ausencia de precisión y clausura. Las escenas tituladas “Caída de Nosé” son muy breves e imprecisas. En “I. Caída de Nosé” —de manera similar a las otras instancias—, las acotaciones señalan oscuridad y silencios largos y nos enfrentan a la inseguridad ante el actual estado de Antonio, Isidro y Domingo, quienes yacen en el piso sin moverse. En este momento aparece la primera pregunta retórica: “¿Duermen o están muertos?” (Pesutić 1)⁹. Asimismo, inauguran el carácter ritual de la obra, pues a través de las cuatro instancias en que se repite el título, Nosé vuelve sobre la misma secuencia —con ligeras modificaciones en las que Antonio y Domingo participan por separado— en la que con un ritmo acompasado se saca los zapatos y cae escalera abajo. También se desprende de otras prendas de ropa, “gira violentamente” la cabeza hacia el techo, el piso u otro personaje y emite la única línea de la escena antes de que al escenario vuelva “Violentamente la oscuridad” (1, 19, 33, 50). En su proyecto de título de 1979, “El movimiento corporal creador de un espacio vivo”, Mauricio Pesutić y Malucha Pinto Solari indagan en la relación entre el espacio y los personajes y en cómo esta relación genera conocimiento. Según ellos, “[l]as conductas de un personaje surgen a partir de las relaciones que establece con el espacio” (Pesutić y Pinto Solari 7). Consecuentemente el espacio pasa a convertirse en sujeto y a determinar las relaciones entre los personajes. Este grupo de escenas contribuyen a una exploración del espacio a través del reconocimiento y los movimientos —o falta de movimiento— de los personajes y su relación con los objetos visibles: las prendas de ropa, la torre y las escaleras que problematizarán las otras escenas.

En las secciones “Averiguaciones”, el título ya sugiere una búsqueda. Los personajes se empeñan en entender su situación y los angustia desaparecer sin dejar huellas o morir sin dar testimonio (Nicholls). Hay algunas constantes en las cinco escenas. En todas, Antonio cuenta a los presentes y llega al número tres, tras lo cual, Nosé se cuenta a sí mismo como el cuarto miembro del grupo. En cada una, Isidro pregunta “¿Qué lugar es este?” (Pesutić 2) y la secuencia va revelando información sobre el espacio en el que están sin llegar a la precisión. Por su parte, los personajes revelan información de trasfondo sobre sus historias. Asimismo, en “II. Averiguaciones” se sugiere que Antonio escribió los nombres de los presentes en la pared puesto que a partir de esta escena Nosé le pregunta: “¿Por qué escribió los nombres en la pared Antonio?” (3)¹⁰. Antonio no responde, quizás porque él mismo no lo sabe, o porque tiene miedo de admitir

9 La pregunta se repite en cada escena “Caída de Nosé”, por lo que la posible muerte de los personajes sigue siendo una posibilidad mientras avanza la trama.

10 Tanto el conteo como la pregunta de Nosé se repiten en la escena II, V, VIII, XI, pero no en la XIII dado que Nosé no está en escena. En la escena previa los otros tres hombres habían encontrado el cuerpo inerte de Nosé.

que es lo único que quedará como prueba de que estuvieron ahí. En este caso, los nombres tomarían el lugar de los cuerpos ausentes.

En su conjunto, estas secuencias revelan información importante sobre el espacio que conduce la atención hacia la precariedad de los personajes y nos permite sugerir que se encuentran detenidos extrajudicialmente. Por ejemplo, en la escena II los personajes perciben un olor a vino y conjeturan que están en lo que fue una bodega; Antonio cree que pueden estar en el campo debido al canto de los pájaros y el ruido de los árboles; Isidro recuerda que llegaron por camino de tierra; y Nosé les hace notar que recibirán “un día por botella de agua” (Pesutić 3). En la escena V Domingo afirma que los tendrán que sacar antes de la noche pues en el espacio no hay colchones y hace frío. A su vez, en la escena VIII, cuando Antonio le pregunta a Nosé cómo lo tratan ahí, este —luego de una pausa— responde: “Se aguanta” (Pesutić 35). La penúltima escena de la serie también aporta información relevante y, como el ejemplo anterior, posiciona a los personajes frente a otro grupo que nunca aparece en escena. Domingo pregunta si “¿Vendrán luego?” (Pesutić 51), tras lo cual Isidro señala que hay que esperar. La espera constante, también reiterada por los continuos “TIEMPO y SILENCIO” que marcan las acotaciones a lo largo de la obra, imprime suspenso y señala la inestabilidad de su condición a manos de un grupo/agente que controla el espacio y los destinos de los hombres.

“Averiguaciones” también precisa detalles sobre la historia de los hombres. En la escena V, Domingo —como si acabara de llegar— trata de organizar su historia. Comenta que el 19 de abril estaba en clases e Isidro le pregunta si había salido algo sobre ellos en los diarios (Pesutić). La pregunta de Isidro sugiere circunstancias extraordinarias que los condujeron a su actual estado y que ameritaría una mención en la prensa. Por su parte, en la escena VIII, Isidro comparte las circunstancias de su llegada:

SILENCIO.

Si sale antes que yo,
avísele a mi hermana que estoy acá.

TIEMPO.

Espera carta mía de Alemania.

Me tomaron en el aeropuerto.

Solo.

Debe pensar que me ha pasado algo.

Que no se preocupe (Pesutić 34).

La incomunicación impuesta marca la irregularidad del traslado de Isidro dado que no puede notificarle a su familia sobre su localización. Asimismo, cuando Domingo le pregunta por qué iba a Alemania e Isidro se dispone a contarle, Antonio le sugiere que se tranquilice. Lo incita a guardar silencio y, posiblemente, a que no se incremine compartiendo demasiado. Para la audiencia ante la que se estrena la obra, estos ejemplos son claras alusiones a la irregularidad de las detenciones y desapariciones rutinarias de los presos políticos. Además, las circunstancias de Isidro también apuntan al exilio y al miedo generalizado de compartir información incriminatoria. Finalmente, en la escena XI Antonio elige omitir su historia, asegurándole a Domingo que se la contará cuando salgan y pueda invitarle una botella. A pesar de las imprecisiones, las

escenas reiteran la importancia de numerarse a sí mismos como una forma de mantener un registro interno y dejar constancia de su paso por el espacio con la escritura de los nombres en la pared. La imagen de los nombres escritos trae a un plano físico y simbólico el devenir de los cuerpos de estos hombres para la audiencia y los imprime en su memoria. Asimismo, llama la atención el contraste entre los esfuerzos de los tres por dejar señas de su presencia y la ausencia de certezas sobre su ubicación, condición y destino.

En las escenas anteriores Domingo, Isidro y Antonio registran su presencia, dan información sobre el lugar y, de manera somera, comparten una parte de su historia y/o su llegada. Las escenas de títulos variantes (la última de cada tríada) son respuestas a su estado actual y, por ello, son exploraciones en torno a la incertidumbre, el encierro, la tortura y el miedo. Indagan sobre las posibilidades que implican las aperturas en un espacio que aparece más iluminado tras cada escena. Estas, junto a las dos secuencias de escenas ya exploradas, proveen pistas para llenar los huecos en las palabras de Nosé: "No saben qué [cómo] sucedió. Pero quieren contarlo" (Pesutić 7, 31, 41).

En primera instancia, una apertura sugiere claridad y esperanza. En la obra esto posibilitaría contacto/comunicación entre los hombres y otros, y entre el lugar y el exterior. La escena "III. Ventanas" lo sugiere desde el título. Antonio y Domingo señalan algo en el aire y cada uno "ve" por su ventana¹¹. La de Antonio siempre da al mismo paisaje: el mar y una gaviota loca con un corcho en el pico (Pesutić). Mientras que la de Domingo parece ser una ventana de sótano por la que ve pasar zapatos, de los que deduce la personalidad de los transeúntes. Por su parte, Isidro quiere un hoyo del ancho del dedo para saber si es de día o noche, y si amanece o llueve. Si bien las aperturas podrían iluminar su situación o traer esperanza, al ser imaginarias, la clausuran. Más bien, las aperturas acentúan la distancia entre ellos y su situación y la de otros. Domingo reflexiona: "Afuera están los otros. / Nosotros estamos / acá. / Recordando multitudes, / inventando ventanas y paisajes, / orinando en cualquier rincón. / Allá / los días tienen nombre / y los otros hacen su jornada: / fornican, *mienten* y *callan*. / Como siempre. / Nosotros estamos acá. / Acá / . . . / ¡Un día voy a encontrar este lugar!" (Pesutić 15; el énfasis es mío). Esta imagen creada a partir de lo "visto" a través de ventanas imaginarias, y la comparación entre quienes están de cada lado, sitúa a la audiencia del lado de quienes siguen su jornada como siempre. Curiosamente Domingo resalta el mentir y callar como parte de su rutina y, así, sugiere su falta de compromiso. La obra —a manera de ventana— llama a la audiencia a ver y tratar de darle sentido a la experiencia de los hombres mientras que señala su responsabilidad como testigo.

Las imágenes evocadas de aperturas se van conectando más con la audiencia en un esfuerzo por enfrentarla con la experiencia que ellos (los tres) tienen en ese espacio. En "IX. El sueño de Isidro" —con luz ya violenta— Isidro afirma que es crítico de arte. Luego de analizar las ventanas de sus compañeros, estudia un lienzo —también imaginario—, mientras todos miran hacia el frente, colocados de cara con la audiencia. En este corto diálogo, las acotaciones marcan "TIEMPO" cuatro veces, por lo que la confrontación con quienes están sentados en su butaca frente a los personajes es prolongada y posiblemente incómoda. Finalmente, Isidro ofrece su crítica: "¿Tienen frío? / ¿Gritan? ¿Bostezan? / ¿Van? ¿Vienen? ¿Están ahí? / ¡Ah! / ¡La exquisita

11 Se sugiere que no es la primera vez que miran por la ventana. Domingo nota que la ventana de Antonio está a una altura distinta en esa ocasión, a lo que Antonio responde: "Uno va cambiando" (Pesutić 4).

ambigüedad del arte, señores!” (Pesutić 39-40). Y, luego de preguntarle a Nosé qué dice el catálogo sobre este lienzo, este responde: “¡Un hoyo!” (40). El lienzo o audiencia representan una apertura. No obstante, el estado de quienes Isidro ve en el lienzo denota apatía al grado de cuestionar su mera presencia.

Similarmente, el sueño de Isidro que titula la escena apunta a la pasividad o indiferencia del testigo. En el sueño, Isidro es llevado desnudo por unos enfermeros a que lo fusilen. Indica: “Íbamos rápido. / Los enfermeros corrían tirando el carro. / La calle estaba llena de gente / que hacía sus cosas. / Pero no nos veían. / Algunos miraban hacia nosotros / como tratando de ver. / Pero no nos veían. / Yo les gritaba que me iban a fusilar, / pero de mi boca salía viento en lugar de palabras” (Pesutić 47). En su sueño, los testigos o no pueden ver, o eligen ignorar lo que le ocurre a Isidro. Ambos ejemplos señalan la responsabilidad que tiene la audiencia como testigo ante lo que les ocurre a los personajes en escena.

El sueño completo denota el estado de precariedad indefinida en que se encuentra Isidro¹². En su sueño, se sabe muerto. Sin embargo, no termina de morir. Nancy Nicholls afirma que Isidro es un “muerto, pero no muerto”; y es este estado el que remite a la imposibilidad de resolución de la condición detenido-desaparecido (Nicholls 46). También, sugiere un estado intermedio, así como la imagen del limbo mencionada anteriormente, que representa la condición incierta del detenido-desaparecido. Las imágenes evocadas por objetos o sueños que no se concretan en escena —ventanas, lienzos y sueños— crean una imagen escénica que obliga a la audiencia a ver más allá de lo que físicamente está en el escenario para simpatizar con la experiencia de los personajes y evaluar la propia.

Asimismo, la obra explora el miedo que surge de la incertidumbre del estado de los tres personajes y de la reflexión sobre su condición de detenidos-desaparecidos y los hallazgos que hacen del lugar. Como ya indiqué, desde el inicio de la acción Nosé se distingue de los demás. En “VI. La Llegada” Antonio le pregunta a Nosé qué está haciendo ahí. Responde: “Los esperaba. / Son libres de hablar, de cantar, de soñar. / Me llamo..., no sé. / No sé” (Pesutić 27)¹³. Hacia el final de la acción, cuando Nosé ya no aparece en escena, los otros tres se preguntan si Nosé trabajaba para los de arriba o si simplemente lo soltaron. Ante la falta de claridad sobre el destino de Nosé, Isidro parece insinuar que también lo podrían haber matado y se consterna al contemplar lo que él pudo haber dicho que incriminara a Nosé: “Yo nunca dije nada que pudiera... / Tampoco ustedes, ¿no es cierto?” (Pesutić 57). A pesar de las ambigüedades y los

12 El sueño completo de Isidro: Soñé que me fusilaban. / Y moría pero no moría. / Iba desnudo en un carro blanco / tirado por unos enfermeros también de blanco. / Me llevaban / por una calle larga y polvorienta / bajo un sol enorme. / Íbamos rápido. / Los enfermeros corrían tirando el carro. / La calle estaba llena de gente / que hacía sus cosas. / Pero no nos veían. / Algunos miraban hacia nosotros / como tratando de ver. / Pero no nos veían. / Yo les gritaba que me iban a fusilar, / pero de mi boca salía viento en lugar de palabras. / Y salíamos al campo. / Corríamos a través del campo / bajo ese sol enorme. Hasta que llegábamos / a una fortaleza de murallas muy altas. / Entrábamos / y había un patio. Y dentro de ese patio, / otro. / Y otro y otro y otro. / No sé cuántos patios eran, / pero llegábamos al último. / En el centro, / una muralla blanca / y junto a la muralla un libro / y junto al libro una campana sin badajo. / El enfermero mayor / tomaba el libro y lo hojeaba / mientras me ponían junto a la muralla. / Nada ni nadie daba sombra: / el sol estaba en medio del cielo. / El enfermero mayor / arrancaba una hoja del libro, / la levantaba / y la hoja se quemaba al sol. / Pero / no salía humo ni quedaban cenizas: / quedaba la mano vacía del enfermero mayor al sol. / Frente a mí, / los enfermeros de blanco me apuntaban, / esperando. / Entonces, / el enfermero mayor batía la campana / sin sonido. / Y me disparaban. / Las balas salían en silencio de los cañones. / Yo veía cómo venían hacia mí. / Y me atravesaban. / Y yo moría. / Pero los seguía viendo. / Y ellos partían y me dejaban ahí. / Muerto pero no muerto. / Entonces, / yo les gritaba que volvieran / que me mataran. Pero ellos no me escuchaban / y mis gritos levantaban polvo / y ellos se perdían entre el polvo (Pesutić 47-48).

13 Es esta la respuesta que le vale el nombre “Nosé” en el texto.

vacíos informativos hay instancias que apuntan a su condición como detenidos. En “III. Ventanas” Domingo le pregunta a Nosé qué quieren quienes los tienen ahí. Nosé responde:

No lo saben, Domingo.
 Se entretienen con el sonido de los cuerpos.
 Nada más.
 Es su ideal de belleza (Pesutić 12).

Esta cita es una clara referencia a la tortura. Acto seguido, Antonio atraviesa una cucaracha con un clavo, iniciando así una escena ritualista con movimientos acompasados mientras se van desprendiendo de piezas de ropa. A partir de ahí, la cucaracha se convierte en una metáfora para su condición y la canción “La cucaracha” reitera su estado de inmovilidad e imposibilita la autodeterminación.

El miedo de los personajes se manifiesta de distintas maneras a lo largo de la trama. Por un lado, en “VI. La Llegada”, “ANTONIO MOSTRARA, CON TODO EL CUERPO, EL TERROR QUE LE PRODUCE LA PRESENCIA DE UN HOMBRE AL CUAL NO VE Y QUE HABLA Y SE MUEVE CERCA SUYO” (Pesutić 23, mayúsculas en el original). Asimismo, a Domingo le da miedo pensar. Isidro concuerda, y confiesa a los demás que, por eso, no les había contado que encontró un pinche/pasador de mujer. El pasador tiene un pelo y confirma que antes de ellos hubo otros en el lugar. Isidro expresa su miedo y evidencia su vulnerabilidad:

Me da miedo pensar
 que hubo otros aquí
 antes de nosotros.
 . . .
 Me da miedo pensar en ellos
 porque pienso en nosotros.
 . . .
 Esos son como los restos
 de alguien que estuvo aquí.
 . . .
 No me gustan estos restos.
 Me dan miedo (Pesutić 54-55).

El hallazgo viene a confirmar una relación particular con el espacio, lo torna más concreto e ilumina la continuidad del círculo ritualista —la tortura— que se ha desarrollado ahí. Según Pesutić, en el teatro, la presencia de otros personajes condiciona y restringe el ámbito de libertad (Pinto 10 y Pesutić). Esta dinámica opera desde el inicio de la acción, pero ahora nos enfrentamos a la confirmación de una presencia que ha desaparecido. El hecho de que esta persona ya no esté, y el miedo que esto genera, confirma que su ausencia no significa que esté libre. Por el contrario, afirma su muerte, lo cual les reitera a los tres hombres su destino. La imagen visual del pasador y el pelo de mujer junto a la reflexión de Isidro actualizan en la audiencia las alusiones en la obra con la situación política chilena y la condición de miles de personas como desaparecidas.



Héctor Noguera y Jorge Vega en *Antonio, Nosé, Isidro, Domingo*. Teatro de la Universidad Católica de Chile, 1984. Fotografía de Jorge Brantmayer. En Archivo de la Escena Teatral UC y www.chileescena.cl

Las escenas finales no llegan a proveer un cierre o continuidad lógica a la trama. Más bien reiteran la ambigüedad. La penúltima escena, "XIV. La nada", presenta un nuevo inicio al ciclo: Domingo, Isidro y Antonio se conocen por primera vez; exploran el lugar; indican que es el 19 de abril; y los tres comparten un poco sobre su historia justo antes de que "mueran la voz y la luz" (Pesutić 67-68). No obstante, las acotaciones señalan que los hombres se mueven como flotando, indicando un posible cambio en su estado. Finalmente "XV. Restos" se compone solo de imágenes. Las acotaciones indican el silencio y conforme se va iluminando el escenario se descubre la ropa de los hombres y una botella tirada en el piso. Ellos no están. Lentamente se hace la oscuridad. El título "Restos" conecta esta escena a los otros restos que antes habían encontrado: el pinche y el pelo de mujer. En este caso, la ausencia de cuerpos entre los restos de la escenografía reafirma el miedo de Isidro y acentúa su realidad como desaparecidos.

Si bien la obra opera principalmente desde las ambigüedades, es una propuesta fuertemente anclada en el contexto sociohistórico que comparte con su audiencia en 1984 y presenta alusiones y propone imágenes escénicas que permiten establecer una relación directa entre los personajes y la realidad de vivir bajo un régimen opresivo. Consecuentemente, las fechas que sirven de margen a la obra son cruciales. Hacia el final de la obra, en la escena XII, cuando Antonio escribe los nombres de los cuatro en la pared incluye la fecha completa: 19 de abril de 1975 (Pesutić 61). Como vimos, la DINA se funda como agencia en 1974 con el fin de que la aplicación y organización de la coerción operara por medio de una agencia de policía secreta y centralizada (Policzer). 1975 entonces, marca el segundo año de funcionamiento de la agencia, lo

que coincide también con la práctica sistemática de las desapariciones como táctica de coerción. El *modus operandi* de la organización de detenciones irregulares en lugares secretos, la tortura y la falta de información o contacto entre los detenidos y el exterior es evidente en *Antonio, Nosé, Isidro, Domingo*. Los personajes intentan darle sentido a su experiencia: indagan sobre su localización; se lamentan que su detención no se haya publicado en los diarios —apuntando a la irregularidad o lo excepcional de su arresto— o que no se les notifique a sus familiares; se enfrentan a los restos de una mujer que estuvo ahí y confirman la práctica de la tortura y la desaparición. Además, la incertidumbre que el lector-espectador experimenta desde el inicio de la obra es una clara referencia a la falta de seguridad de los hombres, lo que los acerca a la realidad de los detenidos-desaparecidos del régimen militar.

Arriba indiqué que en ocasiones Nosé comenta la acción como si él mismo estuviera desconectado de ella. Muy temprano en la trama y —luego de la escena donde Antonio atraviesa la cucaracha con un clavo— Nosé sostiene la cucaracha en la mano, avanza hacia el frente, como si se dirigiera a la audiencia, y dice: “*Inventaban* ventanas y paisajes. / *Respuestas*. / *Afuera estaban* los otros” (Pesutić 16; el énfasis es mío). Por un lado, sus palabras subrayan lo incierto de la condición de los otros tres hombres. Por otro lado, el tiempo verbal en imperfecto, claudica los esfuerzos de los personajes tal cual los vemos en escena, puesto que el verbo en pasado indica desde ese momento que Domingo, Isidro y Antonio ya no están. Este estado recuerda de nuevo al estadio intermedio de Isidro en su sueño, “Muerto pero no muerto” (Pesutić 48). El carácter intermedio o inconcluso también los conecta a la realidad de los desaparecidos políticos.

En *Antonio, Nosé, Isidro, Domingo* Mauricio Pesutić nos confronta con una pieza teatral rica en imágenes y referencias ambiguas que, no obstante, nos sitúan de frente a las circunstancias sociopolíticas de su momento de producción, particularmente en torno al tema de los detenidos-desaparecidos. Bulman sostiene que la creación de imágenes escénicas crea una relación afectiva en los espectadores, impacta sus emociones y aumenta su entendimiento para incrementar su acercamiento a los temas sociales, históricos y políticos en las obras. La obra de Pesutić, a través de un lenguaje escénico rico que rebasa los parlamentos de los personajes, explora sus circunstancias, el lugar en el que se encuentran y su destino. La combinación de imágenes visuales y lo dicho —o no dicho— acerca el contexto escénico al contexto compartido por una audiencia para quienes las referencias directas e indirectas hacen eco de una realidad opresiva vigente. Las indagaciones y esfuerzos de Domingo, Isidro y Antonio por dejar testimonio de su experiencia brindan a la audiencia una gama de conexiones entre lo que ven en escena, su contexto, y su responsabilidad individual y colectiva. Como se ha visto, la obra no ofrece respuestas, pero sí es un esfuerzo constante por resarcir las inquietudes de los personajes quienes indagan qué/cómo sucedió y quieren contarlo.

Obras citadas

- Ballengue, Jennifer R. "Introduction". *The Wound and the Witness: The Rhetoric of Torture*. Albany: State University of New York Press, 2009. 1-16. Recurso electrónico.
- Bulman, Gail A. "Introduction: On Image and Affect". *Feeling the Gaze: Image and Affect in Contemporary Argentine and Chilean Performance*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2022. 19-50. Recurso electrónico.
- "En un sótano de la UC hay cuatro hombres encerrados". *Las últimas noticias*, 08 de octubre de 1984, p. 55. Biblioteca Nacional Digital de Chile. Recurso electrónico.
- Grass Kleiner, Milena y Nancy Nicholls. "Memoria, teatro e historiografía: aprendizajes y prácticas interdisciplinarias". *Investigación interdisciplinaria en cultura política, memoria y derechos humanos*. Eds. Juan Sandoval Moya y Alina Donoso Oyarzún. Santiago: LOM, 2018. 187-215. Recurso electrónico.
- Grass, Milena, Andrés Kalawski y Nancy Nicholls. "Torture and Disappearance in Chilean Theatre from Dictatorship to Transitional Justice". *Theatre Research International* 40.3 (2015): 303-313. Recurso electrónico.
- Huneeus, Carlos. *The Pinochet Regime*. Trad. Lake Sagaris. Boulder: Lynee Rienner Publishers, 2007. Recurso electrónico.
- Hurtado, María de la Luz. "50 años de teatro de la Universidad Católica: Crear es andar detrás de la verdad". *Latin American Theatre Review* 29.1 (1995): 39-53. Recurso electrónico.
- Martínez, Javier. "Fear of the state, fear of society: On the opposition protests in Chile". *Fear at the Edge: State Terror and Resistance in Latin America*. Ed. Juan E. Corradi et al. Berkeley: University of California Press, 1992. 142-160. Recurso electrónico.
- Munizaga, Giselle. "Políticas de comunicación bajo regímenes autoritarios: el caso de Chile". *El discurso público de Pinochet (1973-1976)*. Ed. Giselle Munizaga y Carlos Ochsenius. Buenos Aires: Clacso, 1983. 7-34. Impreso.
- Nicholls L., Nancy. "Memoria, arte y derechos humanos: la representación de lo imposible". Dir. Ricardo Brodsky. *Signos de la memoria*. Santiago: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2013. 11-74. Recurso electrónico.
- "Obra escrita por ex novio de Artemisa prepara la UC". *La Segunda*, 11 de junio de 1984, p. 22. Biblioteca Nacional Digital de Chile. Recurso electrónico.
- Passalacqua C., Italo. "'Antonio, Nosé, Isidro, Domingo' es más denuncia que teatro". *La Segunda*, 24 de octubre de 1984, p. 17. Biblioteca Nacional Digital de Chile. Recurso electrónico.
- Pesutić, Mauricio. *Antonio, Nosé, Isidro, Domingo*. Santiago: s/e, 1984. Impreso.
- Pinto Solari, Malucha y Mauricio Pesutić Pérez. "El movimiento corporal creador de un espacio vivo". *Apuntes de Teatro* 88 (1981): 5-16. Recurso electrónico.
- Piña, Juan Andrés. "'Antonio, Nosé, Isidro, Domingo' una propuesta para el teatro chileno". *Mensaje*, diciembre de 1984, p. 598. Biblioteca Nacional Digital de Chile. Recurso electrónico.
- . "El teatro y el tema de la tortura". *El Problema Shakespeare y otros temas del teatro contemporáneo*. Santiago: RIL Editores, 2002. 59-63. Impreso.
- . "Teatro chileno de la década del 80". *Latin American Theatre Review* 25.2 (1992): 79-85. Recurso electrónico.

- Policzer, Pablo. *The Rise and Fall of Repression in Chile*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2009. Recurso electrónico.
- Taylor, Diana. "Disappearing bodies: Writing torture and torture as writing". *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"*. Durham: Duke University Press, 1997. 139-182. Impreso.
- Ulibarri, Luisa. "Antonio, Nosé, Isidro, Domingo". *Mundo*, enero de 1985, p. 68. Biblioteca Nacional Digital de Chile. Recurso electrónico.
- "Un trabajo experimental". *Ercilla*, 17 de octubre de 1984, p. 43. Biblioteca Nacional Digital de Chile. Recurso electrónico.