

Teatro: Posmemoria, política y humor en *El Taller* de Nona Fernández

Theatre: Postmemory, Politics and Humor in Nona Fernández's *El Taller*

María Lorena Saavedra

Universidad de Playa Ancha, Chile

maria.saavedra@upla.cl

Resumen

El presente artículo tiene por objetivo analizar el texto de Nona Fernández la *Trilogía Bestiario*, *El Taller* (2012), desde el contexto político y teatral del Chile posdictatorial. Para ello, se enmarca el texto dramático en conceptos de memoria, posmemoria, política y humor, como tópicos recurrentes de las dramaturgias nacionales actuales. De tal modo, se postula que *El Taller*, mediante estrategias dramáticas ficcionaliza, distorsiona y rearticula una historia real para hablar desde la posmemoria de hechos acontecidos y vivenciados por una generación que nació en dictadura.

Palabras clave:

Memoria – posmemoria – política – dramaturgia chilena – *El Taller*.

Abstract

The purpose of this research is to analyze the text of Nona Fernández's *El Taller* (2012), one of the *Bestiario* Trilogy plays, within the political and theatrical context of post-dictatorship Chile. The play is based on concepts of memory, postmemory, politics and comedy, which are recurrent topics in contemporary Chilean drama. Thus the researcher argues that *El Taller* uses dramaturgical strategies to fictionalize, distort and (re)articulate a true story, working from postmemory to explore some of the events that were experienced by a generation born during the dictatorship.

Keywords:

Memory – Postmemory – Politics – Chilean Drama – *El Taller*.

"Del pasado no se prescinde por el ejercicio de la decisión ni de la inteligencia; tampoco se le convoca simplemente por un acto de la voluntad. El regreso del pasado no es siempre un momento liberador del recuerdo, sino un advenimiento, una captura del presente."
(Sarlo 9)

El año 2013 fuimos testigos de la conmemoración de los cuarenta años del golpe militar chileno, acontecido el 11 de septiembre de 1973, día en el cual las fuerzas militares se apropiaron del poder de manera violenta. Este hecho tuvo como consecuencia casi diecisiete años de dictadura, en los cuales el arte —y específicamente el teatro— luchó contra las injusticias desde su trinchera, la dramaturgia y los escenarios. El país, a pesar de conmemorar estos cuarenta años bajo un gobierno de derecha, realiza diversas acciones para recordar la muerte de Salvador Allende. El cine, la música, la danza, el teatro, las artes visuales buscan en sus materialidades resaltar y revelar al público obras que evidencien este hecho. El teatro, arte que siempre ha sido espejo de la realidad social¹, se hace presente también en el marco de esta conmemoración. Es así como la cartelera capitalina es atiborrada de disímiles espectáculos teatrales que dan muestra de los complejos tiempos que se vivieron en materia político-social.

Lo sucedido en la dictadura militar se refleja en la dramaturgia a través de la presencia e incorporación de elementos político-sociales, característica que ha sido inherente en el desarrollo del teatro latinoamericano y chileno a lo largo de los años. De este modo, distintos autores han plasmado en sus obras su punto de vista, ya que es un pensamiento y una reflexión que expresa una mirada particular sobre el mundo en que viven.

El Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM), en el marco de todas estas actividades, programa en cartelera la *Trilogía Bestiario*, ciclo de teatro que reúne tres textos que hacen referencia a la reconstrucción de la memoria del país a partir de la dramaturgia y su relación coyuntural con el presente político-social de Chile. Esta trilogía la componen *Grita* de Marcelo Leonart, *Medusa* de Ximena Carrera y *El Taller* de Nona Fernández.

Las tres obras presentan una mirada particular nacidas de historias íntimas que evidencian y permiten reflexionar sobre un pasado no resuelto. La memoria que plantea la dictadura chilena aparece en tres formatos dramáticos disímiles, pero todos apelando al mismo fin: los quiebres humanos a partir de historias particulares en donde la culpa, el horror y la traición aparecen como temáticas comunes de los abusos cometidos en Chile. Por otro lado, los dramaturgos pertenecen a una generación que, si bien no sufrió de manera directa violaciones a los derechos humanos, sí vivió la etapa más dura de la dictadura. En cierto modo, fueron sus protagonistas, hijos de ella, condición que modifica y articula su visión de mundo.

En el caso de estas tres obras, existe la vivencia y un reconocimiento de un pasado político desde el cual proponen un discurso respecto al acontecer nacional tras el regreso a la democracia. Este hecho marca una nueva etapa no solo en la historia de Chile, sino también en las

1 Desde los inicios del teatro en occidente, es sabido que el arte, no solo el teatro, siempre ha sido un vehículo para evidenciar una reflexión sobre el acontecer político-social, en distintos soportes y materialidades. En Chile, dramaturgias como las de Juan Radrigán, por mencionar algunos, han estado marcadas por la búsqueda constante de interpretación de la realidad. Así, obras teatrales que perduran en el tiempo, se vuelven registros de historia y memoria.

distintas manifestaciones artísticas, en este caso particular, el teatro. Es esta nueva etapa la que se evidencia en los textos que componen la trilogía; es decir, existe un suceso concreto, la transición democrática, que genera un cambio. En relación a estos grandes acontecimientos y su relación con el teatro, Juan Villegas acota:

Las transformaciones del teatro no se explican por una evolución immanente y por cambios de una década a otra, sino por acontecimientos históricos que marcan radicalmente la percepción del mundo, los intereses políticos, la concepción del teatro y de la cultura tanto de los productores como de los potenciales espectadores. (173)

De manera particular, me interesó la propuesta de esta trilogía porque permite, a través del concepto de memoria,

... establecer un vínculo con el pasado para realizar un acto de descomposición que recupere la huella y los pliegues del retorno como experiencia individual y colectiva. Recuperar el valor existencial-antropológico de la memoria a través de la mirada poética. Desterritorializar lo transitorio del presente que crea una visión instantánea, simuladora de la realidad. (Ferretto 3)

De este modo, se espera reconstruir y rearticular la historia oficial de Chile (aquella que se conoce, enseña y difunde a partir del gobierno imperante), como experiencia que no eluda el enfrentamiento perdido con el pasado, es decir, recuperar el valor existencial del lugar en el mundo a través de una mirada poética.

Otro aspecto que llamó fuertemente mi atención dice relación con que las tres obras que componen esta trilogía no representan a la corriente teatral que se ha venido desarrollando de manera exponencial en las últimas décadas; me refiero a un teatro híbrido donde los lenguajes, las materialidades, la tecnología, la estructura dramática, la incorporación de otras disciplinas artísticas, la presencia del cuerpo y la afectación poseen una preponderancia evidente.

La difuminación de las fronteras entre las artes, proclamada u observada reiteradamente desde los años sesenta por artistas, críticos de arte, estudiosos y filósofos puede ser descrita también como giro performativo. Las artes visuales, la música, la literatura o el teatro tienden a partir de entonces a llevarse a cabo en y como realizaciones escénicas. En lugar de crear obras, los artistas producen cada vez más *acontecimientos* en los que no están involucrados solo ellos mismos, sino también los receptores, los observadores, los oyentes y los espectadores. (Fischer-Lichte 45).

Así también “la iluminación, los espacios físicos, la imaginería, visual, la música, la yuxtaposición de elementos escenográficos, los diversos estilos de actuación y el maquillaje se convirtieron desde hace diez años en recursos casi más válidos que la palabra” (Piña 119).

Dramáticamente, *Grita*, *Medusa* y *El Taller* se estructuran principalmente desde la palabra; son obras que se podrían denominar “de texto”, más cercana a una corriente o estética realista, a una construcción dramática aristotélica donde el énfasis está en el argumento y su desarrollo, como también en los diálogos y los conflictos que suceden entre los personajes. Específicamente corresponden a un tipo de texto dramático, que si bien no ha desaparecido

de la cartelera teatral, no responde, en su mayoría, a las manifestaciones más contemporáneas desarrolladas por jóvenes creadores². En relación a la *Trilogía*, Javier Ibacache señala: “los autores de *Bestiario* parecen confiar más en la escritura de diálogos y en la elaboración de escenas que en didascalias y textos concebidos como materiales de representación. Se diría que tal gesto anida un ejercicio de reparación: Carrera, Fernández y Leonart emplean la palabra como articuladora de sentido” (8).

A cuarenta años de la conmemoración del golpe de estado, la *Trilogía Bestiario* aparece como una propuesta dramática que permite y da lugar a un momento contingente, siempre presente, que habla sobre nuestro pasado histórico, permitiendo no olvidar hechos que marcaron un antes y después no solo en la cotidianidad sino también en el arte y la cultura.

Dramaturgos y posmemoria

El concepto de memoria se ha vuelto recurrente tanto en los estudios culturales como en los de arte. Aparece con fuerza luego de la Segunda Guerra Mundial, como forma de recordar hechos pasados que provocaron quiebres en el curso normal de la humanidad. La memoria se contraponen al discurso de la modernidad donde el eje central estaba puesto en el futuro, aspectos que se evidencian en autores como Jürgen Habermas o Georg Simmel. Este concepto surge principalmente con autores que lo desarrollan a partir de lo sucedido en países que sufrieron grandes traumas producto de hechos históricos que marcaron a la sociedad. Ellos buscan evidenciar y hacer conscientes, al público, las catástrofes cometidas. Para eso, dan a conocer que “la memoria es un bien común, un deber (como se dijo en el caso europeo) y una necesidad jurídica, moral y política” (Sarlo 62). De este deber se apropia un número significativo de artistas, entre ellos –en el caso chileno– Carrera, Fernández y Leonart, quienes en su trilogía hacen uso de la memoria para el desarrollo de sus temáticas.

Es importante ahondar específicamente en este concepto, porque “dentro de los estudios de la memoria se acuña a fines de los años ochenta el término posmemoria para estudiar productos culturales que exploran la perdurabilidad de las experiencias traumáticas a través de las generaciones” (Szurmuk y Mc Kee 224). La posmemoria aparece para enmarcar a una generación que, de una u otra forma, experimentó las consecuencias de un pasado, fracturando el curso histórico normal de un país o sociedad.

Como se mencionó anteriormente, los tres dramaturgos pertenecen a una generación que nació en los primeros años de la dictadura militar chilena. Es decir, vivieron una niñez y adolescencia privada de libertades, en un sistema donde la represión era la lógica común de las actividades artístico-culturales. Si bien ninguno de ellos vivió el trauma de manera directa, así como tampoco tienen una relación estrecha con alguien que haya vivido una situación de desaparición, tortura o

2 Es importante señalar que en Chile coexisten diversas corrientes teatrales: por un lado, aquellas donde el acento está en la fábula; por otro, con énfasis en la puesta en escena del cuerpo y/o de la imagen. El énfasis que realicé de esta trilogía dice relación con el éxito de crítica y público transversal que asistió a las presentaciones (cf. “Memoria 2013” en el sitio web del GAM), considerando que la narración es uno de los ejes centrales, el cual en la puesta en escena se articula con cuerpo e imagen. De este modo, *El Taller* se vuelve integradora de la textualidad y de los elementos espectaculares, dando la impresión final de un trabajo que actualiza la memoria traumática de la dictadura militar de 1973.

prisión política, de todas maneras responden a una generación que reelabora el trauma a partir del relato directo de una generación antecesora. Por lo tanto, desde esta perspectiva inscribo la obra dramática de Carrera, Fernández y Leonart bajo el concepto de posmemoria.

La posmemoria es un neologismo que surge a fines de la década del ochenta. Acuñado por los teóricos norteamericanos Hirsch³ y Young a la luz de los estudios culturales, este término se refiere principalmente “a la generación siguiente a la que padeció o protagonizó los acontecimientos (es decir: la posmemoria sería la ‘memoria’ de los hijos sobre la *memoria* de sus padres)” (Sarlo 126). Nuevas generaciones que si bien no vivieron experiencias traumáticas (Holocausto, guerras, dictaduras), sí son hijos de ella.

La “posmemoria” describe la relación que la “generación siguiente” establece con el trauma personal, colectivo y cultural de aquellos que vivieron las experiencias, “recordando” solo a través de relatos, imágenes y comportamientos que pudieron observar durante su crecimiento. Sin embargo, estas experiencias se han transmitido de forma tan profunda y afectiva, que aparentemente constituyen recuerdos de vivencias personales. Así, la conexión de la posmemoria con el pasado no se encuentra mediada por el recuerdo sino por la imaginación, la proyección y la creación. (Hirsch 5)⁴

Ahora bien, el concepto no solo posee una relación de lazo sanguíneo, pues también puede ser adscrito a la existencia de una filiación contextual político-social que la inscribe dentro de un período particular. Por lo tanto, la posmemoria corresponde a todos quienes han recibido información del pasado dictatorial, por diversos canales comunicativos, principalmente por sus antepasados, generaciones que sí vivenciaron el golpe militar y sus consecuencias.

Estas vivencias se han transmitido de manera directa por el relato de la experiencia o a través de medios culturales (con el retorno a la democracia y el fomento al arte y la cultura) en formato de libros, videos, documentales, teatro, series de televisión, entre otros. Entonces, es lógico pensar que todo acto de comunicación, en los diversos formatos existentes, más aún si son expresiones artísticas, es mediado por formas éticas y estéticas que transforman la verdad o la vivencia; por lo tanto, somos testigos de una realidad transformada.

Este contexto enmarca la creación dramaturgica de los tres autores, y de una manera distinta a dramaturgos anteriores⁵, quienes sí vivieron formas de censura. Aun cuando dichas censuras no fueron “aplicadas” de manera directa, ocasionaron situaciones de peligro para algunos artistas, provocando, en una primera instancia, un apagón cultural que luego sería revertido con la aparición de movimientos de resistencia en todas las artes.

3 Marianne Hirsch es de nacionalidad Rumana e hija de sobrevivientes del Holocausto. A ella se le atribuye la acuñación y uso del término posmemoria en su libro *Family frames: Photography, narrative and posmemory* (1997).

4 “Postmemory” describes the relationship that the “generation after” bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before—to experiences they “remember” only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to *seem* to constitute memories in their own right. Postmemory’s connection to the past is thus actually mediated not by recall but by imaginative investment, projection, and creation.

5 En los años de dictadura militar, tanto dramaturgos como compañías teatrales se vieron enfrentados no solo a la censura indirecta que se manifestó en la aplicación del I.V.A a las obras que no cumplieran con ciertos patrones, sino también a la autocensura para no provocar resquemores con el gobierno imperante. Sin embargo, no faltaron las amenazas y los actos de violencia contra artistas y sus compañías. Ejemplo de ello es la compañía La Feria, que vio destruida su carpa por un incendio a manos de organismos de seguridad del gobierno de Augusto Pinochet.



El Taller. Dramaturgia: Nona Fernández. Dirección: Marcelo Leonart. Compañía La Fusa, 2012. Fotografía: Maglio Pérez.

Se podría decir que la posmemoria es un concepto que nace como un acto performático de la memoria, como modo de reconstruir una realidad pasada volviéndola presente y activa. De este modo, se busca reelaborar, mediante lo testimonial, principalmente, una verdad ocurrida que pretende, desde la vereda del frente, reflexionar, difundir y no olvidar el pasado.

***El Taller*, un desmontaje irónico de la posmemoria política**

De esta trilogía presentada en el Centro Cultural Gabriela Mistral, me impacta de manera significativa la obra de la compañía La Fusa, *El Taller*, texto escrito por Nona Fernández⁶, y por la cual obtiene el premio Altazor a la mejor dramaturgia el año 2013. La puesta en escena fue dirigida por Marcelo Leonart⁷ y contó con las actuaciones de Carmina Riego, Francisca Márquez, Francisco Medina, Juan Pablo Fuentes, Nancy Gómez y Nona Fernández.

Fernández aparece como un testigo/escucha de lo que se dice y lo que se muestra/oculta (textos/imágenes) de la dictadura militar. Comienza su formación profesional en los primeros años de la transición, ingresando a la Pontificia Universidad Católica de Chile a estudiar teatro. Es en este periodo donde la memoria del país es interrogada en busca de la verdad y la justicia. Un pasado que intenta reestablecerse luego del trauma y de esta manera develar un recuerdo colectivo que, al igual que un fantasma, aparece y desaparece.

6 Nona Fernández es actriz, escritora y guionista. *El Taller* es su primera obra dramática.

7 *El Taller* fue estrenada por primera vez el 26 de abril del 2012 en la Sala Lastarria 90.

Al no vivir de manera directa y drástica los tiempos más oscuros, el trabajo de Nona Fernández aflora desde esa distancia que permite mirar con otros ojos. Sus textos no se inscriben dentro de la denuncia directa ni la metáfora para aludir a los delitos e injusticias cometidas. Esto último constituye un caso de “posmemoria”: “Hirsch y Young señalan que el rasgo diferencial de la posmemoria es el carácter ineludiblemente mediado de los recuerdos” (Sarlo 127). Aunque Sarlo opina distinto en torno a la mediación del yo en la testimonialidad, se puede aseverar que toda información es mediada y, lo interesante en el ámbito artístico, es que a partir de las diversas fuentes, estas pueden ser reelaboradas o rearticuladas, lo que permite generar obras con múltiples lecturas.

Las tres obras crean sus historias ficcionales a partir de sucesos o personajes reales que vivieron en el contexto del golpe militar. La incorporación de personajes o historias que están en el imaginario colectivo y su utilización en el teatro es una característica que se ha venido desarrollando en la dramaturgia chilena de posdictadura. En este sentido, son muchos los dramaturgos que se inspiran en historias de hombres y mujeres reconocibles, así como también la reescritura de obras y leyendas del pasado

Hay también un número de obras que se articulan en torno a personas identificables de la historia próxima o pasada, muchas veces, íconos enclavados en el imaginario nacional o latinoamericano. . . . También, se trabaja sobre personajes de ficción, tan reales como los históricos. (Hurtado 114)

A la luz de la reflexión de Hurtado, y antes de profundizar en la fábula de la obra, podemos afirmar que *El Taller* es una comedia negra que se aleja del teatro político de los años ochenta. Su condición de hijos de la dictadura marca una ética y estética particulares en su trabajo de dramaturgia y, en el caso de Leonart, de la puesta en escena. En este sentido, Nona Fernández –en una entrevista– se refiere a su obra del modo siguiente:

Son las historias de los monstruos que nos acecharon cuando éramos chicos. Somos parte de esa generación bisagra que no fue protagonista, pero que conoció estos sucesos en su momento. Eso nos da, al mismo tiempo, la distancia y cercanía para no narrarlos desde la herida y sí hacerlo desde un lugar más pop y menos visitado. (Fernández, *Diario UChile*)

El Taller: un relato siniestro de Chile

El texto de Nona Fernández se basa en un hecho real: un taller literario que en años de la dictadura militar operaba en una casa de Lo Curro, sector oriente de la capital, perteneciente a Mariana Callejas (María en la obra teatral), escritora chilena ex agente de la DINA y esposa de Michael Townley (CIA/DINA). En dicha casa no solo se impartía un taller literario donde asistían diversas personalidades ligadas al mundo de las letras, sino que también servía de centro operativo y de tortura a opositores del régimen militar. Además, Townley y Callejas participaron en el atentado al General Carlos Prats ocurrido en el año 1974 en Buenos Aires.

De este modo, Fernández rememora en su obra un hecho político real, un taller literario en el cual cada uno de los personajes que asiste narrará a sus compañeros la fábula sobre la



El Taller. Dramaturgia: Nona Fernández. Dirección: Marcelo Leonart. Compañía La Fusa, 2012. Fotografía: Maglio Pérez.

cual quiere escribir un libro o cuento. Son historias que irán mezcladas con la vida de Rasputín⁸ y con diversos atentados perpetrados a ministros del presidente Salvador Allende.

La obra comienza con el grupo reunido en un salón de la casa de María. Allí, los asistentes disfrutaban de la literatura, la música y la conversación, pero todo cambia de matiz cuando llega al taller un nuevo y enigmático personaje, Mauricio. Él dice venir recomendado por la ex tallerista Julia Ilabaca, quien, luego de asistir al taller de Lo Curro desaparece y nunca más se sabe de ella. Mientras los integrantes leen y comentan sus próximos proyectos literarios, Tomy, esposo de María, realiza y supervisa negocios con unos italianos. Mauricio, el nuevo integrante del taller, inquieta a los demás participantes cuando describe su proyecto: quiere escribir sobre el atentado sufrido por Carlos Prats y su esposa en Argentina, situación que no es bien vista, provocando resquemores en los asistentes, principalmente en Callejas. Lo que se irá dilucidando al avanzar las escenas es la real intención de Mauricio para ingresar al taller: saber qué pasó con Julia Ilabaca

MARÍA. ¿Una idea? ¿Nos podrías contar sobre esa idea?

MAURICIO. Sí, claro. Yo quiero escribir una novela histórica

RUBÉN GRANDE. ¡Nice! ¿Y sobre qué época?

MAURICIO. Año 1974.

CASSANDRA. Demasiado reciente. Estamos en 1976. No sé si de (sic) para "histórico". ¿Qué dicen ustedes?

⁸ Rasputín es un personaje de la historia rusa. Se le conoce como el "monje loco". Tuvo gran fama por su incidencia en la monarquía rusa y también por su aspecto físico y relación con las mujeres.

MAURICIO. Quiero trabajar con el atentado al General Carlos Prats. ¿Lo ubican?
Silencio. Todos miran a Mauricio un tanto impactados. (Fernández 151)

Como lo expresa la cita anterior, la historia de *El Taller* se desarrolla a partir de este hecho verídico para crear un texto que ficcionaliza y muestra a través de la ironía a un grupo de escritores con ansias de aprender y compartir sus creaciones, viviendo en un mundo paralelo muy distante a la realidad de aquellos años.

Fernández, al introducir el personaje de Mariana Callejas como María dentro del relato, nos transporta a otra época y a otra situación político-social para articular una dramaturgia que incorpora una memoria pasada pero rearticulada. Crea un juego literario, es decir, su texto dramático se basa en un hecho literario real, un desmontaje de la memoria del horror para hablar de un pasado traumático, pero donde la ausencia de la herida, al no haber vivido la autora una experiencia cercana, le permite elaborar una dramaturgia que colinda con lo grotesco e irónico para, de este modo, resignificar el trauma. Es decir, hace un giro que permite, agudizar aún más lo perverso de la situación, pero sin entrar en conexiones emocionales directas. Si bien su texto no responde a lo testimonial, que es el estilo que se suele asociar directamente con el acto de la posmemoria, su dramaturgia nace y se crea del pasado a partir de su imaginario sobre la realidad. Así, Nona Fernández, parafraseando a Beatriz Sarlo, ocupa fuentes que si bien son reales, no derivan de su vivencia personal; por tanto, corresponden a una memoria de segunda generación.

Por extensión, esa memoria puede convertirse en un discurso producido en segundo grado, con fuentes secundarias que no provienen de la experiencia de quien ejerce esa memoria, pero sí de la escucha de la voz (o la visión de las imágenes) de quienes están implicados en ella. Esa es *memoria de segunda generación*, recuerdo público o familiar de hechos auspiciosos o trágicos. (Sarlo 128)

El humor como ingrediente desplazado

El texto impreso está dividido en ocho capítulos. El primero lleva por título “la escena inconclusa”, una metáfora del hecho que moviliza la acción de la obra⁹; luego sigue la siguiente acotación: “*Un salón pequeño. Ventanas discretamente tapiadas. Una máquina de escribir. Hojas rayadas, manuscritos desordenados. Un tocadiscos funcionando. Cuatro talleristas bailando y cantando al compás del tema ‘Rasputín’ del grupo pop alemán Boney M*” (Fernández 140).

El Taller, desde esta primera acotación e imagen, incorpora la comicidad como un mecanismo que permite la reflexión y crítica sobre temas históricos y contingentes sucedidos en Chile. De este modo, aparece la parodia, concepto que aborda la realidad como exacerbación de la ironía. En la puesta en escena los personajes bailan de manera exagerada y extracotidiana, construyendo, a lo largo de la dramaturgia textual y escénica, escenas de alto contraste, apelando a la burla o lo inverosímil de las situaciones que representan los actores.

9 “Érase una vez una mujer que vio lo que no debía ver. Siguió el rastro de un grupo de ratitas muertas por el jardín de un palacio y llegó hasta donde no tenía que llegar” (Fernández 139).

En el capítulo dos, mientras todos bailan, el personaje de Cassandra le comenta a sus compañeros talleristas sobre su obsesión por Rasputín, dejando en evidencia desde los primeros textos una característica que tendrá la obra: entrelazar pasajes históricos de la Rusia Zarista con anécdotas e intervenciones irónicas de Rusia y Chile.

RUBÉN GRANDE. ¿Rasputín era bolchevique?

MARÍA. ¿Estás escuchando la canción? ¿Cómo iba a ser bolchevique si era amante de la Zarina?

RUBÉN GRANDE. ¿Y qué tiene que ver? A lo mejor fue él el que terminó entregándola.

RUBÉN CHICO. No-no-no puede haber sido el amante de la zarina, si-si-si era campesino y además monje.

MARÍA. Pero un monje ruso, tú sabes que en Rusia todo es raro.

CASSANDRA. Rasputín era un hombre serio, un místico. Veía cosas, escuchaba voces, presagiaba el futuro.

RUBÉN CHICO. ¿Y no-no-no habrá adivinado cómo iban a fusilar a-a-a la zarina?

MARÍA. Esas cosas no se adivinan, Rubencito.

CASSANDRA. No te creas, si él vio la Revolución. Tenía imágenes de gente que entraba al palacio de los Zares y que marchaba por la Plaza de San Petersburgo. Fuego, gritos, balas. Rasputín se despertaba desesperado en la noche. Imagínate lo que debe ser tener la revolución Rusa metida en la cabeza.

MARÍA. Dicen que tenía una pirula enorme.

RUBÉN GRANDE. (*Entusiasmado*) ¿Really?

MARÍA. Yes. Cuando se murió se la cortaron. La querían poner en un museo.

RUBÉN CHICO. ¿Lo- lo- los bolcheviques? (141)¹⁰

La ironía, como figura retórica, es un fiel reflejo de la hibridación que se produce en el lenguaje transformado en diálogos/acciones ejecutadas por los personajes/actores, desplazándose constantemente entre lo trágico y lo cómico. Esta característica revela una caricaturización del recuerdo, pero al mismo tiempo devela la vigencia de un horror no resuelto, como es la desaparición de personas en los años de dictadura. Lo irónico en *El Taller* se presenta como una especie de mueca del pasado traído al presente. La ironía, en el plano semántico, la entendemos, en palabras de Linda Hutcheon “como señal de diferencia de significado, a saber, como antífrasis. Como tal, se realiza de forma paradójica, por una superposición estructural de contextos semánticos (lo que se dice/ lo que se quiere que se entienda)” (179). Su utilización se despliega en dos planos, en el textual (lectura) y en el de enunciación (puesta en escena). Por lo tanto, la ironía es utilizada en *El Taller* para hablar en sentido contrario de lo que realmente se sabe o piensa: se utiliza un tono peyorativo en los diálogos, provocando la risa en el lector/espectador. Tal dispositivo permite no involucrarse emocionalmente, lo que finalmente da espacio al distanciamiento y permite la reflexión crítica.

Para que la ironía funcione, sin duda que el lector o espectador debe conocer de qué se habla, es decir, funciona solamente cuando el receptor comparte y entiende códigos sociales

10 El personaje de RUBÉN CHICO es presentado en el texto y puesta en escena como tartamudo.

y culturales, pues se trata de “un fenómeno dialógico, en el sentido en que se presenta esta suerte de intercambio entre el autor y el lector” (Hutcheon 187). De este modo, la ironía es un mecanismo que rearticula lo temático, rompiendo con la lógica de sentido, un humor negro que es propio de nuestro tiempo, donde dramaturgias y puestas en escena miran y se enfrentan a la vida desde una postura más crítica y mordaz. Un ejemplo de ello aparece en el capítulo cuatro, cuando llega Mauricio afectado por una noticia que vio hace un momento, el atentado a Orlando Letelier en Washington. Él, al reunirse con sus compañeros del taller, les comenta la noticia, pero estos no le dan importancia; más aún, el personaje de Cassandra desvía el foco real afirmando no ser un atentado sino un arreglo de cuentas por ser narcotraficantes.

MAURICIO. Acaban de matar a Don Orlando Letelier.

RUBÉN CHICO. (*Sorprendido*) ¿Al mi-mi-ministro de Allende?

MAURICIO. Explotó su auto en una calle de Washington.

...

CASSANDRA. ¡Qué horror! Debe haber sido un atentado.

RUBÉN CHICO: Po-po-por supuesto que fue un atentado, si los autos no andan explotando solos.

CASSANDRA. ¡Los narcos! ¡Otra vez los narcos! Esto me suena a ajuste de cuentas. (Fernández 164-5)

Junto a esta negación de la realidad, se muestra la insensibilidad ante estos hechos de muerte y dolor acontecidos en la época. Ejemplo de ello es el personaje de María en la siguiente secuencia:

MARÍA. Chiquillos lindos, no quiero ser mala onda, pero si nos ponemos a escuchar las noticias no vamos a trabajar nada.

CASSANDRA. Es cierto, además yo no quiero escuchar calamidades. ¿Para qué?

RUBÉN GRANDE. Yo hace ratito que no veo noticias. No aportan para nada al trabajo literario. ¿Démosle mejor?

Los talleristas se instalan para comenzar la sesión. Toman sus manuscritos.

MAURICIO. Perdónenme, pero yo estoy un poco tomado con la noticia, no creo que pueda participar del taller.

CASSANDRA. No seas leso, Mauricio. Todos los días muere gente en el mundo. No podemos afectarnos por noticias como ésta.

MARÍA. La verdad es que no debiéramos afectarnos por nada.

RUBÉN GRANDE. Terminaríamos completamente locos y no escribiríamos. (165)

A partir de las citas expuestas, podemos observar cómo el humor permite quebrar la lógica de lo que debiese ser entendido como lo correcto (reconocer la verdad, ser sensibles o por lo menos respetuosos). La ironía, la posmemoria y lo político se entretajan de manera tal que el mensaje no decaiga, sin volverse obvio o sin transformarse en un teatro abiertamente panfletario, permitiendo al espectador compenetrarse en la historia que lee y/u observa.

El Taller nos presenta una ficción a partir de un hecho real, en donde el lenguaje se entrecruza con nuestros imaginarios sociales, dejando al desnudo nuestra memoria colectiva en la que todos los espectadores, de diversas generaciones, poseemos ideas y recuerdos en común. Josette Féral afirma que “el teatro ha mantenido siempre estrechos lazos con la memoria. Casi

podríamos decir que lo hace por naturaleza. En efecto, el teatro es: un lugar de memoria (un lugar donde se transmiten formas escénicas, textos y tradiciones de interpretación transmitidas por las prácticas mismas)” (15). De este modo, la dramaturgia contemporánea está fuertemente ligada con la posmemoria, en cuanto lugar central de un universo contextual que permite el recuerdo y la transcripción de este en formatos artísticos. Los personajes de *El Taller* no solo son portadores de un discurso, sino que también, en sus cuerpos de actores, llevan insertos su propia dramaturgia, la que se relaciona y conecta con la del personaje, creando una nueva realidad que cuestiona de manera mordaz la dictadura militar de 1973.

Desmontaje de la posmemoria política del horror

Si afirmamos que el “teatro político establece una composición de conceptos que afirman sus contenidos en torno al análisis del poder” (De Vicente 97), sin duda que la *Trilogía Bestiario* puede ser considerada como teatro político¹¹. Ahora bien, este posee diferencias con la dramaturgia desarrollada en plena dictadura, la cual ha sido considerada y enmarcada como política o de resistencia. La diferencia de la trilogía con las textualidades de la dictadura guarda relación principalmente con la forma y el contenido.

El contexto político, social y cultural chileno tras la dictadura sufrió alteraciones ante las cuales la sociedad reaccionó de diversos modos. El teatro también lo hizo y la dramaturgia es un ejemplo de ello. Las manifestaciones teatrales aumentaron notoriamente, apareciendo textos y puestas en escena con lenguajes y estilos muy diversos. En relación a la dramaturgia, esta se aleja de la manera desarrollada en las décadas del setenta y ochenta, dando marcha a nuevas formas de escritura: “La ironía, la parodia, el humor triste, la melancolía afloran como rasgos predominantes en las nuevas dramaturgias; también la rabia, la violencia, lo trágico, como destino inefable de este sujeto desterritorializado de un elusivo *habitus* identitario” (Hurtado 15).

Ahora bien, lo interesante de *El Taller* es que Nona Fernández recurre a los diálogos, a la historia, a la reestructuración de escenas como eje central de su forma y contenido, alejándose de escrituras más abiertas, en donde conceptos o didascalías aparecen como material a desarrollar en los ensayos o puestas en escena. Apela a lo discursivo en la producción de significado; finalmente, a la entrega de un mensaje dirigido a un lector o público que quizás no vivió los traumas y el terror de la dictadura. Las dramaturgias que componen esta trilogía no caen en abstracciones, no pretenden dar una mirada triunfalista sobre nuestra democracia, pero tampoco escriben obras absolutamente amargas, porque lo que se vivió ya fue sumamente violento; por lo tanto, revisitan el pasado desde nuevas formas y estructuras.

Las características que los tres dramaturgos que componen *Bestiario* observan del país, les producen un desencanto a nivel general, en los ámbitos político, económico, social, teatral y personal. Es justamente este desencanto lo que condiciona su escritura en posdictadura.

11 Nos enmarcamos en las palabras de César de Vicente para señalar que entendemos teatro político como un sistema teatral, tanto dramaturgico como de puesta en escena, donde el acento está en la forma de trabajo que responde a estructuras y dinámicas de poder y que se evidencia en diversos planos de la actividad teatral. No se habla de teatro político con connotaciones de grupos o movimientos políticos específicos, sino de estructuras y dinámicas de poder dentro de una sociedad.

Nona Fernández escribe desde su realidad, con sus referentes, formas de vida y con una nueva concepción de democracia, en donde no existe equidad ni justicia; es justamente su verdad, su realidad, lo que la moviliza a escribir, donde la violencia es tratada desde un tono más intelectual, recurriendo al humor como principal ingrediente.

La posmemoria permite develar la máscara, lo ficcional y mirar de frente la realidad a partir de la des/articulación, del de/velamiento de un pasado histórico, que a través de una dramaturgia política con un tratamiento irónico y mordaz crea una nueva lectura del pasado para revelar una verdad oculta. *El Taller*, de manera inteligente, se mezcla con la historia de Rasputín¹², creando un paralelismo de dos realidades en espacios físico-temporales distintos. Así, a través de la intertextualidad, desarrolla una historia capaz de sostenerse con un contenido serio y profundo, pero con una cuota de ironía que permite entender el trasfondo del mensaje. En muchas ocasiones dentro de la obra el personaje de Cassandra, quien tiene un proyecto literario con la figura de Rasputín, interviene en las conversaciones con datos anecdóticos de este personaje.

CASSANDRA. La historia que estoy trabajando es una historia erótica. Pasa en Rusia, a comienzos del siglo pasado. Sus protagonistas son la Zarina Alexandra Fiodorovna Romanova y Grigori Yefimovich Rasputín, más conocido como Rasputín. Ellos se conocieron en el palacio, un día terrible en que la Zarina estaba desesperada porque su chicoco hemofílico había tenido un accidente y sangraba y sangraba y ninguno de los mejores doctores de toda Rusia había podido hacer nada. Una amiga de la Zarina que la vio tan mal, le dijo, "oye Alexandra Fiodorovna Romanova, yo conozco a un brujo que es capaz de sanar a los que no tienen sanación". Y así llegó Grigori Yefimovich al palacio de los Zares. La Zarina lo vio y casi se cayó de espalda. Un hombre grande, de pelo largo, con unos ojos azules preciosos que te miraban y te dejaban en otro planeta. Rasputín se acercó a la cama del niño, se arrodilló a su lado y rezó y rezó y rezó e hizo unas mariguanzas y dijo unas palabras como en otro idioma y de repente el chicoco dejó de sangrar como por arte de magia. (Fernández 157)

Fernández incorpora la historia de Rasputín como un elemento histórico-político de la Rusia zarista, pero con un personaje del cual se desprende su lado más divertido, un monje loco y galán de proporciones, intercalando así pasajes de distensión entre otros momentos tensos en torno a la historia del general Prats y los misterios que se irán develando a lo largo de la obra.

Ahora bien, también es posible desentrañar algunos textos del monólogo de Cassandra y vincularlos con el Chile dictatorial. Podemos ver cómo el tema de la sangre del niño hemofílico es un intertexto del derramamiento de sangre ocurrido en nuestro país durante la dictadura. Fernández incorpora la historia de Rasputín para construir correspondencias con una memoria traumática e irónica, con el fin de reinventar un posible espacio de liberación, dando paso al juego historia-memoria con un Rasputín que imagina métodos de sanación y hace pactos para salvar al niño realizando un milagro. Es evidente el oxímoron con los hechos ocurridos en Chile:

12 La incorporación de Rasputín permite desarrollar con tintes irónicos pasajes de lo ocurrido en Chile, al tener similitudes con la historia rusa haciendo guiños de situaciones y abusos de poder. Además, podemos reconocer, en general, lo que representa o representó Rusia en su época de Unión Soviética, una de las potencias mundiales con ideales y formas de vida fuertemente criticadas, donde el modelo fue destruido.

en el país no hubo ningún milagro ni método para detener el derramamiento de sangre, la desaparición y la muerte. En este sentido, incluso el paso de la dictadura a la democracia, también estuvo marcado por diversos métodos y pactos, que hasta el día de hoy se pagan, al igual que la Zarina hizo con Rasputín al otorgarle potestad e influencia en el gobierno del zar.

Cada vez que en la obra aparece un tema serio en donde se deja en evidencia el terror que se vivía en la dictadura militar, surge una escena anecdótica en torno a la reescritura de la historia de Rasputín. Esto lo podemos evidenciar cuando Mauricio llega al taller y comenta que está recibiendo llamadas telefónicas donde es amenazado por la voz de un gringo. Nadie le da mucha importancia. Continúan con el entusiasmo de la nueva sesión literaria; ahora el que contará su proyecto literario es Rubén Grande quien, sorpresivamente para Cassandra, también trabajará con la figura de Rasputín, exacerbándose en la escena el humor y la rivalidad.

RUBÉN GRANDE. Es una novela de época. Quiero trabajar con un personaje histórico.

CASSANDRA. ¿Quién?

RUBÉN GRANDE. Grigori Yefimovich Rasputín

Todos lo miran sorprendidos.

CASSANDRA. ¿Me estas hueveando?

RUBÉN GRANDE. No

...

RUBÉN GRANDE. Yo he estado investigando mucho y lo que quiero hacer es contar la verdadera historia de Rasputín.

CASSANDRA. ¿Y cuál es la "verdadera historia de Rasputín"?

RUBÉN GRANDE. Odiaba a las mujeres en la cama. Era homosexual.

CASSANDRA. ¡Ah, no! Te estás pasando de la raya. María, Rubencito, díganle algo...

RUBÉN GRANDE. ¿Qué pasa? ¿Ahora resulta que no pueden haber personajes homosexuales?

CASSANDRA. No se trata de eso.

RUBÉN GRANDE. ¿Y de qué se trata entonces?

CASSANDRA. ¡Por favor! Rasputín era un mujeriego, cómo iba a ser cola.

RUBÉN GRANDE. ¿Cola? Por favor, "homosexual" y la boca te queda donde mismo.

CASSANDRA: Tenía miles de amantes, sanaba a las mujeres con sexo. ¡Cómo las iba a odiar! (168-69)

Así, los temas políticos se van entremezclando con historias anecdóticas, con pasajes sin mucho sentido aparente, lo que da cuenta de una nueva manera de enfrentarnos a una teatralidad política. Pero esta teatralidad, que difiere –como ya lo hemos mencionado anteriormente– de la dramaturgia de los ochenta, es transfigurada en sus formas y personajes, deformando una realidad, llevándola en ocasiones al extremo de lo irascible y absurdo. Los personajes habitan en un mundo aparte, fuera del dolor de miles de chilenos. Ellos poseen su propia vida bajo el poder de María, quienes se dejan seducir por su aparente éxito literario y disfrutaban de la música de la época y los tragos que van amenizando o anestesiando su comportamiento. Son parte de una espectacularización de una realidad falsa, que crea un mundo paralelo ajeno a los grandes dolores, la violencia y el derramamiento de sangre que ocurrían por esos años.

¿Teatro político?

Entonces, frente a un sinnúmero de variadas manifestaciones teatrales que se han desarrollado en las últimas décadas, como instalaciones, performance, danza-teatro, biodrama, por nombrar algunas, somos testigos cómo en muchas de ellas las barreras entre las artes se desdibujan; pareciera que el cuerpo y la afectación sobrepasan o tienen más relevancia que las palabras. A partir de ello, cabe interrogarse si las manifestaciones teatrales de hoy privilegian la pregunta por lo político-social o indagan más en la experimentación estética. O, dicho de otro modo, ¿existe el teatro político hoy? Al respecto, en La revista *Clarín* Hans-Thies Lehmann responde:

Creo que desde el principio el teatro es una práctica muy relacionada con la vida política. En Grecia Antigua, el teatro isabelino con Shakespeare, el Barroco, el teatro del Siglo XVIII y XIX siempre conservó estas preguntas políticas sobre la sociedad. Entonces, la política es una dimensión del teatro, no está confinada a ciertos períodos de tiempo. Pero, por supuesto, el modo en que el teatro se relaciona con la política está cambiando con la historia. El teatro no es político por su contenido, aunque esto es posible, sino que debe ser hecho de un modo político. Esto es lo esencial. Debe estar hecho con un espíritu democrático de colaboración y aceptación mutua, sin un estilo jerárquico y de relaciones de poder. (Entrevista)

Sin duda que el teatro político existe, a pesar de la diversidad de formas, estilos y temáticas que abordan las nuevas dramaturgias. Lo que ha cambiado son las formas, el modo de comunicación, y las maneras estéticas de llevarlos al texto y/o la escena.

El teatro político no es un género teatral (como el sainete o la alta comedia, etc.) que muestra escenas económicas, nacionales, etc.; no es una tendencia partidista, ideológica o panfletaria (vinculado así a las obras derechistas que serían también teatro político de otra tendencia); no es una desviación del arte; tampoco es algo del pasado, siguiendo la idea que ya no se dan las "circunstancias" que lo mantenían (ahora estaríamos en el fin de la historia, en la imposibilidad de una sociedad comunista, etc.); no es un estilo con rasgos formales específicos. (De Vicente 16)

Las obras actuales complejizan sus estructuras y temas, no son tan directas en la entrega de información, sino que crean nuevas poéticas que articulan sus preocupaciones y reflexiones sobre las injusticias políticas y económicas; el énfasis se pone en el lector u observador, siendo este finalmente el que decodifica el mensaje entregado. Al respecto, Juan Villegas señala que "El discurso teatral de esta época incorpora la parodia, la ironía, la metateatralidad como recursos recurrentes que contribuyen, con frecuencia, a la ambigüedad del mensaje" (*Historia Multicultural*, 216).

En cuanto a la misma realidad del teatro y su relación con gobiernos posdictatoriales, María de la Luz Hurtado aclara que si bien se habló de un teatro que, por su diversidad de poéticas escriturales y escénicas, se le señaló como "despolitizado y volcado a sub-grupos minoritarios, decayendo su convocatoria y, valga la redundancia, su 'historicidad'" (109), este no fue así. Al contrario, afirma ella, "la memoria histórica y los temas acuciantes del presente, en su sentido más profundo, constituyen el material y referente fundamental del teatro chileno hoy" (109).

La *Trilogía Bestiario* es una evidencia clara de cómo hoy, pasados cuarenta años del golpe de estado, el teatro y su dramaturgia siguen siendo espacios políticos, de posmemoria. El acto de recordar no solo es una práctica intelectual, es una vivencia, una experiencia que se acciona desde diversas materialidades. Un ejercicio ético que permite conocer y no olvidar pasajes oscuros y sangrientos de la historia. Un recuerdo mediado por la actualidad en la que se vive, donde imagen y palabra se fusionan para reelaborar una dramaturgia que, gracias a la distancia temporal y cultural, posibilita escribir desde otra trinchera y así no permitir que “la mujer que vio lo que no debía ver. . . [quede] atrapada en esa escena que ha visto, sin poder salir de ella nunca más” (Fernández 181).

El acto de recordar el pasado es finalmente una nueva construcción de realidad que está mediada por el autor, es decir, la subjetividad y el contexto son la materia prima para crear una nueva dramaturgia política. Estos autores son parte de una generación que ha permitido no invisibilizar un acontecimiento que fracturó al país en todo sentido. Si bien para algunos autores el uso de la memoria ha sido manipulado de manera indiscriminada¹³, creo que es justamente su utilización en diversas formas artísticas la que ha permitido y permitirá reparar el daño y el trauma provocado en distintas sociedades por hechos de violencia, sangre y poder.

El Taller y la *Trilogía Bestiario* son ejemplos claros de que el tema de la dictadura militar chilena no está cerrado. Aún quedan culpables que no han pagado por sus delitos. De esta manera, sus temáticas rememoran hechos y personajes pasados, desde una ficción para luchar contra el olvido.

No debemos olvidar, en primer lugar, para resistir el arruinamiento universal que amenaza a las huellas dejadas por los acontecimientos. Para conservar las raíces de la identidad y mantener la dialéctica de la tradición y de la innovación, hay que tratar de salvar las huellas. Ahora bien, entre estas huellas se encuentran también las heridas infligidas por el curso violento de la historia a sus víctimas. (Ricoeur 40)

Los tres autores nos entregan datos de sus vidas para retratar el mundo, pues “la literatura dramática es una actividad que supone no solo un compromiso muy franco, sino muy contundente con el medio. Toda pieza de teatro es un ajuste de cuentas, un enfrentamiento inmediato con la sociedad” (Gambaro 88). Como sabemos, el arte siempre se encuentra en directa relación con el medio en el cual se desenvuelve, de allí nacen las creaciones a través de las preguntas, percepciones y críticas que motiva el entorno. Estas dramaturgias, entonces, aparecen con características propias que responden a la especificidad de cada autor, en tanto la importancia está centrada en un proceso transformador y creador de signos que articulan mecanismos/dispositivos dentro de la dramaturgia textual y escénica, apareciendo una especificidad poética que muchas veces puede superar la vida misma, como lo afirma Milena Grass en el siguiente párrafo:

La obra de teatro es una construcción de sentido con una lógica interna propia, donde todo es signo, ícono o símbolo necesario y significativo, en un conjunto que funciona por amplificación,

13 Pienso, por ejemplo, en Beatriz Sarlo, Paul Ricoeur, Tzvetan Todorov o Andreas Huyssen.

como una caja de resonancia, para poner en el espacio público del acontecimiento teatral una realidad más real –o más densa– que la vida misma. (44)

El Taller permite, a través de la reelaboración en su dramaturgia de personajes y acontecimiento reales, crear una representación simbólica que utiliza el humor como recurso, donde su finalidad no es solo hacer reír, sino que su materialización textual y espectacular permita representar lo irrepresentable (dolores, trauma y muertes producto de la dictadura militar).

El desencanto también aparece en estas dramaturgias, a través de la mirada perpleja de algunos personajes de las obras que ven cómo la condición humana se ha ido deteriorando. Así, el poder, la humillación, la subordinación del hombre se desarrollan en estas prácticas dramáticas y, la posmemoria y el humor se presentan como ejes centrales y articuladores. De este modo, los personajes ponen en disputa luchas ideológicas como modo de recomponer y/o rearticular la memoria histórica, haciendo visible nuestro pasado próximo, como una forma de evitar el olvido, “la memoria puede ser considerada crucial para la cohesión social y cultural de una sociedad. Cualquier tipo de identidad depende de ella. Una sociedad sin memoria es un anatema” (Huysen 143). Para ello, la dramaturgia está delimitada por las capacidades de transformación de lo cotidiano, y es desplegada desde diversas materialidades, pero siempre ejecutadas por los personajes, por sus cuerpos y sus pensamientos, encarnando vivencias que producen en la acción. Es decir, *El Taller* crea una forma de lenguaje y expresividad actoral que, a través del humor y lo político, constituyen un modo de representar la sociedad actual, una sociedad matizada entre la vorágine que experimentamos en este sistema capitalista, arribista y superficial, y la búsqueda por la verdad y la reconciliación. Un taller donde coexiste lo dulce y agraz, develando a través de su textualidad y puesta en escena una forma de resistencia frente a un país herido por las violentas transformaciones históricas de las que ha sido objeto.

Obras citadas

- De Vicente Hernando, César. *La escena constituyente. Teoría y práctica del teatro político*. Madrid: Centro de documentación crítica, 2013. Impreso.
- Féral, Josette. “La memoria en las teorías de la representación: entre lo individual y lo colectivo”. *Teatro, memoria y ficción*. Buenos Aires: Galerna, 2005. 15-30. Impreso.
- Fernández, Nona. “El Taller”. *Bestiario, Freakshow 1973-1990*. Santiago: Ceibo Ediciones, 2013. 135-203. Impreso.
- . “Tres obras basadas en personajes de la dictadura llegan al GAM”. *Diario Uchile*. Web. 20 Jul. 2014.
- Ferretto, Giulio. *La memoria como invención y reescritura escénica en la obra Madrid-Sarajevo de Marco Antonio de la Parra*. Tesis magíster. Universidad de Chile, Chile, 1999. Impreso.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada, 2011. Impreso.
- Gambaro, Griselda. “Algunas consideraciones sobre la crisis de la dramaturgia”. *Revista Apuntes de Teatro* 104 (1992): 87-89. Impreso.
- Grass, Milena. “Cinema Utopía (1985) y Rio Abajo (1995), de Ramón Griffero. Imágenes teatrales para una comprensión mítica de la historia chilena reciente”. *Revista Apuntes de Teatro* 134 (2011): 41-53. Impreso.

- Hirsch, Marianne. *The generation of postmemory: writing and visual culture after the holocaust*. New York: Editorial Columbia University Press, 2012. Impreso.
- Hurtado, María de la Luz. "Historicidad en el teatro chileno del dos mil". *Escenas Latinoamericanas*. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur, 2006. 107-117. Impreso.
- . y Mauricio Barría. *Antología: un siglo de dramaturgia chilena 1910-2010, t. III*. Santiago: Comisión Bicentenario, 2010. Impreso.
- Hutcheon, Linda. "Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía". *De la ironía a lo grotesco*. México: Ed. Hernán Silva, 1992. 173-193. Impreso.
- Huysen, Andreas. *Modernismo después de la posmodernidad*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2011. Impreso.
- Ibacache, Javier. Prólogo. *Bestiario. Freakshow temporada 1973/1990*. Marcelo Leonart, Ximena Carrera y Nona Fernández. Santiago: Ceibo Ediciones, 2013.7-9. Impreso.
- Lehmann, Hans-Thies. "El teatro no es político en su contenido, sino porque está hecho de un modo político". Entrevista. *Revista de cultura Clarín*. Web. 20 Jul. 2014.
- Piña, Juan Andrés. "Propuestas, exploraciones y búsquedas de un teatro vivo". *Escenas Latinoamericanas*. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur, 2006. 119-125. Impreso.
- Ricoeur, Paul. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Ediciones Universidad Autónoma de Madrid, 1999. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado, cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2012. Impreso.
- Szurmuk, Monica y Robert McKee Irwin. *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI Editores, 2009. Impreso.
- Villegas, Juan. *Para un modelo de historia del teatro*. California: Ediciones Gestos, 1997. Impreso.
- . *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones Galerna, 2005. Impreso.

Fecha de recepción: 25 de agosto de 2014

Fecha de aceptación: 28 de abril de 2015