



## La violencia en la memoria: traducción, dramatización y representación del pasado

CATHERINE BOYLE  
KING'S COLLEGE LONDON

*Toda leyenda tiene la edad de la memoria, y ésta suele ser frágil o irse por caminos que no siempre nos placen. (Juan Radrigán)*

*Sospecho que estoy insertándome... en toda una nueva sensibilidad que está en el aire para mucha gente, hoy día, y que es quizás... el producto de la acumulación violenta y vertiginosa de los acontecimientos y sus informaciones, que no alcanzan a convertirse en conceptos y se desfiguran, por ello mismo, sólo en impresiones momentáneas, en una suerte de encandilamiento distorsionador. (Egon Wolff)*

### PREGUNTAS Y DUDAS

Este ensayo está basado en una charla que di hace poco en Cambridge. La charla, a su vez, surgió de la necesidad de empezar a abordar varias preguntas más en torno a mis distintos roles de profesora, traductora, asesora en producciones británicas de obras de teatro hispanoamericanas. Estas preocupaciones tienen que ver con la transmisión, traducción y representación de la historia y de la memoria. Con la detención de Pinochet en Londres en noviembre del año pasado, estas cuestiones han asumido una importancia imposible de anticipar.

A partir de ese momento, hemos visto entre nosotros una representación del pasado reciente chileno. Lo que me ha sorprendido es que, en realidad, hemos sido testigos de una representación bastante

justa, bastante fiel, de esta historia. Quiero decir que hemos visto una especie de desfile de los argumentos, acusaciones, justificaciones y, hasta cierto punto, de las memorias que existen dentro de Chile: las archiconocidas representaciones del gobierno de Salvador Allende, las igualmente conocidas cifras con que se detalla el gran éxito del *milagro económico*, la manera en que se nos repite que Pinochet renunció al poder —¿cuántos dictadores pueden jactarse de ello?—, que el gobierno chileno, los chilenos, quieren que vuelva a Chile donde sería legítimo juzgarlo, y que una dosificación sabia de la memoria y el olvido está permitiendo una transición pacífica a la democracia. Y también hemos escuchado y leído los testimonios atroces de los abusos a los derechos humanos. Hemos tenido, en suma, acceso a ciertas memorias de y desde dentro de Chile.

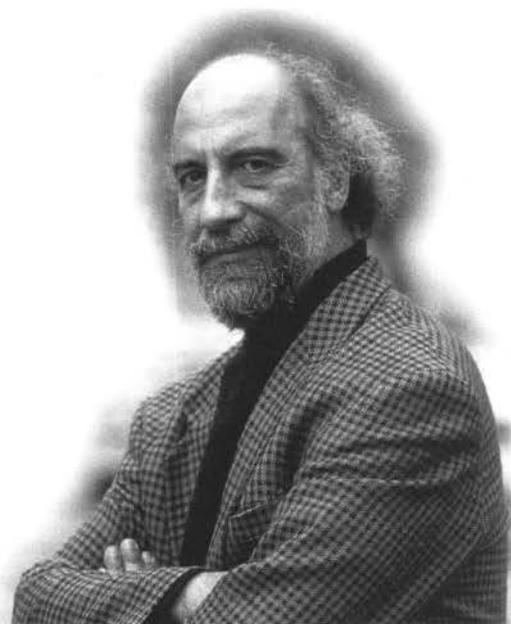
Este es un privilegio extraordinario: recibir una visión tan aguda y transparente de un país; ser testigos de representaciones y auto-representaciones de ese país tan diversas y a veces contradictorias que surgen, sin embargo, de la misma historia. Y en ellas, el actor principal es todavía Pinochet en toda una variedad de roles: ex-dictador, senador vitalicio, víctima de la discriminación arbitraria, del imperialismo, gran amigo (ahora traicionado) de los británicos, gran patriarca y salvador de su país. Todas, creo, representaciones fácilmente reconocibles dentro de Chile. Pero aun así resulta demasiado claro. Aun siendo consciente de la fragmentación del país, de la polarización en torno a la cuestión Pinochet y de muchas otras cosas, tengo la impresión de que existe la certeza —o la esperanza— de

que llegaremos, cavando cada vez más hondo, a la verdadera historia de un país. De allí nace un lenguaje que, por poco unívoco, es pobre e incapaz de transmitir otras representaciones del país que, si bien apenas se oyen, no dejan por ello de existir.

Es esta pobreza lingüística la que me lleva de nuevo a la literatura, la poesía, el teatro chilenos. Porque mientras los lenguajes políticos, económicos, nos atan a ciertas posibilidades reales, en los lenguajes creativos existe otra forma de pensar, de imaginar el futuro, de desafiar el pasado y, por tanto, el presente. Allí existe una libertad para explorar ideas, a veces ideas descartadas por razones pragmáticas o, sencillamente, porque nunca encontrarán ni siquiera un rincón en el pensamiento político.

Y desde allí surgen mis preguntas y dudas. A estas alturas, sabemos que no hay una sola historia o una sola verdad o una sola memoria. Pero, ¿cómo sería posible incorporar estas múltiples historias, verdades y memorias al presente, a la necesidad de tomar decisiones, gobernar un país, guiarlo hacia el futuro? Y de allí me surge otra preocupación constante: ¿cómo transmitir y traducir estos lenguajes, cuando esto significa entrar en una memoria que no es la mía?

En suma, estas representaciones de Chile, transmitidas aquí debido al caso Pinochet, las reconozco. Me llegan como si hubieran sido calcadas de representaciones chilenas de su propia historia. Lo mismo puedo decir de las divisiones entre los que apoyan su extradición a España y los que no. Los argumentos son iguales. Y todo esto me preocupa profundamente porque, de cierta manera, es *demasiado claro*. Este acceso a la historia de otro país nos proporciona cierto entendimiento, ha despertado cierta conciencia de la historia reciente de Chile, pero en términos políticos, todo esto en términos de la respuesta a una pregunta (¿sí o no a la extradición?), en términos de cómo se representa esta historia en la prensa y en los medios de comunicación masivos, donde la vasta mayoría del público británico aprenderá todo lo que va a aprender sobre Chile. Y mientras leo estos artículos y me esfuerzo por entender los argumentos legales, empiezo a articular esta duda que no deja de molestarme.



Raúl Zurita

Estas representaciones son la superficie de la historia reciente de Chile y sólo rascan la superficie. Sin embargo, el público británico sabe con esto más de Chile que de cualquier otro país latinoamericano en este momento. Y cuán poco sabemos. Y cómo dependemos de estas representaciones de periodistas y políticos para poder fiarnos de sus decisiones a nivel global y de las serias repercusiones internacionales que éstas conllevan. Lo que se hace cada vez más patente es la pobreza del lenguaje que se usa para expresar esta historia. Porque termina siendo una historia, una narración *Performance*. Lo que sigue es mi primer intento de abordar estas interrogantes y preocupaciones en un ensayo. Hasta cierto punto estoy reco-

1. **Violence in memory: translation, dramatisation and performance of the past in Chile**, Hispanic Studies Research Seminar, Trinity College Cambridge, 3 de febrero de 1999. Quisiera agradecer a mi colega Luis Rebaza Sorraluz su ayuda con la traducción al castellano de este ensayo. Los errores que quedan son míos.
2. Jorge Edwards, **El olvido y la memoria**, El País, 26 de noviembre de 1998.

giendo ideas, juntándolas para ver dónde me llevan y con la esperanza de encontrar nuevas posibilidades para la exploración tanto creativa como intelectual.

## EL TRAUMA DEL PRESENTE

La primera sección de **La vida nueva** de Raúl Zurita se basa en sueños de pobladores del campamento Silva Henríquez recopilados por el autor<sup>3</sup>: *Así comenzará mi libro, pensé; con sus sueños. Está bien, todos moriremos algún día ardiendo como un sueño en el espacio, salvo que yo no quiero que mi sueño se muera*.<sup>4</sup> El primer sueño, **La vida nueva**, crea una poderosa metáfora para el libro entero y un poderoso lenguaje simbólico para el período en el que fue escrito: 1983-1993. Una mujer sueña que va a dar a luz *acurrucada contra una pared a la vista de una gran cantidad de gente*. En medio de la vergüenza que siente, su preocupación es cómo va a cortar el cordón umbilical. Da a luz cortando el cordón con los dientes y cree que todo ha terminado cuando le empieza a nacer *una [guagua] más y detrás de esa otra y luego otra y otra más y otra más: Entonces me fui para adentro y me vi entera las entrañas. Me veía como por una ventana transparente, toda por dentro me miré y allí estaba el cordón umbilical colgando, igual que una tripa, cortado, goteando sangre* (p.15).

Hasta cierto punto, lo que tenemos aquí es una metáfora accesible del nacimiento, de la vida nueva que nace de la pena y el sufrimiento. La mujer no puede esconderse de la vergüenza de dar a luz en público, pero tampoco puede evitar que los partos se multipliquen; se parece a un animal en el parir y morder el cordón umbilical, y a un espíritu en el irse para adentro y ver el cordón sangriento. Este poema-sueño es la suspensión de un momento, del momento de la violencia del nacimiento, del momento de la posibilidad, de la posible vida nueva. Y allí está su magnitud: la vida

nueva está en un constante proceso de nacer de la violencia que la mujer se ve obligada a infligir a su propio cuerpo, al cordón umbilical que ha nutrido la vida nueva, ahora cortado, goteando sangre. Es una pesadilla en un constante proceso de repetición, suspendida en un espacio-sueño.

Cuando lei por primera vez la primera sección de **La vida nueva** y empecé a traducirla al inglés<sup>5</sup>, sentí que la única manera de llevar a cabo esta traducción era dramatizando los sueños. Aquí están hechos poesía los sueños y pesadillas de un grupo de gente. Estas son las voces que surgen de una multitud, son la expresión de un presente abarrotado de memorias, de deseo, amor, identidades e historias perdidas, de esperanza y violencia. Traducir estas voces a través de una sola voz me parece imposible, porque una voz solitaria es demasiado *delgada*, débil y limitada. Y en traducción, abandonada en otro lenguaje, otra cultura, historia y memoria, esta voz se queda sin otras para escucharla, reconocer e interpretarla, darle resonancia y crear un espacio para su memoria. Para mí, la traducción necesitaba el apoyo de una serie de otros elementos que llenarían esta voz solitaria de sentido: sonido, luz, imagen, el murmullo de otras voces, la palpación de la naturaleza subterránea de las voces, la sensación del batir de un corazón nuevo. La sensación de un despertar a una historia que apenas se oye y apenas se percibe.

El lenguaje de estos sueños se encuentra al borde de la significación. Los sueños no se pueden descifrar de inmediato de manera cultural; puede que, por el mismo hecho de ser sueños, no hablen de un presente o un pasado que se pueda descifrar. Pero sí hablan. Más bien, sueñan. En la traducción se necesita una multitud de voces para transmitir este *sonido*. La traducción necesita encontrar una manera de crear el ruido de una multitud, un barullo en medio del sonido abrumador de los ríos, el mar, los elementos desde los cuales emerge una voz solitaria para luego desvanecer-

3. Véase Juan Armando Epple, **Transcribir el río de los sueños** (Entrevista a Raúl Zurita), Revista Iberoamericana, 168-169 (1994), 873-883.

4. Raúl Zurita, **La vida nueva** (Santiago: Editorial Universitaria, 1993), pg. 16.

5. Ver **Poems from the new life** (Opening Section) translated by Catherine Boyle in *Travesía. Journal of Latin American Cultural Studies*, Vol. 2, Núm. 2 (1993), 219-26.

se y ser sustituida por otra: la suspensión constante de un momento, la constante repetición de la pesadilla de nacer, que nunca terminará porque nunca seré capaz de contener toda la expresión que el nacer exige.

Lo que quiero destacar aquí es la liminalidad del lenguaje. Para la persona de afuera hay una conciencia de un mundo difícilmente accesible. Pero, aunque hay que hacer un esfuerzo por llegar a este mundo *real*, el mundo del imaginario salta a la vista y el lenguaje se ofrece como fuerza conductora: hay que hacer un salto, pero este salto es de imaginación a imaginación. Y es a través de la imaginación, incluso del subconsciente, que uno vislumbra realidades humanas e históricas.

Se le ha criticado a Zurita la representación de un *presente conciliador que tranquiliza y reconcilia y controla los excesos de la temporalidad histórica, y de una dehisto- rización de las vicisitudes terrenales del aquí-ahora*<sup>6</sup> al convertir el paisaje natural (en su escritura en el desierto, *ni pena ni miedo*) en lugar que, al no estar *contamina- do*<sup>7</sup> por la historia, se vuelve mítico, cíclico, inmemorial.

Este ensayo no es el lugar apropiado para esta discusión, sólo quiero subrayar los elementos que a mí me llaman la atención y que me ayudan a enfocar y avanzar en mis impresiones sobre la representación de la memoria en Chile. Lo que he visto nacer entre cierta crítica es un impulso más general por colocar el lenguaje creativo dentro de parámetros políticos. Los elementos básicos de esta interpretación tienen que ver con la falta de memoria, la reconciliación del futuro con el pasado a través de un presente conciliador, la transición a un mundo de lo posible (la democracia) mediado por la contingencia política. Dentro del país parece que tiene que ver con la cuestión de cómo *pertenecer* al presente. Para mí se traduce en el dilema de cómo acceder a las distintas lecturas y representaciones del pasado, presente y futuro en Chile sin haberlas vivido.

6. Nelly Richard, **La insubordinación de los signos (Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)** Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1994, pg.51. Me refiero aquí a su impactante lectura de la escritura en el desierto de Zurita, **Ni pena ni miedo**.

7. La expresión es de Zurita. Véase Nelly Richard, pg. 52.

## VOCES AISLADAS, MULTITUDES DE VOCES

Ya he escrito en otra parte sobre la ahora mundialmente famosa obra de Ariel Dorfman **La muerte y la doncella**. Una de las preguntas que surge de esta obra es el porqué de su éxito internacional y de su, sin embargo, rotundo fracaso en Chile. Dorfman responde diciendo que la obra era demasiada complicada, que en la época de la transición la gente buscaba respuestas fáciles, que él estaba enfrentando un pasado que poca gente quería enfrentar. Encontré estas declaraciones inaceptables. Mi interpretación entonces fue proponer que el lenguaje teatral de Dorfman era anticuado, que levantaba interrogantes que ya habían, de hecho, sido examinadas teatralmente de maneras mucho más complejas y motivadoras, y que él le estaba dictando por sobre todo una respuesta al pueblo chileno. Cito a continuación estas líneas de un artículo mío sobre la producción londinense de la obra: *Con el misterio sin resolver de la obra, puede que el autor quiera que creamos que él ha creado una lectura abierta, pero no lo ha hecho, ya que sólo permite una opción viable, la del abogado, la del nuevo gobierno chileno, una opción que se apoya en la creencia de que el pasado debe aguararse (aligerarse) para que la democracia sobreviva. La alternativa de la mujer, nos grita la obra, no es alternativa, ya que sólo perpetuará ciclos de violencia. La opción de la mujer es una amenaza en potencia que debe ser controlada, tanto por el marido que deja que la mujer empuñe la pistola como por el dramaturgo que nos deja vislumbrar otras posibilidades y luego nos guía sin destreza a una solución.*<sup>8</sup> En ese análisis, postulaba que Dorfman había mal interpretado a su público, que el fracaso de la obra en Chile era el resultado de su falta de habilidad para insertar sus lenguajes teatrales en los lenguajes teatrales que se habían desarrollado en el país, que por esta razón la obra era anacrónica, inclusive insultante para la audiencia a la que se dirigía.

8. Catherine Boyle, **¿The mirror to nature? Latin American Theatre in London**, Travesía. Journal of Latin American Cultural Studies, Vol. 1., Núm. 1, pg. 115.



El equipo de la producción de *La muerte y la doncella*, en Broadway, Estados Unidos. En la foto, sentados, los actores Gene Hackman, Glenn Close y el dramaturgo Ariel Dorfman. De pie el actor Richard Dreyfus.

Me equivoqué. Yo interpreté a Chile como el origen y el destino culturales de la obra. Y cuando busqué una razón para el fracaso, lo hice en torno al contexto teatral de Chile. El hecho es que sí, la obra ha sido increíblemente exitosa en su cultura de origen, pero esa cultura no es la chilena, es, más bien, la occidental, la norteamericana, la europea. Esto es lo que la hace tan increíblemente portátil: el conjunto de códigos y significados que conforman su centro se moldea fácilmente a cierta conciencia de y simpatía hacia esos países que viven, al parecer, periodos similares de transición. **La muerte y la doncella** se mueve en un vacío que niega la necesidad de una traducción real, de un proceso de transmisión cultural. En este espacio internacional, dichos códigos son ya conocidos y los distintos públicos los comparten.

Pero si uno ve Chile como la cultura destino, la imagen cambia completamente. Hablando del fracaso local de **La muerte y la doncella**, dice Nelly Richard: *En el caso de Dorfman, la problemática del rol de la memoria es articulada por motivos que recitan el libreto político de la sociedad chilena de la transición democrática. Acciones y personajes se establecen en conformidad y redundancia de lógicas con el repertorio de conflictos sancionado por el*

*discurso oficial de la coyuntura política*<sup>9</sup> La obra es un mecanismo completamente conformista en apoyo al *status quo* político. Richard llega a explorar las maneras en que el discurso teatral de Dorfman se mueve alrededor de dualidades que han caracterizado por mucho tiempo el debate acerca del tema de los derechos humanos: víctima y victimario, culpa y reparación, ofensa y perdón. La obra, dice ella, *protege el orden y la composición de los significados negociados —y consentidos— por la versión oficial del régimen de transición democrática*.<sup>10</sup> Ella concluye diciendo que la obra, *planeada fuera de Chile*<sup>11</sup>, fracasó allí porque ésta no incorporó una cierta *fatiga* por discursos puramente ideológicos, que simplemente reforzaban ideas gastadas acerca del *continuum* que se despliega entre el triunfo y la derrota.

Mirándola ahora, yo diría que **La muerte y la doncella** entra simultáneamente en dos espacios lingüísticos y teatrales: el espacio de un lenguaje compartido que ignora los matices y especificidades de la situación chilena, es decir, el espacio que la obra ha

9. Nelly Richard, op.cit., pg. 32.

10. Ibid., pg.33.

11. Ibid., ibid.

ocupado a nivel internacional, donde no se puede esperar o exigir la comprensión; y un segundo espacio, donde este lenguaje no se acomoda fácilmente en los sistemas de significado que se desarrollan y se cuestionan dentro del país a través tanto del teatro y la poesía como de las artes plásticas. Dorfman es muy fácil de traducir, de transmitir de escenario internacional en escenario internacional porque habla un lenguaje internacional de una sola voz. A través de los tonos de esta voz, surge el compromiso y la apariencia de la exploración del momento político, pero, de hecho, no se problematiza nada. Un lenguaje internacionalmente compartido de lugares comunes acerca de Chile y de otros países *similares* termina limando las asperezas. Resalta lo esquemático del mensaje, que se reduce a dos extremos con un terreno central, éste último siendo el lugar de la sensatez. El lenguaje de tonalidades de Dorfman se convierte en artificio, seductor en su invitación pero vacío en su incapacidad para significar.

## MURMURACIONES<sup>12</sup>

Lo que me interesa explorar ahora y en el futuro, a través de este largo trabajo de investigación cultural, es cómo la palabra, la representación, al convertirse en signo político o entenderse meramente como éste, se vuelve esquivada, casi incomprensible. Porque es signo estético, artístico, creativo. La lectura que coloca lo creativo en una posición donde se le encarga el deber de significar algo en términos del trasfondo político, es la que, para mí, *deshistoriza* las palabras, la que las ubica en un presente sin memoria. Lo que me interesa es el problema del espacio de las representaciones creativas del pasado reciente. Porque, ¿no es cierto que los elementos para el análisis del



La Negra Ester, de Roberto Parra y Andrés Pérez, 1988.

pasado, de la memoria, yacen también dentro de una conciencia de la manera en que se revela, en cierto modo, la comunidad desde la que surge? En esta área no está funcionando una imaginación política sino más bien una imaginación artística, cuyo pasado es tanto el pasado histórico del país como el pasado estético de lo creativo, y lo creativo actual es un constante y doloroso hilar este pasado a través de sus representaciones hacia un imaginario futuro. ¿No serán las memorias que están en el aire, que han sido ya vislumbradas por la gente y que están en proceso de articularse, la fuente de recursos para lo creativo?

Durante el período de la transición me parece que el teatro de Chile ha luchado por encontrar nuevos lenguajes de expresión teatral. Si durante la dictadura el teatro ocupaba un espacio en el cual asumió la responsabilidad de ser una voz para aspectos de la realidad del país que eran censurados o reprimidos a través del miedo, en la época de la transición hubo un período de desorientación y desintegración que reproducía el período que siguió inmediatamente al golpe militar. Esto fue anticipado por la comunidad teatral: se era agudamente consciente de que una forma que obtenía su fortaleza de su lugar en la *oposición* encontraría difícil establecer nuevas identidades más allá de esta realidad. Esto se vivió en primera instancia como un cansancio de las viejas formas, formas que dependían de las palabras y que habían descuidado hasta cierto punto la experimentación teatral. Pero, para principios de los noventa, esto se

12. Claudio di Girólamo, *Citando murmuraciones*, Revista Apuntes, 108 (1994), 5-7, un comentario a la obra *Osorno 1897 o murmuraciones acerca de la muerte de un juez* de Gustavo Meza.



*La manzana de Adán. Teatro La Memoria.*  
Dirección: Alfredo Castro, 1990.

vio como muy reductivo y empezó una nueva búsqueda, con una nueva generación de practicantes teatrales, y el enfoque cambió de manera notable.

Hubo un movimiento desde los escenarios hacia la calle, a la plaza del pueblo, al puerto: el espacio fue reconquistado por el teatro y ésta fue por supuesto una cuidadosa metáfora de la reconquista del espacio público hecha por la gente. En ese espacio lo representado no fueron los discursos políticos de la transición ni la cuestión de cuál *dosis de memoria y olvido* debía ser la más sensata. Lo que se representaba era la certeza de que la gente recuperaba voces y lenguajes expresivos que habían sido violentados y despedazados, para empezar con ello, en las palabras de Mario Benedetti, *una nueva oración*.<sup>13</sup> Esto no llegó siguiendo los recursos fáciles del tema político o el comentario de la situación actual, sino que apareció en forma de, por ejemplo, una celebración de la (baja) vida, como fue el caso de la obra **La Negra Ester**, del Gran Circo Teatro (1988), una historia agrícolal y melodramática

de amor perdido, reencontrado y desperdiciado en los burdeles y bares del puerto de San Antonio.

**La Negra Ester** se convirtió en una de las obras más exitosas del teatro chileno, en gran medida, pienso, porque en un momento en el que lo político predominaba, Andrés Pérez, el director, tuvo el coraje de hacer algo que era estéticamente arriesgado y provocador y que iría de gira por todos los espacios públicos de Chile. No se permitió contradicción entre las *altas*, y muy modernas, prácticas artísticas de trabajo extravagantemente estilizado y la composición mixta (mayormente *popular* en algunas áreas) del público. A través de la obra se revitalizaban una serie de resonancias y recuerdos colectivos, entre ellas el legado de la familia Parra. Por sobre todo, la obra provocó un sentido de lo *chileno* que se separó lo más posible de la *sanidad, limpieza y progreso* del régimen. Como las obras del Teatro del Silencio y Teatro La Memoria, desafió los espacios cerrados, el encierro de la memoria más allá de los años que siguieron a la Unidad Popular y a la dictadura, la violencia a todos los niveles de la vida y a todos los niveles de la expresión. En las décimas de Roberto Parra hay, quizás más que nada, un reencuentro con los ritmos dolorosamente nostálgicos de la décima, del poema popular, abandonados en el mundo moderno a una oralidad marginada.

Fue tanto el éxito de **La Negra Ester** que se habló en la crítica internacional de la obra del *post-pinochetismo* en el teatro. Pero ése no fue —es— el caso, y la gente del teatro lo sabía. Mientras pedían que no se olvidara lo que se hizo durante la dictadura o que no se lo desconociera con la enfatización de otras maneras entonces aceptadas de recuperar la memoria —anticipando la acusación que se les podría hacer de colaborar en el blanqueamiento del pasado, o de traicionar ideales pasados— colocaron al centro de su obra una conciencia de la necesidad urgente de vivir dentro de la violencia del silencio y trascenderla.

Lo que empieza a emerger es la búsqueda (colectiva) de lenguajes que han de reconstituir la sociedad al reconstituir al individuo dentro de esta sociedad. Circundamos el teatro de los sesenta y los setenta y sus debates políticos, o el teatro de los ochenta y su

13. Mario Benedetti, *Primavera con una esquina rota* (Madrid: Alfaguara, 1989), pg. 96.

urgente inserción en el intento de representar de lo no dicho y presente. Aquí, encontramos hecha física la conciencia de una sociedad casi irremediamente fragmentada, la conciencia de que es sólo siendo honestos acerca de los orígenes y el impacto de tal fragmentación que nuevos lenguajes, nuevas formulaciones pueden ser creados:

*Unas ciertas murmuraciones son parte de este proceso, en cuanto revelan una visión subterránea de la historia que no se mueve en el plano de la conveniencia y de los diferentes y necesarios acomodados de toda historia oficial, sino que se alimenta de los datos y recuerdos particulares que, de generación en generación, algunos testigos van dejando como herencia a sus más cercanos consanguíneos y amigos.*<sup>14</sup>

Nuevamente tenemos la sensación de una necesidad de crear acceso a un tipo distinto de imaginación histórica, uno que sea alimentado con los detalles menudos y personales de la historia, uno que capture murmullos y los *traduzca* y transcriba. Lo que percibo en el teatro de los últimos años es una necesidad por regresar a algo que va más allá de la violencia presente en la memoria inmediata, sea en términos de la historia o en términos de geografía (más allá de las áreas populosas, los lugares de la violencia), y más allá del centro social dirigiéndose a los márgenes de la sociedad. Mas no, como en los años previos al golpe, como representación de preocupaciones ideológicas sino como una búsqueda del centro perdido de la identidad. No se tiene la ilusión ingenua que la identidad perdida pueda recuperarse en, por ejemplo, los burdeles ficticios de Roberto Parra; más bien, empieza a emerger la impresión de que la imaginación puede empezar a abrirse y vivir nuevamente en la representación de estos espacios.

Uno de los ejemplos más sobresalientes de esto es **La manzana de Adán** de Alfredo Castro y el grupo La Memoria, obra basada en los textos del mismo nombre cuyas autoras son Claudia Donoso y Paz Errázuriz. Es un estudio (en texto y fotografías) del mundo de los travestis, un mundo de estos que no tomaron parte en lo que Castro llama la gran *teleserie*

*nacional*.<sup>15</sup> **La manzana de Adán** es una obra que busca, dice, *murmurar la historia real al oído*. Tipifica la búsqueda de un lenguaje que excave las profundidades del significado donde su expresión se apoya en acciones, imágenes escénicas y el mero gesto:

*El poder de las imágenes ocultas, motivadas por las imágenes concretas que los actores comienzan a tener, se empieza a develar cargado de nostalgia. La nostalgia por todo lo perdido, por todo lo vivido, y por el sentimiento casi desconocido por todos y que nos emociona descubrir: el sentimiento de ser chilenos. Fue en ese momento que el texto empieza a arraigarse en el sentimiento de estar hablando con la conciencia colectiva del país, y las palabras, los lugares físicos, los nombres propios, el golpe de Estado, cobran en el actor el lugar en su emotividad e imaginación que le correspondan. No hay necesidad de explicar un texto, se le deja vivir en uno.*<sup>16</sup>

Estos son los deseos que yo veo repetidos de distintas maneras y en distintas formas en la representación del pasado, y por ende, del presente, en Chile. Esta se basa en la conciencia de una memoria traumada: una memoria que se traumatizó en cierta medida en el momento mismo del golpe. Ese momento en que la certeza de la fuerza de la tradición democrática se hizo trizas con la toma de La Moneda, el asesinato-suicidio<sup>17</sup> de Allende y con ello, el comienzo de un período de violencia en contra de la población y de la memoria misma. El entendimiento de la manera en que Chile representa sus memorias vendrá, pienso, de una traducción sostenida de sus lenguajes simbólicos. Una vez captada la fuente colectiva del lenguaje de origen, empezamos a ver los otros lenguajes y los sentimientos que están en el aire, que difícilmente van a encontrar lugar en el discurso político y en la toma de decisiones, pero que no por ello dejan de proyectarse hacia el futuro, murmurando constantemente.

14. Claudio di Girólamo, op.cit., pg. 6.

15. Alfredo Castro, **Vagando por los márgenes**. Revista Apuntes, 101 (1991), pg. 45.

16. Ibid., pg.47-8.

17. Aquí me parece sugerente la frase de Tomás Moulián, *¿Por qué cuando Allende se suicida ya estaba muerto?*. Véase Tomás Moulián, **Chile actual. Anatomía de un mito** (Santiago: LOM-Arcis, 1997), pg.30.