“Los héroes han muerto”:

Usos y reescrituras de los mitos grecolatinos en la dramaturgia chilena de postdictadura (1990-2009)

Tesis doctoral realizada por

Maria Morant Giner

Doctorado en Lenguas, Literaturas, Culturas y sus Aplicaciones

Departamento de Filología Española

Directores:

Dra. Carmen Morenilla Talens Dr. Jaume Peris Blanes

Enero, 2024

Esta tesis doctoral ha sido financiada por una ayuda para la formación de personal investigador del carácter predoctoral del Subprograma “Atracción de talento” del Vicerrectorado de Investigación de la Universitat de València. Ha contado también con el apoyo de los proyectos de I+D “De escena del crimen a lugar de memoria” (PROMETEU/2020/059), financiado por la Conselleria de Educación, Universidades y Empleo de la Generalitat Valenciana, y “Nuevos paradigmas en la representación cultural de los espacios de violencia de masas: mirar y contar el siglo XX desde el XXI” (PID-2022-140003ND-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

In memoriam del profesor Vicente Bañuls,

Que puso la semilla de esta investigación.

Les dieron a comer loto y el que de ellos comía el dulce fruto del loto ya no quería volver a informarnos ni regresar, sino que preferían quedarse allí con los lotófagos arrancando loto y olvidándose del regreso.

(*Odisea* IX, vv. 91-95)

Los héroes han muerto, fueron derrotados, se quedaron en los manifiestos, en los pregones encendidos y nada más. Funcionarios, los hay por miles; héroes ya no quedan. Eso se acabó.

(Marcelo Sánchez, *Filoctetes, la herida y el arco*)

Al final, todo lo mítico se evapora, se trivializa y desmitifica.

(Carlos García Gual, *Sirenas: Seducciones y metamorfosis*)

Allá dónde las cámaras nunca enfocan / Allá dónde no notas si te equivocas
Allá donde da igual si vas a caer / Allá desempeño mi papel
Y es que cuando se baja el telón / Cuando se apagan los focos
Es cuando empezará mi función…

(Los Chikos del Maíz, "Actor Secundario)

Índice

ἄειδε, Κλειώ, τὰς χάριτες τῆς ἐκείνης … 13

RESUMEN 17

ABSTRACT 19

PREÁMBULO 21

INTRODUCCIÓN. DE MITOS Y TRANSICIONES 25

Anexo. Catálogo de reescrituras dramáticas de mitos grecolatinos en la dramaturgia chilena 29

I. UNA MIRADA PANORÁMICA: UNA APROXIMACIÓN A LA HISTORIA CULTURAL DEL MITO GRECOLATINO 33

1. Mito y tragedia en la Atenas clásica: hacia la conformación de un imaginario democrático 35

Del rito a la tragedia: la literatización de los mitos 35

Tragedia y democracia en la Atenas del siglo V a. de C. 37

Del mito aristocrático al mito democrático 38

Algunas consideraciones genéricas sobre la tragedia griega en su origen 40

El teatro en la Atenas del s. V a. de C.: institución pública y fiesta religiosa 42

2. La tradición grecolatina en el teatro europeo del siglo XX 45

Periodo de entreguerras 47

Propaganda y disidencia 49

Giro contemporáneo hacia la tragedia griega 51

3. La traslocación del mito clásico a los escenarios latinoamericanos 57

La herencia grecolatina en el devenir latinoamericano 57

Mito y tragedia griega en los escenarios de la Independencia 59

Primeras traducciones y trabajos filológicos sobre tragedia griega en Latinoamérica 62

La recepción grecolatina en el teatro del siglo XX 64

Problemas y paradojas metodológicas 68

4. El caso chileno 73

De la Independencia hasta mediados del siglo XX: los mitos grecolatinos en el teatro chileno 75

El teatro mítico de José Ricardo Morales 77

V*iudas* (1981), la tragedia griega de Ariel Dorfman 84

II. MIRADAS HACIA EL PRESENTE: LECTURAS CRÍTICAS DE LA TRANSICIÓN 89

1. “Aquí el que pierde, gana”: Edipo y el enigma de la transición 91

La salida político-institucional de la dictadura 92
"Tras la catástrofe, la normalización" 95
La Ἄτη de los gobiernos de Concertación 99
El abordaje dramático de la transición 103
De Sófocles a Morales: lecturas políticas del mito de Edipo 106
"Sobre ruedas" o el inmovilismo 113
Yocasta y la planificación 120
Tiresias, Creonte y la retórica del miedo 124
De la construcción retórica del miedo a su materialización 129
Edipo y el enigma de la transición 131
A modo de cierre 133
2. La metamorfosis de los Atridas en el Chile actual 135
"De la democracia revolucionaria a la democracia posible". Discursos y acción política en tiempos de dictadura 136
Reconversión de la militancia y alumbramiento de una nueva subjetividad política 139
El MAPU y el "mito" del partido transicional 142
Recepción y (re)lecturas de la "renovación socialista" 144
Benjamín Galemiri: el dramaturgo de la transición 146
Polisemia textual en *Infamante Electra* 148
De la Electra trágica a la *Infamante Electra* de Galemiri 150
Hic et nunc: nueva actualización espaciotemporal del mito de los Atridas 155
Joshua Halevi: Metamorfosis del político concertacionista 158
Joshua Halevi y las intransigencias del gobierno de Concertación 161
Dafne Halevi y el conflicto intergeneracional 163
Memoria de la represión 167
La perversión de la *Orestíada:* la espiral de violencia bajo el gobierno de la Concertación 170
A modo de cierre 173
3. Filoctetes y la herida que no sana 175
La televisión como agente socio-cultural 176
Del plebiscito a la farandulización de la política 177
La televisión como dispositivo del olvido 180
Marcelo Sánchez y la Generación 2000 185
El mito de Filoctetes y sus reescrituras 187
Las ficciones del olvido 193

De la guerra de las teleseries a las batallas por la memoria 196
Filoctetes y la memoria que hiede 197
El Productor y las recetas de supervivencia 200
La quema de armas 203
A modo de cierre 205
4. *Medea mapuche* y la Nueva Guerra de Arauco 207
El conflicto mapuche o la Nueva Guerra de Arauco 208
Visibilidad y representación del conflicto mapuche 214
Juan Radrigán: dramaturgo de la marginalidad 216
De Corinto a la Guerra de Arauco 219
Reescritura del conflicto trágico: la traición de Licán al pueblo mapuche 228
Kütral: la Medea mapuche 230
A modo de cierre. Medea y Jasón ante la Nueva Guerra de Arauco 236
III. MIRADAS HACIA EL PASADO: REVISITAR LA CATÁSTROFE 239
1. Una *Orestíada* sin Orestes 241
Las culturas de la memoria contemporáneas 241
Las disputas sobre el pasado en Chile 243
El teatro como escenario de la memoria 246
Las dramaturgias de la memoria y otras miradas escénicas hacia el pasado 247
Un lenguaje dramático para la catástrofe 251
Marco Antonio De la Parra y la "mala memoria" 252
De trilogía de la justicia a arquetipo de la violencia: (re)lecturas de la *Orestíada* 254
Los Priamidas en el teatro chileno 259
Nuevas coordenadas geotemporales para la leyenda de los Atridas 261
Cassandra: reescritura de la figura de la colaboradora 264
Agamenon: reelaboración mítica del poder militar 272
La ausencia de Orestes como ausencia de justicia 275
El Padre: exilio político y reconversión ideológica 277
El Hermano y la Madre: las víctimas de la desaparición forzada 278
El Niño como posibilidad de articular una memoria de la catástrofe 282
A modo de cierre. Los trabajos del mito griego en el Chile transicional 285
2. Ítaca: anatomía de un simulacro 289
Del exilio no se habla 289
El exilio: una tecnología represiva de carácter jurídico 291

Modulaciones de las memorias del exilio 293
El exilio del teatro y el teatro en el exilio 295
Y, ¿qué hay del exilio en el teatro chileno? 297
Ulises, el más moderno de los héroes griegos 299
La dualidad odiseica 301
Ulises: de héroe centrípeto a héroe centrífugo 303
Odiseas *made in* Chile 306
Benito Escobar y su "homenaje" a 50 años de televisión chilena 309
Los (ab)usos de la televisión durante la dictadura 311
Hacia una estética de la (con)fusión 315
Ulises Riquelme: héroe o no 320
Pene López: la "telesperadora" 328
Las Promosirenas: del mar al *mall* 334
Don Francíclope y el concurso nacional de la república 338
A modo de cierre. El nuevo caballo de Troya 344
3. Medusa en la zona gris 349
Las colaboradoras toman la palabra 351
El abordaje literario de las colaboradoras 356
El giro dramático hacia la zona gris 358
De divinidad protectora a icono de la lucha feminista: el devenir de Medusa 362
Ximena Carrera y la dramaturgia escrita por mujeres 368
Una poética para la zona gris 371
Mariana, Carmen y Nina: las Gorgonas chilenas 374
Los discursos de la resistencia 382
Las lógicas de la represión 384
Memorias de la oposición 386
A modo de cierre. Hacia una nueva *episteme* de la colaboración 389
Epílogo. Una mirada hacia el futuro: el giro hacia la heroína 391
CONCLUSIONES 397
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y FUENTES CONSULTADAS 411

ἄειδε, Κλειώ, τὰς χάριτες τῆς ἐκείνης …

> No me hables, Musa, de las cuitas de esta investigadora predoctoral que anduvo errante largo tiempo y sufrió en su corazón muchas penas, junto al ordenador, luchando por terminar. Cuéntame, mejor, los pueblos que vio, las muchas gentes que conoció y el bagaje que de todo ello se llevó. Canta ahora, Clío, la gratitud de aquella que, desde que conoció el Cono Sur, solo ha querido pasar en invierno el verano… (*Χαριστέια,* vv. 1-6)

Para que esta odisea predoctoral llegara a buen puerto han sido indispensables el apoyo, colaboración y acompañamiento de muchas personas y entidades. Un periplo, este, que como a Ulises me ha permitido conocer a muchas gentes y lugares y que no ha estado exento de cíclopes habladores, monstruos burocráticos, zonas grises y otros obstáculos que sortear. Tan importante como el resultado final, recogido en las páginas del presente volumen, me parece el camino realizado y quienes por él han transitado.

En primer lugar, quiero expresar mi agradecimiento a las deidades que han guiado esta expedición, a mis directores. A, Carmen Morenilla, πεπνυμένα μήδεα εἰδώς, la de sabios consejos y paciencia infinita, y a Jaume Peris, μέλαζνεφελῃγερέτα, el que recoge las nubes negras y arroja luz en las aporías. Gracias a ambos por la confianza ciega, por no haber puesto límites ni restricciones a mis empresas más kamikazes, como lo ha sido esta tesis, y por todo cuanto me habéis enseñado, no solo como investigadora sino también como persona. Dicen que cuando se vuelve a Ítaca una ya no es la misma y eso es, en gran parte, gracias a todo el apoyo que me habéis brindado.

Como salir de la zona de confort y adentrarse en tierras y universidades desconocidas forma parte del aprendizaje, esta expedición viró en 2022 hacia *el largo pétalo de mar, vino y nieve* que es Chile. Allá tuve que combatir con múltiples capas el gélido frío santiaguino y vencer mis miedos al laberinto subterráneo que conecta la ciudad. Estaré siempre agradecida con Carolina Pizarro, que me dispensó sus dones de hospitalidad en la Universidad de Santiago de Chile y me acogió como una más entre sus discípulas. Gracias también a Claudia, Miguel y Emi, al Pixi, al Pixu y al Churi por haber sido familia y hogar al otro lado del Atlántico.

Este periplo me llevó un año después a la *ciudad de la furia*. Gracias a Lorena Verzero por haberme dado la oportunidad de hacer una estadía en la Universidad de Buenos Aires y conocer al maravilloso Grupo de Estudios sobre Teatro contemporáneo, política y

sociedad en América Latina y a sus integrantes. Gracias también a Elsa Cidre por haber compartido conmigo la ciudad y abrirme las puertas del Instituto de Filología Clásica. Gracias a la monstruosa CABA por haberme mostrado tanto.

Entre tanto vaivén y vuelo trasatlántico siempre ha habido espacios seguros a los que volver, como el Grup de Recerca y Acció Teatral de la Universitat de València, mi lugar de origen, mi casa. Gracias a mis compañeros y compañeras *gratuvers* y, en especial, a Andrea y Mayron por haberme enseñado el valor de *la palabra con f*: la familia académica. Tengo suerte de que me acogierais tantos años ha en la vuestra. Gracias también a Vicente Sánchez Biosca, el capitán de la nave REPERCRI, por el trato tan humano que me ha dispensado desde el minuto número uno. También a Lurdes y al resto de *repercridas*, de quienes he aprendido que el rigor académico y el trabajo bien hecho no están reñidos con elevadas dosis de humor.

Gracias también al departamento de Filología Española y en especial a la Unidad de Literatura por hacer un *locus amoenus* de un lugar de trabajo. A Jesús Peris, per haver sigut el millor mentor i el més atent en qüestions docents, per haver confiat prematurament en unes capacitats didàctiques que jo encara desconeixia. A Luis Bautista, que siempre dispone de un momento para infundir ánimos y preguntar cómo va. I gràcies a Pepi Badía, per ser un referent proper al que seguir i admirar. No me olvido tampoco de mis alumnas y alumnos de Textos Teatrales Contemporáneos, de quienes creo que he aprendido más de lo que les he podido enseñar. Mención especial merecen Bell, Edu, Estela, Lídia, Lucía, Marcela, Marta, Martín, Nico, Tana, Tori y Víctor, quienes se han quedado para acompañarme hasta el final de este recorrido.

Quiero agradecer también a mis compañeros y compañeras del despacho 13 que tantas veces me han refugiado entre sus cuatro paredes. Allí moran seres de luz como Amparo, la sacerdotisa de Krónos, que hace malabares con el tiempo, lo multiplica y expande para estar siempre disponible para las risas y para las contingencias (*todavía* no sé cómo lo hace). Pero también seres de la noche, víboras deseantes y deseosas de bailes y ágapes que tornan su ponzoña en el mejor remedio para los días malos. Gracias por su acompañamiento viboril a Carlos, el fonetista de Hamelín, que hace danzar tablas y tonemas a ritmo de folklore; a Danny, de sangre caliente y mente fría, que siempre me comparte sus tácticas de guerrilla para combatir el gélido invierno de la academia; y, especialmente, a Tomás, que ha llenado de carcajadas y sabios consejos el tramo final de esta tesis doctoral. Como ya le he dicho: no sé qué habría hecho sin él en esta fase

terminal. Ha sido un placer y un honor haber compartido esta experiencia y haber aprendido tanto con y de vosotros.

Este periplo me ha permitido también coincidir con muchos σόφοι y ἀοιδόι como los y las tripulantes del Aleph; el Dr. Faurus, mi *run-bro*, que sabe tanto de plantas como de teatro; los *dinosáureos* Rafael, Daniel y Clara M; Plantorga, el geranio que desapareció; Kerubine, el ficus que no sobrevivió; Carla, Carmen, Betlem y Álvaro, que me han acompañado en esta última etapa con sus mejores conjuros para levantar el ánimo. A los y las compañeras del despacho 06, también conocido como "la Cueva", les estaré eternamente agradecida por haber comprendido y respetado mis elevadas necesidades climáticas y no haber tocado el termostato.

Aquest viatge s'haguera fet molt tediós sense la màgia de les "narratives i dramàtiques", sense la profetessa Clara Clarividente ni la rapsoda Alexia, que amb els seus cants de sirena temptaven per passar les vesprades més fa(s)tigoses al temple del Forat. Sense els encanteris ni les paraules catàrtiques de la *dea* Núria Lorente. És inefable i incommensurable tot l'afecte, *burrera* i ajuda (a parts igual) que m'ha dispensat als últims anys. Promet solemnement que he buscat al diccionari i no he trobat cap epítet que puga abastar el que ha suposat la nostra amistat en aquest camí. Mil gràcies, *amigui*, per tot el que m'has ensenyat sobre Blancaflor i la contística tardomedieval.

Indispensable ha sigut també la gent de les terres de la Safor. Gràcies a la tribu d'AbuDulaf, però en especial a Maria i a Raquel, la *xermana* i la cosina que la deessa Fortuna ha posat al meu camí. També a Ximo, López i Josep, pel seu acompanyament vital lliure de prejudicis. Com sempre dic: "en AbuDulaf, tus sueños hacen realidad".

Gràcies també a la meua família per esperar pacientment a Ítaca els darrers anys. A Inma, que em va atorgar el do de la lectura; a Ricard, que em va ensenyar que el llenguatge era molt més que la suma de paraules; a Marc, que mai ha renunciat a compartir els seus descobriments amb mi. També a Ester, de qui he aprés a fer del surrealisme un do; a Júlia, la meua *centenial* favorita que em compartix els millors vídeos de TikTok; a Amalia i Encarna, les meues fades madrines; a Jordi i Joan, que per a mi són vertaders herois; i a la Família Drap. L'empremta de tots vosaltres batega en aquesta tesi.

I com no hi ha heroïna ni empresa valuosa que aplegue a bon termini sense l'ajuda de simpàtiques mascotes, gràcies als *catulli* Boris i Alph pel seu silenciós acompanyament felí. Sense cap dubte heu sigut els millors companys de despatx.

Com deia Kavafis, “quan emprengues el teu viatge a Ítaca / prega que el camí siga llarg, / ple d’aventures i ple d’experiències”. Crec que aquest ho ha sigut.

Resumen

La presente investigación estudia el uso y reescrituras de los mitos grecolatinos en la dramaturgia chilena de los años 90 y 2000. Un periodo, este, que se corresponde con los mandatos de los cuatro gobiernos de Concertación, la coalición de centro-izquierda que lideró el retorno a la democracia en el país, y en el que produce un incremento notable de reescrituras y alusiones al bagaje mítico de la antigüedad griega en la escritura teatral. Esta coincidencia temporal ha suscitado una serie de interrogantes acerca de qué dicen y hacen los dramaturgos y dramaturgas con los mitos griegos. En base a estas cuestiones se ha conformado un corpus de estudio que recoge siete textos teatrales cuya diégesis aborda de manera implícita o explícita problemáticas relacionadas con el proceso de transición que está teniendo lugar en el país y las dificultades de este. Para su análisis, se ha optado por una metodología interdisciplinar que bebe de los estudios culturales, literarios y teatrales, así como de otras disciplinas como la historia, la sociología y otras ciencias sociales. La primera parte de esta investigación está integrada por una breve historia cultural del mito grecolatino, que pone especial atención al uso y reescrituras que se han hecho de este en periodos marcados por la violencia política y estatal. Este recorrido parte de la antigua Grecia y abarca hasta el Chile actual, pasando por diferentes periodos y geografías. En la segunda parte se desarrolla el análisis hermenéutico de las obras seleccionadas cuya acción dramática dialoga con el presente transicional y lo problematiza. Estas son: *Edipo reina o la planificación* (1999) de José Ricardo Morales, *Medea mapuche* (2000) de Juan Radrigán, *Infamante Electra* (2006) de Benjamín Galemiri y *Filoctetes, la herida y el arco* (2006) de Marcelo Sánchez. Todas ellas, en su conjunto, dan cuenta de las continuidades manifiestas entre la dictadura de Pinochet y el presente democrático en materia de políticas económicas, de lógicas en el uso de los medios de comunicación, en la aplicación del terrorismo de Estado, etc. En la tercera parte se analizan tres textos teatrales que miran hacia el pasado dictatorial e indagan en las secuelas y transformaciones que este ha producido en el Chile de los años 90 y 2000. Las obras analizadas son: *La puta madre (*1998) de Marco Antonio de la Parra, *Ulises o no* (2005) de Benito Escobar y *Medusa* (2007) de Ximena Carrera. Las tres obras se hacen eco de las disputas culturales y dificultades de la sociedad chilena para afrontar este pasado traumático. Se ha cerrado esta última parte con un epílogo que abre nuevos interrogantes acerca de la utilización de los mitos en el Chile postconcertacionista. El análisis de estas siete obras revela la utilización de los mitos grecolatinos para mostrar una serie de problemáticas vinculadas con el proceso de transición que eran silenciadas en y desde la esfera política y mediática, así como para hablar de las dificultades que entraña la puesta en relato del pasado traumático. En base a ello, se ha propuesto un uso heurístico de los mitos grecolatinos en el periodo estudiado cuya función es la de explicar al receptor las dinámicas y discursos que construyen el mundo que habita.

Abstract

This research studies the use and rewriting of Greco-Latin myths in the Chilean drama in the 90s and 2000s decades. In this period took place the four mandates of the *Concertación* governments – the centre-left alliance that led the return to democracy in the country – and occurred a remarkable increase of rewritings and allusions to the mythical referents of Greek antiquity in theatre. This coincidence regarding chronology has amounted to some questions about what do playwrights say and produce by using Greek myths. Taking these questions into account, a corpus of study has been gathered. This corpus contains seven theatrical texts whose diegesis implicitly or explicitly deals with problems related to the Transition's process, which was taking place in the country and its further difficulties. For their analysis, an interdisciplinary methodology that stems from cultural, literary and theatrical studies, as well as other disciplines such as history, sociology and other social sciences, has been used. The first part of this research is made up by a brief cultural history of the Greco-Latin myth, paying special attention to the myth's use and rewritings during periods of political and state violence. This path departs from the ancient Greece and arrives in the current Chile, passing through different periods and geographies. The second part develops the hermeneutic analysis of the selected plays whose plots hold a conversation with the present Transition's period and its difficulties. These plays are: *Edipo reina o la planificación* (1999) by José Ricardo Morales, *Medea mapuche* (2000) by Juan Radrigán, *Infamante Electra* (2006) by Benjamín Galemiri and *Filoctetes, la herida y el arco* (2006) by Marcelo Sánchez. All of them show the continuities between Pinochet's dictatorship and the democratic present concerning economic policies, social media, the application of State terrorism, etc. The third part analyses three plays which point out the aftermath and transformations that the Pinochet's dictatorship has produced in Chile. These plays are entitled as follows: *La puta madre* (1998) by Marco Antonio de la Parra, *Ulises o no* (2005) by Benito Escobar and *Medusa* (2007) by Ximena Carrera. These three works address the cultural disputes and difficulties of the Chilean society in order to face this traumatic past. This last part has been closed with an epilogue that leaves new questions about the use of myths *in post-concertational* Chile up in the air. The analysis of these seven plays reveals the use of Greco-Latin myths with the aim of showing the problems regarding the Transition's process, issues that were kept quiet from the political and media spheres. Myths are also used in order to recount difficulties in the traumatic past's staging. As a result, a heuristic use of Greco-Latin myths in the period studied has been proposed, whose purpose is explaining to the receptor the dynamics and discourses that construct the world he/she inhabits.

Preámbulo

Esta tesis doctoral ha supuesto para mí un punto de encuentro entre mi formación como helenista e hispanista, un espacio epistémico en el que situarme a medio camino entre los grupos de investigación en los que he ido desarrollando mi carrera investigadora a lo largo de estos años, el GRATUV[1] y el REPERCRI[2]. Y no solo esto, me ha permitido además poner a dialogar mis inquietudes infantiles con mis preocupaciones presentes en torno a la manera en que las sociedades se enfrentan y (re)construyen sus memorias acerca de los hechos traumáticos del pasado reciente. Se trata, pues, de una investigación tensionada entre distintos campos de saberes que apuntan hacia contextos culturales tan dispares como son la Antigüedad grecolatina (en la que comienzan a circular, primero de forma oral y luego por escrito, los mitos cuyo uso en la actualidad es objeto de estudio) y el Chile de los años 90 y 2000 (en el que se producen los textos teatrales que conforman el corpus de estudio).

La fascinación por eso que llaman "mitología clásica" me ha acompañado desde una edad muy temprana, desde unas Navidades en que dos ingentes volúmenes llegaron a la biblioteca familiar: *Monstruos, dioses y hombres de la mitología griega* y *Emperadores, dioses y héroes de la mitología romana* de la editorial Anaya. A estos se unieron con el tiempo *Les tres bessones i Helena de Troia* y *Les tres bessones i els viatges d'Ulisses*, las adaptaciones juveniles del Micalet Galàctic y las traducciones de Cátedra. Recuerdo, también, las mañanas de verano acompañada por *Xena, la princesa guerrera* y *Hércules, la serie animada*, así como el visionado de *Troya* en el cine de la playa. Las mitologías griega y latina me han acompañado y han formado parte de mi imaginario desde que tengo uso de razón.

Sin embargo, a la par que me fascinaba, este mundo mítico y sobrenatural también me inquietaba, entre otras cosas, por las diferencias y contradicciones que presentaban las versiones entre sí: ¿Helena había abandonado voluntariamente a su esposo o había sido raptada a la fuerza? ¿Era una víctima o una villana? ¿Por qué eran amantes Aquiles y Paris en el film de Hollywood? ¿Acaso ofrecían la industria editorial y cinematográfica

1 Grup de Recerca i Acció Teatral de la Universitat de València.
2 Grupo de Investigación de las Representaciones Contemporánas de Perpetradores de Crímenes de Masas de la Universitat de València.

versiones erróneas deliberadamente? ¿Qué versión era la certera y cuál había sido manipulada?

Este esquema dual con el que mi mente infantil intentaba taxonomizar las adaptaciones que consumía no se adecuaba a la realidad inherente a la transmisión de los mitos grecolatinos. Con el tiempo he podido constatar que no existen versiones verdaderas o falsas, ni buenas o malas, ni, mucho menos, neutrales. Todas y cada una de ellas encierran una visión particular del mundo o responde a un interés concreto (ya sea de carácter artístico, editorial, etc.) y no por ello son menos válidas. Si bien los mitos son universales, no lo son los usos que hacemos de ellos. Pero esto es algo que sé ahora, tras muchos años de formación.

Mis inquietudes infantiles, lejos de caer en el olvido, me llevaron a cursar el Grado de Filología Clásica de la Universitat de València y continuaron en un Trabajo de Final de Grado dedicado a "La figura de Clitemnestra a través de los textos" y un Trabajo de Final de Máster sobre "Erinias y Euménides en el teatro europeo del siglo XX" en los que rastreaba la evolución de estos personajes a lo largo del tiempo y atendiendo al contexto de producción de los textos. Luego vino una asignatura que fue crucial en mi formación personal e investigadora: Literatura y Modernidad en América Latina, impartida por los profesores Nuria Girona y Jaume Peris en el Grado de Estudios Hispánicos. Desde entonces se apoderó de mí una imperiosa necesidad de trasladar mis inquietudes mitológicas al otro lado del Atlántico: ¿cómo se había producido la trasmisión de la herencia grecolatina en América Latina? ¿Había sido importada por los colonos junto con su aparato educativo? ¿Cómo se relacionaban con este bagaje cultural foráneo? ¿Lo habían integrado en su imaginario como propio?

Y no solo esto, ¿se habían utilizado los mitos grecolatinos en el teatro del siglo XX para abordar el terrorismo de Estado inherente a las diferentes dictaduras militares que se habían ido sucediendo en el continente (como me constaba que había sucedido en Europa)? ¿Habían aumentado las reescrituras en este periodo como respuesta a la censura y/o persecución ideológica? ¿Habían participado posteriormente los mitos grecolatinos en la representación de la memoria de las vivencias traumáticas? O, por el contrario, ¿habían sido desechados por la falta de un vínculo histórico con estos territorios?

Con la ayuda de mis directores estas preguntas se redirigieron a una región muy concreta: Chile, un país en el que la filología clásica había quedado subordinada tras el Golpe militar de 1973 a ser una herramienta propedéutica al servicio de otras disciplinas (como la historia antigua, la filosofía o la lingüística). Probablemente, su ausencia en la oferta filológica universitaria ayude a explicar la escasa atención que las reescrituras contemporáneas de los mitos grecolatinos han recibido por parte de la academia.

Pese a los muchos desvíos geográficos y temporales que mi investigación ha sufrido desde entonces, no puedo dejar de sentir el resultado de esta tesis como la culminación de un camino que comenzó hace ocho años con un TFG sobre la "aborrecible" Clitemnestra. Por aquel entonces, el profesor Vicente Bañuls, mi tutor, me enseñó a buscar bajo la universalidad de los mitos su lectura ideológica vinculada a las circunstancias de su (re)escritura. Creo (y espero) que es precisamente esta mirada crítica que me inculcó la que atraviesa y cohesiona la presente investigación.

Introducción. De mitos y transiciones

En su regreso hacia Ítaca, entre otros lugares, Ulises visita la isla de los lotófagos, un pueblo que se alimenta de la flor de loto, conocida también como flor del olvido, un excelso manjar que hace que sus consumidores olviden quiénes son y a dónde van. En la presente investigación hemos querido estudiar cómo se han utilizado los mitos grecolatinos en una sociedad que, como hacían los lotófagos, prefirió beber del olvido y no enfrentar un pasado traumático reciente. Es el caso del Chile de los años 90 y 2000, que, envuelto en un proceso transicional, abogó por mirar hacia delante en lugar de hacia atrás y erradicó del horizonte toda imaginación política que pensara e ideara más allá de las posibilidades del sistema neoliberal. ¿Cómo han participado los mitos grecolatinos, a través de su evocación y reescritura, en estas batallas culturales en torno a cómo recordar el pasado, narrar el presente e imaginar el futuro?

Para tratar de responder a estas cuestiones acerca de cómo las sociedades presentes hacen uso de los mitos de la antigüedad griega y latina, se ha acotado el campo de estudio a la dramaturgia chilena de los años 90 y 2000. Esta acotación temporal no ha sido fortuita. Tras una búsqueda exhaustiva de reescrituras de mitos grecolatinos en la dramaturgia chilena de los siglos XX y XXI, se ha podido constatar en este lapso un incremento significativo en el uso de estos mitos en la escritura teatral comprendida entre 1990 y 2009 (Fig. 1).

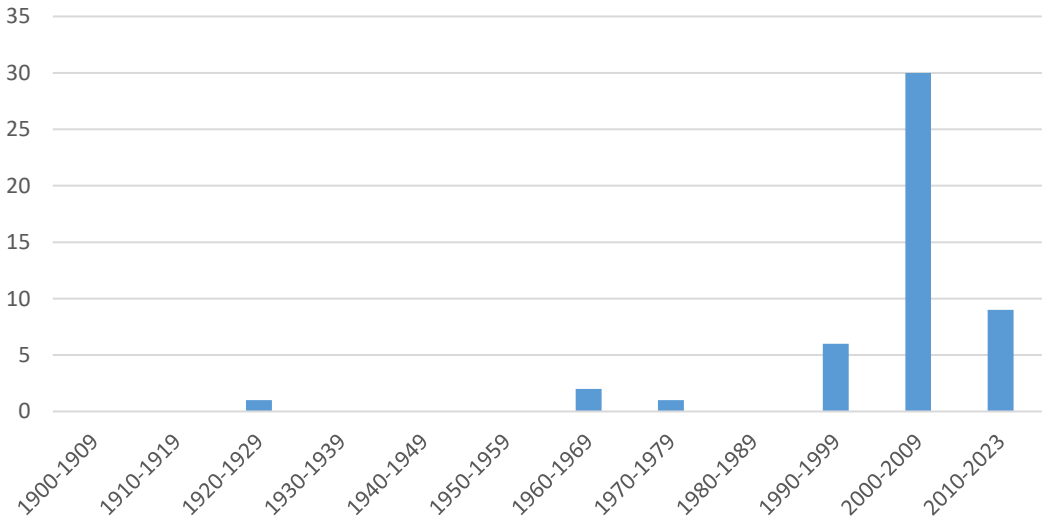

Figura 1. Reescrituras de mitos grecolatinos en la dramaturgia chilena de los siglos XX y XXI

Estos años de bonanza coinciden históricamente no solo con la transición hacia la democracia del país, sino también con los cuatro mandatos de la Concertación de Partidos por la Democracia, la coalición de centro-izquierda que, electoralmente, sucedió a Pinochet en el gobierno. Un intervalo, este, al que algunos prefieren aludir como "postdictadura" debido a las continuidades patentes entre la dictadura cívico-militar que pretendía haberse dejado atrás y los sucesivos gobiernos concertacionistas[3].

Este incremento en el uso del legado grecolatino nos parece sustancial, especialmente si tenemos en cuenta la ausencia de reescrituras dramáticas en el interior del país en el periodo previo de dictadura (1973-1990). En contextos como este, marcados por la persecución ideológica, los juegos intertextuales con el mito griego (y también con otros referentes universales) permiten a su artífice aludir y/o abordar de forma velada la situación política que atraviesa el país, un uso disidente que ha sido recurrente en otros lugares del mundo para hablar sobre aquello de lo que no se puede ni debe hablar[4].

Esta coincidencia entre el incremento del uso de los mitos grecolatinos en la dramaturgia chilena y los cuatro mandatos del gobierno de Concertación ha suscitado una serie de interrogantes que han vertebrado esta investigación. Por un lado, ¿qué hace con los mitos el teatro de postdictadura? ¿Qué nos dicen estas reescrituras dramáticas sobre la sociedad que los pone en circulación? ¿Problematizan los dramaturgos a través del mito el modo en que se está llevando a cabo el proceso de transición? O, por el contrario,

[3] Sirvan como ejemplo las palabras de Pinto Vallejos en la "Presentación" del volumen *Las largas sombras de la dictadura a 30 años del plebiscito* (2019): "no por nada hemos calificado estas tres décadas [1989-2019] de 'post'-dictatoriales, es decir, una prolongación más que una ruptura. Esta coincidencia se hace igualmente extensiva al juicio que las y los autores tenemos sobre nuestro propio Chile actual, mucho más cercano a 1988 (o 1987) de lo que a muchos nos gustaría creer" (2019: s. p.).

[4] Aunque en Chile no se instauró una censura al uso, similar, por ejemplo, a la de la España franquista, la represión cultural se canalizó a través del control institucional y la vía monetaria. Tras el Golpe, todas las plataformas y gentes del teatro vinculadas al Estado fueron intervenidas y reorganizadas en base a los idearios del nuevo gobierno (Hurtado, 2010b: 17). La programación del Teatro de la Universidad Católica de Chile es un buen ejemplo de la nueva orientación en materia de política teatral: esta pasó de estar enteramente conformada por autores latinoamericanos a basarse toda en la puesta en escena de textos de teatro clásico europeo. Paralelamente, poco tiempo después del Golpe se reactivaron los circuitos teatrales alternativos en los que agrupaciones independientes y autores se aliaron para, mediante la exploración de nuevos lenguajes escénicos, poner sobre escena un teatro oblicuamente crítico con la dictadura de Pinochet. Para tratar de mitigar el impacto de este tipo de propuestas el gobierno optó, mayoritariamente, por dos estrategias que buscaban ahogar económicamente a las compañías. Por un lado, la aplicación de un impuesto que exigía el pago del 22% de los ingresos obtenidos en taquilla, del que solo podían eximirse las obras que eran declaradas de interés cultural por los organismos competentes, es decir, aquellas que eran afines a los idearios del régimen. Por otro lado, aunque fue menos frecuente, la prohibición de informar sobre estas obras contestatarias, disidentes y refractarias en los medios de comunicación y condenarlas así a la invisibilización (Hurtado, 2010b: 26). También fue usual la inclusión en las listas negras o detención, tanto legal como clandestina, de esta gente de teatro.

¿son reescrituras de carácter oficialista? ¿Abordan el pasado reciente o miran hacia el futuro? ¿Contribuyen a consolidar el sentido común epocal o lo desestabilizan? Por otro lado, ¿puede establecerse alguna relación entre el proceso de transición que atravesaba la sociedad chilena durante aquellos años y este interés por los mitos griegos? ¿Existe alguna correlación entre el aumento de reescrituras y el contexto postconflicto en el que se produce? ¿Este revival ha sucedido o sucede en otros contextos transicionales o postconflicto?

Para tratar de responder a estas cuestiones, en la primera parte de esta investigación ("Una mirada panorámica: una aproximación a la historia cultural del mito grecolatino") se ha ofrecido una síntesis de la historia cultural del mito grecolatino, poniendo especial atención en los usos y relecturas políticas que se han hecho de este en periodos salpicados por la violencia política y estatal presente o pasada. Partimos de la misma Antigüedad en la que se produce la literatización del mito y su trasvase del ámbito religioso al literario para llegar al Chile transicional. La falta de bibliografía específica que permita reconstruir de forma exhaustiva la llegada y primeros usos de los mitos grecolatinos en la región chilena nos ha obligado a expandir nuestra mirada y abordar de manera conjunta el devenir de la herencia grecolatina en América Latina.

En la segunda y tercera parte de esta investigación se ha procedido al análisis hermenéutico del corpus de estudio seleccionado. De los treinta textos teatrales localizados en el periodo estipulado (y que adjuntamos en el anexo a esta introducción), se han escogido siete cuya vinculación y/o diálogo con el momento histórico, social y político de su escritura se evidencia en mayor medida. Se trata de reescrituras "políticas" en su sentido más etimológico en cuanto a que abordan (de manera más o menos explícita) los problemas sociales y políticos que atañen a la ciudadanía chilena en el periodo de la postdictadura. Estas se han distribuido en dos bloques de análisis, diferenciados en función del tiempo histórico (o contexto) abordado en la acción dramática: las que miran hacia el presente transicional y las que miran hacia el pasado dictatorial.

En la segunda parte ("Miradas hacia el presente: lecturas críticas de la transición") se han analizado cuatro textos teatrales que, mediante la reescritura (más o menos libre) del mito griego, problematizan el proceso transicional y los discursos que circulan en torno a su alcance: *Edipo reina o la planificación* (1999) de José Ricardo Morales, *Infamante Electra* (2006) de Benjamín Galemiri, *Filoctetes, la herida o el arco* (2006) de Marcelo

Sánchez y *Medea mapuche* (2000) de Juan Radrigán. Aunque ponen el foco en distintas problemáticas, estas reescrituras dramáticas dan cuenta, en su conjunto, de las continuidades entre la dictadura de Pinochet y el presente democrático, manifiestas, por ejemplo, en las políticas económicas, en las lógicas televisivas y en la utilización de los medios de comunicación, o en la aplicación del terrorismo de Estado. Así, este primer bloque construye una constelación de sentidos y discursos que refuerzan la idea de que, más que de una ruptura con el orden anterior, puede hablarse de una continuación.

Seguidamente, en la tercera parte ("Miradas hacia el pasado: revisitar la catástrofe") se han analizado tres textos teatrales que, desde el presente transicional, miran hacia el pasado dictatorial y ahondan en las secuelas y transformaciones que ha producido este en el Chile actual. Estas son: *La puta madre* (1998) de Marco Antonio de la Parra, *Ulises o no* (2005) de Benito Escobar y *Medusa* (2007) de Ximena Carrera. La acción dramática de las obras nos remite a las disputas culturales por la(s) memoria(s), a las dificultades de la sociedad chilena para enfrentarse a su pasado traumático, así como a las limitaciones a las que deben enfrentarse tanto el discurso académico como la producción cultural para abordarlo. Hemos querido cerrar esta tercera parte con un epílogo que mira hacia el futuro ("Epílogo. Una mirada hacia el futuro: el giro hacia la heroína") y abre un nuevo interrogante acerca de la utilización de los mitos en el Chile postconcertacionista.

Para nuestro cometido se ha optado por una metodología interdisciplinar que fagocita y conjuga saberes de los estudios literarios y teatrales con la filosofía, la historia, la sociología y otras ciencias sociales. Ante la escasez de estudios precedentes en torno a las obras seleccionadas[5] (y también sobre el periodo y autores abordados), las fuentes secundarias (como las reseñas, la información proporcionada por los dramaturgos en entrevistas o por las propias compañías en sus páginas web) se han vuelto de capital importancia para la correcta contextualización de los textos teatrales aquí analizados.

[5] Estos son la lectura en clave psicoanalítica de *Infamante Electra* de Medina Bravo (2011); la tesis doctoral de Pinochet Cobos (2012), que toma como eje central para su análisis la relación que Lacan traza entre catarsis, deseo y culpa; los capítulos de Gambón (2009) y König (2020) sobre *Medea mapuche*, orientado el primero al estudio comparativo entre las obras de Radrigán y Eurípides y el segundo a la rearticulación del imaginario de la conquista en la versión contemporánea; y el capítulo de Brncic (2020) dedicado a *Filoctetes* y *Diarrea* (otra reescritura chilena del mito de Medea). Otros trabajos analizan de manera parcial las obras aquí estudiadas: por ejemplo, Espinoza Quezada y Miranda González (2009) abordan brevemente el impacto del medio televisivo en la escritura de Ulises o no; a su vez Pérez-Laborde (2010), Sandoval (2017) y Sandoval-León (2020) incluyen *La puta madre* en sus estudios en torno a lo irrepresentable. Se han localizado también comunicaciones en congresos y encuentros de carácter científico-académico y trabajos para optar al título de licenciatura a los que no se ha podido acceder.

Con esta investigación se ha querido contribuir a ampliar, no solo el conocimiento en torno a la recepción y las reescrituras de los mitos grecolatinos en la dramaturgia chilena, sino también acerca de sus usos en las sociedades contemporáneas. No existen evocaciones ni reescrituras del mito que sean neutrales, todas y cada una de ellas se alinean (implícitamente o explícitamente) con una ideología, una agenda o un propósito autoral. Por ello, se ha querido poner el foco en estas particularidades que a veces quedan neutralizadas bajo la esencia universal del mito.

Anexo. Catálogo de reescrituras dramáticas de mitos grecolatinos en la dramaturgia chilena

Si bien este es un estudio sincrónico que analiza el uso del mito grecolatino en diferentes textos teatrales escritos en un mismo periodo, ha sido necesario, en primer lugar, cotejar su uso y reescrituras en la dramaturgia chilena de los siglos XX y XXI, recopilar estos textos teatrales que utilizan el mito grecolatino como intertexto y hacer un catálogo con ellos. Puesto que no existe actualmente una base de datos que registre de forma sistemática los textos teatrales y montajes que se producen anualmente en Chile, el catálogo que se presenta en este anexo es fruto de la búsqueda exhaustiva y recopilación personal.

Los ítems que lo conforman han sido rastreados en fuentes muy diversas como: los repositorios especializados "Textos Teatrales: Dramática Latinoamericana" del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT), "Escena Chilena" de la Universidad de Chile y "Dramaturgas chilenas"; de los trabajos y recopilaciones de bibliografía analítica sobre la recepción de los mitos y tragedia griega en Latinoamérica de Hualde (2012) y Camacho Rojo (2008, 2011 y 2012); de la antología *Dramaturgia chilena del 2000: nuevas escrituras* (2009) y la *Antología: un siglo de dramaturgia chilena 1910-2010* (2010, volúmenes I, II, III y IV); el Anexo I ("Producción Dramatúrgica en Chile: 1994-2010") de Cárcamo del Río (2014) y otras fuentes de carácter diverso como el histórico de funciones del Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM) y el centro de recursos digitales de la Biblioteca Nacional de Chile "Memoria Chilena", entre otras.

En la siguiente tabla se han agrupado los textos dramáticos escritos por autores y autoras chilenos (y residentes en el país) que dialogan con personajes y mitemas de la

tradición grecolatina. Se ofrece también otra información complementaria como el nombre del autor o autora, el año de su escritura, los personajes míticos o mitemas con los que dialoga y la publicación (si la tuviera). Los ítems han sido organizados de forma cronológica y por orden alfabético, tomando como referente el apellido del autor o autora.

Tabla 1. Relación de textos teatrales escritos en los siglos XX y XXI que reescriben o aluden a mitos grecolatinos

Obra	**Autor/a**	**Año**[6]	**Personaje mítico /mitema**	**Publicación**
La viuda de Apablaza	Germán Lucho Cruchaga	1928	Fedra e Hipólito	Varias ediciones
La odisea	José Ricardo Morales	1965	Penélope y Ulises	Varias ediciones
Hay una nube en su futuro	José Ricardo Morales	1966	Musa y Prometeo	Varias ediciones
Orfeo y el desodorante o el último viaje a los infiernos	José Ricardo Morales	1972	Eurídice y Orfeo	Varias ediciones
Viudas	Ariel Dorfman	1991	Argia / Antígona	No publicada
Dédalus en el vientre de la bestia o Dédalus/Subamérica	Marco Antonio de la Parra	1992	Dédalo	*Revista Apuntes de Teatro* 107
Telémaco/Subeuropa o El padre ausente	Marco Antonio de la Parra	1993	Telémaco	Varias ediciones
La puta madre	Marco Antonio de la Parra	1998	Agamenón, Casandra, Clitemnestra y Egisto	Varias ediciones
Edipo reina o la planificación	José Ricardo Morales	1999	Layo, Edipo, Yocasta y Tiresias	Varias ediciones
Medea. Atacama son tus hijos todos presuntos millonarios	Alejandro Moreno Jashés	1999	Jasón y Medea	No publicada
Medea mapuche	Juan Radrigán	2000	Jasón y Medea	En *Crónicas del amor furioso*, editorial Frontera Sur
Cámara uno	Benito Escobar	2001	Narciso	Disponible en el repositorio *Escena Chilena*
El graznido	Cristian Figueroa	2001	El filicidio de Medea	En *Malacrianza y otros crímenes*, editorial Ciertopez

[6] Se ha tomado como referencia el año de escritura y, cuando no se ha tenido noticia de este, se ha apuntado el año del estreno. Esta fecha no siempre coincide con la de su publicación.

Edipo asesor	Benjamín Galemiri	2001	Edipo y Yocasta	Disponible en el repositorio *CELCIT*
El destinatario	José Ricardo Morales	2001	Las Parcas: Átrophos, Clotho, Láquesis	Varias ediciones
Ifigenia o discurso a una acción imposible	Alejandro Moreno Jashés	2001	Ifigenia	No publicada
Antígona, (historia de objetos perdidos)	Daniela Cápona	2002	Antígona	En *Antígonas de América Latina. Po/éticas y políticas en diálogo*, Ledizioni
Diarrea	José de Palma	2002	Medea y Jasón	Disponible en el repositorio *Escena Chilena*
El peso de la pureza	Mauricio Barría	2003	El incesto de Edipo	Varias ediciones
El despojo, (historia de los pueblos olvidados)	Daniela Cápona	2003	Antígona, Ismene, Medea, Casandra, Clitemnestra	No publicada
Perséfone: con el azar de nuestro lado	Andrea García	2003	El rapto de Perséfone	*Revista Apuntes de Teatro* 125
La escalera	Andrea Moro	2004	El parricidio de Electra y Orestes	En *No soy la novia, seguida de La escalera*, editorial Ciertopez
Purgatorio	Ariel Dorfman	2005	Jasón y Medea	*Hispamérica* 34
Narciso	Manuela Infante	2005	Narciso	No publicada
Electra e Ifigenia (hablan ante un cuerpo)	Andrea Lattus Ramos	2005	Electra e Ifigenia	Biblioteca Digital Lápiz de Mina
Antígona en el espejo	Carlos Villavicencio	Antes de 2006	Antígona, Creonte, Eurídice, Hemón, Ismene y Tiresias	Descontexto Editores
Ulises o no	Benito Escobar	2006	Penélope y Ulises	Varias ediciones
Infamante Electra	Benjamín Galemiri	2006	Agamenón y Electra	Varias ediciones
El Thriller de Antígona y Hermanos S.A.	Ana López Montaner	2006	Antígona, Creonte, Eteocles, Ismene y Polinices	Varias ediciones

Medea o la Desesperada conquista del fraude	Ana López Montaner	2006	Jasón y Medea	No publicada
Ismene	Lucía de la Maza	2006	Ismene	No publicada
Filoctetes, la herida y el arco	Marcelo Sánchez	2006	Filoctetes	Disponible en el repositorio *Escena Chilena*
Little Medea	Teatro la Nacional, obra colectiva	2006	Medea	No publicada
Medusa	Ximena Carrera	2007	Las Gorgonas: Esteno, Euríale y Medusa	Disponible en el repositorio *Dramaturgas Chilenas*
El clown-plejo de Edipo	Rolando Jara	2007	Edipo	No publicada
Mal nacido/Edipo Tirano	Juan Pablo Larenas	2008	Edipo	No publicada
Fábula del Niño y los Animales que se Mueren	Pablo Paredes	2012	Las troyanas	No publicada
Hécuba, 40 metros bajo el mar	Mauricio Barría Jara	2013	Hécuba	No publicada
Prometeo, el origen	Ramón Griffero	2014	Prometeo	Disponible en el repositorio *Griffero.cl*
ODISEO.com	Marco Antonio de la Parra	2014	Penélope y Ulises	No publicada
El Crimen de Layo. El Origen de la Casta Maldita	Valentina Araneda	2016	Layo	No publicada
Granada	Nicolás Lange	2020	Deméter y Perséfone	No publicada
Informe de una mujer que arde	Isidora Stevenson	2020	Penélope y sus esclavas	Disponible en el repositorio *Dramaturgas Chilenas*
Las bacantes	Teatro de Subsuelo	2020	Las bacantes	No publicada
Temis	Pablo Manzi	2022	Temis	No publicada
No hay derecho	Claudia di Girolamo	2022	Jasón y Medea	No publicada
No llorar	Teatro de Subsuelo	2022	Antígona, Ismene	No publicada

I. Una mirada panorámica: una aproximación a la historia cultural del mito grecolatino

1. Mito y tragedia en la Atenas clásica: hacia la conformación de un imaginario democrático

Del rito a la tragedia: la literatización de los mitos

Mucho se ha dicho y escrito en torno a la función etiológica de los mitos en su origen y sobre su relación con los rituales religiosos de la antigua Grecia, prácticas cultuales que estaban destinadas a dar cohesión a la misma comunidad que las realizaba. Dentro de estas celebraciones el mito tenía la función de explicar "la causa por la cual se lleva a la práctica un determinado ritual" (Pérez Lambás, 2018: 35). La narración del mito en este contexto religioso iba acompañada de gestos y acciones que se habían sistematizado y que debían repetirse en cada ejecución, normalmente anual, destinada a recordar un determinado suceso mítico primordial para la comunidad[7]. Hubo, por ejemplo, rituales de purificación, destinados a lavar las manchas y sacrilegios cometidos por los antepasados[8], pero también los hubo de corte conmemorativo que celebraban la llegada de una determinada divinidad a la comunidad[9] (Pérez Lambás, 2018: 37).

Pese a esta vinculación primigenia con la religión[10], el bagaje mítico no quedó recogido en ningún libro sagrado, ya que no hubo "una estructura jerárquica interesada en mantener la unidad mítica" (García Gual, 2008: 6). Esta nos ha llegado a través de las obras de los poetas de la Antigüedad que dieron forma literaria a los mitos preexistentes. García Gual fija este trasvase del ámbito religioso al literario de la mitología en una época bastante antigua, a mediados del siglo VIII a. de C., con la fijación por escrito de los textos más antiguos de los que se tiene conocimiento: la *Odisea* y la *Ilíada*, atribuidas a Homero, y la *Teogonía* de Hesíodo. Aunque se desconoce la tradición oral que los

[7] Para una descripción más exhaustiva en torno a esta cuestión y una descripción de las teorías y debates que se han ido desarrollando con el tiempo recomendamos la lectura del capítulo "Ritualidad y tragedia" en Pérez Lambás (2018).

[8] Sirva como ejemplo el ritual en honor de Zeus Licio en Arcadia, donde existía la leyenda de que quien comiera carne humana se convertiría en hombre lobo. Este rito se ejecutaba cada año "en conmemoración de la atrocidad cometida por Licaón, metamorfoseado en hombre lobo, y sus descendientes, que llevaron a cabo sacrificios humanos en honor de Zeus. Mediante el ritual del sacrificio en honor de Zeus Licio, la comunidad de los arcadios se cohesiona como grupo social y purifica la mancha ocasionada por sus antepasados" (Pérez Lambás, 2018: 37).

[9] Son numerosas las celebraciones destinadas al culto dionisíaco, como las Grandes Dionisíacas que conmemoran la introducción del dios Dioniso en Atenas (Pérez Lambás, 2018: 17).

[10] Sin embargo, como han apuntado previamente algunos estudiosos, si bien esta asociación "es válida en muchos casos, en otros el mito no aparece asociado a ningún ritual conocido", como es el caso del vellocino de oro que debían conseguir Jasón y los argonautas (Pérez Lambás, 2018: 38).

precede, es evidente que estos tres textos beben de una tradición mítica anterior que recogen y los atraviesa.

Esta expansión de la escritura al ámbito literario alteró y modificó la posterior tradición y recepción de los mitos: a la vez que permitió la fijación de determinadas versiones, dio paso a una gran variedad de nuevas (re)interpretaciones libres (García Gual, 2008: 5). Esta "literatización[11]" de los mitos (Brunel, 1992), un proceso en el que la escritura devino fundamental, hizo que nos llegaran como motivos literarios, desligados completamente de su relación con la política y la religiosidad antigua (García Gual, 1999: 185).

Con su literatización los mitos pasaron a conformar el repertorio principal de los tres grandes géneros literarios: épica, lírica y teatro. En cada uno se fueron imponiendo esquemas compositivos propios y el mito se utilizó con fines diferentes: así, mientras que la épica consistía en la extensa narración de un mito con fines didácticos, en la lírica coral se utilizaban las referencias míticas para elogiar a personalidades relevantes de la antigua aristocracia, por ejemplo, a los jóvenes que vencían en los certámenes atléticos[12]. Hasta la creación de la tragedia los mitos, principalmente, habían funcionado como portavoces de la ideología de la aristocracia (Iriarte Goñi, 2014: s. p.).

La tragedia[13] se convirtió en la heredera de estos géneros que la preceden: tomó los coros y métrica de la lírica coral y escenificó, ante un auditorio, los conflictos y personajes de la épica. No obstante, lo hizo desde una nueva perspectiva, acorde con los ideales que comenzaban a imponerse en el siglo V: evitando la recreación ideal y acrítica de las sagas míticas. Por ejemplo, censuraba

> el carácter individual y soberbio de los héroes que la épica ensalzaba, otorgando un primer plano a la colectividad. Una operación que responde, sin duda, al protagonismo creciente que en este momento histórico empieza a tener el pueblo ateniense en detrimento del que

[11] Brunel (1992) opone el "mito literarizado", es decir aquel que procede de un bagaje previo compartido pero que ha sido reformulado posteriormente en algún texto literario, al "mito literario" cuyo origen podemos situar en texto determinado escrito por un autor conocido. Algunos ejemplos de mitos literarios serían el de Don Juan o Fausto. Para García Gual, estos últimos "hay que diferenciarlos de los antiguos, porque tienen fecha de entrada en la historia. Por ejemplo, el mito de Fausto aparece primero como leyenda popular, luego lo toma Marlowe en el teatro inglés, y Goethe más tarde" (2008: 9).

[12] Un ejemplo serían los epinicios de Píndaro, cantos corales compuestos para honrar las victorias de los aristócratas en diferentes juegos y certámenes. Un recurso muy socorrido era ensalzar el linaje de los ganadores emparentándoles con las familias míticas más celebres. Los epinicios funcionaron como una especie de herramienta ideológica, que contribuía a la continuación del sistema político de la aristocracia.

[13] La problemática sobre los orígenes o esencia de lo trágico excede el propósito de esta investigación. Para una descripción detallada sobre las diferentes posturas al respecto se recomienda consultar Nietzsche (1969) o Lesky (2001).

> hasta ese momento habían monopolizado sus dirigentes aristócratas. (Iriarte Goñi, 2014: s. p.)

No es casual que la tragedia alcanzara su máximo esplendor bajo la democracia ateniense, ya que fue una de las principales herramientas utilizadas para fortalecer este nuevo régimen que acababa de nacer.

Tragedia y democracia en la Atenas del siglo V a. de C.

La democracia griega fue el resultado de muchos cambios acontecidos en los siglos VII y VI a. C.[14], supuso el paso de "un estadio arcaico, donde el poder descansa principalmente en los privilegios religiosos y se ejerce por procedimientos de tipo ritual a formas de organización más racionales" (Herreras Maldonado, 2010: 76); la evolución de una sociedad basada en lazos de sangre (*génos*) a una sociedad fundada en lazos jurídicos convencionales con una estructura política (Bañuls Oller, 1998: 26). Sin embargo, la instauración de la democracia no estuvo exenta de conflictos, las tensiones entre los partidarios del nuevo orden democrático y los defensores de la antigua aristocracia de sangre jamás cesaron.

En este contexto de inestabilidad, marcado por la agitación social y violencia política, en el que la aristocracia amenazaba con volver por la fuerza en cualquier momento, urgía la creación de un ideal e imaginario acordes con los principios democráticos que contribuyesen a la consolidación y pervivencia de este nuevo orden "basado en la búsqueda de respuestas más justas y solidarias a los numerosos problemas existentes" (Herreras Maldonado, 2010: 50). Para ello, los demócratas atenienses se distanciaron de la tradición lírica coral anterior, que había servido como soporte de transmisión de la ideología aristocrática, y exploraron nuevas fórmulas artísticas y literarias para plasmar las complejidades y contradicciones propias de este periodo de transición y grandes cambios que fue el siglo V.

[14] Herreras Maldonado (2010: 84) sitúa el inicio de estas transformaciones en el perfeccionamiento de las técnicas de la agricultura y ganadería, que contribuyó a la liberación de los campesinos y ganaderos de cualquier tipo de servidumbre. Y fueron precisamente estos ciudadanos de las *démoi* rurales los que iniciaron la lucha contra la aristocracia terrateniente que vivía en la ciudad, su voluntad de autonomía les llevó de la servidumbre a la paulatina ocupación de relevancia en las áreas jurídica, política y militar. La llegada de la democracia implicó la extensión de una serie de derechos a las clases bajas, que anteriormente habían sido privilegio de la nobleza.

Con este propósito recurrieron a la tragedia que, lejos de evocar y recrear el mundo arcaico a través de sus principales mitos, quedó subordinada a un proyecto mayor: la consolidación y difusión de la nueva educación democrática. Sin embargo, es importante matizar el carácter de esta nueva *paideía*: "el gobierno de Atenas podría haber utilizado su teatro (pues se trataba de una institución pública, política y religiosa), como propaganda o transmisión de unos determinados ideales y valores, y, sin embargo, lo más frecuente es que las obras expusieran un conflicto que siempre permitía lecturas distintas (Herreras Maldonado, 2010: 20).

La tragedia no tenía por fin dar lecciones acerca de cómo ser un buen ciudadano, sino alentar la libertad de juicio y el sentido de responsabilidad respecto a las ideas, pensamientos y acciones. No hubo, por tanto, una instrumentalización del teatro para la difusión masiva de dogmas (como ha sucedido en otros momentos de la historia de occidente) sino que su principal cometido era abrir un espacio para el debate y la reflexión que exigía al espectador posicionarse y preguntarse cómo habría actuado él de haberse enfrentado al mismo dilema trágico.

Del mito aristocrático al mito democrático

Para Herreras Maldonado (2010: 192) el gran logro de los tragediógrafos fue convertir los mitos aristocráticos en mitos democráticos, reescribir los relatos tradicionales y hacerlos funcionales para el desarrollo del nuevo imaginario democrático. Esta reconversión de los mitos aristocráticos en democráticos se hace tangible, por ejemplo, en el tratamiento trágico de los grandes héroes épicos: Edipo y Agamenón no son los triunfales héroes unitarios y compactos de los relatos épicos, sino que son utilizados para ejemplificar los riesgos de una política unipersonal que desconoce sus propios límites: son a la vez héroes y tiranos (en el sentido moderno de la palabra). De este modo, "en la escena teatral, el héroe se convierte en fuente de debate existencial y político" (Herreras Maldonado, 2010: 194).

Pese a que en ambas épocas el mito jugó un papel fundamental como elemento de cohesión social y ocupó un lugar nuclear en la conformación de ideas, comportamientos y valores, se utilizó con propósitos muy diferentes. En época arcaica el mito se empleó para justificar y perpetuar un orden tradicional, sus instituciones y conductas sociales (Herreras Maldonado, 2010: 191). La *paideía* aristocrática encontró en los poemas

homéricos[15] el fiel reflejo de sus ideales y los convirtió en el manual de referencia obligada sobre lo que debía o no hacerse en función del nacimiento y condición social de cada uno y sobre cómo debían ser tratados aquellos que ponían en peligro el estado de cosas (Bañuls Oller, 1996: 8). De este modo, los mitos narrados en los poemas homéricos contribuyeron a la inmovilización de un mundo estamental en el que a cada hombre se le asignaba una identidad y un lugar determinado en el orden social en función de su nacimiento, con una serie de privilegios y obligaciones ante los que debía responder.

Posteriormente, en la Atenas democrática el mito adquirió el uso contrario: se empleó para derribar ideas preestablecidas y heredadas a partir de la representación de los conflictos sociales e individuales en los escenarios. Las tragedias tomaban su contenido de los mitos tradicionales, pero a diferencia de Homero y la *paideía* aristocrática, no pretendían perpetuar el estado de cosas anterior (una sociedad arcaica estamental) sino debatir los asuntos que inquietaban a la *pólis*. El paso de los mitos aristocráticos a los mitos democráticos no supuso, pues, un alejamiento del contenido sino su apertura y resemantización para dar cuerpo a aquellos problemas que atravesaban la ciudad: el enfrentamiento entre libertad y tiranía, la conquista injusta frente a la defensa propia del país, los límites del poder, los conflictos entre el poder político y la ley religiosa tradicional, etc.

Llegados a este punto es importante diferenciar el mito, es decir, "la narración o relato tradicional, memorable, ejemplar o paradigmático, de la actuación de personajes extraordinarios en un tiempo prestigioso y lejano" (García Gual, 2008: 2), de la tragedia griega, género literario que se convirtió en uno de sus vehículos de transmisión por

[15] La *Ilíada* y la *Odisea* son la expresión poética de los ideales aristocráticos. En el primero encontramos el reflejo del ideal guerrero que lleva al héroe a enfrentarse con su destino para alcanzar la fama y honor (así Patroclo, Héctor, Aquiles, realizan una serie de acciones conscientes de que estas les conducen hacia una muerte inminente). En la *Odisea* se esboza, a partir de escenas costumbristas de banquetes, recepciones, y embajadas, un retrato de las costumbres y modos de vivir de la nobleza, compila todo un manual de instrucciones sobre la buena conducta de la nobleza.
En las obras de Hesíodo encontramos el contrapunto al ideal aristocrático propugnado por Homero. Hesíodo en sus poemas, especialmente en *Trabajos y días*, retrata un heroísmo diferente: "la lucha tenaz y silenciosa de los trabajadores con la dura tierra" (Jaeger, 1992: 71), pone en primer plano la realidad de miles de campesinos humildes que se ven expuestos en su día a día a los abusos estamentales de los nobles. El yo poético de *Trabajos y días* manifiesta su fe inquebrantable en un derecho igualitario, en la isonomía, como única garantía de protección del más débil ante los embistes del más fuerte. Hesíodo es el exponente de una educación popular, orientada a defender la virtud del hombre sencillo. Posteriormente Solón desarrollaría estas ideas tanto en sus poemas políticos como en las reformas que impulsó en su cargo de arconte epónimo. Para mayor detalle sobre la llamada "Reforma de Solón", véase Muñoz Valle (1977) y Rodríguez Guerra (2009).

excelencia. Los mitos constituyeron el argumento de las obras trágicas desde su inicio[16], y en el nuevo contexto literario y social que supuso la instauración de la democracia, fueron perdiendo sus anteriores usos cultuales y fueron abriéndose a nuevas interpretaciones que se alejaban de la tradición anterior. El objetivo de los autores trágicos nunca fue el de evocar y recrear el mundo arcaico de los mitos sino hablar de manera implícita de los problemas y conflictos de la actualidad que les tocó vivir.

Algunas consideraciones genéricas sobre la tragedia griega en su origen

Willamowitz definió la tragedia griega como "una obra completa de leyenda heroica, elaborada poéticamente en un estilo elevado para la representación por medio de un coro ático de ciudadanos y dos o tres actores, y destinada como parte de un servicio religioso público, a ser representada en el santuario de Dioniso" (1889). Esta definición recoge de manera sucinta sus principales características formales y las particularidades de su contexto de representación.

Como indica Willamowitz (1889) en su definición, la tragedia se ha ocupado generalmente de las grandes leyendas míticas, pero, "sometiéndolas a transformaciones fruto de la personal reflexión de los autores sobre la condición humana, la relación con la divinidad, los principios éticos y los valores sociales" (Morenilla Talens, 2021: 10). Esto implica que, aunque los espectadores conociesen ya de antemano el desenlace de la acción, todavía se dejaban sorprender por las modificaciones introducidas por cada autor en su versión, en esto consistía su concepto de "originalidad".

Formalmente, la tragedia tenía una estructura relativamente fija, marcada por la alternancia de sus componentes esenciales: las partes recitadas por los personajes y las partes cantadas por el coro. Esta estructura inicial no guarda relación alguna con el esquema trágico de 5 actos consagrado posteriormente por la literatura helenística y romana, y más adelante, por el neoclasicismo. La acción se dividía en episodios separados

[16] Los argumentos y títulos conservados dan cuenta del uso del mito clásico prácticamente en su totalidad. Son muy pocas piezas las que tratan asuntos históricos contemporáneos a sus autores: solo se ha conservado *Los Persas* de Esquilo, inspirada en la derrota de Jerjes en las Guerras Médicas y se tiene constancia de una *Toma de Mileto* escrita por Frínico. Esta última puso en escena los horrores sufridos por los jonios tras su enfrentamiento con los persas, una representación que no tuvo buena acogida entre los atenienses: "resultó demasiado realista, teniendo en cuenta lo reciente del acontecimiento, y no fue del gusto ateniense que quedó tan impresionado que le acarreó a Frínico el pago de una multa de mil dracmas y la prohibición de representarla" (Castro Rodríguez, 2016: 54).

por las intervenciones líricas del coro y no había todavía reglas estrictas ni preceptos sobre la cantidad apropiada de episodios o partes constituyentes, aunque la mayoría de las obras conservadas contienen las siguientes partes:

- Prólogo: todo aquello que precede a la entrada del coro, su utilización no era obligatoria. Normalmente aparece un único personaje que mediante este monólogo expone los hechos que anteceden a la acción, ayudando al espectador a situarse en el contexto mítico apropiado.
- Párodos: entrada del coro en escena.
- Episodio: fragmento de acción dramática situado entre dos estásimos. Las entradas y salidas de los personajes a escena dividían los episodios en partes menores, que en la actualidad llamamos "escenas".
- Estásimo: fragmentos líricos cantados por el coro, cantos corales completos que separaban los episodios. El número de estásimos y episodios varía según la obra, no había una cantidad predeterminada.
- Éxodo: última intervención del coro, que sale de escena[17].

El coro estaba compuesto en un primer momento por doce coreutas y, más adelante, con Sófocles, se amplió a quince. Sus intervenciones, cantadas, contenían los pensamientos más elevados y solían ir acompañadas de música y danza[18]; en ocasiones, el jefe del coro (también llamado corifeo) dialogaba también con alguno de los personajes protagonistas. El papel y relevancia del coro en la trama ha sido, y sigue siendo, motivo de polémica desde la Antigüedad. Para algunos, como Nietzsche, era el principio generador de la tragedia; para otros, por el contrario, era un personaje trágico más. Existen muchas teorías al respecto, entre las que destacamos la hipótesis de Bañuls Oller a la cual nos hemos adherido en investigaciones previas:

> El coro media entre los personajes, entre los espectadores y la acción comentándola y al mismo tiempo integrándola en el contexto general del pensamiento o, si se prefiere, del particular del autor; el coro, ante la acción trágica y las consecuencias derivadas de ella, siente temor, se compadece, eleva súplicas, todo ello lo expresa el coro a través de sus acciones y, sobretodo, de sus palabras, pero en modo alguno llega a participar de forma activa en la acción trágica (…) como mucho, trata de aconsejar al héroe trágico. (2000: 40)

El coro, uno de los componentes más importantes de la tragedia en su origen, fue uno de los primeros elementos originales en perderse. Con el tiempo, las partes corales se fueron reduciendo a medida que los personajes ganaban mayor importancia y profundidad:

---

[17] A propósito del desenlace, Lesky (2001) apunta que, aunque predominen en los testimonios conservados, los finales de la tragedia no debían ser obligatoriamente desgraciados. Pone como ejemplo la *Orestíada* en la que Orestes sale finalmente absuelto de su crimen.

[18] Apenas se tiene información sobre las partes musicadas de la tragedia. Se han conservado las notas de varios cantos corales de Eurípides, escasos fragmentos musicales de difícil interpretación que no son suficiente para reconstruir el componente musical de la tragedia.

comenzaron a explicarse, a justificarse y monologar acerca de aquello que pensaban y sentían. Esta apertura hacia la interioridad de los personajes permitía al autor una representación polifónica de los conflictos sociales y políticos, la confrontación de visiones y reacciones diferenciadas ante un mismo problema.

El teatro en la Atenas del s. V a. de C.: institución pública y fiesta religiosa

Desde sus primeras representaciones la tragedia formó parte del entramado político y religioso de la ciudad, el teatro devino una institución del Estado "en el marco de la campaña de prestigio de la ciudad puesta en marcha por el tirano Pisístrato en torno al año 535 a. C." (Morenilla Talens, 2021: 9). El teatro fue concebido como un organismo social, público y religioso, de igual importancia que la Asamblea y el Partenón (Herreras Maldonado, 2010: 318). Supuso la creación de un espacio común en el que reflexionar, a partir de las representaciones, sobre los problemas profundos y estructurales que preocupaban directa o indirectamente a los ciudadanos de la época, a la vez que contribuía a la reafirmación de la identidad propia y diferenciada de esa comunidad política-religiosa que fue la Atenas de Pericles (Bañuls Oller, 1998: 38).

Las representaciones teatrales se integraron en las festividades religiosas más importantes de la Atenas del siglo V a. de C., cuya organización corría a cargo del Estado. Los escritores de tragedia interesados en representar sus obras debían "pedir un coro" previamente al Estado y ofrecer al arconte epónimo[19] algunos pasajes de sus piezas para que este pudiese escoger entre los candidatos.

Los gastos del coro (el pago que recibían sus integrantes, su formación y vestimenta para la puesta en escena) corrían a cargo de los coregos, ciudadanos adinerados que habían sido escogidos previamente por el estado para financiar algunos gastos de las representaciones. Esta designación otorgaba al corego un gran prestigio, sobre todo cuando el coro que había financiado se erguía como ganador. "Los miembros del coro eran ciudadanos proporcionados por las tribus del Ática y que recibían entrenamiento de los maestros de los coros (los xorodidáskalos) para que pudieran realizar las coreografías

[19] En la constitución ateniense, el arconte epónimo tenía a su cargo la administración civil y la jurisdicción pública. A su cargo se encontraban las viudas y los huérfanos y era el encargado de supervisar los litigios familiares.

que proponían los autores" (Castro Rodríguez, 2016: 106). La financiación del resto de los actores corría a cargo del Estado[20].

Todos los ciudadanos de derecho[21] tenían el derecho y el deber de acudir al teatro, los ciudadanos acudían desde el campo y la ciudad al teatro y el Estado se hacía cargo de abonar la entrada de los menos pudientes. La asistencia al teatro no era sentida como una experiencia estética sino como una muestra de interés cívico y político, de participación ciudadana (Herreras Maldonado, 2010: 318).

Las principales festividades en las que se integraron los certámenes de teatro fueron las Leneas (en enero/febrero), las Dionisas Urbanas o Grandes Dionisas (en marzo/abril) y las Dionisas rurales (diciembre/enero), organizadas por los distritos rurales atenienses. Todas estaban destinadas a rendir culto a Dioniso, dios del vino, la naturaleza y la fertilidad, cuyo altar se erigía en el centro de la orquestra en que se llevaba a cabo la representación[22]. El propio teatro, en Atenas, formaba parte del santuario consagrado a Dioniso Eleuterio, situado en la ladera sur de la Acrópolis, cerca de otros lugares de culto como el templo de Atenea Niké o el santuario de Artemisa Brauronia.

Las Grandes Dionisas tenían lugar a lo largo de cinco días en los que se cerraban los negocios y se suspendía toda actividad en los edificios gubernamentales y cortes de justicia. Esta festividad incluía otras manifestaciones de culto en honor a Dioniso como los sacrificios y procesiones, entre las que sobresalía la πομπή. Esta era una procesión que tenía lugar en la primera jornada de celebración, en la que se trasladaba la imagen de

[20] El número de actores siempre fue muy limitado, se incrementó a dos con Esquilo y a tres con Sófocles. Esto implicaba que cada actor debía asumir el papel de diferentes personajes a lo largo de la representación. El uso de máscaras y la vestimenta estaba destinado, en parte, a agilizar estos cambios. El actor únicamente debía adaptar la tonalidad de la voz y la gesticulación de cada personaje.
Para di Benedetto y Medda (1997) esta limitación obedecía a motivos de carácter práctico: no se han encontrado evidencias de que el Estado se hiciese cargo de la formación de los actores, solo de su financiación. Seguramente no fuese fácil encontrar actores que reuniesen las capacidades requeridas para la correcta actuación. Durante el siglo IV comenzará a profesionalizarse el oficio de actor, es entonces cuando el público comienza a apreciar las dotes interpretativas de determinados actores, cuyo nombre adquirirá prestigió y reputación. Se instaurarán, incluso, certámenes para escoger a los mejores actores.

[21] Es decir, los varones atenienses mayores de 21 años hijos de un ciudadano ateniense y cuya madre, a su vez, era hija de un ciudadano ateniense. También podían asistir al teatro los esclavos que acompañaban a un ciudadano anciano que requería su ayuda y los metecos que se encontraban en la ciudad. Se conoce, incluso, el caso de extranjeros que se desplazaban hasta Atenas para asistir a los festivales de teatro. Sin embargo, sigue siendo una incógnita si las mujeres podían asistir o no a las representaciones teatrales.

[22] Explanada circular de veinticinco metros de diámetro que constituía el espacio escénico en la Atenas clásica, esta orquestra equivale a nuestro escenario actual. Existen diferentes posturas acerca de si este espacio estaba reservado exclusivamente para el coro (De Romilly, 2011) o estuvo también transitado por los personajes (di Benedetto y Medda, 1997).

Dioniso desde su templo al recinto sagrado del teatro, y se instalaba en el centro de la orquestra ορχήστρα durante los días que duraba la competición teatral.

El concurso trágico ocupaba tres días: en cada uno de ellos se representaba la tetralogía (tres tragedias[23] más un drama satírico[24]) de uno de los autores seleccionados por el arconte epónimo. Y, una vez se habían representado las obras de los tres autores, un jurado de diez personas (una por cada una de las antiguas tribus que componían Atenas) escogía al vencedor. En cuanto a la recompensa del vencedor se sabe únicamente que recibía una corona de yedra de manos del arconte epónimo.

En definitiva, el teatro griego en el siglo V a. de C. fue un fenómeno complejo, poliédrico en el que se entrecruzaban las dimensiones literaria, estética, política, religiosa y pública (entendida aquí como "concerniente a la *pólis*"), un fenómeno que dista mucho del circuito de consumo del teatro actual.

[23] En un principio, tal y como hacía Esquilo, estas trilogías mantenían una continuidad temática, narraban tres episodios trágicos que entretejían una historia mayor. Así, la *Orestíada* de Esquilo recoge en cada una de sus piezas tres momentos capitales de esta saga maldita: el asesinato de Agamenón *en Agamenón*, el asesinato de Clitemnestra (como consecuencia del maritcidio) en *Coéforas* y el juicio de Orestes (como consecuencia del matricidio) en *Euménides*. Parece ser que fue Sófocles quien puso fin a esta unidad temática en favor de tragedias individuales que no guardaban relación entre sí.

[24] Mientras que la comedia se desarrolló posteriormente y se desligó totalmente del uso del mito clásico, "la comicidad mítica se desarrolló en el otro gran subgénero teatral griego, el drama satírico, que hace del personaje mítico el objeto de su argumento" (Lesky, 2001: 50). Este género dramatizaba las aventuras de un coro de sátiros, encabezado por Sileno, que se entrecruzaba con algún personaje mítico, dando lugar a situaciones jocosas y desenfadadas que distaban mucho del clima trágico.

2. La tradición grecolatina en el teatro europeo del siglo XX[25]

Las metamorfosis del mito en el teatro comienzan ya con la tragedia griega, los listados conservados de las obras representadas en las Grandes Dionisas atestiguan el uso de un mismo mito por diferentes autores[26], evidenciando que la repetición y modificación de los mitos eran totalmente lícitos en los certámenes trágicos de la Antigüedad. Llama especialmente la atención la inversión de los valores del mito tradicional en la obra de Eurípides, cuya subversión del mensaje mítico le sitúa, para muchos, como el primer gran renovador de la tradición (Lesky, 2001: 108).

Estas transformaciones se acentuaron en época helenística cuando el mito fue constantemente utilizado como pretexto para narraciones fantásticas y relatos plagados de ironía y humor (García Gual, 1999: 185). Esta actitud irreverente hacia la tradición heredada se repite a lo largo de los siglos y será muy habitual en los escenarios de Europa a partir del periodo de entreguerras.

Siglos después, en la Roma republicana, los dramaturgos empezaron a producir sus propias tragedias. Estas no eran meras traducciones a su propia lengua, sino que, siguiendo el modelo ático, adaptaban los argumentos a su contexto político y cultural. Ninguna de estas versiones latinizadas ha sobrevivido, las primeras y únicas tragedias conservadas son las escritas por Séneca en época imperial. En ellas se percibe claramente la visión romana, la postura política y el estoicismo del autor.

Estas tragedias sobrevivieron al embate del cristianismo gracias a su capacidad de adaptarse a los nuevos contextos. Así, el panteísmo de la Antigüedad fue sustituido por un planteamiento monoteísta más acorde con la cosmovisión cristiana, y se incluyeron

[25] A lo largo de los siglos la recepción de la tragedia clásica no se ha limitado al ámbito teatral ni literario. Mención aparte merece, dentro del ámbito de la crítica, *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche, en la que expone su planteamiento sobre lo apolíneo y lo dionisíaco. Años después Freud publica su teoría del "complejo de Edipo" en la que menciona el sueño de Yocasta (relacionado con el incesto) del *Edipo Rey* de Sófocles. Este texto ha influenciado gran parte de las recreaciones posteriores de este mito y lecturas críticas. Siguiendo su estela Jung postula el "complejo de Electra", que consiste en el caso contrario, "una actitud femenina de Edipo". A su vez, en el ámbito académico y ensayístico son muchos los autores que a lo largo de los siglos XX y XXI han citado ejemplos de la cultura grecolatina para respaldar sus argumentaciones y propuestas teóricas. Así a los textos psicoanalíticos de Freud, Jung y Lacan, se suman la teoría del orientalismo de Saïd o las nuevas relecturas en clave de género propuestas por Zeitlin, Cixous o Irigaray, entre otros.

[26] La leyenda de Electra es el caso más paradigmático, se han conservado las tres versiones escritas por Esquilo, Sófocles y Eurípides. Su estudio comparativo permite observar las variantes que cada autor introdujo en su interpretación del mito y su posicionamiento político e ideológico respecto a lo que sucedía en Atenas en el momento de su escritura.

también en las tramas conceptos como la culpa, arrepentimiento o pecado, inexistentes en la cultura griega. El estoicismo que había impregnado las obras del cordobés se disolvió entre reflexiones de carácter moralizante más acordes con el pensamiento cristiano.

La herencia grecolatina recuperó su prestigio gracias al movimiento humanístico que se extendió durante el Renacimiento y posteriormente dejó su impronta en los máximos exponentes del teatro del siglo XVII: Shakespeare, Calderón de la Barca, Corneille y Racine. Estos dos últimos, exponentes por antonomasia de la tragedia neoclásica[27], suponen un eslabón fundamental en la tradición y pervivencia del legado grecolatino en los escenarios: escribieron obras inspiradas en mitos griegos[28] y episodios de la historia romana[29], que sentaron un precedente sobre cómo adaptar el legado grecolatino a los gustos de la época y normas del decoro, para hablar al espectador de su propia contemporaneidad. Se convirtieron, junto a Séneca, en el modelo a seguir hasta el siglo XVIII, momento en que los textos de Esquilo, Sófocles y Eurípides comienzan a traducirse y se hacen accesibles para aquellos que no dominan el griego clásico. La impronta de los neoclásicos tendrá especial relevancia en la recepción y recreación del legado grecolatino en Latinoamérica, como se verá más adelante.

En el siglo XIX los temas grecolatinos quedaron relegados a un discreto segundo plano, y tomaron fuerza los dramas históricos, más acordes con el movimiento y pensamiento romántico. Sin embargo, la convergencia de una serie de motivaciones de carácter artístico y social, junto con la mayor difusión y accesibilidad a las traducciones de los originales griegos a las lenguas vernáculas, marcarán en el siglo XX una nueva disposición hacia los mitos grecolatinos, concebidos como transmisores de un significado universal susceptible de aplicarse a la contemporaneidad del autor (De Paco Serrano, 2003: 83).

---

[27] El teatro neoclásico nace en Francia en torno a 1630 como reacción a los excesos del teatro barroco, que había dinamitado los preceptos aristotélicos y mezclaba en sus obras elementos cómicos y trágicos. Con la publicación del *Discurso del método* (1637) de Descartes se impone la razón como instrumento para interpretar el mundo, una visión que se traslada al ámbito teatral e impone el gusto por la verosimilitud y el decoro. Esto implica la supresión de todo elemento sobrenatural o maravilloso de la trama y el retorno a la regla de las tres unidades de acción espacio y tiempo, y la neta separación entre tragedia y comedia. Así las tramas, divididas en cinco actos, se centraban únicamente en una acción que sucedía en un mismo espacio a lo largo de un día, como máximo.

[28] Algunos ejemplos: *Medea* (1635), *Andrómeda* (1650), *Edipo* (1659) de Corneille; *Andrómaca* (1667), *Ifigenia* (1674), *Fedra* (1677) de Racine.

[29] *La muerte de Pompeyo* (1644), *Tito y Berenice* (1670) de Corneille; *Británico* (1669), *Berenice* (1670) y *Mitríades* (1673) de Racine, entre otras.

Periodo de entreguerras

> Uno de los hechos más relevantes en la historia del teatro francés del siglo XX es la vuelta a los antiguos mitos griegos, especialmente en el periodo de entreguerras. (Real Ramos, 1999: 287)

La reescritura de los mitos grecolatinos para plasmar, desde sus códigos ideológicos y poéticos, un conflicto social contemporáneo no supone ninguna novedad propia del siglo XX. Hasta la generación de entreguerras lo usual era adaptar la temática grecolatina a las convenciones y marcos ideológicos de la época. El resultado eran obras muy encorsetadas que respetaban todavía los estrictos moldes de la tragedia neoclásica, que evitaban, por ejemplo, las modificaciones radicales que alteraran la esencia trágica o dañasen el decoro y expectativas de la época.

Sin embargo, tras la Primera Guerra Mundial, hubo una primera oleada de mitos griegos en los escenarios, adaptaciones y reescrituras que utilizaron motivos clásicos para reflejar los horrores vividos en el enfrentamiento bélico y sus secuelas en el presente. La gran aportación de los dramaturgos del periodo de entreguerras fue la flexibilización de las convenciones y restricciones formales que habían imperado hasta el momento en la representación de tragedias de tema mitológico, revirtiendo algunas y utilizando solo aquellas acordes con sus pretensiones estéticas.

A inicios del siglo XX la colisión de varios factores artísticos y sociales provoca este resurgir de temas grecolatinos en los escenarios de Europa, y especialmente de Francia. El estancamiento del drama burgués de corte realista se venía arrastrando desde finales del XIX, la reiteración de patrones y conductas dramáticas había provocado el hartazgo del público y la búsqueda de una práctica teatral que "recuperara el papel como foco cultural y con frecuencia se buscó la solución en una vuelta a sus orígenes" (Morenilla Talens, 2005: 438). Los artistas redescubrieron en los textos de la Antigüedad un universo repleto de elementos simbólicos y ritualísticos, de profundas pasiones, que hacía la herencia grecolatina muy atractiva para sus propósitos renovadores (Morenilla Talens, 2005: 440).

Para la crítica este renacer de los mitos clásicos no se entiende al margen de su contexto histórico, "marcado por las trágicas experiencias de la Primera Guerra Mundial pero marcado también por la amenaza cada vez más acuciante, a medida que pasan los años, de un segundo enfrentamiento bélico a escala internacional" (Real Ramos, 1999: 288). Los dramaturgos de este periodo de entreguerras utilizaron los mitos grecolatinos

para plasmar en el texto dramático sus reflexiones sobre los acontecimientos que atravesaba la Europa del momento. Como se verá a lo largo de esta investigación, los periodos especialmente convulsos y violentos suelen provocar un revival del legado grecolatino.

Jean Cocteau, con su *Antígona* (1922) inicia la renovación del teatro francés contemporáneo. Se suman a esta nueva tendencia Jean Giraudoux (*Amphitryon 38*, 1929, *La guerra de Troie n'aura pas lieu*, 1935, y *Eléctre*, 1937), y Anouilh (*Eurídice*, 1942, *Antígona*, 1943, y *Medea*, 1946). Todos ellos componen un primer movimiento que, pese a las múltiples diferencias estéticas y formales, coinciden en romper las expectativas y convenciones: ya sea con la inclusión de anacronismos, la *contaminatio* de géneros, desenlaces inesperados, o por el tratamiento irreverente que reciben las figuras legadas por la tradición clásica. De este modo consiguen sentar unos precedentes respecto al uso del mito en la escena que todavía perduran hasta día de hoy (Morenilla Talens, 2005: 456).

Los mitos que inspiraron las obras de este periodo "son reveladores de la gran preocupación del momento, la Guerra, y la reflexión sobre el posicionamiento que puede tomar el hombre ante situaciones tan dramáticas como son el enfrentamiento bélico, la Ocupación o la Resistencia" (Real Ramos, 1999: 288). De este modo, las heroínas trágicas fueron repensadas, en algunas obras, como jóvenes militantes intransigentes dispuestas a morir antes que renunciar a su dignidad o a sus creencias (véase la *Electra* de Giraudoux, la *Antígona* de Anouilh y, aunque algo más distanciada geográficamente, la *Antígona* de Brecht). Tras esta primera generación de autores franceses, la historia de la recepción de la tragedia griega se ha ramificado, con la aparición de un gran número de obras que adapta y revalúa el legado grecolatino, aunque la mayoría coincide en reflejar los horrores (bien conocidos) de los acontecimientos mundiales del siglo XX e inicios del XXI[30].

[30] No es casual que Francia, baluarte de la cultura durante tanto tiempo, sea el centro de irradiación y difusión hacia el resto de Europa de esta nueva manera de trabajar los mitos grecolatinos.

Propaganda y disidencia

La presencia del mito clásico en el ámbito teatral perdura en Europa a lo largo de todo el siglo, pero con diferentes frecuencias de uso. Con la *Antígona* (1948) de Brecht parece finalizar esta primera etapa dorada en favor de las nuevas propuestas del teatro épico y del absurdo. No obstante, es posible rastrear un uso frecuente en la España franquista de los años 40, 50 y 60. Salvo contadas excepciones, se trata de propuestas muy politizadas que, desde ideologías contrarias, hablan de la guerra civil y sus consecuencias:

> El rostro puro de Antígona, su deseo de reconciliación y perdón entre los hermanos que habían luchado en la guerra, han sido símbolos de deseo de paz y democracia. Orestes ha sido a menudo el héroe que vuelve del exilio para encontrar a Electra, la resistencia. La fiel Penélope ha sido en el teatro la reina de un país devastado por la miseria de la posguerra. (Ragué-Àrias, 1992: 19)

En la posguerra española se produjo un teatro de derechas encaminado a consolidar el régimen franquista, cuyo máximo representante fue José María Pemán, uno de los poetas y escritores predilectos del régimen. Escribió versiones de *Antígona*, *Electra* y *Tiestes* para grandes espectáculos (promovidos por el gobierno) que estaban al servicio de la ideología oficial, modificó los argumentos y los hizo más digeribles para la España nacionalcatólica[31].

Este primer grupo fue menor frente a un segundo que utilizó el mito griego como metáfora de la situación política. Es importante recordar que en esta España de posguerra no estaba permitida la representación realista de la Guerra Civil ni sus consecuencias, por ello, "hasta los años 60, el teatro de tema griego clásico será una manera de decir con sutilidad algunas cosas o un teatro escrito para una sociedad de censura" (Ragué-Àrias, 1992: 21).

Las reescrituras de José Martín Recuerda, Alfonso Sastre y Antonio Martínez Ballesteros, entre otros, constituyen un teatro de denuncia que "revela las consecuencias de la guerra civil y busca la toma de conciencia por parte del lector o espectador de la realidad que refleja en escena" (De Paco Serrano, 2003: 164). En general son piezas

[31] Por ejemplo, Balaskas (2022) en su estudio aborda el caso concreto de la escenificación de la *Atlántida* de Manuel de Falla en el Festival de Mérida en 1966. Este fue creado en los años 50 como parte de la política cultural del Estado, en un momento en que el franquismo intentaba aparentar una fachada más liberal para que el país fuera admitido en instituciones y organismos internacionales. En esta versión el mito de Hércules se aúna con el de Colón para exaltar las raíces y devenir de las tierras ibéricas. El resultado fue "una representación moderna con fines comerciales que se alineaba con el moralismo del régimen como fuerza de paz", Balaskas (2022: 83). Fueron diversas las reapropiaciones de mitos grecolatinos que circularon por estos festivales.

escritas para una sociedad de censura, que, en muchos casos, no lograron sortear y tuvieron que ser estrenadas en el extranjero o tras la reinstauración de la democracia. Los personajes míticos se convierten en los portadores y transmisores del pensamiento crítico del autor y el teatro en "un arma de ataque y desenmascaramiento de las distintas corrupciones de la época" (Ragué-Àrias, 1992: 45) que busca movilizar a la población.

Estos usos vienen propiciados por contextos totalitarios y dictatoriales, de opresión, persecución y censura ideológica. Se repiten en el continente con independencia del lapso temporal o ámbito geográfico. Así, anteriormente, bajo el III Reich encontramos otras reescrituras de los Atridas con fines propagandísticos y disidentes. Llama la atención la *Kassandra* de Hans Schwarz, representada 14 veces en 1941: el autor convierte este personaje secundario en protagonista y defensora de los valores esenciales de la ideología nazi, hace un "uso völkisch" de la princesa troyana para facilitar la identificación nacional (Pereira Vinagre, 2016: 227). Por boca de Casandra el espectador asistió a la exaltación del nacionalismo exacerbado, la justificación de la guerra contra los enemigos de la Patria y la proclamación de la necesaria sumisión del individuo a las exigencias de la Nación en un momento en que los propios alemanes comenzaban a cuestionar la guerra (Pereira Vinagre, 2016: 236). Las tragedias de Hans Schawarz son un buen ejemplo de la utilización del mito clásico como propaganda al servicio de la ideología dominante, una demostración de cómo "todas las formas de arte tenían que contribuir para aumentar el poder del Führer" (Pereira Vinagre, 2016: 226).

En *Las mouches* de Jean-Paul Sartre encontramos el uso contrario. La obra fue estrenada en 1943 en París, bajo la supervisión de las autoridades alemanas y fue pensada por el autor como una alegoría política de Francia durante la ocupación dirigida a movilizar a sus adormecidos compatriotas: "en mi obra, el pueblo de Argos simboliza el pueblo francés, y Orestes es el pequeño grupo de franceses que cometió atentados contra los alemanes" (Sartre, 1979: 112). Orestes, por tanto, representa a la resistencia, y la ocupación alemana se encarna en la figura de Egisto. Clitemnestra (sometida al tirano) es asimilada al gobierno de Pétain que colaboró con los fascistas, Electra representa a los franceses que odian a los ocupantes, pero no hace nada contra ellos por temor y, finalmente, Júpiter personifica a la Iglesia de Francia que colaboró con los alemanes. Sartre vio en la utilización del mito la posibilidad de transmitir a sus conciudadanos un mensaje subversivo de resistencia y, a la vez, de sortear la censura de los alemanes.

Posteriormente, bajo la Dictadura de los Coroneles (1967-1974) encontramos en Grecia nuevas versiones propagandísticas y disidentes de la saga de los Atridas. La misma junta militar promovió la representación de versiones más conservadoras que irradiaban conformismo y docilidad en los antiguos teatros de Epidauro y Atenas. Y, a su vez, los círculos más progresistas contraatacaron con provocativas interpretaciones en las que agitaban al espectador y alentaban al tiranicidio y la revolución. La oposición griega revirtió el conservadurismo impulsado por la junta y puso sobre escena su propia ideología política de corte radical. Así, en sus obras el tiranicidio ejecutado por Orestes es concebido como un deber social, un acto de solidaridad con las personas que sufrían la opresión de la clase gobernante (Van Steen, 2002: 234-235).

Giro contemporáneo hacia la tragedia griega

Hall en su estudio preliminar a la compilación *Dionisus since 1969* habla del "contemporaneous turn to greek tragedy" (2004: 26) para explicar el resurgir global de la tragedia griega a finales de los 60 como consecuencia de los radicales cambios políticos y culturales que caracterizaron el fin de esta década.

Para Hall y otros críticos, 1968 fue un año especialmente convulso en el que se rompieron los acuerdos democráticos instaurados tras la II Guerra Mundial. En abril era asesinado Martin Luther King, provocando disturbios por todo Estados Unidos; en mayo millones de estudiantes y trabajadores franceses cortaron las calles con sus barricadas para pedir cambios en el sistema educativo francés; en agosto la Unión Soviética invadió Checoslovaquia para reprimir su creciente disidencia y en México la movilización de huelgas de estudiantes desencadenó la que se conoce como la "noche de Tlatelolco".

Era, sin duda, el comienzo de una nueva era, que llegaba cargada de excitación, movilización y disturbios. Los jóvenes salían a la calle para pedir cambios en ese sistema que sus padres y abuelos habían ayudado a consolidar. Los noticiarios se llenaron de imágenes de manifestaciones pacifistas contra la Guerra de Vietnam, de marchas en favor de la igualdad, la liberación de la mujer, la libertad sexual y los derechos humanos, que terminaban, en la mayoría de los casos, en disturbios violentos y represión. Todas estas reivindicaciones de corte político junto con otras causas sociales (como la contaminación medioambiental y los problemas de drogadicción) empezaron a tomar cuerpo en los escenarios a través de la evocación de personajes míticos.

A partir de 1968 se registra un elevado número de representaciones de tragedias griegas, adoptando diferentes perspectivas fuertemente politizadas, con puestas en escena mucho más arriesgadas y variadas que anteriormente. Es cierto que en los últimos 50 años se han representado más obras de tema mítico que en ningún otro periodo histórico desde la antigüedad grecorromana[32], un periodo en el que, tal y como afirma Hall, el mito clásico: "has become one of the most important cultural and aesthetic prisms through which the real, dysfunctional, conflicted world of the late twentieth and early twenty-first centuries has refracted its own image[33]" (2004: 2).

Ha sido especialmente recurrente el uso de la tragedia griega para la visibilización de las demandas de los movimientos feministas: las autoras toman elementos periféricos de estas obras, nacidas en el seno de una cultura patriarcal y destinadas, en parte, a legitimar y naturalizar la subordinación de la mujer y su relegación al ámbito privado, y los convierten en el motivo central de sus versiones. Así, cuestiones relacionadas con el sexo, la maternidad, el matrimonio e, incluso, su relación con el poder político, se adueñan del escenario en estas representaciones y subvierten el mensaje mítico original para dar voz a sus demandas de emancipación e igualdad.

También la drástica secularización de la sociedad y la crisis ética y espiritual de finales de los 60 influyeron en este resurgimiento global de la tragedia griega, concebida en ocasiones como un escenario en el que explorar la subjetividad y psicología humana ante los dilemas modernos. Por ejemplo, en las sociedades postconflicto, la necesidad de venganza y castigo por parte de víctimas y sus familiares tiene su correlato en la *Hécuba* griega y las historias de Medea y Heracles serán utilizadas reiteradamente para explorar las relaciones entre el crimen y sus factores psicológicos. En esta línea, Ariane Mnouchkine, directora de la prestigiosa compañía Théâtre du Soleil, actualizó la saga de los Atridas para mostrar "how strange we are, deep insdide. Our unconscious is hidden

[32] El Oxford Archive of Performances of Greek and Roman Drama registra en el periodo de 1953-2003 4246 producciones de tragedias griegas en todo el mundo, un número apabullante si tenemos en cuenta que solo conservamos 32 piezas originales. Solo en los años 90, se representaron 1200 de ellas. Llaman todavía más la atención las cifras de 2001-2003, un periodo convulso que abarca el 11S, los atentados de Bali, las guerras de Afganistán e Irak, con 454 producciones. Estos datos parecen avalar el crecimiento exponencial de representaciones y recreaciones en periodos de conflicto y violencia extrema. Y no solo en el mundo occidental, es notable también el incremento en sociedades poscoloniales de África y Asia.

[33] "El mito clásico se ha convertido en uno de los prismas culturales y estéticos más importantes a través de los cuales el mundo real, disfuncional y conflictivo de finales del siglo XX y principios del XXI ha refractado su propia imagen" [esta traducción y las que aparecen a lo largo de este trabajo son propias].

and the Greek knew that, and they did theatre with that very far away part of ourselves[34]" (en Delgado y Heritage, 1996: 180).

Hall cierra su estudio introductorio llamando la atención sobre uno de los iconos/emblemas propios de estos tiempos: el superviviente. Gran cantidad de personajes míticos son reconvertidos en el teatro actual en supervivientes de las grandes catástrofes de los siglos XX y XXI, en sus víctimas y victimarios[35]: "our new tragic heroes are those who have learned somehow to accommodate unbearable memories of acute trauma, including trauma for which they are themselves responsible, and live with their psychological pain[36]" (Hall, 2004: 46).

En la figura del superviviente converge la exploración de la subjetividad humana con los usos sociales y políticos del mito grecolatino, los personajes míticos toman la palabra para hablar de los horrores del siglo XX provocados por el mismo ser humano y sus secuelas psicológicas: así Hércules es repensado como un veterano de guerra, Antígona asimilada a las Madres de la Plaza de Mayo y Medea una exiliada que sufre el repudio de sus vecinos en su nuevo hogar. Todos ellos invitan al espectador a pensar sobre cómo lidiar con el trauma, con las secuelas derivadas de una exposición continuada a la violencia (ya sea en calidad de perpetrador o víctima in/directa).

El crecimiento exponencial de obras de tema mítico ha generado debate en los sectores académico y artístico, que se preguntan: "can Greek tragedy offer a venue for saying the otherwise unsayable, to represent the unpresentable? Or is it, to the contrary, just another cultural artefact with no political relevance in the twenty-first century?[37]" (Sellars en Delgado y Heritage, 1996: 228). Más que un agotamiento o estancamiento en el sector artístico, es más conveniente pensar en estas actualizaciones como una forma de decir lo

---

[34] "Qué extraños somos, en lo más profundo. Nuestro inconsciente está oculto y los griegos lo sabían, e hicieron teatro con esa parte tan lejana de nosotros mismos".

[35] Para Hall existe un motivo que explica esta predilección: mientras que la férrea moral cristiana imperante en el teatro renacentista, jacobino y neoclásico impedía que las víctimas y perpetradores de incestos, violaciones, infidelidades, traiciones y asesinatos sobreviviesen en los argumentos dramáticos; en la antigua tragedia griega el incestuoso Edipo, el matricida Orestes, los infanticidas Medea y Heracles y las dolientes troyanas que perdieron a sus seres queridos en la guerra salían con vida de estas terribles experiencias y hacían que el espectador se plantease cómo lidiar con esas secuelas psicológicas. Su condición de supervivientes autoriza a los personajes míticos a tomar la palabra para hablar sobre los horrores del siglo XX provocados por el mismo ser humano y ensayar diferentes maneras de enfrentarse a ellos.

[36] "Nuestros nuevos héroes trágicos son aquellos que han aprendido de algún modo a convivir con los recuerdos insoportables de traumas agudos, incluidos los traumas de los que ellos mismos son responsables, y a vivir con su dolor psicológico".

[37] "¿Puede la tragedia griega ofrecer un lugar para decir lo que de otro modo sería indecible, para representar lo impresentable? ¿O, por el contrario, no es más que otro artefacto cultural sin relevancia política en el siglo XXI?".

indecible, o representar lo irrepresentable, tal y como defendía Peter Sellars. La tragedia griega se ha convertido con frecuencia en una forma alternativa de discurso político que no se conforma con simplemente hacer eco de las convenciones políticas dominantes. Son muchísimos los ejemplos, a nivel global, de representaciones[38] y adaptaciones de antiguos mitos que buscan problematizar la naturaleza, límites y contradicciones de las políticas contemporáneas, especialmente en contextos de censura o dominados por pactos de silencio, olvido y reconciliación.

La mayoría de estas propuestas han ido acompañadas de una voluntad de experimentación artística en el escenario. El giro contemporáneo a la tragedia griega del que habla Hall coincide con el giro performativo en el teatro, el abandono de un "teatro de palabra" en favor de uno mucho más corporal. Como ya había sucedido a inicios del siglo XX, asistimos a la reteatralización del teatro, al develamiento de las convenciones dramáticas ante el espectador para recordarle que se encuentra ante una ficción. De nuevo, elementos procedentes de tradiciones teatrales no occidentales (como el teatro Noh japonés o el Kathakali de la India) permean en la representación de los textos grecolatinos. Sirva como ejemplo *Les Atrides* del Théâtre du Soleil: este montaje, dirigido por Arianne Mnouchkine, contaba con un coro de actores de India y Camboya y decorados de inspiración asiática, con estatuas que emulaban al ejército de Qin Shuang (Hall, 2004: 29).

En general, se otorga mayor importancia a la dimensión plástica del teatro y se recupera, en algunos casos, el uso de máscaras, la enunciación en verso, las partes corales cantadas, la danza y otros elementos característicos de la tragedia griega del siglo V a. de C. Por ejemplo, Peter Sellars en algunas de sus producciones combina la traducción vernácula del texto con versos del texto griego original, especialmente en pasajes cantados o cargados de emotividad (Hall, 2004: 41).

Casualidad o no, queda claro en este esbozo inicial que el uso de la tradición clásica se reaviva en contextos de crisis y violencia, de incerteza y agitación social. En menor cantidad, para respaldar las ideologías dominantes, en mayor medida, para reflexionar y cuestionar el estado de cosas o postular y ensayar alternativas viables. Aunque siguen predominando los usos políticos y sociales en el uso y representación de los mitos

[38] Incluso cuando se trata de representaciones fieles a los textos antiguos la elección de la pieza no es nunca inocente, viene determinada por la agenda social, estética, política e intelectual del director y compañía en cuestión.

clásicos, existe otro grupo dedicado a la exploración psicoanalítica y emocional del ser humano.

3. La traslocación del mito clásico a los escenarios latinoamericanos

Trazar una breve historia de la llegada y difusión de la herencia grecolatina en Latinoamérica es una tarea realmente compleja. A la gran variedad geográfica y cultural del territorio se suman las particularidades históricas de cada región que han influido, de forma directa o indirecta, en el rol que ocupa la filología clásica y los estudios de su recepción en los circuitos académicos y culturales de cada país. No obstante, pueden diferenciarse varias etapas en cuanto a su uso y recepción que coinciden a lo largo del vasto territorio que va desde el Cabo de Hornos hasta Río Bravo.

La herencia grecolatina en el devenir latinoamericano

La impronta grecolatina ha estado vigente desde la llegada de los conquistadores europeos, quienes, influenciados por el Renacimiento y la corriente humanística, hicieron un doble uso de los referentes grecolatinos: como instrumento para nombrar y representar las novedades inauditas que encontraron en el Nuevo Mundo, pero también como argumentos para legitimar la empresa conquistadora. La tradición clásica, de este modo, "incidió en la conformación de lenguajes, imaginarios y conceptos que inspiraron la representación escrita y visual del Nuevo Mundo" (Huidobro y Cornejo, 2015: 49).

Tras el asentamiento de los primeros colonos, la transmisión de la cultura grecolatina quedó en mano de las instituciones religiosas. La educación colonial departida por la Iglesia hacía un uso de los textos de la Antigüedad meramente propedéutico, destinado a alcanzar una serie de competencias como la correcta lectura y comprensión de las lenguas antiguas, especialmente del latín. Su propósito no era ahondar en el saber de los antiguos griego y latinos, sino utilizar los textos retóricos y filosóficos de la antigüedad como modelo discursivo. Es decir, interesaban más por su forma que por su contenido, y en este contexto, las tragedias antiguas apenas recibieron atención (Hualde Pascual, 2012: 187).

Hacia la segunda mitad del siglo XVIII, la llegada del neoclasicismo a Latinoamérica, sobre todo a través de autores franceses, marca una nueva etapa en la recepción de los motivos grecolatinos, que comienzan a permear en el discurso político de los movimientos nacionalistas. Tal y como hicieron anteriormente los franceses y

norteamericanos, los independentistas criollos "se apropiaron de las fórmulas, arquetipos y categorías provistas por los clásicos para la configuración de un discurso propio y para la representación de sus proyectos" (Huidobro y Cornejo, 2015: 64).

Periódicos, proclamas, tratados, intervenciones en sesiones parlamentarias comienzan a hacerse eco de ese uso instrumental de la tradición grecolatina, que también se hizo extensible a la producción literaria. En este contexto de la lucha por la independencia, narrativa, prosa, poesía y teatro quedan subordinados al triunfo de la revolución. En este lapso temporal se ubica una gran parte de las tragedias anteriores al siglo XX conservadas, la mayoría de ellas coincide en la emulación del esquema trágico y preceptos neoclásicos, en la influencia y adaptación libre de los textos franceses e italianos. Es importante recalcar que se trata de una influencia indirecta de las fuentes grecolatinas, mediada en todo momento por la interpretación y reapropiación que la burguesía francesa había hecho de ella[39].

Una vez establecidas las nuevas repúblicas latinoamericanas comenzó para los intelectuales y escritores el reto de esbozar un imaginario poético para estas nuevas sociedades recién creadas. El uso de los clásicos se desplaza mayoritariamente del discurso político a la esfera artística, se diversifica en cada país y es difícil seguirle la pista de manera homogénea y unitaria. Algunos estudiosos destacan su impronta en la generación modernista: Virgilio, Horacio y Ovidio cruzan la producción poética de sus representantes (González de Tobía, 2005: 9), desde Martí hasta Darío se sirven de las formas líricas antiguas para plasmar el impacto de la modernidad en sus vidas.

Otro hito más reciente tiene que ver con el retorno a Grecia de los autores del boom latinoamericano: Borges, Cortázar, Sábato, Vargas Llosa, García Márquez y muchos otros "elaboraron una nueva épica que inscribe al hombre iberoamericano en una reflexión cultural original, con identidad propia, a partir de los modelos de la antigüedad clásica, tamizados, en algunos casos, por el cristianismo importado de Europa y complementado por las mitologías netamente americanas" (González de Tobía, 2005: 13). Algunos estudiosos, como González de Tobía (2005: 14), señalan que en

[39] Los versos de Rubén Darío en "Yo persigo una forma" se hacen eco de esta predilección por la producción de los franceses: "Amo más que la Grecia de los griegos / la Grecia de la Francia, porque en Francia / al eco de las risas y los juegos / su más dulce licor Venus escancia".

Latinoamérica el uso y apropiación de la tradición grecolatina suele ir ligado a la búsqueda y definición de una identidad propia.

Este resurgir de las letras grecolatinas que acontece aproximadamente a mediados del siglo XX, tanto en el ámbito académico como artístico, ha sido puesto en relación por Crespo Güemes (2016) con el exilio republicano español en Latinoamérica, cuando llegaron un número significativo de intelectuales cuyo campo de estudio estaba vinculado, de un modo u otro, a la filología clásica. Estos se dedicaron a difundir los estudios humanísticos en sus países de acogida con sus publicaciones, traducciones y labor docente en diversas universidades a lo largo del continente[40].

Mito y tragedia griega en los escenarios de la Independencia

Los escasos testimonios conservados de representaciones autóctonas anteriores a la emancipación y nacimiento de los nuevos estados dificultan el esbozo de la recepción de la herencia grecolatina en los escenarios latinoamericanos. En muchos casos, solo se ha conservado el título de la pieza, ni tan siquiera el nombre del autor o la fecha de su representación. El estudio minucioso de estas primeras reescrituras autóctonas de tema grecolatino muestra que no bebieron directamente de las grandes obras de Esquilo, Sófocles, Eurípides o Séneca, sino que, hasta bien entrado el siglo XIX, "los temas tocados por la tragedia ática llegan a Iberoamérica a través de recreaciones europeas, francesas e italianas" (Hualde Pascual, 2012: 188) que no siempre seguían las fuentes originales.

Esto implica que la tragedia griega no penetró en el continente de forma directa, es decir, a partir de la representación de las obras de Esquilo, Sófocles, Eurípides o Séneca, cuyas traducciones eran de difícil acceso en Latinoamérica, sino por mediación de autores neoclásicos, que se convirtieron en el paradigma a seguir. Así lo demuestran algunas tragedias criollas de corte neoclásico, como *Mitríades, rey del Ponto*[41], una tragedia de

[40] Crespo Güemes (2016) destaca las figuras de Juan David García Bacca, Wenceslao Roces Suárez, José Gaos García-Pola, Pedro Bosch Gimpera y María Zambrano, entre otros. Cancela (2016: 5) pone de relieve que, paradójicamente, fueron autores progresistas, como los mencionados anteriormente, quienes volvieron a insuflar vida a la filología clásica en la región latinoamericana, una materia tradicionalmente asociada con los poderes conservadores.

[41] No hay datos que confirmen que la obra llegase a ser representada, el manuscrito que la contiene puede datarse, según los expertos, entre 1761-1770. Esta no es precisamente una pieza de teatro mitológico, sino un drama ambientado en un episodio de la historia de Roma: el fin de Mitríades VI y la anexión del reino

tema romano basada en la obra epónima de Racine, escrita por Francisco del Castillo en el Perú Virreinal.

Más adelante, en plena ebullición de los nacionalismos, se escribieron muchas tragedias de tema local indigenista, no obstante, hubo un grupo minoritario de tema griego y romano como *Virginia* (1824) de Domingo Navas Spínola[42], *Soliloquio de Eneas* (1803), *Sacrificio de Idomeneo* (1803) de José María Salazar[43], *Pirro* y *Atreo* (1822) de José María Heredia[44], *Dido* (1823), *Argia* (1824), e *Idomeneo* (1825) de Juan Cruz Varela. Estos incipientes autores explotaron las posibilidades de la tragedia como herramienta educativa e instrumento político para construir y consolidar la identidad latinoamericana. Sus obras adelantaban ya el uso de motivos clásicos para la denuncia del tirano, encarnado, en este contexto, por la monarquía española que impedía la fundación de las nuevas repúblicas americanas independientes (Hualde Pascual, 2012: 188).

---

del Ponto al Imperio Romano hacia el 63-65 a. de C. Para un análisis más detallado sobre la trama y las fuentes históricas utilizadas véase Hualde Pascual (2009).

[42] *Virginia* (1824) de Domingo Navas Spínola fue una de las primeras obras teatrales en representarse y publicarse en Venezuela. Todavía no se han realizado estudios exhaustivos sobre esta pieza, no obstante, la mayoría de las historias del teatro venezolano coinciden en clasificarla como una tragedia neoclásica inspirada en los ideales republicanos de libertad e independencia y en agruparla junto con otras obras de carácter patriótico destinadas a reivindicar los valores latinoamericanos de la recién independizada Venezuela (Azparren Giménez, 2010: 12). La nacionalización del argumento es muy leve, tal y como apunta Azparren Giménez (2010: 12), existe todavía una gran dependencia de los modelos europeos que el autor conocía de primera mano ya que tradujo, entre otras, *Fedra e Ifigenia en Áulide* de Racine. El argumento es tomado de un episodio de la historia de Roma: Apio Claudio Craso, influyente político romano, se encapricha de la doncella Virginia, prometida con Icilio, e intenta abusar de ella. "Antes que la ignominia, la joven escoge la muerte a manos de su padre, precipitando una insurrección popular urdida por Icilio que culmina con la muerte del déspota. Constituye una indudable alegoría del ejercicio y los límites del poder, a la vez que un buen ejemplo del arte teatral como tribuna del acontecer histórico" (Acosta, 2018).

[43] La dificultad para encontrar ejemplares de ambas obras hace que no existan estudios específicos sobre ellas, no obstante, Garzón Martha (1990: 107) ha descrito el ejercicio teatral de José María Salazar como la manifestación del sentir colectivo, de la negación del pueblo colombiano a formar parte de la opresiva sociedad colonial de los españoles.

[44] Ambas basadas en las obras homónimas de Créibillon, seguían muy de cerca los postulados del neoclasicismo francés. Junto a estas obras mitológicas encontramos otras adaptaciones de dramaturgos neoclásicos franceses, centradas en tiranos del imperio romano que han sido recordados por su extrema crueldad. Algunos ejemplos son: *Sila*, tragedia en 5 actos de Jouy, *Tiberio*, tragedia en 5 actos y *Cayo Graco*, tragedia en 3 actos en verso, originales de Chénier. Durante mucho tiempo no se ha prestado atención a su producción dramática de inspiración grecolatina por considerarla una mera copia de los originales franceses. Sin embargo, los estudios realizados en las últimas décadas revelan que más que traducciones, son versiones libres en las que el autor insufló sus ideales de justicia social, su condena a las tiranías y su amor a la libertad. Supo ver en la tragedia una vía idónea para reflejar la realidad americana y atacar el régimen absolutista de Fernando VII a través de estas figuras tiránicas rescatadas de la historia de la Antigüedad, "porque un tirano romano no se diferencia en nada de un déspota español". Para mayor información véase Suárez Piña y Durán Rodríguez (2008).

De este grupo nos detendremos momentáneamente en Cruz Varela, autor de las primeras reescrituras míticas en el Cono Sur, para observar los usos de la tradición grecolatina que con su obra asentó en esta región. Fue un hombre de armas y letras, un intelectual orgánico que tomó parte en la Revolución del 25 de Mayo y colaboró con sus obras a la fundación del canon literario (y dramático) nacional. En la década de 1820 compuso *Dido* (1823), *Argia* (1824) e *Idomoneo* (la cual no llegó a terminar), todas ellas están inspiradas en mitos grecolatinos y respetan las convenciones formales de la tragedia neoclásica, como la ausencia de coro, la división en actos, y las unidades acción, de tiempo y lugar (Bernal, 2006: 95-96). Los expertos coinciden en señalar a Alfieri como la principal influencia de Cruz Varela.

Dido es la que mayor atención ha recibido por parte de los estudios de recepción, aunque todavía no hay una opinión homogénea acerca de si llegó o no a representarse en 1823. Lo que sí se conoce es que ese mismo año la obra fue publicada y leída públicamente en varias reuniones que tuvieron lugar en casa de Bernardino Rivadiva, ministro de Gobierno y Relaciones Exteriores, a quien iba dedicada.

Tras su publicación, diversos periódicos ensalzaron el valor de *Dido* como obra fundacional del teatro argentino, un hecho que llama la atención si se tiene en cuenta que hubo anteriormente otras obras de autores porteños como *Siripo* (1789) de Manuel José de Lavardén o *Molina* (1823) de Manuel Belgrano. A diferencia de *Dido*, que prácticamente era una adaptación dramática del libro IV de la *Eneida*, Lavardén y Belgrano echaron mano del imaginario de la conquista y dramatizaron amores tormentosos entre una devota cristiana y un cacique timbú, o entre un oficial español y una virgen del sol inca. Esta temática, relacionada intrínsecamente con la llegada y expansión del imperio español, contradecía los gustos europeizantes e ideales ilustrados promovidos por los círculos que detentaban el poder (Martino, 2018: 226). Fue precisamente la emulación del neoclasicismo europeo y su teatro mitológico lo que legitimó a *Dido* y *Argia* como las primeras tragedias del Cono Sur (Aisemberg y Lusnich, 1997).

Para algunos estudiosos las lecturas públicas, la publicación y difusión en los medios locales de *Dido* formó parte de una operación intelectual, orquestada por el poder político y destinada a la creación de un canon que demostrase al mundo que el teatro de América podía competir con el de Europa. Y, para ello, se empleó una fórmula dramática que había cosechado grandes éxitos en el viejo continente: la tragedia neoclásica. (Martino, 2018:

222). Para otros, inicia la producción de un teatro nacional destinado a funcionar como vehículo de difusión de las nuevas ideas y valores sobre los que iba a construirse el imaginario de la recién fundada nación argentina. Aunque, tal y como apunta Bernal (2006: 109), no hay en *Dido* un adoctrinamiento evidente, esto no implica que su escritura fuese inocente y libre de intenciones patrióticas: ya en 1876 hubo quiénes relacionaron a Eneas con el general Manuel Belgrano, uno de los libertadores y creador de la bandera argentina (Nikoloutsos, 2020: s. p.).

Primeras traducciones y trabajos filológicos sobre tragedia griega en Latinoamérica

A fines del XIX se expande el interés filológico por los textos grecolatinos y culmina con las primeras traducciones autóctonas, que ponen en marcha un tipo de recepción diferente a la realizada por los dramaturgos.

Entre 1889 y 1904 se publican las traducciones de la *Orestíada* (*Agamenón, Coéforas* y *Euménides*), *Siete contra Tebas* y *Prometeo encadenado* del jesuita chileno Juan R. Salas. La elección del corpus de Esquilo no es casual ni inocente, sino que vino determinada por una serie de criterios estéticos e ideológicos, tal y como trata de demostrar Lloret Fuentes (2018): Salas no se habría decantado por la obra de Esquilo únicamente por constituir un paradigma poético cuya traducción enriquecería el suelo cultural y literario chileno[45], sino que, tras esta elección, se oculta una operación ideológica acorde con:

> El proyecto cívico cultural católico finisecular, por cuanto se busca, mediante estas, importar e integrar dentro del acervo cultural chileno referentes estéticos, literarios y morales que guíen a la ciudadanía recientemente integrada en la publicidad moderna a través de la prensa y la libre circulación de libros según coordenadas ideológicas afines con la disputa católica chilena para la modernidad. (Lloret Fuentes, 2018: 155)

Lloret Fuentes habla de una "recepción católica de Esquilo" promovida por los valores militares y religiosos que Salas entrevió en sus tragedias. Escogió aquellas que mejor se adecuaban a su propósito de trazar un catálogo no solo estético sino también moral que sirviera como ejemplo a sus compatriotas. Así, mediante pequeñas operaciones[46], adaptó

[45] Para Lloret Fuentes las traducciones de Salas ponen en circulación "un repertorio semántico, tropológico, métrico, mitológico, ético valórico y simbólico" no disponible hasta el momento en el campo cultural chileno (2018: 155).

[46] Destacan algunas de las notas en el aparato crítico que, de manera más o menos explícita, ofrecen juicios morales sobre algunos de los personajes y, también, sobre los atenienses, costumbres y valores de la época que puedan (o no) resultar ejemplares para los ciudadanos chilenos. También son esclarecedoras algunas

las temáticas y *ethos* de algunos personajes al proyecto cívico cultural católico finisecular del que Salas formaba parte. Destaca, por ejemplo, la erradicación del panteón griego[47], la conversión de Prometeo en un mártir (a la manera cristiana[48]) o la presentación del fratricidio tebano como una guerra justa, santa y piadosa, amparada por la divinidad (Lloret Fuentes, 2018).

Las traducciones de Salas son ejemplos de cómo el contexto sociocultural del traductor puede permear en la traducción y alterar, en cierto modo, su significado e intenciones originales. Lo mismo sucede en montajes teatrales que, aunque partan de los textos originales, llevan aparejados también la mirada y posicionamiento de su director. Todas las elecciones tanto terminológicas como escenográficas cuentan y dan cuenta de la recepción que tanto el traductor como el director hacen de cada texto o figura. Se trata de traducciones o versiones libres cuyo estudio, desde el ámbito de la recepción clásica, también puede resultar esclarecedor para comprender la transmisión del legado clásico.

En las siguientes décadas emergen las primeras traducciones autóctonas de Bolivia *(Edipo Rey,* traducción del poeta modernista Gregorio Reynolds[49], 1924), Colombia (*Las siete tragedias de Sófocles* por Julián Motta de Salas, 1958) y Ecuador (*El teatro de Sófocles en verso castellano*, adaptación de Aurelio Espinosa Polit, 1959). En los años 30, de la mano de Leopoldo Longhi, surgen las primeras traducciones de Eurípides y Sófocles destinadas a la ópera, como *Las Bacantes. Reconstrucción escénica y traducción* (1924), y también estudios tan relevantes como la *Introducción al teatro de Sófocles* de María Rosa Lida en 1944. Estas iniciativas, generalmente, obedecen al deseo de emanciparse de las traducciones peninsulares, y comenzar a producir su propia relación con la Antigüedad, sin la mediación de los traductores españoles.

Es importante destacar que con Leopoldo Longhi, Julián Motta de Salas y Aurelio Espinosa Polit emerge en Latinoamérica la figura del profesor universitario traductor

---

de las decisiones terminológicas que se observan en las traducciones de *Los siete contra Tebas* y *Prometeo encadenado*.

[47] Por ejemplo, la sustitución sistemática de "dioses" por otros términos como "cielo", asociados con el dios de la religión cristiana.

[48] La identificación de Prometeo con Cristo, el mártir cristiano por excelencia, ha sido muy recurrente en las adaptaciones de este mito. Véase, por ejemplo, el estudio de García Pérez (2006).

[49] Esta traducción libre de *Edipo Rey* fue estrenada ese mismo año en el Círculo de Bellas Artes de la Paz. El mismo poeta avisaba en el prólogo de que la traducción estaba hecha siguiendo a las francesas de Leconte de Lisle y de Paul Masqueray: versificando los diálogos en alejandrinos pareados o endecasílabos asonantados y las partes líricas en distinto tipo de metros. La propuesta de Reynolds es un claro ejemplo del "gusto del modernismo americano por el mundo griego" (Hualde Pascual, 2012: 190).

(Hualde Pascual, 2012, 191), preocupado más por respetar y trasladar el espíritu poético de la Antigüedad a nuestros días que por insuflar en los grandes trágicos su propia visión del mundo o ideales estéticos. Se trata de rigurosas traducciones académicas acompañadas de aparatos críticos y filológicos que demuestran el vasto conocimiento del mundo grecolatino de sus productores.

A partir de ese momento, "con el desarrollo de los estudios de Filología Clásica en las diversas universidades iberoamericanas, se ha ido dotando poco a poco de traducciones patrias de tragedia griega a los distintos países latinoamericanos" (Hualde Pascual, 2012: 191). Toda esta actividad filológica desemboca en una democratización de los textos grecolatinos, que ya no requieren conocimientos previos del griego o el latín para su disfrute.

La recepción grecolatina en el teatro del siglo XX

Paralelamente a este desarrollo de la tradición filológica en Latinoamérica, un grupo de jóvenes intelectuales, encabezados por Pedro Henríquez Hureña y Alfonso Reyes se reúne en 1908 en México para celebrar "el nacimiento de Dioniso", influenciados por el gusto por el mundo dionisíaco que el decadentismo europeo había puesto de moda. En dicha reunión, Henríquez Ureña leyó un texto dramático en prosa titulado *El nacimiento de Dioniso,* una especie de manifiesto con dos puntos centrales: la validez de la tragedia como vehículo para expresar la decadencia humana en las sociedades modernas y la interpretación de Dioniso como una divinidad catártica[50] (Hualde Pascual, 2012: 189).

Este encuentro, aparentemente fortuito, supone el comienzo de un importante movimiento intelectual. Después de esta reivindicación de la tragedia ática, muchos escritores, especialmente dramaturgos, acuden a la tragedia griega en busca de inspiración

[50] El 25 de diciembre se reunieron en casa de Ignacio Reyes su sobrino Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Antonio Caso, Rubén Valent y, probablemente también, Julio Torri, Jesús T. Acevedo y Ricardo Gómez Robelo. En esta reunión Henríquez Ureña leyó su "ensayo de tragedia griega" *El nacimiento de Dioniso* un drama que pretendía emular la tragedia anterior a Esquilo, por ejemplo, la escrita por Frínico, con un predominio absoluto del coro y la intervención de un único actor en los episodios (Melo Mendoza, 2012: s. p.). Henríquez Ureña sigue las versiones más conocidas del mito y mantiene el lirismo de los poetas griegos, no obstante, se decanta por una prosa muy cercana a la del modernismo. Para Melo Mendoza es un texto desligado del contexto social, histórico y político del momento, un "ejercicio afiliado a la vertiente evasiva modernista de la época" (2012: s. p.). Esta voluntad por emular el gusto de la Antigüedad supuso un gesto muy transgresor, que se alejaba de la tradición realista que imperaba en el teatro en ese momento. La crítica coincide al afirmar que con Henríquez Ureña comienza en el teatro dominicano la vertiente teatral mítica que perdura hasta hoy.

para sus trabajos, una elección que se convierte en tendencia a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. Este auge coincide con la explosión de la actividad teatral que tuvo lugar a partir de los años 50 y que se incrementó con la Revolución Cubana. En este contexto de ebullición cultural *Electra Garrigó* supone "el punto de giro (o de ruptura) que separa la tradición colonial o los primeros años republicanos de la irrupción de una vanguardia y el nacimiento de una nueva dramaturgia" (Carrió Mendía, 1990: 131). Encabeza el "nuevo teatro", "teatro de vanguardia" y "teatro de la crisis" del que emergen una gran cantidad de obras que vuelven al mito clásico y la tragedia griega para expresar la compleja realidad política en la que vive inmersa Latinoamérica (Dauster, 1973: 130).

Electra Garrigó (1948) de Virgilio Piñera supone un punto de inflexión en el uso del mito grecolatino en los escenarios latinoamericanos. Desde su primera representación[51] Piñera dejó claro en el programa de mano que su Electra no era un producto destinado a reproducir el modelo neoclásico ni adaptar superficialmente la trama trágica al siglo XX cambiando el emplazamiento y nombres de los personajes como habían hecho anteriormente otros dramaturgos europeos y estadounidenses, como O'Neill en *Mourning becomes Electra* (1931). Piñera revisita el legado grecolatino y fusiona algunos de los elementos originales de la tragedia griega con otros procedentes de la farsa y el melodrama, introduce el choteo y otros elementos emblemáticos de la cultura cubana. El resultado fue una subversiva parodia de la leyenda de los Atridas que inicia en Latinoamérica un tipo de recepción mucho más radical, basado en la ruptura sistemática de personajes y situaciones míticas que perdura a día de hoy.

Es notable la "cubanización" de la diégesis dramática (Andújar, 2015: s. p.), la inclusión de elementos locales: los personajes, que han perdido cualquier atisbo de su antigua majestuosidad, utilizan apellidos cubanos (Garrigó y Plá) y responden a

[51] Inicialmente, *Electra Garrigó* tuvo una recepción hostil, la audiencia no estaba preparada para esta ruptura radical con el teatro tradicional ni para la inserción de elementos cómicos y populares en un teatro que aspiraba a la representación de los problemas contemporáneos de Cuba. Sin embargo, la obra ganó nuevo ímpetu y consideración tras la destitución de Batista, en pleno periodo de transformaciones políticas y sociales que alentó el gobierno de Fidel Castro. Fue vista como una llamada metafórica a las armas para poner fin a la tiranía de Batista, una obra que profetizaba los cambios que estaban por venir con el régimen de Fidel Castro (Matas, 1989: 73). Se convirtió así en el símbolo de la nueva era revolucionaria y en la mejor muestra del teatro nacional. Sin embargo, pronto, tanto Piñera como su obra caerían en desgracia: el 11 de octubre de 1961 Piñera fue acusado de prostitución y conductas homosexuales, y condenado al ostracismo. Hasta el momento de su muerte en 1979, fue considerado un autor ideológicamente sospechoso que los escritores más jóvenes debían evitar (West, 1997: 56). A pesar de la marginación cultural que sufrió Piñera en sus últimos años de vida, en los años 80 fue considerado, de nuevo, una de las figuras literarias más importantes del país y desde entonces las representaciones de su *Electra Garrigó* no ha cesado en los escenarios cubanos.

arquetipos muy recurridos en los seriales radiofónicos cubanos de los años 40 (Aiello, 2013: s. p.). Aparecen también en la trama peleas de gallos y Orestes da muerte a su madre con veneno extraído del árbol de la papaya. Quizás la muestra más representativa de esta fusión de la herencia grecolatina con la esencia cubana sea el coro, formado por hombres vestidos como guajiros, que cantan, entre otras canciones, la *Guantanamera* de Joseíto Fernández.

Piñera fue más allá en su transgresión e introdujo elementos relegados al teatro popular, como el humor, la parodia y el choteo, y los legitimó como recursos aptos para un teatro serio destinado al cuestionamiento y subversión del estado de cosas (Andújar, 2015: s. p.). Entremezcló dos tendencias, irreconciliables hasta el momento en una obra elaborada a partir de un mito grecolatino que se alejaba del modelo neoclásico que había circulado incansablemente por el continente. Así, inició la modernización del teatro cubano[52].

Sin embargo, la pieza no solo fue considerada revolucionaria en el sentido estético, sino también ideológico. Piñera escribió esta obra en 1941 (aunque no se representó hasta 1948), en una década marcada por la desilusión y malestar social ocasionados por el gobierno corrupto de Fulgencio Batista. Y en relación a este contexto, la obra, en cuya diégesis los jóvenes planean la muerte de sus opresivos y corrputos progenitores, fue leída por algunos como una llamada metafórica a las armas para poner fin a la tiranía de Batista (Andújar, 2015: s. p.).

Si bien se ha reconocido el papel fundamental de Piñera y su *Electra Garrigó* en la renovación del teatro moderno cubano y la emergencia de una tradición nacional propia y autóctona, al margen de Europa, su relevancia e importancia en la recepción de la tradición grecolatina ha sido tratada de forma muy superficial en los círculos académicos (sobre todo, europeos). La empresa de Piñera es equiparable a la hibridación de géneros teatrales y apertura en los usos del mito grecolatino de los autores franceses del periodo de entreguerras, Anouilh, Cocteau y Giraudoux. No en vano, algunos estudiosos han

[52] Para Aiello (2013), esta fórmula dramática experimental e innovadora de Piñera le convierte también en precursor del teatro posmoderno, tendencia que se adueñaría de los escenarios latinoamericanos a finales del siglo XX e inicios del XXI. En esta adaptación de la leyenda de los Atridas se encuentran ya presentes los elementos genésicos de la estética posmoderna: anacronismos, intertextualidad, metaficción, mezcla de la alta cultura con la popular y cultura de masas, parodia, humor y otros recursos destinados al "desmantelamiento de unas convenciones ya establecidas para que los lectores y espectadores cuestionen sus propios valores y la visión que tienen o se han creado de sus respectivas realidades" (Aiello, 2013: s. p.).

afirmado que "if had Piñera been based in Paris in the 1940s, his play might have been' a staple of the college literary reading lists[53]" (West, 1997: 5). Con Piñera se pone fin al teatro mitológico de corte neoclásico, la herencia grecolatina se libera del yugo de las convenciones neoclásicas y se propicia la dinamización y amplificación de los usos del mito que se extenderá por toda Latinoamérica en la segunda mitad del siglo XX. En este segundo periodo, aunque "muy frecuentemente los mitos sirven en la literatura iberoamericana para la denuncia de situaciones políticas o sociales indeseables, no se excluyen otros usos, como la introspección psicológica, frecuentemente desde el punto de vista psicoanalítico" (Hualde Pascual, 2012: 214).

García en su tesis *Subversión y reelaboración de mitos trágicos en el teatro latinoamericano contemporáneo* (1996) parte de *Electra Garrigó* y establece algunas características esenciales que se repiten en gran parte de las reescrituras latinoamericanas que siguen a la obra de Piñera: la metateatralidad, la ruptura de las convenciones canónicas de la tragedia (la mayoría son reescrituras cuya motivación no parte del interés por trasladar la esencia trágica a los escenarios contemporáneos o que indaguen en cuál es la fórmula trágica más funcional para la actualidad en la que escriben) y la carnavalización del mito. En este último aspecto sigue a Bristol, quien aplica el concepto bakhtiniano de carnaval a aquellos textos teatrales que:

> Situate themselves exactly at the frontier between elite and popular culture, the zone where reciprocal pressure, contamination, and the diversity of speech types and discursive genres is greatest; and it is precisely in these mongrel or heteroglot texts that the repressed or excluded meanings of popular culture become most intelligible[54]. (1989: 8)

De entre los posibles recursos carnavalescos García (1996) destaca la "contaminación", que tiene que ver con "infectar" el discurso hegemónico con otros discursos propios de la vida social: discursos paródicos de la prensa, la publicidad, referencias musicales, y, también, de otros géneros y convenciones teatrales y literarios.

Hualde Pascual coincide en que "es evidente, en todo caso, la tendencia a la transgresión de la solemnidad del mito clásico y a mezclar el drama con elementos satíricos en el empleo del mito en general" (2012: 214). Sin embargo, para García este

[53] "Si Piñera hubiera vivido en París en los años 40, su obra habría figurado en las listas de lecturas literarias de las universidades".
[54] "Se sitúan exactamente en la frontera entre la cultura de élite y la cultura popular, la zona donde la presión recíproca, la contaminación y la diversidad de tipos de discurso y géneros discursivos es mayor; y es precisamente en estos textos mestizos o heteroglóticos donde los significados reprimidos o excluidos de la cultura popular se hacen más inteligibles".

modelo subversivo no se limita solo a lo estético, sino que también tiene un trasfondo ético y político: producir un "sabotaje textual del modelo canónico [que] implica un acto contestatario ante la marginación de la dramaturgia latinoamericana por el canon teatral hegemónico" (García 1996: 17). Para García (1996) expresan la voluntad por despegarse del canon occidental y abrir una tradición propia, regida por la búsqueda de otras convenciones más apropiadas para dar cuenta de su realidad, y que, no por ello, desluzcan o aminoren la voluntad de innovación y experimentación de estas propuestas.

Con estas páginas introductorias se ha querido caracterizar a grandes rasgos los dos tiempos que es posible distinguir respecto a la utilización de los mitos grecolatinos en los escenarios latinoamericanos. Un primer momento, marcado por la absoluta influencia de la tragedia neoclásica, en el que todavía se muestra una gran dependencia de los modelos europeos y una adaptación mínima del argumento a la situación latinoamericana. La crítica se hace normalmente de forma velada y oblicua, sin aludir de forma directa a la realidad contemporánea. Por su parte, *Electra Garrigó* marca el inicio de un nuevo tipo de recepción que, aunque sigue manteniendo el sesgo político y el cuestionamiento del estado de cosas, lo hace a partir de una ruptura radical con la tradición anterior. Esta "reelaboración subversiva" del material grecolatino se convertirá en una constante en el teatro posterior de tema mítico. En esta segunda etapa, que perdura hasta día de hoy, gran parte de las obras subvierten los mitos y combinan elementos griegos con los autóctonos para adaptar los ítems de la tragedia a su propia realidad y experiencia.

Problemas y paradojas metodológicas

Resulta innegable la importancia de la cultura grecolatina en el nacimiento de las metrópolis latinoamericanas: los político e intelectuales criollos vieron en Atenas tanto un modelo espiritual y moral a seguir en el reordenamiento social que se estaba llevando a cabo en los estados emergentes, como un referente en cuanto a pensamiento y arte. Sin embargo, la transmisión de este bagaje y su recepción en América Latina resulta sumamente compleja. Si bien es cierto que algunos textos latinos formaron parte del programa educativo colonial, su uso fue meramente propedéutico: el estudio del latín "constituía la base de los estudios por su posterior proyección, no tenía por finalidad primaria la de ser instrumento para hacer revivir el saber de los griegos y los romanos sino capacitar para el servicio a la Iglesia" (Fernández, 1968: 9-10).

En contra de lo que podía parecer, no fue el aparato colonial el máximo difusor de la cultura grecolatina sino la literatura y cultura francesa del XIX que los criollos descubrieron en sus viajes a Europa. Este panorama nos obliga a desechar suposiciones sobre la manera en que la cultura de la Antigüedad había circulado por América Latina y a buscar nuevos *frameworks* más adecuados para la comprensión de este fenómeno. ¿Cómo abordar entonces la hibridación resultante del estrato autóctono con las tendencias llegadas de Europa? ¿Cómo comprender y enfrentarnos a las reescrituras que han ido saliendo en el continente a lo largo de los siglos XX y XXI?

Fradinger propone un modelo de recepción más acorde con la complejidad e hibridaciones propias de los contextos latinoamericanos: "the rumination theory". Tal y como ella explica: "the ancient drama was 'ingested' as a foreign artefact, a colonial legacy, in the early nineteenth century; having ceased to be external to the region's symbolic-digestive system, it returns from within this very system to be re-created in various forms in the twentieth and twenty-first centuries[55]" (2013: 64).

Hardwick (2003: 11), a su vez, habla de un doble proceso de apropiación: en un primer momento los conquistadores y colonizadores se apropiaron del bagaje grecolatino para justificar la supuesta superioridad del poder imperial, y luego, tras varios siglos de colonización, cuando estos referentes ya habían "echado raíces" en el "suelo literario" de la región se reapropiaron de ellos los nuevos habitantes, que los invocaron como fuente de autoridad para legitimar nuevas ideas e impulsar sistemas diferentes al establecido.

Siguiendo esta línea, Andújar y Nikoloutsos (2020: s. p.) hablan, metafóricamente, del doble proceso de colonización y descolonización que implica la utilización de la cultura grecolatina en el continente latinoamericano. Desde los albores de la Independencia, los textos y fuentes clásicas son apropiados, aculturados y explotados por los escritores modernos al servicio de su propia ideología, sometiendo los motivos del pasado a sus propios fines y agendas políticas. Para ambos estudiosos, estas reescrituras implican en sí un ejercicio de descolonización que libera el texto antiguo de su armazón ideológico para que pueda adoptar nuevos roles, significado y formas.

[55] "La tragedia griega fue 'ingerida' como un artefacto extranjero, un legado colonial, a principios del siglo XIX; habiendo dejado de ser externo al sistema simbólico-digestivo de la región, regresa desde dentro de este mismo sistema para ser recreado en diversas formas en los siglos XX y XXI".

A grandes rasgos la mayoría de estas propuestas coinciden en esbozar la recepción de la cultura grecolatina en Latinoamérica como un proceso que implica una doble operación de interiorización y exteriorización: en primer lugar, la asimilación de contenidos y formas provenientes de la Antigüedad, ya sea de forma directa (a través de sus fuentes originales en latín y griego) o indirecta (por mediación de la cultura francesa, por ejemplo); y la posterior transformación de estos contenidos y formas en función de unos fines específicos que suelen estar conectados al contexto artístico o agenda política del momento.

Existen muy pocos estudios que pongan el foco en estas particularidades de la transmisión de los textos, mitos y motivos grecolatinos en los escenarios latinoamericanos. Muchas veces los trabajos de investigación se incluyen en compendios mayores dedicados al continente americano sin prestar atención a las diferencias existentes entre las diferentes regiones y culturas de América, como es el caso de *The Oxford Handbook of Greek Drama in the Americas* (2015). Para sus compiladores existe una única realidad omniamericana, caracterizada por las relaciones de desigualdad. De este modo, en la distribución de su volumen no tienen en cuenta las particularidades históricas que divergen en las diferentes zonas geográficas y concluyen que durante los siglos XX y XXI las mujeres y minorías raciales utilizaron la herencia grecolatina en sus demandas de libertad e igualdad. Aunque cierta, esta explicación no es suficiente para dar cuenta de la compleja recepción de los clásicos en Latinoamérica, además, opaca la turbulenta historia de sus naciones en la segunda mitad del siglo XX y los complejos procesos transicionales que han atravesado muchos de sus países en las últimas décadas. Tratando de revertir esta tedencia que pasa por alto las particularidades de las regiones latinoamericanas, se publicó en 2020 el volumen colectivo coordinado por Andújar y Nikoloutsos *Greeks and Romans on the Latin American Stage* (2020), en cuya introducción los editores desechan las teorías poscoloniales como marco de aproximación al fenómeno latinoamericano y se decantan a favor de la hibridación como *framework*.

Los estudios de reescrituras latinoamericanas se integran también en volúmenes monográficos dedicados a un personaje mítico o tragedia. La gran mayoría presenta un análisis comparativo de una fuente antigua y su reelaboración moderna y dejan en un segundo plano el contexto en el que emerge[56]. Sin embargo, nos parece muy necesario

[56] Queremos destacar en este punto la reciente publicación de dos volúmenes independientes dedicados a estudiar de manera transversal la tradición propia del mito de Antígona en América Latina en los siglos XX

situar los productos contemporáneos en su entorno sociopolítico y artístico ya que "the specificity of the historical moment that prompts and shapes a modern author's interaction with, and creative transformation of, classical material[57]" (Andújar y Nikoloutsos, 2020: s. p.). Ya no resulta tan importante descubrir qué se ha modificado u omitido, sino más bien esclarecer la motivación oculta tras estas transformaciones.

En los últimos años, la recepción del mito grecolatino ha sido estudiado de forma más sistemática y minuciosa en algunos países como Argentina[58], Cuba[59] o México[60]. En el caso que aquí nos ocupa, Chile, son muy pocos los estudios de tradición y recepción clásica que se han publicado. Tampoco se han encontrado referencias anteriores al siglo XX, un hecho que nos impide reconstruir una historia más amplia de los usos del mito grecolatino en los escenarios chilenos y una evolución diacrónica referente a su tipología de usos.

y XXI respectivamente: *Antígonas. Writing from Latin America* (2023) de Fradinger y *Antígonas de América Latina. Po/éticas y políticas en diálogo* (2022) de Lorenzano y Chirinos Bravo. En ambos se presta especial atención a la latinoamericanización del mito y a las particularidades propias que ha adquirido en esta región.

[57] "La especificidad del momento histórico es la que impulsa y da forma a la interacción del autor moderno con el material clásico y a su transformación creativa".

[58] Sirva como ejemplo *El universo mítico de los argentinos en escena*, vol. I (2010) de Zayas de Lima.

[59] Como *Calzar el coturno americano. Mito, tragedia griega y teatro cubano* (2006) de Miranda Cancela. Más reciente es el trabajo de esta misma autora en torno a la recepción del mito y tragedia griega en el Caribe, véase *Dioniso en las Antillas* (2019).

[60] Sirva como ejemplo *Cuando Orestes muere en Veracruz* (2003) de Sten.

4. El caso chileno

Como se ha comentado anteriormente, durante el período colonial la lectura de los clásicos grecolatinos estaba íntimamente relacionada con los estudios eclesiásticos, y Chile no fue la excepción. El latín se enseñaba en los colegios y centros de formación supervisados por la Iglesia, mientras que la situación del griego, por el contrario, era muy distinta: "si bien el latín fue la lengua intelectual de cronistas y poetas, clérigos y frailes, la lengua griega constituyó un ejercicio de selectas minorías" (Pereira, 1962: 208).

En Chile, tal y como sucede a lo largo del continente, la recepción propiamente dicha de los clásicos (ya que hasta el momento se había hecho un uso propedéutico de ellos[61]) comienza en los albores de la Independencia. Una selecta minoría criolla busca abrir su horizonte cultural, restringido hasta el momento por el rígido sistema educativo colonial (Huidobro Salazar, 2015: 174). Muchos de ellos, como José Antonio de Rojas o Manuel de Salas, viajaron y realizaron estancias prolongadas en el extranjero, donde tuvieron acceso, por primera vez, a muchas de las obras sobre las que se asentaba el pensamiento y cultura occidental.

Allí leyeron a Voltaire, Rousseau y Montesquieu y entraron en contacto con las tendencias ilustradas, racionalistas y revolucionarias. Pero también se acercaron a autores grecorromanos, que, junto con los anteriormente mencionados, inspiraron el ideario emancipador y republicano de los criollos (Huidobro Salazar, 2015: 179). Así, Aristóteles, Cicerón, Virgilio, Tito Livio y Plutarco, junto con personajes históricos de la talla de Licurgo, Solón, Escipión, César y Catilina, suplieron la falta de un linaje intelectual propio (nacido al margen de la cultura colonial), de héroes y mártires criollos, y se convirtieron en lugares comunes/topoi en la retórica de la Independencia. "La tradición clásica comenzaba a revitalizarse como un referente cultural y modelo para la representación de los nuevos proyectos republicanos" (Huidobro Salazar, 2015: 182), un fenómeno que no fue casual, sino influenciado por el neoclasicismo europeo que había inspirado anteriormente el imaginario de las revoluciones francesa y norteamericana.

[61] "Los clásicos grecorromanos habían formado parte necesaria de las bibliotecas coloniales. Sus principios, sin embargo, no constituían referencias para el sistema educativo hispano escolástico, al menos en un sentido ideológico, pero sus lecturas podrían explicarse por el modelo que ofrecían en términos técnicos, como referentes de retórica, de estética y de ética" (Huidobro Salazar, 2015: 180). Además, la cantidad de títulos vinculados al mundo antiguo, tal y como apunta Huidobro Salazar, era menor en relación con la gran cantidad de volúmenes de carácter teológico y legislativo presente en dichas bibliotecas.

Resulta interesante comprobar que en los albores de la Independencia este bagaje de la antigüedad no se tradujo en la creación de obras artísticas y literarias sino "en la redacción de periódicos, columnas editoriales, discursos y proclamas, que esperaban impactar en el escenario político" (Huidobro Salazar, 2015: 183). Se trata de un proceso de recepción que desemboca en la creación de una cultura política concebida por oposición a la monarquía española. Esto implica que, más allá de emular el estilo de los clásicos, se apropiaron de la ideología implícita en dichos textos para configurar unos ideales e imaginario propios y, a la vez, legitimar el emergente proyecto republicano (Huidobro Salazar, 2015: 192).

La siguiente etapa de los clásicos en Chile viene marcada por su inclusión en el ámbito universitario (y, paradójicamente, su salida de los estudios de bachillerato). Una gesta liderada por el gran humanista Andrés Bello, que desde su llegada a Chile abogó en todo momento por el estudio del latín y las disciplinas clásicas como fundamento de la educación liberal. Preocupado por la falta de materiales y métodos de enseñanza apropiados, impulsó la producción autóctona/nacional de obras destinadas a su enseñanza, como la *Gramática Latina* (1838) de su hijo Francisco.

Bello buscó incansablemente en el saber de los antiguos "la visión de una humanidad ejemplar y que, por consiguiente, había que presentar como modelo a las nuevas generaciones" (Castillo Didier, 1996: 40). Los esfuerzos de Andrés Bello se materializaron tiempo después con la inclusión de los estudios de griego en la Universidad de Chile en 1889, bajo el mandato de Balmaceda. Sin embargo, en menos de un siglo, el departamento de Lenguas Clásicas de dicha universidad sería desmantelado por el régimen de Pinochet hasta día de hoy.

Desde entonces la enseñanza del latín y griego quedó restringida a una serie de optativas ofertadas en las licenciaturas de Teología, Filosofía y Letras. Con el tiempo surgieron varias iniciativas como el Diploma de Extensión en Lenguas Clásicas de la Universidad de Chile, pensado para iniciar al alumnado en el estudio de lenguas clásicas, o el Magíster en Estudios Clásicos de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE), orientado a "colmar una carencia en nuestro Sistema Educacional Superior y a insertar lo que de lo clásico es siempre vigente en aquello que es actual y

nuestro, con miras al enriquecimiento de la sensibilidad, el pensamiento y el lenguaje del hombre contemporáneo[62]" (UMCE).

Pese a todo, a día de hoy, la especialidad en Latín y Griego sigue ausente entre las licenciaturas que ofrecen las universidades del país. Tal y como indica Castillo Didier (1996: 49) en su estudio sobre la vigencia de clásicos en Chile, el panorama no resulta muy alentador: el saber de los antiguos ha sido barrido por un mercantilismo desorbitado y los valores pecuniarios se han impuesto sobre los valores humanos.

De la Independencia hasta mediados del siglo XX: los mitos grecolatinos en el teatro chileno

En el ámbito artístico y teatral quitando casos excepcionales, como el de José Ricardo Morales, habrá que esperar a los años 90 y 2000 para contemplar un verdadero *revival* de la Antigüedad en la dramaturgia chilena. Este interés tardío llama la atención, sobre todo, si tenemos en cuenta que el legado grecorromano estuvo presente en los escenarios chilenos desde la inauguración del primer teatro en la calle Catedral, en Santiago de Chile, con la puesta en escena de *Roma Libre o Bruto Primero* del italiano Vittorio Alfieri, "típica obra revolucionaria escrita en contra del poder absoluto" (Arancibia Clavel, 2010: 26). Es más, el escrito de Juan García del Río que reproducimos a continuación, nos hace pensar que la temática grecorromana debió ser bastante frecuente en los albores de la República. En él el autor demanda la creación de un teatro nacional que dejase de lado los motivos extranjeros y se centrase en la historia del pueblo chileno:

> Como todo lo que dice relación nosotros es lo que más nos interesa y agrada, en lugar de representarnos costumbres y acciones extranjeras de persas, griegos, romanos, etc. Representaran lo nuestro, las costumbres de los Araucanos, los sucesos gloriosos de nuestra revolución, sería un móvil poderoso para que el pueblo nos tenga siempre presente. (*El Telégrafo*, 14 de diciembre de 1989)

Sin embargo, su queja debió caer en saco roto, pues meses después, en 1820, se volvió a escoger nuevamente un drama europeo de ambientación grecorromana (*Catón de Utica* del dramaturgo inglés Joseph Addison) para la inauguración de un segundo teatro que habían construido en la calle Catedral (Arancibia Clavel, 2010: 26).

[62] Esta descripción del Magíster en Estudios Clásicos ya no está visible en la página web de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, pero todavía puede leerse en la página web del Centro de Estudios Clásicos Giuseppina Grammatico de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.

La consolidación de una dramaturgia nacional que diera cuenta de la realidad del propio país llegaría casi un siglo después, con la celebración del Centenario. Durante la segunda mitad del siglo XIX se escribieron algunos textos teatrales que no gozaron de gran repercusión en el circuito teatral, que adoptaban los modelos y fórmulas traídos por las compañías españolas, que trabajaban principalemte con los registros cómicos. No surgieron (o al menos no se tiene constancia) reescrituras relacionada con el material grecolatino hasta el siglo XX.

Germán Luco Cruchaga y Vicente Huidobro forman parte de la que es considerada la primera generación de dramaturgos propiamente chilena, "los dramaturgos de las primeras décadas del siglo XX" (Brncic y Thomas, 2019: 141), la de aquellos que comenzaron su andanza teatral antes de la fundación de los teatros universitarios en los años 40. Son considerados los fundadores de "un nuevo paradigma dramático que busca distanciarse del realismo decimonónico, configurando al mismo tiempo las características de una dramaturgia 'nacional' con características singulares" (Brncic y Thomas, 2019: 141).

En 1928 se estrenó *La viuda de Apablaza* de Germán Luco Cruchaga, calificado por el propio autor como "comedia campesina" y consagrada por la crítica como "culminación del naturalismo en el drama chileno" (Brncic y Thomas, 2019: 143). Esta "ocupa como hipotexto a la tragedia griega, aunque en clave naturalista ambientada en las bravas tierras de la frontera con la Araucanía, e historificada en un punto preciso de las transformaciones políticas y socioeconómicas chilenas: la decadencia de la hacienda tradicional y la irrupción del capitalismo agrario" (Hurtado 2010a: 25). La obra recoge el mitema de la madastra que se enamora de su hijastro y que es rechazada por este y lo sitúa en Temuco, motivo por el que diversos estudiosos la han puesto en relación con el *Hipólito* de Eurípides y la *Phedre* de Racine[63]. Para Brncic y Thomas, "la elaboración del mito de Fedra como fundamento de la trama y los elementos freudianos de su reformulación en el conflicto de la protagonista con su hijastro hacen trascender a esta obra el realismo naturalista proveniente del siglo anterior por la profunda complejidad de los personajes que supera ampliamente la estética positivista" (2019: 143).

[63] Rojo (1992) y Oyarzún (1988) en su momento señalaron las coincidencias de *La viuda de Apablaza* con otras dos obras previas: el *Hipólito* de Eurípides y la *Phedre* de Racine; sin embargo, mientras que Rojo pone el foco en las semejanzas y paralelismos, Oyarzún hace un análisis comparativo más exhaustivo en el que señala las divergencias y originalidades de Luco Cruchaga en su tratamiento particular del mito. Para más información véase Rojo (1992) y Oyarzún (1988).

A su vez, algunos estudios mencionan un *Minotauro* y un *Deucalión* entre la obra teatral no conservada de Vicente Huidobro[64] (López Fonseca, 2010: 924), sin embargo, pese a la evidente conexión de los títulos con el legado grecolatino, se desconoce el contenido de estas. Al margen de las obras que acabamos de mencionar no hemos localizado más reescrituras dramáticas hasta los años 60, década en la que empieza a desarrollarse el teatro mítico de José Ricardo Morales[65].

El teatro mítico de José Ricardo Morales

Chileno de acogida y no por nacimiento, llegó a las costas de Valparaíso en septiembre de 1939, en el mítico Winnipeg. Había sido Jefe del Departamento de Cultura de la Federación Universitaria de Valencia, compañero en *El Búho*[66] de Max Aub y combatiente republicano. A su llegada a Francia fue recluido en el campo de concentración de Saint-Cyprien hasta que, junto con otros 2.000 republicanos españoles, fue asilado en Chile por mediación, entre otros, de Pablo Neruda.

A su llegada Morales siguió adelante con su emprendimiento cultural y en 1941 fundó, junto con Pedro de la Barra, el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, un hito que para muchos propició la renovación de la dramaturgia chilena[67]. El Teatro Experimental supuso la apertura de un espacio para la búsqueda y experimentación de

---

[64] Este llevó el creacinismo a su quehacer teatral: "sus dos obras para teatro, *Gilles de Raiz* y *En la luna*, asumen su poética creacionista con el explícito objetivo de renovar la dramaturgia chilena […] ambas son antecedents de formas vanguardistas que emergen en el teatro chileno durante la década de 1960" (Brncic y Thomas, 2019: 148).

[65] Dentro del género lírico ha sido significativa la apropiación poética de las heroínas trágicas de Gabriela Mistral, que no vio la luz hasta muchos años después con la publicación de Lagar II (1991): "Antígona" y "Electra en la niebla". Las heroínas aquí son configuradas como dos voces poéticas que cuentan su historia, sus versos han sido tildados de "poesía teatral que recurre al monólogo trágico y a la escenificación poética que le permite forjar un ambiente dramático" (Sandoval, 2012: 13). Para Sandoval ambas versiones están libres de connotaciones políticas, no obstante, pone de relieve la voluntad de la autora de escribir nuevas versiones en clave "femenina" y "latinoamericana". Al margen este coqueteo de Gabriela Mistral, tampoco se han localizado reescrituras en narrativa y poesía.

[66] El Búho fue el grupo de teatro universitario de la Universitat de València fundado por estudiantes en 1934. Entre sus propósitos estuvo el de actualizar y adaptar el teatro de los Siglos de Oro al gusto popular. Con la sublevación de los militares e inicio de la Guerra Civil adaptaron su repertorio a las necesidades del momento e incluyeron obras modernas de carácter social y "teatro de urgencia", "teatro de circunstancias" creado *ad hoc*. Uno de sus directores más afamado fue Max Aub, exiliado también.

[67] Tanto el Teatro Experimental, cofundado en 1941 por Morales en la Universidad de Chile, como el posterior Teatro Ensayo (1943) de la Universidad Católica "cambiaron radicalmente las formas estéticas y las condiciones de producción y presentación del material dramático en el país. Fuertemente influenciadas por las metodologías de Stanislavski, Piscator y Copeau, estas compañías renovaron la escena nacional con nuevas estéticas y la implementación de nuevas estructuras pedagógicas en la formación de actores, directores, diseñadores y dramaturgos" (González, 2017: s. p.).

nuevos discursos teatrales libres de las convenciones y estéticas impuestas por la tradición, una apertura a los lenguajes y motivos populares, etc.

Morales consiguió en 1962 la nacionalidad chilena y en 1974 fue nombrado Miembro de Número de la Academia Chilena de la Lengua. En 1990 recibió el Premio Federico García Lorca: "por unanimidad, en razón de la participación creadora de José Ricardo Morales en el movimiento teatral chileno y en la calidad y carácter innovador de su obra, que significó la apertura de un camino original en la dramaturgia de lengua castellana" (1992: 31). En 1994 la Universitat de València le otorga el Premio a la Creatividad. Finalmente, un año antes de su muerte, en 2015 es nombrado Ambaixador de la Comunitat Valenciana por el Decreto 172/2015 "com a reconeixement a la labor desenvolupada al llarg de tota la seua vida, portant amb orgull i sempre presents les seues arrels valencianes" (Decret 172/2015).

Morales hizo del destierro un trasvase de ideas, de estructuras y de iniciativas que enriqueció notablemente al teatro chileno, al mismo tiempo, evitó que el enorme esfuerzo desarrollado en los años treinta para regenerar la escena española fuera por completo destruido tras la Guerra Civil española (Valdivia, 2014: 45). El teatro que lleva consigo a Chile es un teatro experimental propio de las Vanguardias de los años treinta, ligado a los planes culturales y humanistas de La República de acercar la Universidad al pueblo[68]. Este trasvase mencionado se hace evidente, por ejemplo, en el programa del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, cuya primera temporada arranca con dos clásicos que habían sido ensayados con El Búho*: La guardia cuidadosa* de Cervantes y *Ligazón* de Valle Inclán.

Pese a estos reconocimientos y una ingente producción, que alberga más de medio centenar de obras, la impronta y repercusión de Morales entre las generaciones más jóvenes ha sido más bien escasa. Sus obras apenas fueron representadas en Chile: destaca el montaje de *Orfeo y el desodorante o el último viaje a los infiernos* a cargo de Enrique Noisvander, estrenado en 1975, en el Teatro Nacional. No obstante, apenas gozó de repercusión y la obra duró muy poco en la cartelera[69].

[68] Tanto El Búho (compañía de la que formó parte Morales), como La Barraca (dirigida por Federico García Lorca) o el Teatro del Pueblo (dirigido por Alejandro Casona) son compañías que surgieron de esta voluntad democratizadora del teatro.

[69] Pinochet Cobos (2012: 66) comenta que la recepción crítica de la obra estuvo bastante dividida: tuvo comentarios muy favorables, pero también fue criticada por su carácter ensayístico, su larga extensión y la

La estética de Morales, heredera de la experimentación de los teatros universitarios de los años 40 y 50, se mantiene a lo largo de su producción, que llega hasta los años 2000, y se convierte en su seña de identidad frente al lenguaje dramático de las generaciones posteriores. El uso de frases hechas, los tics verbales, el recurso a los estereotipos y al *quid pro quo*, la inconsecuencia entre lo que se dice y aquello que se hace, situaron las obras de Morales escritas en los años 40 como precedentes del teatro del absurdo. No obstante, el mismo Morales ha recalcado en múltiples ocasiones aquello que separa su obra de autores como Beckett, Adamov o Ionesco:

> Este teatro mío difiere del teatro del absurdo, en primer lugar, porque no creo gratuidades, sino que denuncio el absurdo del mundo real; o sea, que, para mí, el mundo en que vivimos tiene una determinada condición absurda, que debe revelarse al espectador para que tenga conciencia de situaciones que vive y que domina en muchos casos. Es un teatro que tiene como pretensión mostrar las irracionalidades del hombre, sobre todo ahora que están potenciadas técnicamente. (1987: 6)

Sirva esta cita para poner de relieve algunos de los postulados más relevantes de su obra: la función develadora del dramaturgo, a quien en otra ocasión compara con el "tábano socrático[70]", pero también su preocupación por la expansión cada vez mayor de la tecnología[71]. El suyo es un "Teatro de la incertidumbre" que no pertenece al mundo del absurdo sino al absurdo del mundo" (Yousfi, 2014: 112), que pone el foco en las circunstancias que escapan a la voluntad del hombre[72].

La tecnificación de la cotidianidad, la necesidad constante de alumbrar los mecanismos de dominación social y la abrumadora incertidumbre que persigue al hombre como un sino del que no puede escapar, serán constantes también en su teatro mítico.

---

poca teatralidad del texto. Algunos la tildaron de "ensayo sociológico escenificado" más que de pieza dramática (Fernández, 1975: 30).

[70] "Estimo que al dramaturgo le incumbe desempeñar el papel del tábano socrático que despierta a los demás de la modorra, en vez de producir sobre las tablas el rumor grato de aquello que nos gusta porque lo conocemos de antemano" (Morales, 1992: 169).

[71] "En mi teatro figuró todo un linaje de obras destinadas a evidenciar algunas de las consecuencias debidas a una técnica irracionalmente desarrollada, estimable como una de las mayores amenazas que se ciernen sobre el hombre, puesto que lo desarraigan e inclusive pueden concluir aniquilándolo" (Morales: 2002: 8). "A mí manera de ver, varias de las peores crisis ocasionadas por el desarrollo irracional de la técnica se deben a la carencia del requisito pensante y fundamentador que ha de acompañarle siempre. Porque actualmente asistimos al despliegue incontenible de una técnica que se potencia en sí misma sin límites de ninguna especie, mientras que el pensamiento requerido para entenderla en plenitud, dándole razón de ser, no sólo se quedó al margen de ella, sino que fue omitido" (Morales, 2002: 14).

[72] El Teatro de la Incertidumbre explora la incoherente relación entre las intenciones, los actos y sus consecuencias: "esta incoherencia posible entre la intención, los actos y sus consecuencias insospechadas, trae consigo, por un lado, el que las intenciones que nos movieron a efectuar ciertos actos no nos permiten después justificarlos, dado que los resultados pudieron sernos adversos oponiéndose a nuestros propósitos. Pero, por otra parte, cuando tal cosa sucede, aquel que se los propuso no sólo suele quedar desconcertado, sino que abrumado y destruido, debido a los resultados contrarios a su intención, e incluso a las decisiones que adoptó" (Morales, 2003: 44).

Bajo este nombre se agrupan seis obras, de las cuales cinco están protagonizadas por personajes míticos o guardan relación con textos griegos: *La odisea* (1965), *Hay una nube en su futuro* (1965), *Orfeo y el desodorante o la última bajada a los infiernos* (1972), *Edipo reina o la planificación* (1999) y *El destinatario* (2002).

Tanto los mitos como sus personajes sufren una obligada degradación en estas obras, porque, para Morales, esta es la única posibilidad de dar forma a la tragedia en nuestros días:

> Tales obras también representan nuestro mundo, tan descabellado e irracional que todo en cuanto a él nos afecta gravemente concluye convertido en una farsa. En ese caso, nuestra tragedia mayor consiste en que la expresión de ella ha de efectuarse con medios y procedimientos muy ajenos a su naturaleza, acudiendo para ello al humor o la ironía. (Morales, 2002: 13)

Es muy usual en su producción la presencia de personajes míticos, pero también de históricos y literarios. Así, en otras obras aparecen Colón, Don Juan, los hermanos Montgolfier y un largo etcétera de rostros conocidos. Con estas apariciones busca "la perplejidad de los receptores precisamente por presentar historias que forman parte de una memoria cultural muy universal en un contexto renovado y actual, pero también desprovistos de marcas que lo restrinjan demasiado a un determinado lugar o época" (Pinochet Cobos, 2012: 60). Esta ausencia de una referencialidad explícita hace que sus obras destinadas a criticar los gobiernos autoritarios y la alienación social provocada por el sistema económico puedan relacionarse no solo con el contexto chileno, sino también con otros muchos países que en el último siglo pasaron por procesos, situaciones y transformaciones análogas.

Las reescrituras de Morales ubican estos personajes en nuevos contextos con el fin de mostrar un mundo absurdo y violento, dominado por las estructuras de poder social y económico. El destierro, el desarraigo, la aniquilación de la subjetividad y las relaciones interpersonales, la anulación del individuo, la alienación del hombre en la sociedad tecnificada, la corrupción, la tiranía y la degradación que emana de la sociedad de consumo son los temas que cruzan de manera recurrente su vasta producción (Pinochet Cobos, 2012: 60).

La odisea (1965) toma como referencia el poema homérico para describir la vida conyugal de Eli y Pedro, un joven matrimonio "cuya principal 'odisea' será sobrevivir a las normas absurdas y continuos cambios que van alterando su cotidianidad" (Santa María Fernández, 2018: 315). Pedro trabaja en la oficina de estadísticas y, cada noche, a su

vuelta, debe esquivar los centenares de obstáculos (la mayoría provenientes de obras públicas) que interfieren en su *nóstos* del trabajo a casa. Un día es detenido por no seguir la dirección que marcan las flechas de su calle, que, desde la noche anterior, restringen la circulación de los peatones en un único sentido. Entonces se le acusa de "conducta antisocial, desobediencia a las normas establecidas, exceso de iniciativa y otros defectos" (p. 22).

Junto al consumismo y el afán de progreso, Morales critica "el excesivo celo por regular la vida de los ciudadanos que impiden a los ulises regresar a sus ítacas, puesto que cada día nuevas prohibiciones y vetos les impedirán llegar a buen puerto" (Santa María Fernández, 2018: 316). La obra muestra que todas estas normativas lejos de consolidar el confort de los ciudadanos lo único que hacen es ponerles más trabas en el día a día. El clímax de esta aporía llega cuando este joven Odiseo se ve obligado a deambular sin rumbo fijo, ya que un nuevo cartel de "Prohibido el paso" en su calle le impide pisar de nuevo su hogar; mientras, Eli se dispone a esperar apaciblemente tejiéndole jerseys. Ambos son los representantes de una ciudadanía que se ha resignado y abandonado toda esperanza de cambio en la sociedad y los poderes que la gobiernan (Santa María Fernández, 2018: 316).

Hay una nube en su futuro (1965) actualiza la figura de Prometeo como ladrón del fuego y, por ende, benefactor de la humanidad. Paradójicamente será este mismo personaje quien, al final de la obra, erradique la población humana con uno de sus inventos. En la obra aparece también Musa, que, en los tiempos que corren, ha cambiado de oficio y ahora se dedica a la ciencia, "aunque sigue gustándole la ópera. Tanto se arregla y acicala Musa que nunca llega al espectáculo, situación que aprovecha Prometeo para inventar objetos útiles, beneficiosos a la humanidad" (p. 739).

Este apacible y reiterativo día a día conyugal se ve salpicado por la crítica a los peligros del creciente tecnicismo de la sociedad contemporánea, al excesivo poder que se otorga a máquinas como los ordenadores y también a los dirigentes políticos a través de los personajes que trabajan en el Ministerio de la Confusión. También es interesante la denuncia de la desaparición de los empleos tradicionales y creciente burocratización: por ejemplo, los deshollinadores convertidos en "inspectores de chimenea".

Orfeo y el desodorante o el último viaje a los infiernos. Artículo de consumo en tres actos (1972), como adelanta su irónico subtítulo, articula una sátira a la sociedad de

consumo. El infierno es presentado como una inmensa fábrica, perfectamente racionalizada, al servicio del hombre, allí se producen "ideas, convicciones, buena o mala conciencia y otras materias volátiles de muy difícil descripción. Se producen todas las modalidades posibles de creencias, intenciones o pensamientos" (p. 55) capaces de desatar todo tipo de guerras. Orfeo, convertido en un cantante pop, debe bajar a este infierno a rescatar a Eurídice, la modelo icónica de esta sociedad de consumo que perfila el autor. Sin embargo, esta *katábasis* resulta absurda ya que Orfeo descubre que el verdadero infierno está en la tierra y que la sociedad en que vivimos ya es infernal *per se*.

Esta obra muestra el infierno que producen los paraísos artificiales de la técnica, Orfeo representa "el hombre desorientado en el laberinto de los sin sentido actuales, incluyéndose entre ellos los que corresponden a la manipulación técnica de las ideas, dosificadas y reducidas a cómodas ideologías para su fácil consumo y placentera digestión" (Morales en Di Doménico, 1975: 32). Para Morales, tal y como pone de relieve en esta pieza, todas las sociedades son de consumo, pero, en algunas predomina el consumo de publicidad y en otras de propaganda. De este modo, junto con la adquisición compulsiva de objetos, denuncia el consumo de ideologías.

Edipo reina o la planificación fue escrita en 1999 estrenada en Coquimbo en 2002. No se trata de una reescritura del *Edipo Rey* de Sófocles, sino que cada uno de los dos actos que la componen, presenta una versión libre y desvinculada de la tradición de los episodios que preceden a la versión de Sófocles: la muerte de Layo y la contienda dialógica con la Esfinge. Morales ensaya en su obra una de las muchas versiones posibles de estos episodios, "su particularidad radica, sobre todo, en que Yocasta, tras la muerte del rey Layo planifica perpetuar su linaje en el poder, adoptando la figura de la Esfinge para escoger libremente a quien suceda en el trono al difunto rey de Tebas" (Morales, 2002: 32).

El destinatario (2002) es la última pieza de este linaje dramático que relaciona el mito con la técnica. El argumento ha sido descrito con las siguientes palabras por su autor:

> El destinatario lleva hasta el último extremo la dictadura sagrada sobre el mundo, significándola por medio de las Parcas, que asignaban su destino inexorable a los dioses y a los hombres. La obra pone en parangón la tiranía de las Parcas con los distintos totalitarismos impuestos por algunos dictadores durante el siglo XX, convirtiéndose este último motivo en un tema característico en mi teatro, dadas las negras experiencias de combatiente y desterrado que tuve y tengo en mi haber. (Morales, 2003: 42)

Utiliza, de nuevo, la ironía o el metateatro[73], recursos muy recurrentes a lo largo de su producción, para articular su discurso dramático de oposición a cuantas dictaduras haya en el mundo.

La lectura preliminar de este conjunto de obras permite constatar que la experiencia de la dictadura chilena no supuso un punto de inflexión en la estética, ideología o temática en las obras de José Ricardo Morales[74] ni en los usos que de la herencia grecolatina hace. Se mantiene la crítica a la tecnología, el consumo y la globalización, pero, eso sí, aumentan las críticas a los sistemas totalitarios y dictaduras en ellas. También es notable, especialmente en *Edipo reina o la planificación* una serie de alusiones implícitas a las prácticas represivas de Pinochet y políticas adoptadas por los posteriores gobiernos de concertación. No obstante, estas últimas, como se ha indicado anteriormente, son extensibles también a sociedades que hayan pasado por procesos de redemocratización análogos.

La obra de Morales y, en concreto, este teatro mítico suele ponerse en diálogo con las reescrituras de otros tantos dramaturgos españoles exiliados tras la guerra civil[75], como Mª Luisa Algarra (*Casandra o la llave sin puerta*, 1953), José Bergamín (*Medea, la encantadora*, 1954, *La sangre de Antígona*, 1956) o María Zambrano (*La tumba de Antígona*, 1967), entre otros. Esta tendencia, generalmente, ha sido puesta en relación con la pretensión de hacer universal su experiencia del exilio (Santa María, 2016), con la voluntad de acercarse a su nuevo público americano. "Parecían facilitar la aceptación y comprensión de los nuevos públicos y posibilitar, por tanto, mayores garantías de éxito a sus proyectos de integración en la producción cultural y teatral en los países de acogida" (Nieva de la Paz, 2020: 8).

No obstante, en el presente estudio hemos querido ubicar a Morales dentro de la historia cultural de Chile por ser en sus circuitos artísticos y académicos por los que él

---

[73] "La condición metadramática de la obra puede manifestarse en el hecho de que los personajes tengan conciencia de que se encuentran en una versión entre las muchas que permite el texto" (Morales, 2003: 43), algo que también sucede en *Edipo reina o la planificación* donde los personajes ponen de relieve cuánto se aleja su versión de las obras anteriores. De este modo, los personajes van develando ante el auditorio la ficción y recursos sobre los que se articula la obra, las condiciones que rigen el juego de la representación.
[74] La crítica considera que el antes y después en su producción dramática viene marcado por su participación en la Guerra Civil y la posterior experiencia concentracionaria en Saint-Cyprien (Godoy Gallardo, 2000: 7).
[75] Santa María Fernández ha dedicado especial atención a esta cuestión en la segunda parte de *Mito y tradición en el teatro del exilio republicano de 1939*. En este libro hace una extensa revisión del uso de los mitos en las diferentes generaciones que integran el teatro del exilio. Destaca, entre otras, la recurrencia generalizada al ciclo troyano para dar cuenta de la experiencia de la guerra civil y posterior destierro.

mismo se movió y circuló gran parte de su obra. Sus obras, aunque supongan una excepción, resultan imprescindibles para comenzar a entretejer una genealogía grecolatina en el teatro chileno.

V*iudas* (1981), la tragedia griega de Ariel Dorfman

Ariel Dorfman es un prolífico escritor de ensayos, cuentos, novelas y teatro, y activista de los derechos humanos. Nació en Argentina en 1942 pero poco antes de su adolescencia se trasladó junto a su familia a Chile. En 1966 contrajo matrimonio con Angélica Malinarich y obtuvo la nacionalidad chilena, pero, debido a su colaboración como consejero cultural en el gobierno de Salvador Allende se vieron obligados a exiliarse tras el golpe de estado de 1973[76].

Tras años por Europa se estableció de forma permanente en Estados Unidos, lugar desde el que escribió la novela *Viudas* (1981) con el propósito de denunciar la dictadura y, especialmente, la desaparición de miles de detenidos a manos del gobierno de Pinochet. Dorfman, tal y como explica en el prólogo de esta novela, había llegado previamente a un acuerdo con un editor chileno para publicar el texto en Chile siempre y cuando no se hicieran referencias directas a la situación política del país. Con la dictadura se instalaron la censura y consecuente falta de libertad de expresión que obligó a los artistas y escritores que querían ver publicada o representada su obra en Chile a buscar (o redescubrir) nuevos códigos estéticos que camuflaran los contenidos subversivos o contestatarios.

Dorfman se sirvió en esta novela de dos recursos muy utilizados en contextos de censura y privación de la libertad de expresión: el tópico del manuscrito encontrado y la reescritura libre de un mito griego. Desplaza la autoría a un tal Eric Lohman, que pretendía denunciar con su escrito la ocupación nazi de un pequeño pueblo de Grecia tras la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, el editor, tras leer la obra terminada, se negó a publicar *Viudas* por considerar que la conexión del conflicto narrado con la situación que atravesaba el país era bastante obvia.

[76] El mismo Dorfman ha contado en diversas ocasiones que horas antes de que se produjese el asalto al Palacio de la Moneda Fernando Flores decidió borrar su nombre de la lista de colaboradores del gobierno de Allende. Tiempo después el ministro le explicaría el porqué: "bueno, algunos tenían que vivir para contar la historia". Desde su exilio Dorfman ha usado parte de su producción literaria para contar esta historia y denunciar las atrocidades cometidas bajo el gobierno de Pinochet.

A partir de ese momento Dorfman supo que su novela se publicaría en algún país extranjero y, no obstante, sabiendo que ya no debía eludir ninguna censura, siguió adelante con este borrador que situaba los hechos narrados en un pueblo remoto del continente europeo. Tal y como apunta en su prólogo: quiso plantear el conflicto de los detenidos desaparecidos de un modo más universal que local y, de esta forma. mostrar que esta era una tragedia que "podía ocurrir en todas partes y en cualquier momento a cualquier persona" (Dorfman, 1998: 9).

En 1991 Dorfman decide realizar una adaptación teatral de *Viudas* con la colaboración de Tony Kushner[77]. En esta versión dramática se mantienen el relato y estructura original de la novela. Sin embargo, hubo cambios significativos en cuanto a la ambientación: la acción dramática ya no se situaba en Grecia sino en algún lugar indeterminado de Latinoamérica llamado Camacho y los personajes ahora tenían nombres hispanos. De este modo, el autor aproxima el montaje a la realidad histórica que quiere problematizar sin perder de vista su voluntad de universalizar el conflicto (Cusato, 2004: 3). No obstante, algunos de los episodios escenificados, como la bajada de cadáveres mutilados por un río, están directamente relacionados con la dictadura chilena, en la que tuvieron lugar.

La acción dramática arranca a orillas de un río al que cada día acuden las mujeres de Camacho a lavar su ropa. Todos los hombres[78] del lugar están desaparecidos, excepto un niño que todavía no sabe hablar y un adolescente de 14 años. El conflicto dramático arranca con la aparición de un primer cadáver que baja flotando por el río y que, pese a ser irreconocible ya, es reclamado por Sofía Fuentes[79] como su padre, para darle entierro.

---

[77] *Widows* fue estrenada en 1991 en Los Ángeles por el Center Theatre Group, bajo la dirección de Robert Egan. Aunque fue galardonada con el New American Plays Award del Kennedy Center, las representaciones en EEUU raramente tuvieron una recepción positiva: para los espectadores y críticos teatrales el drama no tenía "la tensión necesaria y en vez de personajes vivos, solo se vieron unos aparatos al servicio de una idea. La universalidad y el carácter poético de las líneas las hizo tan abstractas que resultaron vacías y no provocaron una reacción de empatía en el público" (Hong, 2019: 484). Por el contrario, los posteriores montajes realizados en Brasil (2011) y Corea del Sur (2012 y 2014) gozaron de muy buena acogida. Para más información véase Hong (2019).

[78] Los hombres de Camacho son personajes *in absentia*, presentados al espectador a través de las palabras de las mujeres. Son presentados como héroes que lucharon contra la expropiación de las tierras que habían propiciado los Kastoria, una de las familias más poderosas del valle, y, por ello, fueron apresados y torturados.

La inclusión de esta adinerada familia, que observa la aparición de los cadáveres y la insurrección de las mujeres a lo lejos, en la trama materializa las alianzas existentes entre el poder militar y el poder económico, la mutua retroalimentación que existe entre ambos.

[79] Aunque Sofía sea la portavoz, el grupo de mujeres, tal y como señala ya el nombre de la obra, se desenvuelve como un personaje colectivo. Todas se comportan igual: salen todos los días a lavar al río, jamás ríen y "viven de una esperanza que se hace cada vez más débil, por no tener ninguna noticia cierta de sus hombres" (Cusato, 2004: 6).

Sin embargo, el gobierno militar se niega a reconocer el cadáver como el padre de Sofía y, por extensión, a entregarle el cuerpo para su entierro. Hasta tres cadáveres son incinerados en la trama sin haber sido identificados previamente.

Para Fradinger (2013) estamos ante una reescritura libre del mito Antígona en la que la joven heroína ha sido desplazada por este colectivo de mujeres que reclama el cuerpo de sus maridos desaparecidos[80], sin embargo, esto no supone ninguna novedad. Fradinger (2013), en su estudio, señala que Dorfman se suma a la tradición que se inicia en Latinoamérica con la *Argia* (1824) de Cruz Varela, una versión que pone en marcha una recepción del mito muy particular y distintiva de esta región[81].

En la tragedia de Cruz Varela, la figura de Antígona ha sido reemplazada por Argia, la viuda de Polínices (y, por tanto, cuñada de Antígona). Este desplazamiento del rol protagónico está presente ya en la *Tebaida*[82] (91 d.C.) y durante siglos ha condicionado la recepción del mito[83]. En dicho poema se hace colectiva la prohibición de honras fúnebres y se extiende a todos aquellos argivos que cayeron combatiendo en las puertas de Tebas. En un primer momento, las otras mujeres dudan y Argia resuelve ir sola en busca del cuerpo de Polínices, pero, finalmente, las otras viudas y madres se unirán a su empresa.

---

[80] Vidal-Jones también defiende este paralelismo en su ensayo "Las Antígonas Viudas de Ariel Dorfman: mito y teatro en dictadura" (s. f.).

[81] Existe una ingente cantidad de bibliografía acerca del fenómeno de las Antígonas latinoamericanas, entre los títulos más recientes destacamos *Antígona: una tragedia latinoamericana* (2015) escrita por Pianacci en respuesta a la ya emblemática *Antígonas. La travesía de un mito universal por Occidente* de Steiner, *Antígonas de América Latina. Po/éticas y políticas en diálogo* (2022) de Lorenzano y Chirinos Bravo o *Antígonas. Writing from Latin America* (2023) de Fradinger. La mayoría de los estudiosos coinciden en afirmar que Antígona en Latinoamérica ha cosechado una tradición propia ligada a la búsqueda y reivindicación de los desaparecidos a manos de los diferentes gobiernos que se han ido sucediendo en esta parte del continente. "Las Antígonas que aquí convocamos tienen la acción política como centro y encuentran en la potencia misma de la tragedia y su concepción, un marco para sostener la urgente necesidad de refundar la ley. Esta potencia se encuentra en la tragedia de Sófocles, pero en Latinoamérica se radicaliza al desplazar la acción de Antígona, como acción individual, a la acción colectiva; esto es lo que transforma su gesto en un gesto ético, que, si bien nace de la necesidad de un duelo individual, termina por desencadenar un movimiento revolucionario" (Núñez, 2020: 276).

[82] La *Tebaida* es un poema épico latino, en 12 libros narra la expedición de los Siete contra Tebas, del enfrentamiento entre Polínices y Eteocles, los hijos de Edipo.

[83] El protagonismo de Argia en la versión romana de Estacio obedece a varias razones: "por una parte el mayor patetismo de la presencia de una joven viuda embarazada, por otra la relevancia de la figura de la matrona en Roma, que gozaba de una mayor independencia que la esposa griega y hacía fácilmente comprensible la actitud de Argia, mientras que la de Antígona, la hermana aún no desposada y subordinada a la voluntad del pater familias, debía de apreciarse en exceso transgresora. Tampoco eran bien entendidas las razones religiosas, confundidas con las afectivas, que podían llevar a una hermana a una acción de tan funestas consecuencias; incluso daba lugar a lo que vemos en recreaciones, esto es, que se haya insinuado o mostrado una relación incestuosa entre Antígona y Polinices" (Morenilla Talens, 2021: 54-55).

Las viudas de la versión de Dorfman sufren un proceso de transformación interno análogo a lo largo de la acción dramática: en un principio no secundan a Sofía en sus demandas, pero cuando aparece un segundo cadáver (al que seguirá un tercero), las 36 mujeres se organizan y, juntas, desafían al gobierno militar. Como las mujeres argivas de la *Tebaida* pasan de la inactividad a sujetos activos de la resistencia, ahora son ellas las que luchan contra las autoridades para poder enterrar los cuerpos de sus familiares (Cusato, 2004: 5).

Estas viudas, que en verdad no lo son, pues todavía no se les ha notificado la muerte de sus esposos, son presentadas por Dorfman como víctimas de la soledad y la tortura psicológica que les supuso la falta de noticias y certidumbre de sus seres queridos (Cusato, 2004: 8). Las viudas de Dorfman no solo encuentran su correlato en las mujeres argivas que se desplazaron hasta Tebas para reclamarle a Creón los cuerpos de sus maridos e hijos, sino que, también guardan relación con las fundadoras de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, quienes, abandonando las convenciones de género estipuladas, se adentraron en la esfera pública e iniciaron la lucha por conocer la verdad y paradero de los cuerpos de sus seres queridos.

Viudas no será la única obra teatral de Dorfman relacionada con la herencia griega. En *Purgatorio*, estrenada en Londres en 2001 y publicada en este mismo país en 2006, resuenan de nuevo ecos míticos[84]. Esta vez, de la leyenda de Medea y Jasón.

La obra, tal y como sucedió anteriormente con *La muerte y la doncella* y *Viudas*, se ha representado en numerosos países y adaptado a varias lenguas[85]. Y, de nuevo, aborda un enfrentamiento dialógico entre víctima y perpetrador, aunque esta vez lo hace desde una nueva perspectiva. Junto con *Picasso's Closet* (publicada en 2009) y *The other side* (publicada en 2010), conforma la *Trilogía de la redención* y se diferencia de la anterior *Trilogía de la resistencia* por trasladar la problemática del perdón y la redención a un ámbito distinto: "lo que allí [en la *Trilogía de la redención*] era público, político, un conflicto individual que en realidad lo era colectivo, aquí no sale del ámbito individual,

[84] Y, parece que *Purgatorio* tampoco será la última. En una entrevista reciente Dorfman confesaba: "tengo una obra teatral todavía no estrenada, *Ojos que no ven*, que coloca la historia de Edipo en el contexto de las dictaduras y plagas latinoamericanas de nuestro tiempo" (en Aletto, 2020).

[85] Entre los montajes en lengua castellana queremos destacar la versión de Josep Maria Mestres estrenada en 2011 en Madrid, un mes después de que ETA anunciara el cese definitivo de la actividad armada. Este acontecimiento provocó que la obra, en lugar de como drama psicológico, fuese percibida por gran parte de los espectadores como metáfora de la situación política y necesidad de perdón y reconciliación tras décadas de conflicto armado y muchas víctimas por el camino.

ni del proceso que necesariamente ha de tener lugar en la intimidad de la psique de nuestros protagonistas" (Ortega Villaro, 2016: 296).

Aunque en ningún momento se utilizan los nombres de Medea o Jasón, en el discurso de los personajes emergen algunos elementos significativos del mito como el descuartizamiento del hermano a manos de la Mujer[86], el abandono del Hombre para contraer matrimonio con otra mujer[87] o el filicidio[88]. El mismo Dorfman aclara el motivo por el que no quiso utilizar los nombres de los personajes míticos:

> Pero hacía tiempo que me preguntaba qué sería de Medea después de su crimen contra sus hijos, si Jasón podría algún día perdonarla, y a la vez me interesaba Jasón como arquetipo del aventurero y héroe que abandona a su mujer y la manda al exilio después de que ella le entregó lo que llamo "las llaves del reino" y de su cuerpo. Aunque ese mito resuena en la vida y la memoria de mis protagonistas, darles esos nombres específicos podría limitar su significado, restringir su encarnación de una vasta humanidad contemporánea, aquello que representan, los problemas nuestros cotidianos de que se hacen eco y espejo. (en Perales, 2011)

La obra dramatiza un hipotético encuentro en el más allá, en un aséptico purgatorio (que no guarda ninguna conexión con el imaginario cristiano), entre dos personajes (el Hombre y la Mujer) que bien podrían ser Medea y Jasón. Ubicar la acción un tiempo después del filicidio le permite a Dorfman explorar las consecuencias del crimen en la psiquis de ambos personajes y recorrer nuevas aristas del conflicto trágico que van más allá del amor, el abandono o la traición. Pone el foco en la necesidad del perdón y la redención, en "la manera en que asumimos y perdonamos la violencia que ejercemos los unos sobre los otros" (Ortega Villaro, 2016: 289).

---

[86] "MUJER: Entonces vuelve, vuelve, vuélvete donde tu padre, me dijo, estoy seguro que te va a recibir con los brazos abiertos después de haber descuartizado a tu hermano, después de haberlo echado pedazo a pedazo sobre las aguas" (p. 12).

[87] "HOMBRE: Cuénteme qué sintió cuando él le dijo que iba a casarse con otra mujer, con esa muchacha" (p. 9).

[88] "MUJER: Si mi hijo mayor me hubiera visto asesinando a su hermano, hubiera sido más difícil hacer eso mismo a…
HOMBRE: Dímelo. Usa las palabras.
MUJER: Más difícil asesinarlo después" (p. 16).

II. Miradas hacia el presente: Lecturas críticas de la transición

1. “Aquí el que pierde, gana”: Edipo y el enigma de la transición

> YOCASTA: Atengámonos a cuanto nos importa: el dudoso futuro. Para evitar las amenazas que ocasiona en estos días de indecisión y crisis, desde ahora tendremos que planificarlo. Si así no fuera, concluiremos hundiéndonos en el pantano de lo impredecible. El porvenir de Tebas ha de estar orientado. Incluso aún más: ha de quedar dirigido.
>
> TIRESIAS: No entiendo cómo ni para qué.
>
> YOCASTA: Ya está dicho: para evitar el azar, el predominio de la incertidumbre (*Edipo reina*, p. 108).

En *Edipo reina o la planificación*, la obra que nos disponemos a analizar, la coronación de Edipo va acompañada de toda una narrativa que lo celebra como el héroe que ha derrotado a la Esfinge y lo legitima como nuevo gobernante. Sin embargo, el receptor descubrirá que todo esto ha sido planificado por la reina Yocasta para poder escoger ella misma a un nuevo rey que le permita seguir ejerciendo su poder en Tebas desde las sombras. De manera análoga a lo que sucede en la obra, parecía que Chile, con la victoria del NO en el plebiscito de 1988 y posterior triunfo de la Concertación de Partidos por la Democracia en 1989, se había librado del horror de su propia Esfinge y había frenado el proyecto de mantenimiento en el poder de las Fuerzas Armadas.

Sin embargo, para muchos críticos y analistas lo que se produjo durante la transición fue un juego de máscaras e intercambio de disfraces entre los que detentaron el poder en el pasado dictatorial y aquellos que en el presente debían conducir la reapertura democrática del país. Moulian (1997) habla de un Chile “travestido” que se puso las “vestimentas democráticas” como ropajes políticos para ocultar la continuación de una arquitectura económica e institucional diseñada por la dictadura. Así, el anterior gobierno cívico-militar, tras vestir los ropajes democráticos, pasó a ocupar distintos espacios (en calidad de senadores o elegidos por la vía electoral como candidatos de partidos de derechas) desde los que coartar y controlar el devenir político del país, tal y como pretende hacer Yocasta en esta obra.

Las reescrituras de los mitos grecolatinos que, como esta, se producen en Chile durante los años 90 y 2000 se muestran muy críticas con las estrategias discursivas que desplegaron los gobiernos de Concertación para tratar de invisibilizar estas continuidades en el presente. Para Hurtado, el ejercicio de reescritura permite a sus autores articular una operación de distanciamiento necesaria para repensar el trauma histórico de un modo

acorde con la ideología escénica que se adueña del campo teatral durante la postdictadura de "no abordar directamente hechos y problemas sino de atravesarlos por tramas culturales de complejísima elaboración simbólica, resonantes con el pasado de la humanidad" (2010c: 32), una forma de "bucear en los traumas e imaginarios no resueltos de la vida colectiva y psíquica" (Hurtado, 2015: 15).

Los textos dramáticos que en este bloque se analizan indagan y develan las fisuras, deudas y consecuencias sobre la ciudadanía, tanto a nivel individual como en su conjunto, del modelo de sociedad que triunfó en los años 90 y 2000 bajo los sucesivos gobiernos de Concertación. Las piezas seleccionadas son *Edipo reina o la planificación* (1999) de José Ricardo Morales, que muestra los intereses que existen tras el traspaso de poder y las estrategias retóricas para legitimarlo, explora también las relaciones entre el inmovilismo social y el progreso, la violencia y el poder. *Infamante Electra* (2005) de Benjamín Galemiri hace un retrato en clave satírica y paródica del político izquierdista convertido al neoliberalismo. *Filoctetes, la herida y el arco* (2006) de Marcelo Sánchez traslada la acción dramática a un set de grabación para reflexionar en torno al papel de los medios de comunicación en el mantenimiento del orden legado por la dictadura. Finalmente, *Medea mapuche* (2000) de Juan Radrigán pone el foco en uno de los colectivos más vulnerados (desde las instituciones, pero también por la violencia de Estado): el pueblo mapuche, mostrando un conflicto de gran calado que todavía perdura en tiempos de democracia. No obstante, antes de proceder al análisis de la primera de ellas, nos parece indispensable abordar sucintamente el proceso histórico en el que surgen y con el que dialogan estas propuestas.

La salida político-institucional de la dictadura

La coyuntura crítica que devolvería la democracia a Chile tiene quizás su origen en la crisis económica de 1983. El desplome del sistema financiero y los terribles efectos económicos en la población provocó protestas masivas ante las que el régimen inició un proceso de aperturismo: se autorizó el funcionamiento de los partidos[89], se levantó la

[89] Pinochet pretendía autorizar el funcionamiento de los partidos más tarde, para impedir que la oposición tuviera tiempo para organizarse para el plebiscito de 1988 y así favorecer su propia candidatura. Por su parte, los partidarios del régimen también se apresuraron a crear sus propios partidos para no quedarse rezagados. Surgieron así la Unión Demócrata Independiente y la Unión Nacional que más tarde sería la Renovación Nacional.

censura a la prensa[90] y se permitió el regreso de algunos exiliados. Pero, a la vez que aumentaban estos espacios de libertad, se reprimía a los manifestantes cada vez que se movilizaban en huelgas y marchas, volvía a haber muertos, heridos y detenciones entre quienes prodigaban su rechazo a la continuación del gobierno de Pinochet. Todos estos factores fueron debilitando su plan inicial de mantenerse ochos años más en el poder a través del plebiscito de 1988[91]. La ciudadanía y partidos volvieron a movilizarse en diferentes direcciones: mientras que el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) y el Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR) siguieron el camino insurreccional, gran parte de la población desaprobaba estas acciones violentas y se mostraba partidaria del retorno a la democracia por la vía pacífica.

Cada vez eran más los partidos de oposición que se posicionaban a favor de una salida político-institucional de la dictadura, que "aceptan tácitamente el orden político, se someten a sus reglas y esperan conseguir resultados favorables operando en su interior" (Godoy Arcaya, 1999: 93). El plebiscito de 1988 se proyectaba como la mejor opción para traer de nuevo la democracia a Chile y, en torno a este hito, se produjo una gran movilización política. Muchos estudios y narrativas sobre este periodo ponen el foco en la campaña del NO, orquestada por sociólogos y publicistas que formaban parte de la Concertación de Partidos Por el No[92]. Sin embargo, otorgarles todo el mérito es reproducir "una visión elitista del proceso de democratización" (Huneeus, 2014: 69), que deja en un segundo plano las presiones realizadas desde otras organizaciones sociales, instituciones y actores que también intervinieron en el cambio de régimen[93].

[90] Permitió la aparición de nuevos semanarios y diarios y permitió a los medios opositores ya existentes que ampliaran el contenido de información política y diera a conocer las actividades de la oposición (Huneeus, 2014: 73). Así, los medios de comunicación comenzaron a informar de las acciones represivas de los militares.

[91] Un plebiscito con carácter de elección no competitiva que tenía como fin decidir la continuación o no de Pinochet como presidente de la República durante ocho años más.

[92] Integrada por los diecisiete partidos que más adelante formarían la Concertación de Partidos Por la Democracia: Partido Demócrata Cristiano, Partido Socialista-Almeyda, Partido Socialista Histórico, Partido Socialista-Mandujano, Partido Socialista-Briones, Unión Socialista Popular, Partido Radical de Chile, Partido Radical Socialdemócrata, Partido Socialdemócrata, Partido Democrático Nacional, Partido MAPU, Partido MAPU-OC, Partido Izquierda Cristiana, Partido Humanista, Unión Liberal Republicana, Partido Por la Democracia (PPD), Partido los Verdes (Memoria Chilena 1, s. f.).

[93] Richard (2018: s. p.) pone como ejemplo la película *NO* (2012) de Pablo Larraín en la que no se hace ningún tipo de mención a los movimiento y luchas colectivas que precedieron y propiciaron el plebiscito de 1988: "la película *NO* ignora las fuerzas sociales de las protestas populares que abrieron el cerco de la dictadura y liberaron una salida plebiscitada a la democracia, exagerando de modo superficial el rol de la franja televisiva en la recuperación democrática".

La victoria del NO, con un 54'7% de los votos evitó que Pinochet siguiera como Presidente de la República durante ocho años más e impidió la implantación de la democracia "protegida" diseñada por su gobierno[94]. La victoria del NO trajo consigo diversas peticiones de reforma de la Constitución de 1980, la que había sido diseñada por el gobierno de Pinochet, expresamente orientadas a la disolución del carácter autoritario y a la erradicación de las partes menos democráticas para poder legitimarla. Entre marzo y abril se creó una Comisión Técnica, encargada de negociar con los representantes de la Concertación (Patricio Aylwin) y Renovación Nacional (Sergio Onofre Jarpa), que debía hacer llegar al gobierno una propuesta de reforma constitucional. Tras arduas negociaciones y no sin reservas, el 31 de mayo[95] los diecisiete partidos de la Concertación aprobaron el proyecto de reforma constitucional a presentar ante la Junta. El 30 de junio se convocó el plebiscito para aprobar estas reformas: el 85'7% de la población votó a favor de la propuesta y así quedó reconocida como legítima por y para la ciudadanía la Constitución de 1980.

El mismo Aylwin reconoció ante *La Época* que estas reformas eran insuficientes pero que suponían la antesala hacia "una transición ordenada y consensual hacia el régimen democrático" (en Andrade Geywitz, 1991), pues una vez reconocida la legitimidad de la Constitución de 1980 ya podían convocarse elecciones generales. Se sabe que hubo aspectos que intencionadamente quedaron fuera de la negociación como la institucionalidad política de las Fuerzas Armadas, el fuero e inmunidad parlamentaria de Pinochet y la ley de amnistía. Todas ellas quedaron legitimadas con el apruebo de 1989 y cuando más tarde fueron puestas en tela de juicio por el gobierno de la Concertación, Pinochet sacó al ejército a la calle en señal de aviso[96]. Estas concesiones han llevado a académicos como Godoy Arcaya (1999) a hablar de una "transición pactada". Fueron ocultadas deliberadamente en los discursos celebratorios de progreso y prosperidad que dominaron la narrativa de los gobiernos de Concertación acerca del proceso de transición que estaban llevando a cabo. De estas negociaciones que se producen a espaldas de la

[94] El gobierno de Pinochet diseñó una democracia "protegida", vigilada y tutelada por las Fuerzas Armadas, pensada como una alternativa a las democracias liberales que ya habían mostrado su inefectividad para luchar contra el marxismo. En 1989, se aprueba la primera reforma constitucional con cincuenta y cuatro modificaciones entre las que destacan la eliminación del artículo 8 (que promulgaba la exclusión de los partidos de orientación marxista), la reducción del poder de los senadores designados y la moderación de la tutela militar.

[95] Para una descripción más detallada sobre estas negociaciones, véase Godoy Arcaya (1999).

[96] Sirvan como ejemplo los episodios del "ejercicio de enlace" y "el boinazo", sobre los que volveremos más adelante.

ciudadanía y de la construcción retórica que da sentido al orden social nos habla *Edipo reina*, la obra que nos disponemos a analizar.

"Tras la catástrofe, la normalización[97]"

Tal y como afirma Garretón, el ascenso del primer gobierno democrático en 1990 no implicó que "el régimen político y la sociedad hubieran alcanzado la democracia propiamente tal", ya que esta estaba "restringida, llena de enclaves autoritarios y [era] de baja calidad" (1991: 288). Con el cambio de gobierno se puso en marcha, según Huneeus[98], una democracia semisoberana "que mantuvo instituciones, élites y políticas de la dictadura de Pinochet que acotaron la profundidad del cambio de régimen" (2014: 31).

Es cierto que la cara más oscura de la represión quedó atrás[99] y que las cuestiones relacionadas con los derechos humanos formaron parte de la agenda política de la Concertación aunque con un alcance de acción limitado. Con la publicación del Informe Rettig en 1991 se reconoció como víctimas del terrorismo de Estado a los detenidos desaparecidos y ejecutados políticos. Sin embargo, su reparación fue únicamente simbólica y económica ya que sus perpetradores quedaron impunes. Hubo también una ampliación de las protecciones sociales y disminución de los niveles de la pobreza que consagraron a este periodo como "el menos apremiante desde el punto de vista material" (Pinto Vallejos, 2019: s. p.).

Contra todo pronóstico, pues se trataba de una coalición de centro-izquierda integrada por partidos que habían sido muy críticos con la transformación económica realizada en

[97] El nombre de este epígrafe procede del capítulo "Treinta años de postdictadura: una mirada panorámica" de Pinto Vallejos (2019).
[98] Salvo la información que aparece citada expresamente, el resto de contenido se ha elaborado a partir de la lectura de *La democracia semisoberana. Chile después de Pinochet* (2014) de Huneeus.
[99] Aunque esto no implica que la represión desapareciera, sino que se adecuó al nuevo contexto democrático. El elemento subversivo ya no era el militante de izquierdas sino todo aquel que pudiera cuestionar o poner en peligro el orden y estabilidad nacional, o, lo que es lo mismo, el proyecto de modernización neoliberal. Así la represión estatal se ha vuelto a desplegar al calor de distintas demandas: las marchas estudiantiles, el Conflicto Mapuche o, más recientemente, el Estallido social. Respecto a este último, algunos informes recogen veintiséis personas fallecidas, tres mil cuatrocientas cuarenta y nueve personas heridas, de las que destacan los trescientos cincuenta y nueve casos de traumas oculares de pistolas con balines, y veinticuatro casos de violencia sexual en personas detenidas. A diferencia de lo ocurrido en tiempos de dictadura, al situarse dentro de una sociedad democrática, debe legitimar su praxis a partir de "una arquitectura legal que respalda la acción punitiva del Estado, esto es la criminalización de la protesta y aplicación de la Ley Antiterrorista" (Figueroa, 2019: s. p.). Ahora se necesitan soportes jurídicos y discursivos que legitimen la praxis violenta de los agentes de Estado.

el periodo de dictadura, el primer gobierno de Concertación superpuso las cuestiones relacionadas con la economía sobre las exigencias políticas de la democratización (Huneeus, 2014: 32). Por aquel entonces se extendió el pensamiento común de que el crecimiento económico traería consigo los bienes materiales y políticos para satisfacer las demandas y necesidades de la población[100].

La economía se encontraba en fase de crecimiento cuando se reinstauró la democracia, así que decidieron dar continuidad a las políticas que estaban dando buenos resultados y optar por reformas parciales que no modificaran la arquitectura neoliberal. Se puso en marcha bajo el gobierno de Aylwin un programa de "crecimiento con equidad" con políticas sociales dirigidas a reducir de forma drástica la pobreza y complicada situación económica de una importante parte de la población. Sin embargo, los gobiernos posteriores de la Concertación se decantaron por el crecimiento, sin tener en cuenta la equidad, argumentaron que "primero había que crecer y luego distribuir[101]".

El capitalismo y sentido común neoliberal atravesaron los proyectos de modernización de los diferentes gobiernos de Concertación bajo un discurso celebratorio que, ante el resto del mundo, maquillaba las desigualdades en la concentración e ingresos económicos que no se habían podido erradicar[102]. En un contexto global en el que la caída de los socialismos reales había reforzado la idea de que no existían otros mundos posibles, no se plantearon alternativas como una economía social (inspirada en la experiencia alemana[103]) o algún tipo de economía mixta, erradicando así la posibilidad de construir un Estado de bienestar propicio a las necesidades del país.

En la década de los 90 ya no era necesario defender este proyecto de sociedad neoliberal con la violencia de Estado pues los enclaves autoritarios de la Constitución de

---

[100] El gobierno de Concertación quería tomar distancia de las otras transiciones que se estaban llevando a cabo en América Latina, en las que de la mala gestión económica había derivado, como en Argentina, la inestabilidad política.

[101] Hirschmann (1991) ya advirtió del peligro que entrañaba esta lógica de desarrollo por etapas: aquellos que se han beneficiado de las políticas que permitieron el crecimiento económico, llegado el momento de la distribución sienten miedo de perder los privilegios obtenidos.

[102] Las desigualdades estarían en la naturaleza de la sociedad misma y tratar de disminuirlas sería una aspiración ilusoria. Con este "argumento de la futilidad" se cuestiona cualquier posibilidad de cambio del orden social y político. También consideraron que la continuación de la equidad era una tendencia inherente a la globalización y que, por tanto, las autoridades nacionales no podían impedir su impacto en el país (Huneeus, 2014: 408). Evidentemente, se trata de una falacia, existen rasgos estructurales que favorecen esta inequidad como el sistema tributario vigente que favorece la desigualdad de ingresos y la concentración de riquezas. Hasta 2014 no se planteó en firme una reforma laboral y tributaria que aumentara la contribución de los más ricos.

[103] Una experiencia que la democracia cristiana conocía bien gracias al apoyo que recibía de la Fundación Konrad Adenauer (Huneeus, 2014: 92).

1980 garantizaban su continuidad. Pese a su ilegitimidad de origen, esta todavía sigue vigente (al menos en el momento en que se escriben estas líneas), un hecho bastante insólito si se compara con otros países que tras dejar atrás un período dictatorial crearon nuevas cartas fundamentales (como Brasil o España) o restauraron una anterior (véase el caso de Argentina). Pese a las cincuenta y cuatro modificaciones implantadas en 1989, esta seguía conteniendo numerosos dispositivos que frenaban la plena democratización de la vida política (Pinto Vallejos, 2019: s. p.). Para no caer en una descripción minuciosa, aludiremos a los más destacados por la crítica: la limitación de la autoridad civil sobre los asuntos castrenses[104] y la continuidad de las élites y Pinochet en el gobierno.

Los militares siguieron presentes en el desarrollo político mediante la figura de los "senadores designados[105]". De los nueve senadores designados, cuatro debían proceder obligatoriamente de las fuerzas armadas, uno por cada rama, incluyendo Carabineros. Este era un mecanismo diseñado para privar a la Concertación de la mayoría en la Cámara Alta. A los senadores designados había que sumar los parlamentarios electos en 1989 del Partido Unión Demócrata Independiente[106] y del Partido Renovación Nacional[107], de los cuales gran parte habían ocupado cargos elevados en el gobierno de Pinochet como ministros, asesores directivos, etc. Esta élite heredada de los tiempos de dictadura impedía de manera sistemática las modificaciones que pusieran en peligro la democracia "protegida" sostenida por la Constitución de 1980 o las reformas que pudieran alterar la arquitectura del sistema económico neoliberal (Huneeus, 2014: 45).

---

[104] Para más detalles véase el capítulo "El componente militar de la democracia semisoberana. La continuidad de Pinochet" en Huneeus (2014).

[105] Esta medida no sería erradicada hasta 2005 con una nueva reforma de la Constitución de 1980 que ponía fin a los senadores designados y restablecía la autoridad del presidente sobre los militares.

[106] La Unión Demócrata Independiente (UDI) fue fundada en 1983, por Jaime Guzmán, entre otros, como movimiento político de carácter gremialista y pinochetista. En 1989 fue inscrito como partido político, convirtiéndose en "una de las organizaciones más importantes de la derecha política" (BCN 1, s. f.). Durante la dictadura jugó un papel fundamental "para la consolidación de las reformas políticas económicas del régimen dictatorial", con la llegada de la democracia se ubicó en la oposición a los gobiernos de la Concertación y sus representantes se dedicaron a defender la necesidad de mantener la arquitectura fraguada por el anterior régimen de Pinochet (Muñoz Tamayo, 2016: 25).

[107] Partido identificado como heredero de la derecha tradicional chilena, fundado en 1987, "que aboga por la preservación de la tradición y la unidad nacional, la condición subsidiaria del papel del Estado en todas aquellas áreas donde la actividad privada se puede desarrollar y la diferencia irrestricta de los derechos, así como sus deberes" (BCN 2, s. f.). En un primer momento integraba a los miembros del movimiento político Unión Demócrata Independiente, no obstante, a los pocos meses, ante la inminencia del plebiscito de 1988, comenzaron a manifestarse diferencias irreconciliables entre quienes querían apoyar a Pinochet y quienes planteaban, entre otras, la posibilidad de una reforma constitucional que permitiese elecciones competitivas. Se produjo entonces la escisión que derivó en la fundación de la Unión Demócrata Independiente como partido político. Entre los años 1990 y 2010 formó parte de la oposición a la Concertación (BCN 2, s. f.).

Pinochet permaneció ocho años más como Comandante en Jefe del Ejército, periodo en el que no limitó su actividad en el interior de su institución sino que utilizó su poder para intervenir en la arena política y detener procesos que podían implicarle a él, a su familia o a su institución[108]. Cuando fue detenido en Londres (1998) ya ostentaba el cargo de senador vitalicio en calidad de expresidente de la República. A su regreso, en el año 2000, la Corte Suprema le privó de su inmunidad como expresidente y senador vitalicio, aunque no pudo ser llevado ante los tribunales finalmente pues sus abogados alegaron que sufría demencia (Huneeus, 2014: 182). Pinochet murió en el año 2006 sin haber sido juzgado por los crímenes de lesa humanidad cometidos bajo su mandato.

Durante los años 90 y 2000 se normalizó la arquitectura institucional y económica heredada de la dictadura. Esto lleva a parte de los analistas a hablar, más que de transición, de un periodo de postdictadura, de continuidad, y no de quiebre, del sentido común neoliberal impuesto durante la dictadura de Pinochet. Pinto Vallejos afirma que la transición fue "el colofón con rostro humano que hizo sostenibles los ingredientes más profundos y radicales del proyecto dictatorial" (2019: s. p.). Para Pinto Rodríguez, desde 1970 se ha producido en la sociedad chilena un única transición[109]:

> De una democracia participativa orientada a la construcción de una sociedad socialista a otra inspirada en el neoliberalismo que recurrió a la dictadura para imponer su modelo de sociedad. Desde esta transición no hemos tenido otra, a pesar de la democracia que se recuperó con el plebiscito de 1988. (2017: 114)

Con el plebiscito se produjo un traspaso de poderes (Godoy Arcaya, 1999: 81), no se puso fin al proyecto de una "democracia protegida" diseñada por Pinochet, sino que su administración se puso en manos de un gobierno que, pese a su orientación de

[108] Así, cuando en 1990 se le pide que cese como Comandante en Jefe del Ejército tras haber salido a la luz un pago de en torno a tres millones de dólares realizado desde esta institución a su hijo Augusto Pinochet Hiriart por la adquisición de sus derechos en la empresa Valmoval, Pinochet padre reacciona sacando a los militares frente al edificio de las Fuerzas Armadas, situado a pocos metros de la Moneda. Este hito se conoce como "el ejercicio de enlace". En 1993 Pinochet movilizó de nuevo efectivos militares cuando supo que este asunto había llegado al Consejo de Defensa de Estado, no obstante "el objetivo del boinazo [como se conoce a este hecho] iba más allá de los Pinocheques, era un modo de presionar al gobierno para detener la acción de la justicia ante las denuncias por atropellos a los derechos humanos" (Huneeus, 2014: 312). En ese momento los militares estaban siendo citados a comparecer ante los tribunales por su responsabilidad en la muerte y desaparición de personas. A partir del boinazo comenzó a negociarse la creación de cárceles especiales para los militares condenados por la Justicia, pues estos procesos en los que se veían envueltos ya no se podían detener. Tras abandonar Pinochet su puesto y tras su detención, las Fuerzas Armadas comenzaron a virar su actitud en materia de Derechos Humanos. Destacamos, por ejemplo, la declaración pública de Cheyre, Comandante en Jefe del Ejército, en 2003 de que "nunca más" su institución participaría en acciones que implicaran violaciones de Derechos Humanos.

[109] El año 2017 es en el que publica su estudio, por eso su periodización no abarca hasta 2021, año en que el triunfo de la coalición Apruebo Dignidad parece augurar cambios.

centro-izquierda, no aprovechó esta coyuntura para hacer reformas más potentes[110]. El gatopardismo ha sido una de las nociones empleadas para hablar de las continuidades de la dictadura: "el objetivo es el 'gatopardismo', cambiar para permanecer" (Moulian, 1997: 145). Se realizó "el principio central del 'gatopardismo': que todo parezca cambiar para que todo siga igual" (Moulian, 1997: 358).

Se puso en circulación desde las instancias oficiales una "retórica del consenso" que privilegiaba narrativas suturadoras y apaciguadoras, que acallaba las voces discordantes y prevenía los antagonismos en los relatos en torno a lo que había sucedido en el país en el pasado inmediato (Richard, 2018: s. p.). "Esta retórica inunda el campo de lo político y social, con el objetivo manifiesto de no romper el frágil equilibrio obtenido posterior al plebiscito, y opera en estrecha relación con el modelo económico implementado, erigiéndose el mercado como único productor/receptor posible de significados" (Troncoso Chandía, 2018: 75). El objetivo era blindar discursivamente lo que se había conseguido desde el ámbito político mediante acuerdos.

La Ἄτη[111] de los gobiernos de Concertación

La transición chilena fue aclamada internacionalmente como exitosa: "se hizo verdad" en relación a las violaciones de los derechos humanos y, más adelante, también justicia. En la actualidad es uno de los países latinoamericanos con más militares condenados en relación con los crímenes de Estado. Por otro lado, el crecimiento económico sostenido y sin precedentes en la historia del país (crecimiento anual de un 5% del PIB durante los 20 años comprendidos entre 1990-2009) pareció mejorar las condiciones de vida de gran parte de la población. La pobreza se redujo notablemente, bajando del 40% de la población al 15'1% en 2009. Con las reformas económicas impulsadas durante y tras la dictadura, Chile salió del subdesarrollo, pero persistían y se acrecentaban las desigualdades y la concentración de la riqueza[112]. Esto último explicaría el descontento

[110] Huneeus pone como ejemplo la reforma laboral llevada a cabo por el gobierno de Aylwin: pese a contar con un gran apoyo de la ciudadanía, tras las negociaciones realizadas con la oposición, esta fue mucho más moderada que en su boceto inicial.

[111] En la Grecia preolímpica Ate fue una divinidad asociada con la fatalidad. Con el tiempo el término pasó a designar la "ceguera" que llevaba, tanto a los dioses como mortales, a actuar de manera imprudente provocándoles su ruina (Theoi Project, s. f.). Diversas de las tragedias conservadas, como el *Ayante* de Sófocles, muestran este proceso de perdición que arrastra al héroe embargado por *ate* hacia su destrucción.

[112] Las desigualdades económicas chilenas son las más altas entre los países latinoamericanos según la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económicos (OCDE).

de parte de la población y la valoración negativa sobre el ejercicio de los diferentes gobiernos pese a los índices objetivos de mejoras: puede haber una evaluación subjetiva negativa cuando los individuos sienten que ellos no han tenido acceso a los beneficios producidos por el crecimiento.

Lejos de favorecer la construcción de un Estado de bienestar que trajera mejoras en la calidad de vida de los ciudadanos, se mantuvo el sistema de pensiones y la mercantilización de la salud, la legislación laboral apenas sufrió retoques bajo sus mandatos. Cualquier intento de reforma más profunda era tildado de "recaída estatista", "desvío populista" o sentido como "vulneración de una suerte de contrato social que habría consagrado para siempre el imperio de las libertades económicas y el derecho a la propiedad" (Pinto Vallejos, 2019: s. p.).

Otras estrategias recurrentes que propiciaron la continuidad de la arquitectura económica heredada de la dictadura fueron los acuerdos y la lógica de los expertos. Esta última daba a los tecnócratas mayor margen de actuación que a los propios políticos, privilegiando su opinión, como profesionales, en las deliberaciones y toma de decisiones. Una lógica que silenciaba la naturaleza y dimensión política de los problemas y los presentaba como una cuestión técnica cuya resolución se dejaba en manos de los expertos: economistas, politólogos, sociólogos, etc. Esto implicaba hacer una evaluación más académica que política de la situación y de este modo se tomaron muchas decisiones en base a las experiencias transicionales extranjeras.

Fue muy recurrente, también, el consenso con la oposición y el empresariado para decidir de forma conjunta las políticas económicas[113]. Con el gobierno de Aylwin se puso en marcha la "democracia de los acuerdos" entre los nuevos gobernantes y los poderes en la sombra que, bajo este criterio de gobernabilidad, seguían obstaculizando el camino de la plena recuperación democrática. La política entendida como antagonismo (como espacio de confrontación entre proyectos enfrentados) fue relegada por una política

[113] Muchas veces estos consensos se hacían en base a los intereses del empresariado. De este modo sacaron de la agenda pública cuestiones como la reforma tributaria o la reforma laboral que pudieran favorecer a los sectores más humildes. Algunos dirigentes del PS y PPD utilizaron el argumento de la" memoria de la crisis y caída de la democracia en 1973" para justificar estas maniobras: así, miraban hacia sus actuaciones pasadas con culpabilidad y decían sentir temor de que una nueva crisis política pusiera en riesgo la democratización que se estaba llevando a cabo. Junto con el motivo de la estabilidad. Para explicar estos acercamientos con el empresariado no se puede pasar por alto que en Chile no hay financiación pública para las campañas electorales, que todos los partidos (derecha, centro e izquierda) dependen de las donaciones privadas. Siendo las empresas una fuente importante de capital, ponían especial cuidado en no contradecir sus intereses.

basada en el consenso y la transacción (Richard, 2018: s. p.), profundizando el proceso de desideologización de la ciudadanía que con la dictadura se había iniciado.

Cuando se desvanecieron las condiciones que habían justificado este tipo de acciones o comenzaron a manifestarse los primeros síntomas de descontento con su gestión[114], el gobierno de la Concertación hizo caso omiso y siguió adelante con las mismas estrategias mencionadas: priorizar el crecimiento económico sobre las políticas sociales, contentar al empresariado con acuerdos que no hicieran peligrar sus intereses y justificar parte de estas decisiones con la lógica de los expertos.

Estas tampoco cambiaron con la subida a la presidencia de Ricardo Lagos, el primer mandatario de izquierda desde Salvador Allende. Pudo haber impulsado reformas en las instituciones y políticas, habiendo unas condiciones más favorables con Pinochet fuera del ejército y con una imagen muy dañada tras su detención, sin embargo, hizo todo lo contrario, con su mandato se profundizó en la privatización de la educación superior con la implantación del "crédito con aval de Estado". La izquierda alegaba que era imprescindible mantener la confianza del empresariado, rota por la experiencia de la Unidad Popular, ya que solo así podría mantenerse en el panorama político como una alternativa viable al poder que no pusiera en riesgo los logros conseguidos[115].

Si bien a corto plazo las estrategias de los gobiernos de Concertación habían traído la estabilidad al país, a lo largo del tiempo debilitaron el desarrollo político: la continuidad con la arquitectura neoliberal no solo contradecía el discurso crítico que habían mantenido con las políticas económicas implantadas en tiempos de dictadura, sino que frenaba la creación de propuestas alternativas entre los partidos que antiguamente se habían identificado con el socialismo. La política dejó de pensarse como un espacio de enfrentamiento entre diferentes propuestas y bajo el criterio de la gobernabilidad se limitó su quehacer a la construcción de consensos.

La ciudadanía veía como los intereses públicos se entremezclaban con los privados, las puertas giraban y los exministros y altos funcionarios se integraban en el sistema económico, por ejemplo, como *lobbystas*. Se fue gestando una baja confianza en las

[114] Por ejemplo, la pérdida de votantes en las elecciones de 1997 ya anticipaba que el crecimiento económico no estaba produciendo los beneficios electorales esperados.

[115] Esta idea de gobernabilidad basada en los consensos no es exclusiva de la transición chilena, sin embargo, hay dos particularidades que destacan en este caso: 1) se limitan los acuerdos a temas económicos, normalmente relacionados con los intereses del empresariado; 2) no fue una medida propia de los primeros años de transición, sino que se prolongó a lo largo de los gobiernos de Concertación.

instituciones y élites políticas, una evaluación crítica (pese a los índices del crecimiento económico y reducción de la pobreza) del desempeño de los y las políticas y una escasa satisfacción con el desempeño de la democracia. Esta desidia que se fue extendiendo entre la población contradecía las expectativas de los gobiernos de la Concertación que dieron por hecho que con el crecimiento económico ganarían el apoyo de la población y lograrían fortalecer la democracia[116] (Huneeus, 2014: 422).

Con el transcurrir de los diferentes gobiernos de la Concertación y el mantenimiento de una serie de estrategias comunes, el descontento social con esta coalición llegó a su culmen en las elecciones de 2009 en las que el líder de oposición, Sebastián Piñera (de Coalición por el Cambio), se hizo con el triunfo. En 2011 el malestar de la población con esta transición pactada (Godoy Arcaya, 1999), limitada (Falaha, 1993) y traicionada (Cárdenas, 2013), se dejó sentir en las calles con masivas manifestaciones de protestas convocadas por las principales organizaciones estudiantiles del país que pedían el fortalecimiento de la educación pública y la gratuidad que pusiera fin al lucro económico de este sector. El movimiento estudiantil supuso el cuestionamiento masivo del modelo de sociedad de mercado administrado por los diferentes gobiernos de la Concertación (Richard, 2018: s. p.). Ambos hitos marcan el fin de la Era de la Concertación, el resquebrajamiento de la mascarada de estabilidad y paz social que durante las décadas anteriores los dirigentes de Chile habían querido mostrar al exterior. La paulatina repolitización de la población, especialmente entre los sectores más jóvenes, acabaría desembocando en el Estallido Social de 2019.

Si bien este descontento con los gobiernos de Concertación y su transición hacia la democracia tardó en dejarse sentir en las urnas y en las calles, esta evaluación negativa se expresó mucho antes en el campo académico, artístico y literario. Por ejemplo, en 1997 Moulian ya describió en *Chile actual. Anatomía de un mito* las operaciones de blanqueamiento[117] y transformismo[118] que dieron lugar a un Chile "travestido" que usó

[116] También contrasta con lo sucedido en otras experiencias transicionales (a las que habían remitido como argumento de autoridad) en las que el crecimiento económico había traído la mejora de las condiciones de vida y, con ello, una valoración positiva del desempeño político.

[117] "Se trata de un diversificado conjunto de operaciones cuyo objetivo ha sido imponer la convicción y el sentimiento de que para la convivencia del pasado y futuro son incompatibles. Que es necesario renunciar al pasado por el futuro, a menos que se desee caer en la lógica angustiosa de la repetición" (Moulian, 1997: 36).

[118] "Llamo 'transformismo' a las operaciones que en el Chile Actual se realizan para asegurar la reproducción de la 'infraestructura' creada durante la dictadura, despojada de las molestas formas, de las brutales y de las desnudas 'superestructuras' de entonces. El 'transformismo' consiste en una alucinante operación de perpetuación que se realizó a través del cambio de Estado. Este se modificó en varios sentidos

las vestimentas democráticas para ocultar la continuidad de las estructuras (económica e institucional) heredadas de la dictadura. Gracias a estas operaciones la permanencia de la matriz constitucional diseñada por Jaime Guzmán en 1980 ("que postula la defensa extrema de la propiedad privada, la libre empresa y el capitalismo y que, de paso, invalida cualquier forma pública de autoorganización de lo colectivo", Richard, 2018: s. p.) pasó largo tiempo desapercibida, opacada por la experiencia de la represión recogida en los Informes de Verdad. El mandato ético en torno a las violaciones de los Derechos Humanos hizo que la vulneración de otros derechos fundamentales, inherente al sistema socioeconómico que se reproducía, pasara desapercibida. Sin embargo, el arte y la creación, no solo la academia, funcionaron como observatorios de estas cuestiones que eran silenciadas desde las instancias oficiales.

El abordaje dramático de la transición[119]

Acorde con los discursos que se estaban produciendo en la esfera política, el horizonte neoliberal se convirtió en la matriz definitiva del relato cultural que se impuso durante la transición y ante esta hegemonía cultural la dramaturgia de los años 90 y 2000 respondió de diversas maneras. En un primer momento, durante los primeros años de la transición, pareció que el teatro se había quedado al margen del proceso político que estaba atravesando el país y que, acorde con la retórica del consenso concertacionista, se había abstenido de abordar la contingencia política pasada y presente. "Mientras la sociedad chilena se comprometía con este enorme proceso político que significaba salir de la dictadura de Pinochet y avanzar progresivamente hacia la democracia, el teatro chileno parecía hablar de cualquier otra cosa" (Stranger, 2018: 24).

Stranger analiza en su estudio más de ciento quince obras estrenadas en Santiago durante el gobierno de Patricio Aylwin (1990-1994) y apunta que fueron muy pocas las

muy importantes, pero manteniendo inalterado un aspecto sustancial. Cambia el régimen de poder, se pasa de una dictadura a una cierta forma de democracia y cambia el personal político en los puestos de comando del Estado" (Moulian, 1997: 145).

[119] Son pocos los estudios que abordan de manera holística la dramaturgia de la transición. Para una mirada panorámica y de conjunto sobre la producción dramática de los años 90 y 2000 se recomienda consultar Villegas (2009, 2010) y Hurtado (2009, 2010c); también pueden resultar de interés los estudios que con motivo del bicentenario revisan la producción de las últimas décadas, como Opazo (2009), o el estudio de Brncic y Thomas (2019) que abarca de los años 70 hasta 2018. Este periodo también es abordado en las tesis doctorales de Paladini (2011), Pinochet Cobos (2012), Cárcamo del Río (2014) y Ochsenius Riquelme (2015).

que en este primer periodo trataron el proceso de transición que se estaba llevando a cabo o la dictadura de Pinochet y que las que lo hicieron fueron las "más controvertidas y las más rechazadas por el público y por la crítica" (2018: 24). Este hecho que llama la atención si se tiene en cuenta la buena acogida que recibieron, por ejemplo, las novelas de Carlos Cerda que abordaban el tema del exilio (*Morir en Berlín*, 1993) o de los centros de detención clandestinos (*Una casa vacía*, 1996). Stranger considera que los motivos de este silencio sobre los escenarios hay que buscarlos propiamente en los límites del teatro: "en el Chile de la transición política había temas que no podían ser abordados en el ritual colectivo que es el teatro porque la sociedad chilena estaba lejos de construir el consenso mínimo que le permitiera elaborar un relato común" (2018: 26).

Se produce en estos primeros años una despolitización del discurso teatral, predominan las obras que secundan la hegemonía cultural y silencian los conflictos sociales tanto del presente como del pasado. Se hacen comunes las propuestas que ponían en el centro la búsqueda y experimentación de nuevos lenguajes escénicos (Villegas, 2010: 89) e iniciativas que desmontan todas las aristas del modelo dramático aristotélico (Hurtado, 2010c: 17). Esta tendencia se mantendrá durante la década de los 90 y 2000, dando lugar, según Hurtado, a la tercera gran revolución teatral del siglo. Con toda esta experimentación, tanto en el plano dramatúrgico como en el escénico, se socaban "los supuestos y metodologías que impusieron los teatros universitarios desde la década de 1940, los que consolidaron el teatro de cuño moderno en el país" (2010c: 19).

Otras tendencias que surgen en el quehacer teatral, sobre las que volveremos más adelante, fueron el tratamiento deshistorizado de la historia, es decir, el abordaje dramático de un pasado histórico aparentemente carente de conflictos sociales; y, la historia contada desde los márgenes, que daba voz a las minorías, como las disidencias sexuales o el lumpen, cuya memoria había sido marginada sistemáticamente del relato hegemónico. Paralelamente, con la escritura de Benjamín Galemiri, el gran dramaturgo de la transición, se inicia una dramaturgia de cuño global que integra "la cultura y la situación nacional dentro de la cultura sin fronteras, transnacional y transhistórica" (Villegas, 2010: 93) y que será continuada por la llamada Generación 2000 o G.2000[120].

[120] La "Generación 2000" o "G.2000" está formada por aquellos dramaturgos y dramaturgas que comenzaron a destacar en la primera década del siglo XXI. Aunque abarca edades muy dispares, la conforman mayoritariamente aquellos que fueron niños o adolescentes durante la dictadura de Pinochet. Algunos de sus integrantes más conocidos son Mauricio Barría, Benito Escobar, Cristian Figueroa, Manuela Infante, Rolando Jara, Alejandro Moreno Jashés, Lucía de la Maza, Andrea Moro, José Palma y

Más adelante, en los años 2000, se incrementa en la dramaturgia "la construcción de imaginarios familiares en los cuales predomina la violencia y la conflictividad entre los miembros de las familias" (Villegas, 2009: 198) para denunciar desde la violencia sexual contra las mujeres hasta la insatisfacción de los jóvenes con el orden que les han legado sus progenitores.

Con el tiempo, sin rechazar la veta experimental, se va forjando desde el teatro una crítica radical al espejismo de un Chile en paz y sin fisuras. Las diferentes propuestas revelan la omnipresencia del modelo económico, que ha permeado en lo cultural, lo simbólico y lo valórico (Troncoso Chandía, 2018: 82), que desde su implantación guía los proyectos y trayectorias individuales. Para desacralizar este simulacro, dramaturgias como la de Galemiri, revelan los procesos y artificios que construyen la sociedad, revelan su diseño como una ficción modelada por la ideología dominante y muestran la democracia como un espectáculo construido (Villegas, 2010: 93).

Para deslegitimar y extrañar al auditorio sobre este constructo que habita, se hace necesario revisitar el relato nacional construido durante la transición (Troncoso Chandía, 2018: 83). Dos son los gestos autorales que nos interesan al respecto y sobre los que hemos articulado la presente investigación: las obras que miran hacia el pasado y buscan develar ante el receptor la violencia fundante del "nuevo" orden social (que no deja de ser una continuidad del orden socio-simbólico y económico creado por el gobierno de Pinochet) y las que miran hacia el presente para criticar el horizonte de sentido común, neoliberal y consumista que se había consagrado con el retorno a la democracia.

Generalmente, las reescrituras que hemos podido recopilar y leer articulan una lectura crítica de la transición, unas inciden en el retrato paródico de la sociedad y la emergencia de sujetos cuyos proyectos de vida se encuentran atravesados por la lógica neoliberal y el deseo de consumo, como en *Diarrea* (2002) de José Palma. Se utiliza la figura de Narciso en la obra homóloga de Manuela Infante como metáfora del ensimismamiento de los adolescentes chilenos, atrapados en el vacío e incapaces de mirar más allá de sí mismos. *Edipo asesor* (2001) de Benjamín Galemiri y *El Thriller de Antígona y Hnos. S.A. La maldición de la sangre Labdácida* (2006) de Ana López Montaner se suman al retrato de una violencia inherente al sistema, desdoblada en sus vertientes simbólica, estatal y

Marcelo Sánchez. Muchos de ellos se formaron en los talleres de Juan Radrigán y Marco Antonio De la Parra, destaca entre ellos el impartido por este último en la Biblioteca Nacional en 1997 y 1998 (Barría Jara, 2009: 2). Nos detendremos más adelante en los rasgos y características que definen su dramaturgia.

estructural. Otras, como las que se abordarán en la tercera parte, vuelven la vista al pasado y permiten trazar la continuidad en el presente de algunas lógicas dictatoriales.

Comenzaremos este segundo bloque, dedicado a las obras que abordan de manera crítica aspectos relacionados con el presente transicional, con el análisis de *Edipo reina o la planificación* de José Ricardo Morales. En esta reescritura el mito de Edipo se convierte en el pretexto que saca a relucir los mecanismos de dominación social y el intento por escapar, ya no a los oráculos de la divinidad, sino a la abrumadora incertidumbre que persigue al hombre como un sino ineludible.

De Sófocles a Morales: lecturas políticas del mito de Edipo[121]

Sobre los Labdácidas, linaje al que pertenece Edipo, pesaba una maldición que los dioses habían impuesto como castigo a Layo, su padre, por haber violado al jóven Crísipo y haber precipitado al joven al suicidio: un oráculo había determinado que si Layo concebía un hijo este le daría muerte y se desposaría con su madre. Para impedir el cumplimiento de tal vaticinio, el bebé fue abandonado poco después de nacer, con los tobillos atravesados por una estaca. Unos pastores lo encontraron días después y lo entregaron al rey Pólibo que, junto a su esposa[122], lo adoptó como hijo y le puso por nombre Edipo ("pie hinchado"), con motivo de las lesiones y cicatrices que le quedaron en los pies[123].

Edipo pasó su infancia en la corte de Pólibo, creyendo que los reyes eran sus padres naturales. Aunque la tradición diverge acerca del motivo que lo habría llevado a abandonar el lugar, sea por lo que fuere, en su periplo por tierras extranjeras se topa con el rey Layo a quien da muerte en un enfrentamiento sin saber que se trata de su padre biológico. Al pasar por Tebas, Edipo se encuentra con la Esfinge, un monstruoso ser, mitad león y mitad mujer, que desafiaba a los viajeros con sus enigmas[124] y devoraba a aquellos que no sabían responder. Edipo resuelve el acertijo y consigue derrotar a la

[121] La introducción a la dramaturgia de Morales ha sido ya esbozada en la primera parte de esta investigación, véase el epígrafe "El teatro mítico de José Ricardo Morales".
[122] Existen muchas variantes en torno al lugar y modo en que Edipo fue abandonado, quien lo encontró, el nombre de la esposa de Pólibo (oscila entre Peribea y Mérope), y la ciudad en que ambos gobernaban (Corinto, Sición, Antedón, Platea).
[123] Seguimos la versión más extendida del mito Edipo recogida en Grimal (1989).
[124] Grimal (1989) apunta dos enigmas: "¿Cuál es el ser que anda ora con dos, ora con tres, ora con cuatro patas y que, contrariamente a la ley general, es más débil cuantas más patas tiene?", y el menos conocido "Son dos hermanas, una de las cuales engendra a la otra y, a su vez, es engendrada por la primera".

Esfinge y, como muestra de gratitud por haber liberado Tebas, los mismos tebanos le ofrecen la mano de la viuda de Layo, la reina Yocasta.

En tradiciones secundarias, Edipo no engendra hijos con su madre, sino con la segunda esposa de su padre Layo. Se cree que el motivo del incesto fue una innovación introducida por los autores trágicos, ya que en la tradición anterior a Esquilo, Edipo se casaba con su madre Yocasta, pero tenía descendencia con su hermana menor, Epicasta o Euriganía (su nombre diverge en las distintas fuentes). Otras versiones presentan a Epicasta/Euriganía como la segunda esposa de Layo o hacen que Yocasta reconozca enseguida a su hijo por las cicatrices en los pies.

Sin embargo, la versión más célebre es la de Sófocles, que retrasa el momento de la anagnórisis maternofilial hasta que una peste comienza a asolar Tebas y se hace necesario, según el oráculo de Delfos, vengar la muerte de Layo desterrando a su asesino. Es precisamente este oráculo el que pone en marcha la ironía trágica en la versión de Sófocles: Edipo, en su intento por averiguar quién fue el causante de la muerte de Layo, descubrirá que ha dado muerte a su padre y se ha desposado con su madre. El develamiento de esta terrible verdad lleva a Yocasta al suicidio[125] y hace que Edipo se perfore los ojos con un broche de su esposa-madre. Finalmente, el protagonista marcha al destierro, devolviendo así el bienestar a Tebas, e inicia una existencia errante acompañado por su hija Antígona, tal y como se muestra en el *Edipo en Colono* del mismo autor. Esta secuela dramatiza los últimos días de la vida de Edipo y su llegada a Atenas.

Se cree que *Edipo Rey* se estrenó en torno a 429 a.C. Aunque algunos estudiosos han puesto en relación la peste que asolaba Atenas por aquel entonces con la epidemia de Tebas, no existen datos que permitan corroborarlo. Lo que sí puede afirmarse con certeza es que la obra es anterior al 425 a.C. año en que se estrena la comedia *Acarnienses* en la

[125] El suicidio de Yocasta es propio de las mujeres que se quedan sin *oikos* o cuyo *oikos* ha sido fuertemente pervertido, como es su caso. La reina se suicida tras tomar conciencia del linaje monstruoso que ha engendrado al tomar como esposo, sin saberlo, al hijo que creía muerto. En un contexto en el que la situación de la mujer y su actuación quedan fuertemente relegadas al ámbito privado, la alteración del *oikos* las deja en una situación de extrema vulnerabilidad: "como mujer queda anulada, es menos que nada […] solo puede entrar en silencio en casa y morir" (Morenilla Talens y Bañuls Oller, 2013: 331). No es casual tampoco que el suicidio se produzca en el tálamo: pues este ha sido el responsable de sus desgracias. Yocasta elige la muerte de mujer por excelencia: decide ahorcarse con su cinturón virginal. Esta, frente a las otras heroínas que se dan muerte por la espada (como Helena, véase, Morenilla Talens 2014), es una muerte considerada cobarde. Esta decisión sofoclea no es casual, pues corrobora la configuración de Yocasta como un personaje que actúa y se mueve dentro de los límites que le están permitidos como mujer. No hay en ella la grandeza de otras heroínas trágicas que osan desafiar con su accionar las convenciones. Sobre ello volveremos más adelante.

que Aristófanes parodia un verso de *Edipo Rey*. Estas fechas la sitúan en los primeros años de la Guerra del Peloponeso cuando Atenas todavía conservaba la esperanza de salir victoriosa de esta empresa bélica. La *pólis* se encontraba sumida en una revolución cultural que comportó el auge de los sofistas en Atenas (Morenilla Talens, 2021: 16). En este ambiente se explica la postura de Sófocles, a quien no preocupaba tanto la fundamentación teórica de la democracia como a Esquilo, sino más bien señalar "los peligros a los que podía llevar un exceso de confianza en las propias fuerzas de la razón, al margen del orden divino y tradicional" (Herreras Maldonado, 2019: 58). En este clima en que las enseñanzas sofísticas estaban sometiendo a crítica las leyes y costumbres antiguas, Sófocles presenta ante el pueblo ateniense una tragedia que recuerda el poder de la divinidad (Morenilla Talens, 2021, 60) y muestra, mediante los Labdácidas que pretendían burlar los oráculos de los dioses, el peligro que representaba tanto para el individuo como para la *pólis* la creciente secularización en que se hallaba inmersa Atenas[126].

Otra problemática que aparece insinuada en la obra y que es retomada por Morales en su versión es la instrumentalización de las instancias e instituciones religiosas por el poder político, un fenómeno que, si bien no era nuevo ni propio de los tiempos democráticos, se hacía cada vez más frecuente (Crespo Alcalá, 2004: 148). Esto explica la desconfianza del Edipo sofocleo ante las palabras del adivino Tiresias, a quien acusa de conspirar junto a Creonte para derrocarlo del trono[127].

No debe perderse de vista que todas las tragedias griegas, sin excepción, incorporaban en su armazón mítico los problemas y tensiones que atravesaban la *pólis* ateniense. *Edipo Rey* no es una excepción, sin embargo, parece que desde que Freud describiera en su *Teoría de los Estadios del Desarrollo Psicosexual* el llamado "complejo de Edipo", la

[126] "Edipo sigue en toda la obra un proceso racional, del que alardea, aunque no le abandona un temor incierto a que se cumpla el oráculo. Yocasta, en cambio, rechaza esas creencias, que considera supercherías, porque cree que no se ha cumplido el oráculo y las advertencias que Apolo hiciera a Layo, dado que ella está convencida de la muerte de su hijo recién nacido y de que a Layo lo mataron unos bandidos. A pesar de todos los conocimientos de Edipo, se demuestra que su vida entera ha sido un engaño y que hay conocimientos superiores no racionales. En ese mundo en el que, por efecto de las enseñanzas sofísticas, se está sometiendo a crítica las leyes y las costumbres antiguas, Sófocles compone una tragedia que exalta el poder de la divinidad" (Morenilla Talens, 2021: 60).

[127] El Edipo de Sófocles acusa a Tiresias de ser un urdidor de tretas, un mago sobornado, engañoso charlatán, que solo tiene la mirada fija en las ganancias, "reduce el conocimiento de Tiresias a un discurso forjado por el humano sin ningún tipo de origen divino" (Crespo Alcalá, 2004: 150). En este descrédito hacia el oráculo divino que muestra Edipo se refleja ese clima sofista que rechazaba todo conocimiento que no procediese de la propia intelección.

tradición hubiera dejado de lado las posibilidades y lecturas sociopolíticas del mito en favor de acercamientos y relecturas en clave psicoanalítica.

En Latinoamérica, no ha sido un mito revisitado con demasiada frecuencia, tal y como apunta Hualde Pascual:

> Lo cierto es que la escena iberoamericana no ha vuelto con demasiada frecuencia los ojos a esta obras como hipotexto de nuevas realidades dramáticas y, cuando lo ha hecho, no ha sido para mostrar, como en el trágico ateniense, la grandeza del hombre enfrentado a su destino, sino que, bien ha servido para la reflexión introspectiva desde el complejo punto de vista del psicoanálisis, bien para caricaturizar en la recreación de Edipo la figura de tirano, bien para subvertir el mito de forma irreverente. (2012: 198)

En algunas reescrituras contemporáneas, la ciudad de Tebas viene a funcionar como el opuesto de Atenas: encarna la *stásis*, "la ciudad dividida que hace inevitable cualquier forma de excelencia política" (Carrasco, 2009: 122). Para Blin, los Labdácidas representaron ya en su momento el contramodelo de familia por excelencia, la descomposición de esta antigua unidad social. Por ello, algunas versiones actuales se sirven de esta saga para "representar el desmoronamiento de ciertos pilares de la familia concebida como tradicional" (2019: 146), como aquellas versiones que muestran que los lazos de sangre no garantizan la unión o la lealtad intrafamiliar. Otra posición, que permite lecturas más politizadas y se hace cada vez más frecuente a medida que se acerca el final del segundo milenio, es la que toma la familia de los Labdácidas como metáfora de la nación, así el desorden intrafamiliar sería análogo a la desarticulación de la unidad nacional. En el caso chileno, se observa en las reescrituras a las que hemos podido acceder que el motivo del incesto se ha politizado. Funciona: bien como una alegoría que habla sobre una transmisión irregular del poder, bien como la metáfora anteriormente comentada de una sociedad fragmentada tanto en su dimensión privada como pública como producto de la dictadura.

Edipo reina o la planificación y *Edipo asesor* (2001) de Benjamín Galemiri abordan mediante este mito la caótica transmisión del poder durante la transición y las anomalías resultantes de este traspaso de poder[128]. Esta última marcará el devenir de la escritura teatral de la transición y la G.2000 (Rizk, 2008): es una obra neo-bíblica ambientada en

[128] Las diferencias en las propuestas de Morales y Galemiri han sido señaladas con anterioridad por la crítica: Morales se mantiene alejado de la escritura dramática de los años 2000, atravesada por la inclusión de elementos de la inmediata posmodernidad. La suya sigue siendo una escritura ligada al teatro universitario y experimental de los años 60. Un ejemplo claro de este contraste es la cita con la que YOCASTA cuenta el crimen de Layo: "raptó y tuvo trato con el joven Crísipo" (p. 179). "Benjamín Galemiri se hubiera festinado con la descripción erótica de la escena de la violación, acá es descrita con tanto pudor que no queda tan claro el carácter sexual de la agresión" (Pinochet Cobos, 2012: 66).

los pasillos del neo-poder, en el palacio del rey Saúl[129], al que llega Oziel, el nuevo asesor, a "reemplazar con sus ideas novedosas al antiguo consultor Jeremías" (Rizk, 2008: 7). Nos traslada a un presente dramático postmoderno y globalizado (en el que los personajes viajan de un lado a otro en un avión privado), dominado por el neoliberalismo, los *mass media* y las tecnologías (simbolizadas en la pantalla de Sony integrada en la acción dramática y la escenografía). La obra se compone de treinta y tres escenas que muestran la caída en desgracia del asesor Oziel tras unirse sexualmente con su madre, la amante del rey Saúl. Oziel conocerá su filiación tras herir a su padre con un cuchillo y en ese momento "se apodera [de él] una ansiedad de poder, ya que, si su progenitor muere, el trono le corresponde a él" (Pardo, 2004: s. p.).

La antimodélica familia de los Labdácidas funciona también como metáfora de una sociedad fragmentada y desunida que resultó de la dictadura y se prolongó en la transición. En esta línea se sitúa *El peso de la pureza* de Mauricio Barría. La obra se divide en cuatro secciones que llevan por nombre las estaciones del año más un subtítulo que permite hacer conexiones con el mito edípico: "Primavera. El ojo de Edipo", "Verano. El pubis de Tiresias", "Otoño. La espalda de Yocasta" e "Invierno. Un taladro sobre el ojo". La "síntesis argumental" que precede la obra contextualiza el conflicto dramático del siguiente modo:

> Un Padre con un pasado[130]. Y su necesidad constante de vivir en estado de guerra. Una Madre que no puede salir de su rol masificado de esposa, y termina por ser cómplice silente de la violencia. Una Hija que crece demasiado rápido tratando de entender el encargo de su historia y es obligada a ensimismarse como única escapatoria. (p. 43)

A lo largo de la acción dramática se descubrirán los abusos sexuales que este Padre ha perpetrado sobre el cuerpo de su Hija. Por su parte, la Madre, sabedora de lo que ocurre, no hace nada para protegerla. Para Cárcamo del Río, *El peso de la pureza* "intenta probar el absurdo del discurso dictatorial. Esto es: el dictador arguyendo la protección y la vigilancia de la patria, puede igualmente violarla cada noche bajo la mirada cómplice de los demás dirigentes, que hacen caso omiso del abuso con tal de llevar con más facilidad la vida" (2014: 220). Kalleg y Sancho sostienen la tesis de que "lo ocurrido a nivel

[129] Para Rizk: "el dramaturgo está estableciendo una continuidad entre la narrativa histórica del rey o tirano, y el manejo administrativo del Estado; en otras palabras, pasamos del absolutismo monárquico al corporatismo" (2008: 7).

[130] Sobre el Padre se sabe que en otro tiempo fue un hombre dedicado a su "nación", un médico importante que trabajó para el régimen militar. Se deja abierta la posibilidad de que colaborase en las sesiones de tortura.

familiar no es más que la réplica del proceso general que vivió nuestro país bajo la dictadura militar" (2009:56-57).

Cárcamo del Río en su tesis doctoral incluye esta obra entre las que hacen un uso de los mitos griegos (vinculados con algún crimen intrafamiliar) para hablar sobre la familia[131]. Son piezas en la que su vinculación con el contexto sociopolítico y las transformaciones que estaban teniendo lugar con motivo del retorno a la democracia se hacen menos evidentes, ya que ponen el foco en destruir el discurso tradicional de la familia como espacio armónico, de protección y seguridad. Los integrantes de la unidad familiar transgreden el rol que les corresponde en la jerarquía familiar: "los hijos pueden ser bestias, carceleros o amantes; y los padres ya no protegen, son asesinos, abusadores sexuales o rehenes" (Cárcamo del Río, 2014: 223). En los años 90 y 2000 el abuso intrafamiliar se convierte en metáfora del abuso político, de la familia como simulacro de seguridad, lo mismo que sucedió con el Estado bajo la dictadura de Pinochet, dejó de ser garante de seguridad para los ciudadanos. Otras reescrituras de Edipo a cuyo texto no hemos podido acceder son *El clown-plejo de Edipo*[132] (2007) de Rolando Jara y *Mal nacido/Edipo Tirano* (2008) de Juan Pablo Larenas[133].

Edipo reina o la planificación fue escrita en 1999 y estrenada en Coquimbo en el año 2002[134]. Ha sido publicada por la Universidad Andrés Bello (2000) y también por la Editorial Universitaria (2002). La propuesta de Morales, al igual que gran parte de las obras analizadas, rezuma ironía y crítica social, sin embargo, su escritura, a diferencia de los otros autores analizados, sigue aferrada a la vanguardia y teatro experimental de los años 40, 50 y 60 (Pinochet Cobos, 2012: 64). Temáticamente, el foco dramático no está puesto en la búsqueda de la verdad por parte de Edipo, una de las matrices, junto con el parricidio e incesto, que caracterizan este mito, sino que la acción de *Edipo reina o la*

---

[131] Otros ejemplos serían *El graznido* (2001) de Cristian Figueroa o *La escalera* (2004) de Andrea Moro.

[132] "*El Clown-Plejo de Edipo* se divide en seis hitos que marcaron la vida del héroe griego transformados en números clownescos. La obra transcurre en un lugar donde unos dioses enloquecidos hacen y deshacen a su antojo, transformando a Edipo en un personaje ridículo que actúa como marioneta en un destino incierto" (Zimmermann, 2015).

[133] La obra fue escrita para representarse dentro de un container en el Primer Festival de Teatro Container. Emplazados en este espacio, "los actores realizan una grotowskiana performance de lo que 'no se muestra' y 'no se dice' en el Edipo de Sófocles, es decir, la relación sexual incestuosa madre/hijo en toda su crudeza física y los pensamientos libidinosos y morales, de deseo y culpa, de atracción y odio que atraviesan a Edipo y a Yocasta en y tras el acto transgresor. La dramaturgia explora así la médula del relato de Edipo en el que los autores incluyen a retazos, sin diferenciación explícita dentro de la textualidad, citas del *Edipo Rey* de Sófocles. Es un procedimiento que excede la intertextualidad y que habría que estudiar su diferencia con los procedimientos ya canónicos de la reescritura" (Hurtado, 2010c: 26).

[134] No se ha podido localizar información en torno al estreno ni su recepción entre el público.

planificación termina antes de la llegada de la peste que hará necesaria la búsqueda del asesino de Layo. Asistimos a una alegoría sobre la transmisión incestuosa del poder, planificada para que parezca que este ha cambiado de manos, pero, paradójicamente, sigan gobernando desde las sombras los mismos dirigentes.

Morales escenifica una situación de gatopardismo que puede relacionarse con lo sucedido en diferentes transiciones (no solo la chilena, sino también la sucedida, por ejemplo, en España, país de origen del autor) en las que integrantes del gobierno dictatorial se ponen los ropajes democráticos y pasan a ocupar distintos puestos dentro del Estado. En el caso chileno ya se ha comentado la presencia de los senadores vitalicios, a los que se sumó Pinochet en calidad de expresidente de la nación tras cesar en su cargo de Comandante en Jefe del Ejército.

La propuesta de Morales no es, por tanto, una reescritura de los episodios del *Edipo Rey* de Sófocles (la búsqueda del asesino de Layo, descubrimiento del responsable, toma de conciencia del parricidio y del incesto, suicidio de Yocasta y ceguera autoinflingida de Edipo). Los dos actos que la componen presentan una versión libre de los dos enfrentamientos que atraviesan su leyenda: primero con Layo (acto 1), después con la Esfinge (acto 2). Propone una de las muchas versiones posibles de estos episodios. Como el mismo autor apunta la particularidad de esta obra radica: "sobre todo, en que Yocasta, tras la muerte del rey Layo planifica perpetuar su linaje en el poder, adoptando la figura de la Esfinge para escoger libremente a quien suceda en el trono al difunto rey de Tebas" (Morales, 2002: 32).

Este "ensayo dramático en dos partes", tal y como reza su subtítulo, se divide en dos partes: "Sobre ruedas" (acto 1) y "El enigma" (acto 2). Aunque hay una fuerte vinculación entre ellas, cada una está ambientada en un tiempo diferente: la primera transcurre en un escenario del siglo XX, mientras que la segunda se ambienta en la antigua Grecia (aunque no está exenta de anacronismos, como micrófonos, televisión y discursos publicitarios). La obra combina personajes y situaciones míticas con elementos y discursos propios de la lógica capitalista implantada bajo la dictadura de Pinochet (Pinochet Cobos, 2012: 60). La falta de referentes culturales y espaciales concretos hace que tanto la acción dramática como la crítica velada hacia, por ejemplo, los discursos del terror o la violencia económica puedan ser extrapoladas a muchas otras realidades que atravesaban procesos similares.

El texto teatral va precedido por un epígrafe de la *Historia del Peloponeso* de Tucídides que reza: "el curso de los acontecimientos puede ser tan estúpido como los planes que los hombres hacen. Por tal razón atribuimos al azar cuanto sucede contra lo que esperamos[135]" (Tucídides, 1, 40). La cita no es casual, adelanta aquella que se materializará en la acción dramática: la planificación que se oculta tras sucesos que nos son relatados como fruto de la fortuna o el mismo *kairós*[136]. ¿Quién podría pensar que la victoria de Edipo sobre la Esfinge estaba estipulada de antemano por el mismo gobierno de Tebas? Como afirma Tiresias en la segunda parte de esta obra: "eso que llaman el azar es, realmente, la aparición inesperada de otra planificación distinta y superior a la nuestra" (p. 108).

"Sobre ruedas" o el inmovilismo

Según las acotaciones iniciales:

> La acción tiene lugar en un extenso cráter de fondo plano, al que se accede por medio de dos rampas, cada una de las cuales ocupa un lado de la escena. En el costado izquierdo, frente a los espectadores, figura una letra P, escrita en blanco sobre un rectángulo azul, soportado por un poste vertical, hincado en el terreno.
>
> La encrucijada en la que tropezaron y se enfrentaron Edipo y Layo ha sido sustituida por un parquing en el que una línea divisoria separa un lugar real de uno imaginario, en el que el tiempo parece haberse detenido.
>
> Silencio y penumbra. Luz fría, lunar. (p. 89)

En esta primera parte intervienen tres personajes: Carpi, Selene y Venturino. Estos nombres a primera vista no guardan relación onomástica con la saga de los Labdácidas[137], serán sus acciones posteriores las que permitan conectarlos con sus trasuntos dramáticos[138]: Edipo, Yocasta y Layo. Los tres personajes "son caracterizados

---

[135] Estas palabras forman parte de uno de los discursos pronunciados por Pericles y recogidos por el historiador ateniense. Si para los griegos el azar era una divinidad, en esta obra TIRESIAS lo define del siguiente modo: "eso que llaman el azar es, realmente, la aparición inesperada de otra planificación distinta y superior a la nuestra" (p. 108). En esta obra veremos cómo el azar ya no se asocia con la divinidad, sino que puede ser dirigido por el propio ser humano, tal y como hace la reina Yocasta.

[136] Dentro de la filosofía griega antigua este concepto se utiliza para hablar del momento oportuno adecuado en el que sucede un hecho importante. Se opone a la noción de *krónos*, el tiempo lineal que se puede medir cuantitativamente.

[137] De hecho, tal y como explica Pinochet Cobos, son los nombres de una ciudad italiana, un sacerdote que participó en las cruzadas y la diosa de la luna en la mitología griega

[138] A propósito del impacto de la obra en el receptor, dice Pinochet Cobos (2012): "El comienzo de *Edipo reina o la planificación* resulta bastante desconcertante. En primer lugar, porque es imposible que el receptor comprenda la relación entre este segmento y la tragedia clásica hasta el final de esta primera parte, viendo en un principio frustradas sus expectativas de poder relacionar los acontecimientos con sus conocimientos previos" (2012: 67).

externamente por los objetos que portan" (Godoy Gallardo, 2000: 24): Carpi empuja un carrito metálico de los que se utilizan en los aeropuertos para llevar el equipaje, Venturiano conduce un carrito de supermercado repleto de productos y, por último, Selene aparece con un coche cuna.

Los tres coincidirán en un parking, "un lugar de reposo y merecido descanso para los distintos vehículos en uso" (p. 91), cuyo mantenimiento está a cargo de Selene[139]. Desde el inicio, los diferentes personajes van exhibiendo una clara "autoconciencia metadramática[140]" de ser personajes provenientes de un drama antiguo. Ellos mismos van explicando la poética que subyace en la obra: la reescritura de un drama antiguo con algunos anacronismos y cambios contextuales. Sirva como ejemplo el primer diálogo entre Carpi y Selene:

> CARPI: Yo me llamo Carpi.
> SELENE: Desde luego. Figura en el reparto. Entre los personajes.
> CARPI: (*muy sorprendido*) ¿Estoy en el programa? Lo ignoraba.
> SELENE: Esta es una obra antigua, en la que todo aparece programado. Nos cambiaron los nombres y algunas circunstancias, pero la situación será siempre la misma.
> CARPI: ¿Incluso aunque figure la P de parking?
> SELENE: Desde luego. Pese a que le parezca un anacronismo. (p. 92)

CARPI también es conocedor de su sino dramático: "en esta versión del conflicto hago el papel de un peatón que detendrá el coche del monarca, impidiéndole el paso. Vea el programa" (p. 101). Este que describe es uno de los mitemas de la leyenda de Edipo, el enfrentamiento del héroe con su padre, el rey Layo, que se repetirá al final de esta primera parte. Morales expone la manipulación que, independientemente de la finalidad del autor, subyace tras cada nueva escritura o interpretación del legado occidental, así lo afirma SELENE: "definitivamente, ese es el precio: el de estar convertidos en un constante malentendido, manipulado a voluntad por quienes nos ignoran, dando versiones

---

[139] "SELENE: Me encargo de la iluminación y del cobro por horas. Soy Selene, la primera habitante del lugar" (p. 91).

[140] Esta tendencia, a la que hemos llamado "autoconciencia metadramática", en la que los personajes son sabedores de estar (re)interpretando un papel, es bastante recurrente en las reescrituras de la segunda mitad del XX y se acrecienta en las dramaturgias posmodernas. Otros ejemplos autorreferenciales en nuestro corpus los encontramos en *La puta madre* o *Filoctetes, la herida y el arco*:
"EGISTO: Yo tuve un nombre precioso. Era el personaje secundario de una tragedia griega. Una masacre. Ahora a nadie le impresionan las masacres" (p. 25).
"FILOCTETES: Era un héroe, tenía mi nave, mis armas, mis hombres, pero una serpiente me hirió y la herida nunca más cerró. La pestilencia llevó a mis compañeros de aventuras a dejarme abandonado en una playa. Lo que no sabían es que sólo mi arco puede derrotar a la ciudad amurallada. La fábula de la herida y el arco. Mi propia historia, mi tragedia y mi final feliz. ¡Salud!" (s. p.).

diferentes de lo que somos. Ya le cité a Edipo, recuerde cuántas interpretaciones sufrió el muy desdichado" (p. 97).

En esta obra no se menciona la maldición de los Labdácidas, que en la versión de Esquilo conecta con la idea de un linaje solidario en que las culpas son hereditarias. Aquí se habla de cargas familiares o viejas heridas que van pasando de una generación a otra[141], una idea que podríamos conectar con la herencia traumática o trauma heredado por las nuevas generaciones chilenas:

> SELENE: Como en el lado en que estamos parece ser que el tiempo no fluye, se hizo imposible fijar el precio por horas de estacionamiento.
> CARPI: ¿Así se explica que mi carruaje no se mueva?
> SELENE: Tal vez. Y en cuanto a la carga, nunca pudimos precisar su verdadero peso. Recuerde que muchos suelen acarrear cargas ajenas.
> CARPI: ¿Y pagan por ellas?
> SELENE: Sin duda. Piense en aquel famoso, Edipo se llamaba, que asesinó a su padre sin saberlo, como ignoró después que tuvo cuatro hijos con su madre. (p. 94)

En este primer encuentro entre Selene y Carpi surgen una serie de cuestiones que no están desconectadas del contexto de su escritura. Utilizando la metáfora de los coches y el parking se habla de un estacionamiento indefinido que bien podríamos identificar con la aparente estabilidad y paz social que trajo consigo la democracia al país, pero también como el inmovilismo que rodeaba el estado de cosas (por ejemplo, la incapacidad de instaurar una economía diferente a la neoliberal o de convocar una asamblea constituyente para dictar una nueva constitución) y la despolitización de la ciudadanía que no apuntaba hacia grandes cambios o transformaciones en los años venideros:

> SELENE: Ya que logró un estacionamiento indefinido, no tiene nada que esperar. Pasado y porvenir son un presente que existe de una vez y para siempre. (*Un rayo de luz fría ilumina de nuevo el lugar. Decenas de objetos y piezas de ropa se encuentran dispuestos ordenadamente en un costado de la escena, a la manera de un escaparate*).
> CARPI: (*Muy sorprendido*.) ¿Qué significa esto? (*Con reproche*.) Puso a la vista de todo el mundo mi vida entera: aquella que guardé siempre conmigo.
> SELENE: (*Alude a los objetos*.) Esta presentación es una parte del precio del estacionamiento.

---

[141] Más adelante Carpi enseña a Venturino las heridas de sus pies:
"CARPI: Por lo visto hay una decisión de alguien que me obliga a prescindir del coche, dejándome a pie. No llegaré muy lejos. Mire. (Exhibe sus pies.)
VENTURINO: Están dañados.
CARPI: Viejas heridas. Y no son mías, son familiares. Vienen de mis antepasados. He de pagar por ellas" (p. 102).
Este pasaje remite a una de las posibles etimologías del nombre de Edipo (Οἰδίπους: "pies hinchados"). Según algunas versiones el rey Layo le habría perforado y atado los tobillos antes de abandonarlo, dejándole así cicatrices de por vida.

> CARPI: (*Estudia el muestrario en que figura su pasado*.) Pero aquí faltan muchas cosas: mis juegos y juguetes infantiles, varios papeles, algunos importantes, muebles, lugares… No todo está presente.
> SELENE: Desde luego. Esta omisión es otra parte del precio de su estacionamiento. Consiste en que de nosotros solo quedan ciertos vestigios inconexos, con los que algunos tratan de reconstruir, a su manera, aquello que nos atribuyen. (*Pausa*.) Ese es el precio: el de estar convertidos en un constante malentendido, manipulado a voluntad por quienes nos ignoran, dando versiones diferentes del que somos. Ya que le cité a Edipo, recuerde cuántas interpretaciones sufrió el muy desdichado… (*Se detiene y escucha*.). (p. 96-97)

El estacionamiento indefinido se ha logrado, tal y como explica Selene, a partir de una selección de objetos. Aparece la idea de una memoria no solo ligada a lo material (la historia de una vida contada a partir de una serie de objetos) sino también de una memoria parcial, selectiva y partidaria. De un modo alegórico podemos pensar en lo sucedido en el Chile transicional: la reconciliación nacional se produjo dejando de lado algunas cuestiones relacionadas con el pasado reciente, así se pusieron en circulación lecturas arbitrarias e interesadas del periodo dictatorial (sirva como ejemplo el Informe Rettig y su contextualización histórica de la violencia política) dejando a las generaciones más jóvenes en un estado de desinformación sobre lo acaecido.

Estos vacíos factuales dificultan la forja de identidades compactas, la memoria es un elemento constitutivo de la identidad: "un sujeto que viviera solamente el presente, o el anhelo de un futuro soñado, sin detenerse a rememorar su pasado, no sabría quién es" (de Zan, 2008). Sin embargo, esta es una cuestión que no solo afecta al individuo a nivel particular, sino que alcanza a la sociedad en su conjunto, los "vestigios inconexos" impedían forjar en los primeros años de postdictadura una identidad nacional en la que tuviera cabida el pasado reciente. Las partes más siniestras fueron opacadas y difuminadas por la retórica del consenso, por la nebulosa del consumo y por el olvido planificado.

Tras este diálogo aparece el tercer protagonista: "Venturino desciende por la rampa de la derecha. Empuja un carrito de supermercado repleto de mercancías. Lleva una gran bufanda de vistosos colores" (p. 98). Se presenta ante Carpi como un rey, pero la suya no es una realeza de sangre, es el rey de los supermercados, un pseudotítulo que esgrime como reclamo publicitario y con el que Morales señala la supremacía de lo económico sobre lo político y lo social. Carpi y Venturino comparan los objetos que transportan en sus carritos: el primero transporta sus recuerdos, materializados en una serie de objetos, mientras que el segundo carga con productos de consumo que vende en su cadena de supermercados:

> CARPI: Desde que abandoné mi tierra, llevo conmigo a cuestas unos cuantos recuerdos. Ahí los tiene.
>
> VENTURINO (*estudia los objetos con curiosidad*): Este vaso me gusta. Es muy antiguo. La cítara también. ¿Los vende?
>
> CARPI: No me ofenda. Yo no comercio, como algunos, con sus memorias, destinándolas a embaucar al prójimo con lo que nunca hicieron.
>
> VENTURINO: En cambio yo le ofrezco el contenido íntegro de mi carrito. Elija cuanto quiera. Tiene usted suerte. Asistirá a la apertura de mi supermercado, en el que ofreceré por poco precio ofrendas a los dioses y al oráculo. Por algo me llaman "El rey". (*Exhibe una corona. Después empieza a bajar mercaderías de su carrito, ordenándolas en el suelo, a la vez que las nombra con gran celeridad*). Ha de saber que soy el rey del arenque ahumado escandinavo, ¿no le parece honroso? Además, soy el rey de las anchoas y sardinas oceánicas, del jamón pata negra de Jabugo, de los preservativos holandeses, de los quesos franceses e italianos, de las galletas alemanas, e inclusive, para ser breve y resumir, del chocolate suizo. (p. 98-99)

La enumeración de Venturino, que recuerda a la retórica de los anuncios publicitarios, continúa con una larga lista de bebidas espirituosas a la que se suman los perfumes orientales, desodorantes, dentífricos y analgésicos varios. El contenido de ambos carritos nos permite reflexionar en torno a dos maneras de enfrentar el pasado reciente en las sociedades transicionales: con memoria o con la evasión que ofrece el consumo.

Carpi se niega a comerciar con sus recuerdos, a convertirlos en mercancía, tal y como sucedió históricamente tras el *boom* de la memoria que se produjo a nivel global pasados unos años del Holocausto. El sector editorial y el sector turístico han sacado desde entonces gran rédito económico de los testimonios y lugares de perpetración, convertidos en nuevas sedes de peregrinación (Cole, 2017: s. p.). Tampoco ha sido inusual la apropiación y perversión del discurso de la víctima por parte de algunos individuos para obtener beneficios que van desde ganar visibilidad y notoriedad dentro de la sociedad[142] hasta recibir las pagas que el Estado estipula como reparación de la vivencia traumática. Existen casos demostrados de suplantación y publicación de falsas autobiografías: Misha Defonseca publicó en 1997 sus memorias como sobreviviente del Holocausto, sin embargo, con el tiempo y tras haber recaudado millones con las ventas, se descubrió que el testimonio narrado era falso (Priego-Broca, 2022). Más reciente es el caso de Enric Marco, presidente de la principal asociación de víctimas del nazismo en España, la Amical Mauthausen. Gracias al historiador Benito Bermejo se supo que en realidad nunca fue deportado a un campo de concentración, sino que trabajó voluntariamente para el Tercer Reich (Badcock, 2015).

[142] Véase "Ni causas, ni razones, ni culpables. Las víctimas sin perpetradores (y otras paradojas de un mundo de víctimas)" (Gatti, 2019).

Si Carpi rechaza la capitalización de sus recuerdos, Venturino está dispuesto a venderlo todo: sus movimientos van siempre ligados al lucro económico, su lógica es la del discurso capitalista contemporáneo (Pinochet Cobos, 2012: 60). Es el garante del progreso, entendido como desarrollo y crecimiento económico, pero también representa el avance imparable ("sobre ruedas", como se titula esta primera parte) de la globalización: el suyo es un imperio económico que se expande por todo el mundo. La apertura de una nueva sucursal de mercados La Felicidad[143] ha sido el motivo que lo ha llevado al lugar donde transcurre la acción dramática:

> CARPI: [...] su gran cadena de supermercados invade el mundo entero y al parecer llegó hasta aquí ¿A qué va a dedicar su nueva sucursal?
> VENTURINO: Está al servicio desinteresado del fervor religioso y popular: el de los peregrinos que acuden a Delfos, a consultar con la Sibila sobre su incierto porvenir. Progreso, amigo mío. Me lo agradecerán los dioses. (p. 96)

La localización ha sido escogida por su cercanía con el templo de Delfos, un gesto relacionado con la explotación económica en torno a los lugares de culto. Venturino sabe que cerca de este lugar al que acuden a diario miles de peregrinos tiene las ganancias aseguradas. A lo largo del siglo XX, con la creciente secularización de las sociedades y las catástrofes que lo atravesaron, el peregrinaje y turismo viraron de lo religioso a lo traumático y en torno a los lugares de memoria que se iban consagrando como lugares de visita obligatoria surgieron toda clase de negocios que se lucraban con la llegada de los visitantes. Este es el espíritu que esgrime Venturino en la obra.

En este parking en el que se encuentran los coches se han quedado estacionados para siempre, a excepción del carrito de Venturino[144]:

> VENTURINO: Tome su coche y váyase.
> CARPI: Es inútil. Al parecer aquí aplican una tecnología que inmoviliza los motores, detiene a las personas, suspende los recuerdos y anula los proyectos. Todo se paraliza. Todo está detenido. Todo existe a la vez.
> VENTURINO: Entonces averigüemos qué nos ocurrirá después. Para eso van tanto a Delfos, a consultar qué les espera.
> CARPI: Las hojas del futuro están en blanco. Nosotros hemos dejado de completarlas. Si apenas conocemos algo de lo que hicimos… En cambio, para otros, todo está resuelto.
> VENTURINO: ¿Quiénes son esos otros?
> CARPI: Los que paralizaron el coche. Compruébelo. Intente usted moverlo, a ver si puede. (p. 98)

[143] No parece casual el nombre escogido para el negocio, quizás aluda a la identificación de la felicidad con el consumo y la importancia que lo material ha adquirido para el bienestar del ser humano.
[144] "VENTURINO: Sin embargo, el mío se mueve fácilmente. (*Lo hace correr con rapidez.*)" (p. 103).

Este pasaje suscita una serie de preguntas sobre ¿quiénes fueron los que paralizaron los coches? ¿Qué tecnologías utilizaron y con qué propósito lo hicieron? ¿Por qué únicamente puede circular el vehículo de Venturino? ¿Podemos pensar, como ya se ha propuesto anteriormente, en los vehículos como metáforas de proyectos de transformación social y económica? En Chile, ya desde los años 80, se sobrepuso entre algunos sectores de la oposición la voluntad de no mirar atrás para favorecer el progreso, se presentó el olvido como la condición necesaria para que la sociedad pudiera superar el pasado y avanzar (Stern, 2000: 103), ¿son estos discursos las tecnologías inmovilizadoras a las que se refiere alegóricamente Morales? ¿Es la doctrina del consumismo, esgrimida por la dictadura, la que detiene a las personas y suspende sus recuerdos? ¿Es el desconocimiento sobre su pasado reciente lo que les mantiene inmóviles o cuál es el origen de este estacionamiento indefinido? Estas son algunas de las reflexiones que suscita el pasaje seleccionado y cuya respuesta no está contenida en el texto.

Tal y como estaba establecido desde el inicio, las desavenencias entre el peatón Carpi y Venturino, el rey de los supermercados La Felicidad, son inminentes. El enfrentamiento entre ambos es tan absurdo y gratuitamente violento como son los discursos y dinámicas que vertebran gran parte de las sociedades actuales. Venturino no comprende las actuaciones de Carpi, "es la imposibilidad de dialogar fuera de esa lógica de mercado lo que impide a los protagonistas entenderse y los hace desconfiar el uno del otro hasta terminar enfrentándose" (Pinochet Cobos, 2012: 69). El pseudomonarca arremete contra el peatón, acusándole de estafador y obstáculo, con la voluntad de eliminar aquello que le incomoda. Venturino se abalanza sobre él, pero este reacciona y "lo derriba, asfixiándolo luego. Deposita el cuerpo de Venturino sobre el coche de este y mueve el pequeño vehículo, dejándolo estacionado junto al suyo. Despoja a Venturino de su bufanda, recoge la corona y poniéndose ambas sale con gran solemnidad" (p. 104).

En términos alegóricos podemos relacionar a Venturino con el proyecto de modernización (él mismo se presenta como "el progreso") y a Carpi con el colectivo que pudiera impedir su implementación, es decir, con un potencial obstáculo para el progreso y de ahí la necesidad de exterminarlo. Tras darle muerte a Venturino, Carpi no vacila en ponerse la corona y bufanda de su adversario, en vestirse con los ropajes del poder. Podemos leer esta escena como la escenificación del "travestismo" del que habla Moulian (1997) o como una metáfora para hablar de la renovación socialista (cuestión sobre la que volveremos más adelante), del viraje ideológico de una parte de la izquierda que durante

los años 80 evolucionó y aceptó las reglas del juego neoliberal, siendo sus posiciones, en economía, tan cercanas a las de la derecha que apenas se diferenciaban.

Esta primera parte cierra "en la más absoluta oscuridad" y conecta con "la noche cerrada" que inaugura la segunda parte, "todo esto indica que se está en la noche de los tiempos, en la noche mítica que retrocede a los tiempos primigenios" (Godoy Gallardo, 2000: 26).

Yocasta y la planificación

La segunda parte, que lleva por nombre "El enigma" va orientada hacia la reflexión sobre el poder político y su perpetuación en el tiempo, es una "meditación sobre cómo el poder se sucede a sí mismo" (Galeote, 2015: 43). La acción se sitúa en:

> El mismo escenario de la primera parte, en el que desaparecieron todos los accesorios utilizados durante la representación, incluido el poste con la letra P. Noche cerrada. El lugar se encuentra iluminado por algunos focos. En escena, Yocasta, Creonte y Tiresias. Los personajes visten a la usanza de la antigua Grecia. (p. 106)

Con este vestuario a la antigua usanza se restablece parte de la esencia y atemporalidad mítica, no obstante, irán apareciendo una serie de objetos anacrónicos como micrófonos o televisores que remiten a la sociedad mediática dominante en el momento de su escritura. Junto con la atmósfera mítica también se recupera la identidad original de los personajes: a Yocasta, Tiresias y Creonte se unirá Edipo en las escenas finales.

Yocasta es un personaje al que la tradición apenas ha prestado atención ni en la vertiente académica ni en la creativa. Prueba de ello es la escasa cantidad de obras dramáticas que, por ejemplo, llevan su nombre, de reescrituras que navegan por la interioridad del personaje y exponen ante el auditorio las motivaciones de su actuación o sus pensamientos (una actitud revisionista bastante frecuente en obras que revisan mitos relacionados con mujeres en clave de género) o la prácticamente inexistencia de estudios o investigaciones que se dedican a seguir su estela en la literatura occidental.

Yocasta en la Antigüedad no poseía agencia alguna, sino que en las diferentes vertientes y episodios es notable su objetualización y uso como moneda de cambio: en su primer matrimonio es entregada a Layo en un arreglo dinástico entre dos familias de la realeza tebana que se unen para mantener el poder en la familia. En sus segundas nupcias es ofrecida por el pueblo tebano a Edipo como premio por haber vencido a la Esfinge.

Yocasta no ostenta el poder, sino que a través de la posesión de su persona se conserva y transmite el poder real (Crespo, 2020: 373)[145].

En la versión de Sófocles, es presentada como una mujer sensata, es decir, que se ciñe y desarrolla a la perfección los roles de esposa y reina, sin exceder los límites impuestos por el imaginario ateniense a la mujer de la época. Su caracterización responde al proceso de "normalización" al que Sófocles somete a sus personajes femeninos, esto es: "despojarlos de aquellos rasgos de carácter que puedan resultar excesivamente duros o bien poco apropiados a la situación general de la mujer" (Morenilla Talens y Bañuls Oller, 2013: 300). El campo de acción de sus personajes femeninos debía ser el reflejo de la situación de la mujer en la Atenas del siglo V a. de C.

Además, este saber estar con el que Sófocles reviste a la reina tebana contrasta y resalta el mal carácter de Edipo, que lo lleva a actuar de manera imprudente en diversos momentos de la obra. Su Yocasta únicamente pierde la compostura al averiguar, antes que Edipo, que ha contraído matrimonio y ha tenido descendencia con el hijo que abandonó y creía muerto, entonces, se suicida. Esta es una muerte, como ya se ha comentado, acorde a la de la mujer que ha quedado sin *oikos*. Su gran error trágico, compartido con Edipo, fue no dar a los vaticinios divinos el peso que les correspondía y creer que podría burlar al destino al abandonar a su hijo recién nacido, ese mismo que el oráculo había determinado que daría muerte al padre y se desposaría con la madre.

La Yocasta de Morales se aleja de la tradición precedente, no solo por el protagonismo que alcanza sino también por su configuración. Lejos queda el personaje complaciente, reducido a madre y esposa que se observa en la versión de Sófocles, pero también en otras posteriores como las de Corneille y Voltaire[146]. Esta Yocasta posee una agencia inusual en las obras preexistentes: no solo conduce la vida política en el momento que arranca la acción dramática, sino que, gracias al ardid que pone sobre escena, podrá seguir

---

[145] Morenilla Talens (2021: 65) destaca la relevancia que adquiere el personaje de Yocasta en las *Fenicias* de Eurípides, en la que gran parte de la acción dramática se centra en el intento (en vano) de esta madre por disuadir el enfrentamiento entre sus hijos, Polinices y Eteocles, que acaban dándose muerte en un combate fratricida.

[146] Algunas Yocastas como la de Martello en *Edipo Tiranno* (cuya fecha de escritura no se ha podido precisar) se alejan de estas otras versiones del siglo XVII que se inspiran en Sófocles (Morenilla Talens, 2013: 82). Igual que Edipo, esta Jocasta [sic] actúa de manera egoísta y se preocupa únicamente por su futuro personal: esto se manifiesta, por ejemplo, cuando Jocasta se muestra más preocupada por la falta de deseo sexual de Edipo que por lo que pueda acontecerle a la *pólis*. Tampoco decide separarse de Edipo tras descubrir que ha sido el asesino de Layo, sino que se limita a no compartir más el lecho con él. No obstante, estas son pequeñas trasgresiones en su carácter que se producen en el interior de la vida privada y que no la llevan a adueñarse de espacios públicos, como hace la Yocasta de Morales.

determinándola desde las sombras. Ella misma ha diseñado un *dólos* que le permitirá decidir a quién traspasar el poder que había quedado vacante con la muerte de Layo, sus acciones le dan al personaje un tinte autoritario que la convierte en un posible alter ego de una figura dictatorial. Yocasta toma la palabra al inicio del segundo acto para explicar en qué situación se encuentra el país tras el reciente asesinato de su esposo Layo:

> YOCASTA: Ahora que los dioses ajusticiaron a Layo[147], dándole la negra muerte merecida, nuestro pueblo desea que el antiguo linaje perdure, perpetuándose. Sabe, además, que el tiempo apremia, pues dentro de unos años quedaré condenada a la esterilidad. No obstante, aunque haya tanta urgencia, hemos de preguntarnos con rigor quién se merece la corona de Tebas. Aún más, tendremos que fijar las pruebas que deberán cumplir los pretendientes que aspiren a obtenerla. (p. 107)
>
> YOCASTA: Atengámonos a cuanto nos importa: el dudoso futuro. Para evitar las amenazas que ocasiona en estos días de indecisión y de crisis, desde ahora tendremos que planificarlo. Si así no fuera, concluiremos hundiéndonos en el pantano de lo impredecible. El porvenir de Tebas ha de estar orientado. Incluso aún más: ha de quedar dirigido. (p. 108)

Mientras Creonte se muestra partidario del uso del terror para poner a prueba a los candidatos al trono[148], Yocasta opta por una tecnología mucho más suave semejante a la llamada "fabricación del consentimiento" para poder escoger a quién traspasar la corona[149]:

> YOCASTA: Podemos recurrir al terror sacro para impedir que se presente en nuestros planes lo inesperado[150]. Ya lo tengo todo resuelto. Todo el poder del miedo del que dispone

---

[147] Por boca de YOCASTA conocemos los antecedentes que dieron pie a la desgracia familiar: "todo se trastornó desde que Layo, mi esposo y rey de Tebas, raptó y mantuvo trato con el joven Crispo. Los dioses, ya sabéis, lo condenaron a no tener descendencia. Las razones: que Layo sería asesinado por su hijo, y que éste contraería matrimonio conmigo… Desde aquel día en que Layo, ante el temor de que se cumplieran los anuncios, abandonó a las fieras del monte Citerón a nuestro único hijo, habido contra la voluntad divina, atravesándole los pies con garfios, los pies de mi pequeño animalillo, apenas de tres días…" (p. 107). La versión dada por Yocasta no presenta innovaciones respecto al material mítico antiguo, no obstante, cabe matizar que el abuso sexual de Crísipo, el joven huésped de Layo, es un motivo ausente en la tragedia de Sófocles, en esta no se explica el origen del oráculo que habría condenado a Layo a morir a manos de su hijo.

[148] "CREONTE: si es que deseas poner a prueba al que pretenda el trono de Tebas, hazle pasar por el terror. Que circule por el túnel del miedo y salga indemne de él. Yo tengo las instalaciones necesarias para medir su temple" (p. 107).

[149] Con la ascensión y centralidad de los derechos humanos, la imposición de una idea o proyecto a la ciudadanía por la fuerza ya no es opción entre las democracias occidentales, que ahora optan por hacerlo mediante la persuasión y la manipulación. Chomsky y Herman (2010: s. p.) retoman el concepto de "fabricación del consentimiento" acuñado por Lippman en 1922 en el libro *Public opinion* y señalan que los miedos o el enemigo común pueden crearse o fabricarse en beneficio del propio gobierno para fortalecer, por ejemplo, la cohesión social o, en este caso, la aceptación del nuevo gobernante que gracias a esta treta será mitificado como el héroe que liberó al pueblo de la Esfinge.

[150] La Yocasta de Sófocles creyó que podría burlar el sino de los dioses abandonando a su hijo en el monte Citerón, siguiendo esta estela, la Yocasta de Morales no solo pretende escapar a las amenazas divinas acerca de qué iba a contraer matrimonio con su hijo, sino que quiere esquivar a toda costa el azar, "la aparición inesperada de otra planificación distinta y superior a la nuestra" (p. 108), "el predominio de la incertidumbre" (p. 108) que según Morales rige al hombre como un sino del que no puede escapar. En

> Creonte quedará al servicio de las creencias que tú [Tiresias] tienes, para sembrar a la vez los terrores humano y divino en la convulsionada ciudad de Tebas. Así, ante esa amenaza superior, se desentenderán los ciudadanos de los problemas que nos agobian. Aún más, tú, el sacerdote, ya que tienes la fuerza de la persuasión, la pondrás al servicio del poder político y del programa que conocerás. De esta manera, por medio del terror, harás la propaganda de tu fe, ahora en decadencia, logrando acrecentarla. Porque siempre fue así: cuando los dioses pierden su poder, los sacerdotes se suelen dedicar a la política. (p. 108)

La mención de una amenaza superior que desvía la atención de la sociedad de los problemas presentes recuerdan a los postulados de la doctrina del Shock, consistente en "aprovechar momentos de trauma colectivo para dar el pistoletazo de salida a reformas económicas y sociales de corte radical" (Klein, 2008: 10), el uso del miedo y el desorden como catalizadores para imponer cambios de gran calado cuya duración perdure. En los diferentes casos descritos por Klein estas reformas son de carácter económico, orientadas a la implantación del libre mercado, sin embargo, en la obra que aquí nos ocupa, la creación de un mal superior, que tomará cuerpo en una Esfinge robótica, pretende desviar la atención de los ciudadanos del traspaso de poder que va a tener lugar[151].

Así pues, para generar la inestabilidad que, paradójicamente, propiciará en Tebas la instauración de un nuevo régimen de estabilidad, la reina regente decide rescatar una horrenda figura del imaginario colectivo ("recurriremos al terror que la Esfinge produce[152]" p. 110) para construir una narrativa en torno al traspaso de poderes que va a tener lugar, que legitime al candidato que ella misma escoja como futuro monarca. Yocasta deja la maquinaria de la represión en un segundo plano y opta por utilizar otros dispositivos igual de efectivos, pero menos violentos (aparentemente), como son los aparatos ideológicos de los medios de comunicación y las instancias religiosas. Los

---

ambos casos, la reina mítica cree estar por encima de las leyes (divinas o naturales) que rigen la vida del hombre.

[151] Esta idea de que la llegada de la Esfinge desviaba la atención de los otros asuntos de la *pólis* ya está recogida en el *Edipo Rey* de Sófocles (vv. 126-132):

"CREONTE: Después que murió Layo, nadie surgía como su vengador en medio de las desgracias.

EDIPO: ¿Qué tipo de desgracia se presentó que impedía, caída la soberanía, averiguarlo?

CREONTE: La Esfinge, de enigmáticos cantos, nos determinaba a atender a los que nos estaba saliendo al paso, dejando de lado lo que no teníamos a la vista" (la traducción de los fragmentos de *Edipo Rey* de Sófocles que se citan en el transcurso de esta investigación pertenece a Assela Alamilla.).

[152] El miedo ha sido instrumentalizado por los gobernantes de diferentes sociedades con finalidades y resultados muy diversos. En un primer momento se utilizó para la creación de un orden en el que hombres y mujeres pudieran convivir sin hacerse daño, sin embargo, este uso inicial del miedo como elemento fundacional se ha pervertido con el tiempo y las minorías que ostentan el poder lo utilizan para perpetuarse en el poder. Así, algunos hablan de una doble instancia del miedo: positiva y negativa. El miedo puede contribuir a la unión de una colectividad, que se une para hacer frente a la amenaza (usos positivos del miedo). Pero, también puede generar fracturas y lesiones en la sociedad, destruir la cohesión social (usos negativos del miedo) (Robin, 2009). Otro uso del miedo tiene que ver con el terrorismo y la lucha contra el terror, pero estas son cuestiones que exceden nuestro marco de análisis y lectura de la transición.

primeros toman cuerpo en Creonte, experto en propaganda y su difusión, los segundos son encarnados por Tiresias, sacerdote y adivino al servicio de la corona.

Si Tiresias en la versión de Sófocles es acusado por Edipo de estar conspirando junto a Creonte para arrebatarle el trono[153], en esta versión la conjura se produce en el sentido opuesto: el plan se ha urdido para que Edipo gane el reconocimiento del pueblo y poder convertirlo en el monarca de la ciudad.

Tiresias, Creonte y la retórica del miedo

Tiresias fue, junto a Calcante, uno de los adivinos más célebres de la Antigüedad, su vida aparece vinculada a la ciudad de Tebas y la familia de los Labdácidas que en ella reinó. Se dice que vivió en torno a siete generaciones y que gracias a esta prolongada vida pudo asesorar y advertir, en vano (pues no solían hacerle mucho caso), de las catástrofes que estaban por llegar a los diferentes gobernantes de Tebas: Cadmo, Penteo, Polidoro, Lábdaco, Layo, Edipo, Eteocles, Creonte y Laodamante[154]. Estas dotes adivinatorias en muchas versiones están relacionadas, paradójicamente, con su ceguera. En base a esto, en la Antigüedad solían oponerse varios tipos de conocimiento: el inmediato, fruto de la observación empírica de la realidad externa y el mundo real, frente a un conocimiento sobrenatural de origen superior, no aprehensible de manera sensible. "Frente al sabio de este mundo que conoce bien la realidad presente, y solo esta, el adivino conoce otras cosas, ocultas y extendidas por un tiempo más amplio. La ceguera es el precio que ha

[153] "EDIPO [a Yocasta]: Hablaré. Pues a ti, mujer, te venero más que a estos. Es a causa de Creonte y de la clase de conspiración que ha tramado contra mí. [...] Dice que yo soy el asesino de Layo. [...] Ha hecho venir a un desvergonzado adivino, ya que su boca, por lo que a él en persona concierne, está completamente libre" (vv. 701-707).

[154] Se le atribuyen importantes revelaciones divinas vinculadas con los episodios más relevantes de esta saga familiar, que en ocasiones desataron la furia de los gobernantes. Dio pistas a los gobernantes de la ciudad sobre la identidad del autor de la muerte del rey Layo (es decir, sobre el mismo Edipo); auguró que la expedición de los Siete Jefes podría salvarse si sacrificaban a Meneceo, el hijo de Creonte; también aconsejó a los tebanos dejar marchar en medio de la noche sin represalia alguna a los Epígonos para evitar una matanza general. Junto con estos episodios relacionados con el ciclo tebano, también es bastante conocida la visita de Odiseo al inframundo para consultar a Tiresias sobre su regreso a Ítaca en el canto XI de la *Odisea*, conocido también como la *Nekya*. Otro mitema que acompaña a la figura de Tiresias pero que está desactivado en la versión de Morales, ya que no se encuentran referencias ni menciones, es el cambio de sexo. Las fuentes divergen respecto a la causa, pero parte de su leyenda cuenta que Tiresias se transformó en mujer y como tal vivió durante un tiempo. Por este motivo, fue convocado por Zeus y Hera para resolver una disputa acerca de quién sentía más placer durante el sexo: si el hombre o la mujer. Tiresias sentenció que "el hombre experimentaba una décima parte del placer que la mujer" y por revelar este secreto Hera le habría castigado privándole de la vista, mientras que Zeus le habría otorgado dotes adivinatorias para contrarrestar esta pérdida de la visión. Para más versiones véase Grimal (1989: 518) o García Gual (1975).

pagado por este saber; es el pago por penetrar en el ámbito divino, el castigo por la revelación divina" (García Gual, 1975: 128).

Si en *Edipo Rey* Tiresias se mantiene fiel a su discurso, frente a la cólera del rey que considera que sus vaticinios forman parte de una conspiración urdida junto a Creonte para quitarle el trono, en esta versión se doblega ante los intereses de Yocasta y más que como un emisario de lo divino que pone sus saberes excepcionales al servicio de la prosperidad de la ciudad es tratado como un funcionario más. Tiresias ha perdido la reverencialidad que le acompañaba en las fuentes antiguas, en el presente dramático las creencias que representa están perdiendo partidarios[155]. Por ello, la posibilidad de participar en esta treta planificada se le presenta como una oportunidad para recuperar su credibilidad e influencia entre la ciudadanía.

Tiresias subordina su sacerdocio al poder político, activando así la pregunta en torno a la responsabilidad social de las instituciones religiosas. El adivino debe contribuir a la construcción retórica de un "miedo externo" con el fin de mantener a la comunidad unida ante un mal o peligro que se presenta como una amenaza para la misma (Robin, 2009: 45), pero también para mantenerla neutralizada. El terror puede ser mucho más eficaz que la represión: a nivel individual, aniquila a los humanos desde su interioridad, destruye la psique sin dañar el cuerpo físico, a la vez que genera fracturas y lesiones en la sociedad, destruye su cohesión y la hace vulnerable. Esta doble utilidad lo convierte en una herramienta de control social muy atractiva para los gobernantes, pues les permite obtener y permanecer en el poder sin emplear la violencia física y directa.

La estrategia de Yocasta se asienta en el miedo, ella misma fabrica y produce ese miedo como forma de control social que le permitirá la consecución de su objetivo: seguir ostentando el poder desde las sombras. Sin embargo, para la gestión "efectiva" de este miedo se necesitan soportes discursivos (pensemos, por ejemplo, en las "narrativas de la crisis") y mediáticos, que faciliten la circulación de estos discursos (Pincheira Torres, 2010: 4-5). La misma YOCASTA resalta que: "si algo ha de tener vigencia debe anunciarse reiteradamente[156]. Si así no fuera ¿de qué iban a vivir la prensa y la televisión. [...] Hay pruebas de que la publicidad hace creer al mundo hechos y cosas inverosímiles" (p. 111).

---

[155] "YOCASTA: Tú no te pondrás, porque así cobrarán fuerza tus creencias, que ahora se desmoronan desvaneciéndose" (p. 110).

[156] Una afirmación que coincide con uno de los postulados del Ministro de Propaganda del Tercer Reich Joseph Goebbels: "basta con repetir una mentira el suficiente número de veces para que se convierta en verdad".

A lo largo del siglo XX, los medios de comunicación han desplazado a la religión y otros credos de corte político como intérpretes de la realidad e intermediarios del hombre contemporáneo con dicha realidad (Veres, 2006: 192). El problema surge cuando estos medios utilizan el lenguaje como una máscara cuya finalidad es tergiversar la realidad en función de los intereses de quien habla, no de representarla, como hace Yocasta en la siguiente escena:

> YOCASTA: Los dioses y los sacerdotes nos hicieron creer que hay una Esfinge. Nosotros no podemos por menos que admitirlo, haciéndole creer a todo el mundo. Tú, el primero, Creonte, y tú también, Tiresias. De esta manera contribuiremos a la perduración del sacerdocio y a la propagación de sus ideas ¿O es que no vamos a aceptar a esa demonia que fue creada por nuestra religión? ¿Qué más da que sea falsa, si el pueblo la tendrá por cierta? (p. 112-113)

Yocasta y su séquito pervierten el lenguaje para hacer política con las emociones de los habitantes. El lenguaje es mucho más que un instrumento de comunicación, tiene un papel social que lo hace partícipe en la construcción del mundo y las narrativas que le otorgan un sentido y lo hacen habitable. Este último aspecto es el que lo hace tan deseable: quien posee la palabra y controla los medios para su difusión puede imponer (de manera más o menos atenuada) su propia concepción del mundo. Metafóricamente, usando la terminología de Althusser (1974), en esta obra la reina ha desechado el uso del Aparato Represivo del Estado (ARE), cuya finalidad es la represión directa, en favor de los Aparatos Ideológicos del Estado (AIE) como el religioso y el de la información. Los AIE son variados y no siempre dependen directamente del Estado, aunque estén subordinados a sus intereses. Sin embargo, en todos ellos "está presente el lenguaje que es el soporte natural de la transmisión de dichos sistemas ideológicos al servicio del Estado" (Veres, 2006: 36).

En uno de sus tratados recopilados en *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* el filósofo Fritz Mauthner ya advirtió que los usos del habla y escritura están enfermos, todos los discursos, independientemente de su origen (desde los institucionalizados hasta la argumentación retórica de los medios de comunicación), son constantemente falseados, ya sea de manera inconsciente o premeditada. Sin embargo, esta cuestión ya permeaba en los textos de la Antigüedad. *Nihil novum sub sole*. Los tragediógrafos plasmaron ya en sus obras el malestar ante la ruptura que se estaba produciendo entre la palabra y su referente, entre el nombre y lo nombrado o el uso de hermosas palabras para maquillar actos deleznables u ocultar verdades e injusticias. Sirvan como ejemplo los siguientes

pasajes de dos obras relacionadas con el mito que aquí nos ocupa: *Edipo Rey* de Sófocles y *Fenicias* de Eurípides.

El primer pasaje se lamenta de la pérdida de sacralidad del *lógos*, el segundo presenta la realidad como una construcción poliédrica y perspectivista en la que el relato de los hechos viene determinado por quien esgrime la palabra:

> CORO: Ojalá el destino me asistiera para cuidar de la venerable pureza de todas las palabras y acciones cuyas leyes son sublimes, nacidas en el celeste firmamento, de las que Olimpo es el único padre y ninguna naturaleza mortal de los hombres engendró ni nunca el olvido las hará reposar. (*Edipo Rey*, vv. 863-871)
>
> POLINICES: Los hechos, uno a uno, madre, los he expuesto resumiéndolos sin florituras retóricas, sino de forma ajustada tanto para los doctos como para los simples, según me parece.
>
> ETEOCLES: Si a todos les pareciera la misma cosa buena y sabia a la vez, no existiría entre los hombres la discordia de ambiguo lenguaje. Pero en realidad no hay nada idéntico ni ecuánime para los mortales, al margen de los nombres; de hecho, no existe tal realidad. (*Fenicias*, vv. 494-502, traducción de Carlos García Gual)

Esta preocupación ante la pérdida de veracidad de la palabra, su manipulación y uso partidario para esconder realidades o maquillarlas se hace eco también en otra obra del periodo: *Filoctetes, la herida y el arco* de Marcelo Sánchez. Así lo expresa el protagonista en diferentes momentos:

> FILOCTETES: la herida escuece y agita la esperanza dentro de mí, la esperanza de que un día, un día las palabras que nos hemos inventado signifiquen la experiencia verdadera del… (s. p.)
>
> FILOCTETES: las palabras parecían tener ese significado, por primera vez mostraban en vez de ocultar, todo parecía nítido en tus ojos y los míos. Y entonces el significado de las palabras no escondía nada. (s. p.)

En esta obra Filoctetes trabaja de guionista para una productora de televisión y señala en diferentes momentos de la obra cómo esta tecnología es utilizada por los grupos de poder para favorecer su visión del mundo. Morales señalará también la responsabilidad de los medios de comunicación en la circulación de relatos cuya verdad no ha sido probada.

A Creonte, como "experto en propaganda" (p.111), le toca anunciar en nombre de la corona "la aparición de la Esfinge en este sitio. Además, convocará a los jóvenes de Tebas para que vengan a luchar contra ella" (p. 111). Creonte, el hermano de la reina Yocasta según la tradición mítica, no poseía una entidad definida en las fuentes anteriores a Esquilo, en los textos épicos quedaba relegado a un segundo plano, a la sombra de grandes héroes como Anfitrión, Hércules o el mismo Edipo (Bañuls Oller y Crespo Alcalá, 2008: 18). Con *Eleusinos*, Esquilo lo convierte en un personaje propiamente trágico cuando,

una vez convertido en rey, Creonte se niega a devolver los cuerpos de los que habían atacado Tebas liderados por Polinices. En *Edipo Rey* todavía no aparecen esbozados esos rasgos tiránicos que posteriormente le llevarán en *Antígona* a prohibir el entierro de Polinices y condenar a muerte a su sobrina por darle sepultura. Sófocles lo presenta como un "bon vivant", un hombre que vive de manera despreocupada a la sombra del poder, sin codiciarlo, como él mismo explica tras ser acusado de conspirar para derrocar a Edipo[157] (Bañuls Oller y Crespo Alcalá, 2008).

En esta versión de Morales, Creonte ha sido convertido en jefe del Consejo y de la policía, en el responsable de descubrir al asesino de Layo, caso que sigue pendiente de resolver. A lo largo de sus intervenciones se declara partidario del terror y las técnicas coercitivas para conseguir propósitos que no siempre están vinculados con el Estado para el que trabaja[158]. Representa la vigencia de un Estado policial en Tebas, por ello no es casual que sea el primero en toparse con Edipo tras su llegada y que lo primero que haga sea interrogarlo[159]. Junto con estas tareas de vigilancia, se le asignan también tareas relacionadas con la propaganda afín al régimen y su puesta en circulación. Yocasta le encarga anunciar entre la ciudadanía la llegada de la terrible amenaza y así lo hace:

> CREONTE: (*Tras vacilar un tanto, saca un pequeño micrófono y habla por él. Se escucha su voz amplificada considerablemente, luego de haberse oído un himno antiguo*). Ciudadanos. Una grave amenaza se cierne sobre Tebas. La Esfinge apareció esta noche sobre el monte Fikión, para exigir como atributo las vidas de nuestros hombres más audaces. Los voluntarios que estén dispuestos a enfrentarla, deberán inscribirse de inmediato en palacio. La corona y los esponsales con la reina se ofrecen como galardón al vencedor. (p. 112)

---

[157] "CREONTE: Considera primeramente esto: si crees que alguien preferiría gobernar entre temores a dormir tranquilo, teniendo el mismo poder. Por lo que a mí respecta, no tengo más deseo de ser rey que de actuar como si lo fuera, ni ninguna otra persona que sepa razonar. En efecto, ahora lo obtengo de ti todo sin temor, pero, si fuera yo mismo el que gobernara, haría muchas cosas también contra mi voluntad. ¿Cómo, pues, iba a ser para mí más grato el poder absoluto que un mando y un dominio exentos de sufrimiento? Aún no estoy tan mal aconsejado como para desear otras cosas que no sean los honores acompañados del provecho" (vv. 584-596).

[158] "YOCASTA [a Tiresias] (*Despectiva*): Las exigencias de la policía, como es habitual en ella, siempre recurren a producir daño en el otro. ¿Pero de qué te sirven los refinados métodos de persuasión de que dispones, si con ellos no descubriste todavía el asesino de Layo? Egoísta. ¿Acaso no los usas contra los ciudadanos -como algunos suponen- apremiándolos para obtener de ellos cuanto quieres?" (p. 107).
"YOCASTA [a Tiresias]: Queda tranquilo: desaparecieron. De esa manera guardarán el secreto para siempre. ¿No son esos tus métodos? Discúlpame el haberlos imitado" (p. 114).

[159] "CREONTE: (Dirigiéndose a Edipo. Apremiante.) ¿Quién eres? ¿De dónde saliste? ¿Qué documentos traes?
EDIPO: Edipo me llaman. Llego de Corinto. Veas mis papeles. (Se los muestra.)
CREONTE: ¿Qué vienes a hacer?" (p. 115).
Y sigue el interrogatorio durante unas líneas más.

Este pequeño micrófono que utiliza permite que su anuncio llegue a toda la población, un ejemplo de cómo los avances tecnológicos y medios de comunicación son puestos al servicio de la difusión de las retóricas del terror. Creonte, como sucede actualmente con muchos noticieros, no hace un uso neutral del lenguaje, su propósito no es el de trasladar información sobre la llegada de la Esfinge, ni tampoco pretende apaciguar los ánimos de quienes lo escuchan sino todo lo contrario, fomenta el miedo entre la ciudadanía para favorecer los intereses del grupo de poder encabezado por Yocasta. En esta línea, afirma López Quintás: "actualmente se están ganando batallas cruciales con sólo utilizar un medio de temible ambigüedad: el lenguaje. [...] Permite a los virtuosos de la expresión demagógica llevar a cabo simultáneamente dos tareas opuestas: convencer a las gentes de que se le está promocionando a niveles de libertad y someterlas con implacable dominio" (1979: 9). La experiencia histórica ha demostrado que el control de los medios de comunicación juega un papel relevante en el éxito de los movimientos totalitarios, pero no solo en esos contextos sino también en el "totalismo[160]" que habitamos.

De la construcción retórica del miedo a su materialización

Son muchas las naciones en las que el lenguaje del miedo y la construcción retórica de la amenaza son utilizadas como instrumento para asegurar la continuación de determinadas formas de lo colectivo. Sin embargo, en esta obra, Yocasta va más allá y materializa de forma literal la amenaza externa[161]: ordena construir la estatua de una Esfinge en la que ella misma puede entrar y darle vida. La identidad de ambas parece fusionarse en esta obra: "yo siempre fui ella. Sobre todo, porque a partir de ahora ella soy yo" (p. 115).

[160] "El concepto de 'totalismo' alude a las sutiles y por ello mismo eficacísimas modalidades de dominación que el capitalismo globalizado ha ido extendiendo en el curso de la posmodernidad, con el indispensable concurso del complejo mediático y de sus instituciones, procedimientos y tecnologías" (Chillón y Duch, 2016: 9).

[161] Yocasta ordena la creación artificial de una Esfinge, diseñada por ella misma para poder entrar en su interior y darle vida. Las acotaciones describen así su aparición: "prolongado silencio. Se escucha un largo aullido, lastimero, estridente. Desgarradora música electrónica. Destellos de luz fría. Yocasta se dirige a las rocas del fondo, desde donde surge la Esfinge con extremada lentitud. Es una brillante escultura de bronce, situada sobre un pequeño pedestal. Termina desprendiéndose por completo del fondo rocoso, para quedar instalada frontalmente, hacia la concurrencia" (p. 112). Este artefacto, tal y como explica YOCASTA, está dotado de todo tipo de efectos especiales para hacerlo más espectacular y aterrador: "lleva consigo música electrónica. Tiene amplificadores para la voz y el sonido. Las alas están articuladas. Si es necesario, cambia de posición o emprende el vuelo. Inclusive se hizo a mi medida. Puedo permanecer en ella largo tiempo" (p. 115).

Morales traspasa al personaje de Yocasta los rasgos negativos de la antigua Esfinge, figura que ya se asociaba con la tiranía en la Antigüedad (Movellán Luis, 2016: 64).

Para acallar el secreto de la naturaleza robótica de esta Esfinge, la reina hace desaparecer a los ingenieros de las fuerzas armadas que la construyeron con los fondos del ejército. Se convierten públicamente en las primeras víctimas de la terrible Esfinge recién llegada al lugar:

> YOCASTA: Ya descansan en paz. Son los primeros hombres que devoró la esfinge. Ninguno de ellos podrá dar cuenta del engaño, al que contribuyeron sin saberlo. Queda tranquilo: desaparecieron. De esa manera guardarán el secreto para siempre. ¿No son esos tus métodos? Discúlpame el haberlos imitado… […] por mantenerlo íntegro, y para tu merecida tranquilidad, difundiremos los nombres de quienes desaparecieron bajo las garras de la fiera. Un pueblo sin tensiones no es más que un cuerpo muerto. Yo dramatizaré la situación, honrando como héroes a los autores de la Esfinge. Toma nota. Estos cayeron en la supuesta lucha contra el monstruo: Aristoy, Georgacópulos, Brotos, Anticles, Filandros, Peridios, Antimo y Glauco. Todos los desaparecidos ofrecieron un bello ejemplo a la juventud. Ese será el argumento de mi discurso fúnebre, porque a los incentivos del heroísmo y de la gloria no se resiste ningún griego. (p. 114)

Esta mención a la desaparición evoca, al menos entre el público latinoamericano, una de las prácticas más comunes utilizadas en las dictaduras conosureñas de los años 70: la desaparición forzada a manos de agentes del Estado. En este caso, las víctimas son los mismos operarios de las fuerzas armadas, su muerte no solo sirve para guardar el secreto, sino que tiene un valor fundacional: legitima a la Esfinge como una amenaza terrible para la ciudad y los convierte en sus primeros mártires.

La reina, en representación del Estado, construye una narrativa memorialística (se apropia a su favor de la retórica del discurso fúnebre y el enaltecimiento de los caídos) que desviará la atención de los familiares y ciudadanos de la verdad de lo sucedido. Quizás podamos relacionar esta apropiación y perversión de los códigos de la memoria con el vaciamiento histórico que termina por instaurarse en algunos homenajes: en ocasiones la retórica del dolor o el sufrimiento de las víctimas y familiares opacan las circunstancias sociohistóricas que dieron paso a la catástrofe rememorada, invisibilizan los condicionantes históricos, políticos y sociales que la hicieron posible. En esta obra, la amenaza que supone la Esfinge y la exaltación del terror que esta produce desde los aparatos ideológicos religiosos y mediáticos evitan la pregunta del porqué de su repentina llegada.

Edipo y el enigma de la transición

El protagonismo de Edipo es mucho menor en esta segunda parte, aparece en las escenas finales. El enfrentamiento en esta versión del mito también será dialéctico: la Esfinge-Yocasta hará una pregunta que Edipo debe responder correctamente, y quien pierda deberá pagar con su vida[162]. El joven compara las preguntas con las que formulan en los concursos televisivos y exige un enunciado que le obligue a reflexionar:

> YOCASTA: la Esfinge puede decirle a Edipo: "Pese a que creas haberme derrotado la que vencí fui yo"
> EDIPO: (Irónico). Excelente la idea. Entonces ¿aquí el que pierde, gana?
> YOCASTA: ¿Por qué no?
> EDIPO: ¿Quieres decirme que ganaste?
> YOCASTA: No me preguntes más, pues va contra las normas. Dejémoslo en suspenso. Ya lo sabrás.
> EDIPO: ¿Cuándo?
> YOCASTA: En cuanto logres darle una solución a nuestro enigma, ese que dice: "Aquí el que pierde, gana". (*Breve pausa*.) Aunque, si te parece, tratemos de resolverlo juntos. Yo perdí. Ayúdame a saber qué puedo haber ganado.
> (*Se escucha un largo aullido, mientras Edipo despoja a Yocasta de la coraza metálica perteneciente a la Esfinge, dejándola caer con estrépito. Luego le da la mano. Suben muy lentamente al plano superior por una de las rampas. Allí espera Creonte. Le entrega una corona a Yocasta. Suena un himno antiguo. Aclamaciones. Yocasta corona a Edipo. Después ocupan sendos tronos, situados frontalmente respecto a los espectadores*.). (p. 112)

La obra no contiene desenlace trágico, al contrario, termina con la aclamación del pueblo, quien reconoce a Edipo como su próximo rey. Le faltará todavía por descubrir que acaba de desposarse con su madre, no obstante, tal anagnórisis no forma parte de la acción dramática[163]. Termina con madre e hijo ocupando sendos tronos, una imagen que evoca los pactos realizados entre los miembros del antiguo gobierno y el actual[164].

---

[162] Existe otra tradición, reflejada, por ejemplo, en la cerámica antigua, en la que Edipo se encontraba cuerpo a cuerpo con la Esfinge. Una versión que es recogida por Pier Paolo Pasolini en su versión fílmica.

[163] Estos males quedan anunciados de alguna manera en la intervención final de TIRESIAS: "¿aquí el que pierde, gana? Es un decir... ¿Qué ganó Yocasta al haber perdido? ¿Un rey, un esposo? (Breve pausa.) Edipo reina. Dispone de todo el poder. Sin embargo, el curso de los acontecimientos, que Yocasta quiso encauzar a su manera, demostrará que el verdadero enigma es este otro: 'Aquí el que gana, pierde'. Edipo aún no lo sabe. Por ahora reina en Tebas, unido en matrimonio con su madre, Yocasta. El pueblo le tributa su reconocimiento. ¿No libró a Tebas del horror de la Esfinge? Que disfrute su gloria. Merecida la tiene" (p. 121-122).

[164] Otra imagen similar, que evoca la alianza entre el gobierno de dictadura con el nuevo gobierno democrático la encontramos en *La puta madre*. AGAMENON le cuenta a Cassandra: "ellos han aprendido la lección. Están más mansos. Tu padre, por ejemplo, es todo un caballero. Esta mañana nos hemos saludado como viejos camaradas. Me preguntó por ti. Que cómo te portabas. Usa dientes postizos y sonríe con gusto. Nos han tomado muchas fotografías. ¿No has leído los diarios?" (p. 28). Agamenon se jacta de posar junto al Padre de Cassandra, un gesto de acercamiento y complicidad entre los que antes habían sido represor y perseguido. Recordemos que el padre de Cassandra, militante socialista, marchó al exilio y regresó en tiempos democráticos para retomar su papel en la vida política convertido al neoliberalismo.

El motivo del incesto se ha repolitizado para hablar de la transmisión irregular del poder. Todo ha sido orquestado para ocultar este despotismo y hacer parecer que han sido las capacidades dialécticas de Edipo y su raciocinio las que le han llevado hacia la corona. Si el pueblo Tebano es el receptor intradiegético de esta farsa, el espectador real, por contra, asiste al "making of", a la construcción de una narrativa por parte del Estado que otorga sentido y justifica la subida de Edipo al trono, una ficción sobre la que se va a fundamentar el nuevo gobierno y etapa que comienza en Tebas. ¿Pretende Morales develar ante el espectador el constructo artificial que se esconde tras toda sociedad? ¿Pretende mostrar el relato de la Historia como el resultado de una ficción modelada por la ideología dominante?

En Chile la sucesión de gobiernos, el paso de la dictadura a la democracia, para algunos críticos se ha producido de forma incestuosa. La segunda es "hija" de la primera, no se ha producido una separación de todas las lógicas implantadas por Pinochet. Con el advenimiento de la democracia se minimizó la represión y violencia de Estado, pero la violencia simbólica y económica ejercida por las leyes neoliberales del mercado seguía vigente en los años 90 y 2000. No en vano se pregunta el cineasta Pablo Larraín: "¿el plebiscito es sólo la derrota de Pinochet o es también la victoria del modelo de Pinochet?" (en Fernández-Santos, 2013). Un cuestionamiento que nos lleva al enigma aquí planteado: "Aquí el que pierde, gana".

Esta incógnita nos lleva a revisar la "retórica del consenso" que apartaba la vista de lo sucedido en el pasado para mirar únicamente hacia el futuro. El gran relato de la Concertación ponía el énfasis en la celebración de los logros económicos para desviar la mirada de los pactos que garantizaban la impunidad de los militares, la participación de las antiguas élites políticas en el gobierno democrático o la permanencia de la Constitución diseñada por los asesores de Pinochet. El milagro económico de Chile, el jaguar como símbolo del país, son otras de las narrativas que se han sobrepuesto. Sirva también como ejemplo de relato fundante sobre la violencia política que contiene el Informe Rettig: la historia oficial del Horror partía de la polarización social que caracterizó a la sociedad chilena durante la década de los 60 e inicios de los 70[165].

[165] "Esta narrativa hace eco de lo que en el caso argentino se llamó la 'doctrina de los dos demonios', la sugerencia de que la violencia se debió al extremismo de izquierda y derecha, y que, según sus críticos, describe a la sociedad como un observador pasivo de una lucha entre extremistas y militares" (Jara Leiva, 2020: 254).

Todas estas lecturas del pasado inmediato y del presente buscaban regular un sentido común sobre lo sucedido entre la ciudadanía y bloquear la emergencia de memorias periféricas en los espacios mediáticos e instancias públicas que pudieran hacer peligrar el estado de cosas o el relato oficial que lo garantizaba. Pero, ¿quién había orquestado esta narrativa de los hechos y a quién favorecía? Con el retorno a la democracia, ¿se democratizó verdaderamente la "palabra" o esta siguió al servicio y uso de los grupos de poder para favorecer el estado de cosas que deseaban mantener? Si el lenguaje es poder y favorece a quién lo tiene: ¿quién posee la hegemonía de la palabra en los años 90 y 2000?

A modo de cierre

El objetivo de Morales con *Edipo reina o la planificación* dista mucho de "escribir una tragedia de ligazón sobre una familia en concreto, castigada por el destino o por unos dioses inmisericordes, como podemos encontrar en los ciclos troyanos y tebanos" (Santa María Fernández, 2018. 612). En sus recreaciones míticas aplica de manera sistemática el distanciamiento irónico y la deshumanización de los protagonistas, víctimas del extrañamiento propiciado por el periodo que les ha tocado vivir en sus propuestas dramáticas. No busca generar la identificación entre los personajes y el espectador, sino más bien todo lo contrario: quiere provocar su extrañamiento ante un mundo regido por el absurdo: "presenta la realidad ante nuestros ojos de manera distanciada e irónica para conseguir 'descorrer' los opacos sinsentidos de la sociedad actual; en una palabra, 'desvelar' sobre escena la complejidad del mundo contemporáneo" (Santa María Fernández, 2018: 609).

Podemos conectar el enigma que plantea la obra con la pregunta por los dispositivos y maniobras que hicieron posible la perduración de algunas lógicas implantadas por la dictadura y con otros factores que ayudaron a perpetuar el orden creado por el gobierno de Pinochet. En la primera parte presenta la paradoja, que encuentra su correlato histórico en la nación chilena, entre progreso e inmovilismo. ¿Es la inmovilización política y social un requisito para que la globalización y el capitalismo avancen "sobre ruedas"? Las relaciones entre violencia y poder también se hacen eco en la obra: el reinado económico de Carpi comienza tras el homicidio de Venturino, para que el primero pueda reinar, el segundo debe morir.

En la segunda parte devela la producción estatal del miedo y sus usos políticos, observamos "cómo [este] es significado, provocado, e incluso manipulado con fines políticos" (López González, 2018: 43). Muestra también el orden social como ficción moldeada por la ideología dominante, revela los artificios narrativos y discursivos sobre los que esta se forja y da sentido al *statu quo*. Se hace patente en esta obra la distancia que existe entre los relatos sobre los acontecimientos y aquello que realmente sucedió: no existe el azar, solo la planificación -parece decirnos el autor- la gesta heroica de aquel sujeto que estaba en el lugar y momento adecuado estaba debidamente prediseñada. Existe cierto artificio tras las narrativas y discursos con las que otorgamos sentido a los acontecimientos históricos o sociedades que habitamos. En muchos casos estas son visiones y versiones partidarias, afines a los grupos de poder y hegemonía: así los ingenieros son rememorados como los primeros mártires caídos a garras de la Esfinge y Edipo celebrado como el libertador de la nación que puso fin a su tiranía.

2. La metamorfosis de los Atridas en el Chile actual

> Nadie ha venido a solidarizar con el reo Jiménez, alguna vez héroe de todas las causas, entre otras, la resistencia contra el presuntuoso y seudosocarrón y exento de todo glamour dictador Pinochet.
>
> En medio de los ruidos de sables y de wiskys Dafne recorre los infinitos y atosigantes pasillos del poder judicial y como una caudilla pop star buscando salvar la vida del hombre más importante en su vida, pero también el más horriblemente detestado por ella: su propio padre, Joshua Halevi Jiménez, el ex PPD radical por la quinta cordillera norte siete veces reelecto, el ex cinturón décimo Dan, el ex campeón de tenis seniors, el ex militante del Mapu obrero campesino, pero sobre todo el ex padre cariñoso. (*Infamante Electra*, p. 3)

Las palabras de esta voz narradora que irrumpe en las acotaciones y contextualiza la acción dramática en *Infamante Electra*, la obra de Benjamín Galemiri que abordaremos en este capítulo, aluden al movimiento centrípeto que se produjo de forma paulatina en una parte de la izquierda chilena durante y después de la dictadura de Pinochet. El Golpe puso fin al proyecto socialista de la Unidad Popular y a las utopías revolucionarias de la izquierda más radical y obligó a los partidos proscritos a repensar y rehacer sus formas de hacer política.

Galemiri trae al presente dramático el mito de los Atridas para mostrar el resultado de esta (re)conversión ideológica, conocida como "renovación socialista", que se produjo en el interior de algunos partidos de izquierda en los años 80 y 90 y las nuevas subjetividades y sensibilidad política que resultaron de ella. La trayectoria vital del protagonista, que lo lleva del MAPU-OC (un partido de izquierda marxista y revolucionaria) a su integración en el gobierno de Concertación (una coalición de centroizquierda de orientación marcadamente neoliberal en lo económico), es un ejemplo del "travestismo" político (Moulian, 1997) llevado a cabo por los militantes setentistas para distanciarse de su pasado en partidos de orientación marxista y participar en el presente democrático del nuevo horizonte político orientado hacia el progreso y desarrollo económico[166].

[166] Moulian no ha sido el único que ha hecho referencia al reposicionamiento de las fuerzas políticas en el nuevo horizonte democrático. Richard (2018: s. p.) denuncia también el juego de mentiras, engaños y traiciones, los artificios y disfraces, las simulaciones y disimulos, que se hicieron comunes durante la transición entre aquellos que querían mantenerse en el poder, como los políticos que procedían del gobierno cívico-militar, o alcanzar puestos elevados dentro del gobierno de Concertación. Estos movimientos aparecen codificados en nuestro corpus de estudio bajo diferentes mascaradas estéticas e indumentarias.

Galemiri se muestra en la obra muy crítico con esta nueva izquierda chilena que gobernó en coalición durante la transición. No ofrece una lectura que revise los condicionantes sociohistóricos y políticos que la hicieron posible, sino que plasma de manera satírica y paródica a esta clase política que depuso el ideario socialista y vistió las galas del neoliberalismo y lo nocivo de su praxis para la ciudadanía.

"De la democracia revolucionaria a la democracia posible[167]". Discursos y acción política en tiempos de dictadura

Este viraje ideológico hacia posturas neoliberales no se produjo de forma abrupta, sino que fue el resultado de un proceso paulatino que se remonta hasta 1983, cuando Pinochet anuncia su intención de legalizar de nuevo los partidos de orientación no marxista -una maniobra que debe entenderse como una estrategia para refrenar la movilización social derivada de la crisis económica-. En aquel momento la izquierda estaba fragmentada a causa de la violencia desplegada contra ella en los años setenta, sin embargo, ante la posibilidad de volver a participar de la vida política, las distintas organizaciones se fueron reagrupando en torno a dos grandes conglomerados con dos visiones opuestas acerca de qué camino seguir para salir de la dictadura: la negociación institucional frente al derrocamiento armado.

Las agrupaciones partidarias de la vía insurreccional (PS-Almeyda[168], Partido Comunista de Chile, Movimiento de Izquierda Revolucionaria, el MAPU Lautaro y el Frente Patriótico Manuel Rodríguez) se unieron bajo el Movimiento Democrático Popular[169]. Otros partidos, en cambio, prefirieron adaptar su actuación al nuevo panorama

[167] El nombre de este epígrafe procede del artículo "De la democracia revolucionaria a la democracia posible. Trayectorias políticas y conceptuales de la democracia en la izquierda marxista chilena, c.1950-c.1990" (2020) de Casals y Perry.

[168] Tras el atentado fallido de Pinochet en 1986, el sector Almeyda fluctúa hacia posiciones renovadas hasta que en 1989 se reunifica otra vez el partido.

[169] Pese al triunfo del NO, de la victoria de la salida por la vía institucional, estas agrupaciones tampoco se integraron en la Concertación de Partidos por la Democracia quedando, a causa del sistema electoral binominal, al margen del Parlamento. Esta izquierda sigue presentándose a sí misma como una alternativa al capitalismo, sin embargo, su discurso político comienza a ser sentido como desfasado, cuasi anacrónico. Desde su posición extraparlamentaria criticaron los diferentes gobiernos de transición y sus agendas políticas. Cuatro cuestiones fueron las que predominaron en sus críticas: 1) la permanencia de la Constitución de 1980 y falta de una asamblea constituyente para sustituirla, 2) la orientación neoliberal de la política económica, que se traduce en el libre mercado en la educación, salud y sistema de pensiones; en la escasa modificación de las leyes laborales heredadas de la dictadura; y la persistencia de cifras negativas en los indicadores de distribución de la riqueza en el país, 3) una política en Derechos Humanos basada en el olvido, posibilismo y "justicia en la medida de lo posible" (especialmente durante los gobiernos de Aylwin y Frei) y 4) la asunción, por parte de la Concertación, de una cultura política que desdeña la protesta

político y social de la dictadura: dejaron a un lado la instauración del socialismo y la erradicación del capitalismo en pos de la recuperación de la democracia por una vía pacífica (Navarro, 2016: 19). Optaron por reconocer la institucionalidad de la dictadura y acabar con esta siguiendo sus "reglas", centraron todos sus esfuerzos en ganar el plebiscito de 1988 que debía decidir la continuidad o no de Pinochet en el poder (Álvarez Vallejos, 2019: s. p.). El Partido Socialista de Núñez, la Izquierda Cristiana, el MAPU y el MAPU OC constituyeron la "izquierda renovada", que, durante la década de los 80, renunció a la posibilidad de una sociedad diferente a la capitalista y se adhirió a los principios neoliberales (Álvarez Vallejos, 2019: s. p.). Junto con la Democracia Cristiana[170], el Partido Republicano y el Partido Socialdemócrata crearon la Alianza Democrática en 1983, que daría paso a la Concertación de Partidos por la Democracia en 1988.

La transformación ideológica de este sector de la izquierda se conoce como la "renovación socialista" e implicó la producción simbólica de nuevos discursos y verdades que vinieran a reemplazar (de la forma más coherente posible) las formas tradicionales de la izquierda anterior al golpe (Moyano Barahona, 2010: 30). Supuso el abandono de los anteriores discursos revolucionarios, anticapitalistas y latinoamericanistas en favor de posturas "socialdemócratas, eclécticas y ambiguas" (Navarro, 2016: 19) que tenían como fin último el retorno de la democracia. Esta dejó de ser entendida como un sistema burgués y comenzó a presentarse como la opción más óptima para dar cabida al socialismo[171] (Moyano Barahona, 2010: 327), entendido no ya como un tipo de sociedad sino como un conjunto de políticas y reformas sociales para propiciar la equidad y justicia social. Junto con la democracia se aceptó el modelo capitalista-neoliberal como eje conductor de la economía nacional.

Esta transformación no se produjo de forma homogénea en los diferentes partidos de izquierda, sino que cada agrupación tuvo que reinventar sus propios discursos y praxis política para adaptarse a la nueva realidad. Coinciden, como punto de partida, en la

social y prioriza los acuerdos y alianzas con las fuerzas armadas, la derecha política y el gran empresariado (Álvarez Vallejos, 2019: s. p.).

[170] La Democracia Cristiana, a diferencia de lo sucedido con los partidos de izquierda, que fueron prohibidos y represaliados, solo fue suspendida, pudiendo mantener su organización. No obstante, algunas de las personalidades de este partido fueron víctimas de la represión. En fechas cercanas se inaugurará en la Corporación Parque por la Paz Villa Grimaldi el memorial dedicado a sus militantes.

[171] Aunque no definen ni describen su idea de democracia, esta es presentada como un bien y fin en sí misma, "un estado de cosas que aspiramos a que sea permanente" (Vodanovic, 1988: 58).

(auto)crítica de la experiencia de la Unidad Popular y la necesidad de distanciarse del ideal socialista que la había vertebrado. Esto les lleva a asumir una postura crítica hacia el marxismo (identificado, en ese momento, con el estalinismo) y promulgar la necesidad de crear un nuevo socialismo mucho más plural, acorde a las nuevas circunstancias. La lucha de clases dejó de ser el eje articulador e identitario: los partidos no se identificaban ya con sectores específicos de la población, sino que buscaban dar cabida a todos los sectores de oposición a la dictadura.

A nivel discursivo se produjo un "giro lingüístico" hacia los postulados del liberalismo y la socialdemocracia. El concepto de "proletario" fue reemplazado por el de "sujeto popular", mucho más amplio, para dar cabida a todo subalterno o subordinado que no detentase "los elementos que permiten dominar en una estructura social, económica o cultural […], cuya lucha política se entendía como cotidiana, microscópica y jamás sujeta a un algún tipo particular de ideología o militancia política" (Moyano Barahona, 2010: 376). A su vez, la categoría de "pueblo", que ocupaba un lugar central en los discursos y programas de izquierda chilena, es reemplazada por la de "sociedad civil", entendida como un conjunto de "ciudadanos iguales en derechos y deberes, que participan racionalmente de las decisiones políticas generales y que articulan sus propios nichos de acción social en una esfera intermedia entre lo público y lo privado" (Moyano Barahona, 2010: 377). El imaginario de la lucha de clases predominante en los años 60 y 70 comenzaba a sentirse como algo obsoleto y casi anacrónico en los años 80 y 90.

Esta renovación, según Garretón, Moulian, Devés y Corvalán, se vio influenciada por el giro que estaba dando la política a nivel mundial: la caída de los socialismos reales, la crisis del marxismo y la renovación de la izquierda europea. Parte de los sociólogos e historiadores han considerado que estas ideas fueron importadas a Chile por los dirigentes de la izquierda nacional que se encontraban en el exilio y habrían entrado en contacto con las dos corrientes políticas europeas que habían venido a reemplazar a los socialismos reales, como el eurocomunismo (Partido Comunista Italiano) o la socialdemocracia (Partido Socialista Obrero Español).

Sin embargo, otros acercamientos, como el propuesto por Moyano Barahona (2010), restan peso a esta hipótesis de la importación de modelos exteriores y ponen el foco dentro del mismo país, donde el contexto de represión y dictadura obliga a reinventar un nuevo tipo de hacer política que se aleja de la militancia de los años 60 y 70. En un momento en el que apenas hay margen de actuación para la oposición, el debate y la autocrítica se

convirtieron en la actividad política por excelencia: crítica intelectual y actividad política comienzan a ser prácticas indisociables[172]. Esta "intelectualización de la política" reducía su praxis a una elite cupular y ponía distancia con la política de masas que tenía al ciudadano común de clase popular como sujeto de acción (Moyano Barahona, 2010: 100). Según los postulados de la nueva izquierda chilena la participación de este sujeto común en la futura democracia iba a consistir en votar, en conciencia y libremente (Moyano Barahona, 2010: 368). Las estrategias de oposición de la izquierda renovada mutaron a lo largo de los años 80: del llamado a la desobediencia civil como forma de expresión social del descontento (por ejemplo, con las marchas de 1982 y 1983) al llamamiento a la participación electoral y movilizan a la ciudadanía a inscribirse en los registros electorales para sacar a Pinochet del gobierno votando NO.

Reconversión de la militancia y alumbramiento de una nueva subjetividad política

La renovación socialista no implicó únicamente un cambio en los discursos y praxis de los partidos políticos sino también la reconversión subjetiva de los antiguos militantes. Tal y como afirma Lechner (1986), la política no es solo instrumental y programática, contiene también una dimensión simbólica y subjetiva. La adscripción racional a un proyecto político-ideológico es solo una parte, la experiencia de la militancia implica mucho más, como, por ejemplo, "la adopción de estilos de vida singulares y distintivos, que consideran desde un cierto tipo de vestimentas hasta usos lingüísticos específicos" (Ruiz, 2015: 168).

Militar en un partido, especialmente tras la movilización que implicó la revolución cubana en Latinoamérica[173], implicaba adoptar una determinada forma de leer y vivir la

[172] Este hecho se hace todavía más evidente en el caso del MAPU, partido al que originalmente pertenece el protagonista de la obra analizada. Dentro de esta agrupación hubo muchos, y destacados cientistas sociales, como Eugenio Tironi, Manuel Antonio Garretón, José Joaquín Brunner, Tomás Moulian, etc., que hicieron circular sus ideas renovadas desde diferentes centros de estudios como el FLACSO (Chile) o el Instituto para el Nuevo Chile (Holanda). En ese contexto de represión el pensar se convierte en más importante que el hacer (Moyano Barahona, 2010: 110), la actividad intelectual se entiende como una forma de hacer política. Así, parte de los integrantes del MAPU hicieron oposición desde las ciencias sociales, por ejemplo, haciendo circular sus escritos en el ámbito académico desde los institutos FLACSO y SUR.

[173] La victoria de los guerrilleros cubanos en 1959 había movilizado a toda América Latina y extendido la idea de la revolución como un camino viable hacia la emancipación de los pueblos oprimidos por el imperialismo económico. La necesidad de destruir el orden capitalista imperante se convirtió en el motivo central de la agenda de los partidos de izquierdas, haciendo partícipes a muchos chilenos del proyecto de un socialismo antiimperialista, humanitario e igualitario. Parte de los partidos de izquierdas añadieron el ideal guevarista a su doctrina. Creían que la transformación social traería consigo el nacimiento de un "hombre nuevo", de un sujeto ejemplar, sacrificial y heroico, "dispuesto a dejar todas las comodidades y

realidad. Durante los años 60 e inicios de los 70, en un contexto de ferviente politización, la militancia se convirtió en eje vertebrador de las identidades de los ciudadanos chilenos que se inmiscuyeron en política, a la vez que el advenimiento del socialismo se superpuso y desbancó sus proyectos personales. En aquellos tiempos el militante mostraba "una fuerte implicación en las actividades de cada partido, un alto nivel de conciencia de los objetivos prioritarios y de la ideología de cada partido" (Lagroye 1976: 12).

Sin embargo, tras el golpe, la prohibición de los partidos, la persecución y el paso a la clandestinidad obligaron a buscar nuevas formas y espacios de actuación política. Parte de los antiguos militantes trasladaron su actividad a las ONG:

> Para nosotros, para los que trabajábamos en este mundo, en estas experiencias múltiples, esto fue claramente un reemplazo del mundo de la militancia política, porque pasada la época de la resistencia más dura, la actividad que desarrollábamos en las ONG era más productiva y tenía más sentido, nos permitió canalizar el compromiso político y poner nuestro saber al servicio de una causa y de la reflexión. (Saball[174] en Moyano Barahona, 2016: 29)

Hasta 1973 había sido muy común la doble militancia en organizaciones sociales y partidos políticos. No obstante, en tiempos de dictadura, la primera terminó sobreponiéndose a la segunda. Hubo quienes exploraron nuevas formas de colaboración con el mundo popular: por ejemplo, desde las ONG se contribuyó a la reconstrucción de las asociaciones populares que habían sido fragmentadas por la represión tras el golpe (Moyano Barahona, 2016: 15). Con la legalización de los partidos y posterior retorno a la democracia ambas esferas continuaron separadas[175].

"La política" (entendida como "campo estructurado formalmente a nivel institucional y de gobierno") quedaba cada vez más alejada de "lo político" (del modo "cotidiano en que los diversos sujetos asumen la construcción de la realidad social deseada desde organizaciones civiles o movimientos ciudadanos") (Muñoz Tamayo, 2017: 121). Los antiguos militantes tomaron diversas vías: un grupo menor continuó sus labores en el

---

vínculos nacidos en el mundo en lo personal -los llamados placeres pequeño burgueses- con tal de luchar por la causa colectiva y abstracta de la revolución" (Vidaurrázaga Aránguiz, 2012: 70).

[174] Paulina Saball fue fundadora del Colectivo de Trabajo Social y posterior ministra de Vivienda y Urbanismo durante el segundo gobierno de Bachelet (2014-2018).

[175] Especialmente a partir del año 2000, "se comienza a producir movimiento social sin vasos comunicantes, o muy debilitados, con el sistema político. De allí que lo que definirá a los movimientos sociales desde inicios del nuevo siglo será la búsqueda de una nueva vinculación con la política, no mediada por los partidos ni inscrita en marcos regulatorios de participación ciudadana como aquellos que caracterizaron, hasta ese entonces, los modos de gestión de la relación gobierno-actores sociales" (Aguilera-Ruiz y Álvarez-Vandeputte, 2015: 8).

mundo de las ONG (pese a que durante la postdictadura experimentaron un decrecimiento significativo), los hubo que se replegaron a la academia formal y otros se (re)incorporaron como cuadros profesionales al mundo de la política partidaria (Moyano Barahona, 2016: 30).

En este último campo, las antiguas ideologías políticas fueron sustituidas por la racionalidad tecnocrática y dejó de premiarse la lealtad y nivel de involucramiento con el partido para dar prioridad a un perfil con una formación técnica y profesional. Así, por ejemplo, tanto Lagos como Bachelet ponen al mando del Ministerio de Hacienda a un economista independiente (Andrés Velasco), que hacía una evaluación positiva de las reformas de los Chicago Boys. A su vez, "los antiguos códigos del honor y la moralidad del repertorio militante de la izquierda fueron reemplazados por el libreto narcisista de la figuración social" (Richard, 2018: s. p.). Frente a este perfil tecnocrático que se impuso en el interior de los partidos políticos durante la transición, en el corpus trabajado predomina la aparición del antiguo militante que cambia de ideas, más preocupado por su perfil mediático que por cumplir las promesas electorales, cuya actividad política se asemeja a una campaña de *marketing* en la que ellos mismos se ofertan como producto de deseo[176].

Los nuevos discursos y prácticas políticas adoptadas por aquellos que se convirtieron al neoliberalismo en los años 80 y 90 han sido leídos en clave de apostasía y traición. En ninguna de las obras analizadas se hace una lectura de esta transformación subjetiva en términos positivos. Galemiri hace en *Infamante Electra* un retrato satírico y ferozmente paródico de la nueva clase política. Su protagonista, Joshua Halevi, había sido un joven burgués que jugaba al idealismo de izquierdas, un exmilitante del MAPU, partido político actualmente inexistente cuyo papel en determinadas gestas que hicieron posible el retorno a la democracia no ha pasado desapercibido.

[176] Esta mediatización de la actividad política tiene que ver con el fenómeno conocido como "personalización de la política": en un contexto en el que los candidatos, debido al pacto tácito de mantener la arquitectura liberal y la práctica de los consensos, apenas difieren en sus programas, los votantes se dejan llevar por las sensaciones que les producen en sus diferentes intervenciones públicas.

El MAPU y el "mito" del partido transicional[177]

Los militantes del MAPU fueron en su mayoría jóvenes de clase media y alta, de religión cristiana, comprometidos con el cambio social y la transformación de la estructura capitalista. Gran parte de ellos estudiaron economía, derecho o sociología en la Universidad Católica o la Universidad de Chile, una formación tecnocrática que los habilitó para ocupar cargos importantes durante los primeros gobiernos de Concertación.

El MAPU nace en 1969, del fraccionamiento de una parte del Partido Demócrata Cristiano que se declaraba abiertamente marxista. Pese a su corta trayectoria, algunos de sus militantes llegaron a ocupar cargos ministeriales bajo el gobierno de la Unidad Popular[178] (por ejemplo, Fernando Flores como ministro de Estado, o Juan Carlos Concha). En 1971 el mismo MAPU sufrió una escisión en su interior que dio lugar a la Izquierda Cristiana, de corte mucho más tradicional y que no se identificaba con el marxismo. Las diferencias entre sus militantes continuaron y en 1973 comenzaron a desmarcarse dos alineamientos: el MAPU, sector más radicalizado, que se declaraba marxista-leninista, con Óscar Guillermo Garretón y Eduardo Aquevedo a la cabeza, y el MAPU OC, de tendencia más moderada y cercano al PC, liderado por Jaime Gazmuri y Enrique Correa.

Con el Golpe ambos MAPU se vieron abocados a la clandestinidad y la actividad intelectual se convirtió en su manera de seguir haciendo política[179]. Vieron en las ciencias sociales un camino desde el que hacer oposición a la dictadura de Pinochet: desde institutos, como el FLACSO o Sur, en los que trabajaban o colaboraban, hacían circular circuitos de corte académico en los que reflexionaban acerca del panorama político y social. Así, fueron los primeros en iniciar un proceso de (auto)crítica respecto al fracaso de la Unidad Popular y su responsabilidad en él. Se distanciaron del discurso marxista alegando que su exceso dogmático había derivado en una relación autoritaria y burocrática con las masas y abandonaron las "desviaciones obreristas" que les impedían "abrir sus puertas a nuevos sectores que pudieran sentirse convocados por él" (Moyano

---

[177] *El MAPU durante la dictadura. Saberes y prácticas políticas para una microhistoria de la renovación socialista en Chile, 1973-1999* (2010) de Moyano Barahona ha sido la lectura base para la elaboración de este epígrafe.

[178] Para el presidente Allende el MAPU tuvo un papel relevante: "le abrió un nicho de representación en un espacio electoral en el que la izquierda era sumamente débil: el mundo de los jóvenes de clase media y alta y con origen cristiano" (Moyano Barahona, 2010: 476).

[179] En 1983, el MAPU sufriría una nueva escisión interna, el Movimiento Juvenil Lautaro (o, también, MAPU Lautaro), partidario de la rebeldía de masas, emprendió su propio camino, separándose de la línea ideológica del socialismo renovado en pos de acciones violentas.

Barahona, 2010: 342). Junto con esto, señalaron, muy tempranamente, la necesidad de reunificar a los sectores de oposición bajo un mismo frente para conseguir salir de la dictadura por una vía institucional y no armada[180].

Dedicaron parte de su actividad política a generar nuevas alianzas políticas con otros partidos de izquierdas (que cristalizaron primero en Convergencia Socialista[181] y después en el Bloque Socialista) y acercar nuevamente posturas con la Democracia Cristiana, de la que se habían escindido años atrás. Ambos MAPU apuntaron la necesidad de crear un nuevo programa común, que no comulgase con una determinada ideología, sino que uniese a los diferentes partidos bajo un ideal común: la recuperación de la democracia. Conscientes de que el peso de las identidades partidarias podía ser un problema en la lucha contra la dictadura, reformularon su proyecto histórico y comenzaron a autorrepresentarse no como un partido ideológico sino como un partido programático al servicio de la aglutinación y renovación socialista, dispuesto a sacrificar su propia identidad política en favor del desarrollo de una nueva fuerza socialista que unificara las diversas expresiones preexistentes. Es indiscutible su rol cohesionador en la creación de la Concertación de Partidos por la Democracia y que facilitaron el acercamiento del espectro socialista con la Democracia Cristiana[182].

Hacia finales de la dictadura, los MAPU se presentan a sí mismos como el hijo pródigo que deja atrás su pasado rebelde y hacen público su arrepentimiento (Moyano Barahona, 2010: 484). Una estrategia discursiva que pretende unir de forma coherente su pasado revolucionario, juvenil y contestatario, acorde con el proceso de radicalización que experimentaba el país en los tiempos pregolpe, con un presente de responsabilidad, madurez y tolerancia. Para dar ejemplo de ello, una vez conseguido su cometido, se autoinmolaron en 1989 [183]. Pese a la disolución del partido, su cultura política pervive:

---

[180] En 1979 los dos MAPU y la IC anuncian en una declaración conjunta su voluntad política de avanzar en la construcción de un nuevo frente de acción unitario para derrotar a la dictadura (Moyano Barahona, 2010: 348).

[181] Tal y como indicaban sus integrantes, la Convergencia Socialista pretendía promover "una secularización teórica a ideológica que permite unir tras un proyecto democrático vertientes culturales tan diversas como la laica y marxista con la religiosa y cristiana, y que dé al movimiento todo su potencial de desarrollo y arraigo en la base popular" (Arrate, 2003: 320).

[182] "El pasado juvenil demócrata cristiano de los ex mapucistas fue vital para facilitar diálogos entre la izquierda y la DC al interior de la Concertación gobernante, mientras que el origen socio económico de elite que los caracterizó, otorgó notables redes e influencias tanto políticas como empresariales" (Muñoz Tamayo, 2011: 132).

[183] Para dar ejemplo sobre la necesidad de superar las identidades políticas clásicas se produce una primera "eutanasia mapucista" en 1985, cuando los primeros dirigentes del MAPU OC ingresan en el PS-Briones. En 1989, otro sector migra al PS argumentando que el MAPU había agotado su misión histórica. Otros

las lecturas e imaginarios históricos junto con las prácticas, lógicas y sentidos políticos que articularon se impusieron durante la transición. Sirvan como ejemplo la política de consensos, la separación entre la política y lo social o el socialismo renovado, que ya no era un proyecto de transformación de la sociedad sino la implementación de un conjunto de políticas en el seno de una economía neoliberal.

La permanente influencia del MAPU propició entre 1994-2006 una serie de mitos en torno al partido y a sus integrantes: algunos los veían como una secta de poder, otros como los verdaderos artífices de la transición, que siguen supervisando y guiando desde los cargos gubernamentales que ocuparon tras integrarse en las orgánicas del PS y PPD.

Recepción y (re)lecturas de la "renovación socialista"

El campo intelectual de oposición fue mucho más amplio que el constituido por esta izquierda renovada en la que se integra el MAPU (o lo que queda de él), sin embargo, nos hemos ceñido a ella porque esta renovación junto con el viraje ideológico de sus militantes, leída en términos de traición o apostasía, aparece en diversas obras aquí analizadas.

Con el tiempo se han hecho diferentes lecturas sobre esta evolución de parte de la izquierda chilena. Edison Ortiz en su tesis doctoral "El partido socialista de Chilede la fragmentación a protagonista de la transición (1973-2000)" se centra en el Partido Socialista y presenta su renovación como un hecho positivo, imprescindible para la recuperación de la democracia. Cristina Moyano Barahona se centra en El MAPU durante la dictadura y presenta su renovación e integración en la Concertación de Partidos por la Democracia como "una continuidad histórica totalmente coherente con la tradición de originalidad y constante cambio del socialismo chileno a lo largo de su historia" (Navarro, 2016: 14). A su vez, Luis Corvalán, quien militó y fue secretario del Partido Comunista entre 1958 y 1990, plasma su visión propia en torno a este proceso en *Del anticapitalismo al neoliberalismo en Chile* (2002), un texto que plantea la renovación de la otra izquierda chilena (a la que no pertenece) como un quiebre con la tradición partidaria revolucionaria.

militantes destacados (como Eugenio Tironi, Víctor Barrueto o María Antonieta Saa) deciden en 1990 permanecer en el Partido por la Democracia (PPD), que había nacido ante la imposibilidad legal que había recaído sobre el Partido Socialista de existir como partido político debido a su histórica orientación marxista.

Sin embargo, ¿qué lugar ha ocupado este proceso de transformación de la praxis y militancia política y qué discursos ha alumbrado en los productos culturales? En 2003 salió a la luz *Chile, los héroes están fatigados* del cineasta (y luego político) Marco Enríquez-Ominami. En este documental indaga sobre el lugar que ocuparon en tiempos de democracia aquellos que, como su padre Miguel Enríquez[184], tomaron parte en un proyecto de transformación social que diera lugar a una nueva sociedad y ejercieron un rol importante como actores sociales de este cambio que profesaban. ¿Qué ha pasado con estos sujetos del periodo revolucionario en la actualidad?, se pregunta el film.

Enríquez-Ominami hace un trabajo diametralmente opuesto al de otros documentalistas que rescatan la figura de personajes cuyas gestas fueron notables antes y después del Golpe[185] (Uribe Moreno, 2005: 55). Construye un relato desacralizante, no exento de ironía, en torno a la evolución ideológica de los excompañeros de su padre y su adaptación al modelo neoliberal (Lazzara, 2016: 76). Por ejemplo, contrapone imágenes de archivo, en las que se ve a los antiguos dirigentes arengando a las masas, con las declaraciones que hacen para el documental, una yuxtaposición que hace evidentes las contradicciones discursivas y el transformismo ideológico y el afán de esta generación revolucionara "por dejar el pasado en el pasado" (Lazzara, 2016: 76). La mayor parte de los héroes entrevistados por ME-O, como se le conoce popularmente, son ex MAPU que jugaron "un papel clave en el diseño de la transición y el forjamiento del pacto democrático con los militares" (Lazzara, 2016: 76). Algunos de ellos son Óscar Guillermo Garretón, Enrique Correa, José Miguel Insulza, José Joaquín Brunner y Eugenio Tironi Barrios.

El documental muestra a estos antiguos héroes revolucionarios inmersos en el mundo neoliberal como coordinadores de grandes empresas y asesores de multinacionales o trabajando en el gobierno con aquellos por quienes fueron perseguidos anteriormente. Un gesto muy similar al que realizan algunos de los dramaturgos en las obras estudiadas. Este viraje aparece, leído en términos críticos y satíricos, toma corpus en diversos personajes de nuestro corpus: el Padre de *La puta madre*, el protagonista de *Infamante Electra*, el

[184] Miguel Enríquez era el secretario del MIR en el momento del Golpe. Rechazó el asilo político y siguió ejerciendo su labor política desde la clandestinidad, no obstante, fue asesinado por los agentes de la DINA en 1974. Su muerte supuso un duro revés para su partido.
[185] Sirvan como ejemplo *Víctor Jara* (1997) de Carmen Luz Parot, *Cardenal Raúl Silva Henríquez* (1999) de Ricardo Larraín, *Joan Alsina* (1999) y *Salvador Allende* (2003) de Patricio Guzmán y *Miguel Enríquez, la humanidad de un mito* (2004) de Víctor Gómez.

Productor de *Filoctetes, la herida y el arco* y el Ulises de *Ulises o no*. Todos ellos militaron en partidos de izquierda, vinculados a un proceso de transformación o emancipación social, en un tiempo pasado, sin embargo, su trayectoria viró hacia posiciones renovadas en las que se adhieren a las lógicas del neoliberalismo sin cuestionar el sistema capitalista recién implantado. Estos "héroes fatigados" (retomando la imagen de Enríquez-Ominami) en el presente dramático se dedican a la política en partidos de orientación neoliberal o han hecho carrera dentro de prestigiosas empresas.

La repetida presencia del izquierdista apóstata o converso en nuestro humilde y específico corpus nos ha llevado a preguntarnos si fue un "estereotipo" recurrente en los años 90 y 2000. No obstante, la crítica anterior no ha llamado la atención respecto a este tipo de personajes ni tampoco hemos localizado evidencias de que esta metamorfosis de la izquierda haya sido recurrentemente revisitada en otras ficciones, novelas o films.

Benjamín Galemiri: el dramaturgo de la transición

Benjamín Galemiri nació en Traiguén, en el seno de una acomodada familia judeo-sefardí emigrada a Chile a mediados del siglo XX. Se licenció en filosofía por la Universidad de Chile y posteriormente estudió cine en el Instituto Chileno Norteamericano de Cultura. Todas estas circunstancias vitales han ido modelando y caracterizando su particular poética[186] que le catapultó a la fama en 1993, con el estreno de *El coordinador*.

Ha sido consagrado como el gran, y único, dramaturgo de la transición, pues no existen coetáneos que como él comenzaran a desarrollar su escritura teatral a inicios de los años 90 (Thomas Dublé, 2007: 155). Ocupa un lugar relevante como eslabón entre la generación anterior y la G. 2000, tal y como se plasma en su escritura dramatúrgica. Esta comparte muchos elementos con destacados dramaturgos de generaciones anteriores, como Jorge Díaz o Marco Antonio De la Parra, como la reflexión sobre la actualidad socio-política y el uso de intertextos; a la vez que adelanta una serie de características que se convierten en rasgos comunes de la generación de los 2000, como la referencia indirecta a la dictadura de Pinochet o la omnipresencia tecnológica.

[186] Destacamos la ingente cantidad de referencias filosóficas y humanísticas, la incorporación de motivos bíblico-judaicos y la reapropiación de los recursos cinematográficos. Diversos ejemplos irán apareciendo en los pasajes citados en este capítulo.

Su producción teatral propone otro acercamiento al panorama político, tiene otro modo de trabajar con la memoria. Toda su producción se elabora a partir de la espectacularización satírica de la postdictadura neoliberal y globalizada, con la intención de avivar la mirada crítica del espectador hacia el mundo en el que habita (Guerrero, 2003: 8). La escritura de Galemiri refleja "las estructuras del sistema político-social y, en vez, de contrastar la Dictadura Militar con la pre y postdictadura mediante manidas oposiciones mal/bien establece continuidades entre estos periodos en cuanto a la manipulación abyecta de cuerpos e idearios[187]" (Hurtado, 2009: 154). Su producción pone el foco en los cambios culturales que propiciaron las políticas neoliberales instauradas bajo el régimen de Pinochet, en cómo los efectos de estas han reconfigurado el presente y cómo han transformado tanto al sujeto como las estructuras sociales (Cápona-Del Campo, 2019: 105).

La escritura de *Infamante Electra* fue financiada por la Beca de Creación Artística del Fondo del Libro y la Lectura del Ministerio de Cultura. La pieza se estrenó en el Teatro Camino, en 2006, bajo la dirección de Raúl Ruiz y meses después inició una gira por Madrid y diversos puntos de Francia. Este primer montaje, tal y como afirmó la crítica, resulta complejo para aquellos espectadores poco familiarizados con la producción de Raúl Ruiz[188] (Muñoz, 2006: 5) o la escritura de Galemiri[189] (Santi, 2006: 18).

La obra se compone de 24 escenas que combinan los códigos narrativos y teatrales, sin ningún tipo de orden lógico-causal. En el discurso acotacional emerge una voz omnisciente, dotada de una dimensión subjetiva (que se enuncia desde un yo y emplea verbos en primera persona del singular), cuya identidad no será desvelada en ningún momento. Esta instancia narradora, que "como los medios de prensa masivos, va determinando la imagen social de los personajes" (Pinochet Cobos, 2012: 166), es equiparable también con el corifeo de la tragedia griega clásica, encargado de "comentar los sucesos y guiar las emociones de los espectadores" (Pinochet Cobos, 2012: 166).

---

[187] La denuncia que realiza Galemiri enlaza con la postura de aquellos críticos que consideran que tras la caída de la dictadura no hubo un periodo de transición democrática sino la implantación de un gobierno de postdictadura que perpetuó las modificaciones realizadas por el régimen militar, especialmente la Constitución de 1980 y el sistema económico liberal.

[188] "La historia puede no resultar fácil de seguir si no se está acostumbrado al imaginario ruicista y al estilo de Galemiri" (Muñoz, 2006: 5).

[189] "El texto reitera lo hecho en otras obras, dando rienda suelta a la palabra hasta ser verborreico, elíptico, lleno de alusiones a la contingencia y a lo judío, exagerado y finalmente agotador. Su dramaturgia no es fácil, de hecho, muchas veces el espectador está tentado de prescindir del texto para sumergirse en las imágenes" (Santi, 2006: 18).

Esta ingente cantidad de pasajes enunciados en primera persona junto con las largas acotaciones hacen tambalear la propia estructura dramática, subvirtiendo la jerarquía textual: estos discursos (tradicionalmente) complementarios pasan a ser imprescindibles para la contextualización de la acción dramática. Muestra de ello son las siete primeras escenas, narradas por esta voz, en las que presenta a los personajes y los ubica espacial y temporalmente:

> En el escaso tiempo del que dispongo, pondré todo mi esfuerzo en narrar la enervante historia de Joshua Halevi Jiménez –un hombre condenado desde su nacimiento a ser envidiado y juzgado por todo lo que es- y de su hija Dafne Halevi Toledo una mujer que –aunque ella no lo sabe- solo vive por el poder y la venganza. (p. 1)

"Esta tragedia griega con mirada chilena" (Guerrero del Río, 2006: 81) narra la vida de Joshua Halevi, un exsenador concertacionista que ha sido relevado de su cargo acusado de malversación de fondos públicos y abusos varios. Gran parte de la acción dramática gira en torno al *agón*[190] que enfrenta a Joshua Halevi con su hija, la única abogada de la ciudad que se ha ofrecido a defenderle. En este largo enfrentamiento saldrán a relucir aquellos temas pendientes de resolución en el Chile actual: junto a la corrupción y decadencia de la izquierda chilena, aparecen otros temas muy recurrentes en la producción de Galemiri como la impostura o la violencia (física, cultural y estructural) legada por la dictadura. Esta última se manifiesta en los abusos económicos, sociales, étnicos, de género y generacionales que sufre la población chilena, legitimados por las políticas de consenso y transacciones sobre las que se asentó la democracia (Hurtado, 2009: 154).

Polisemia textual en *Infamante Electra*

Como ya adelantó la crítica teatral tras su estreno, se trata de un texto de alta complejidad que no contiene una lectura unívoca. Esto ha llevado a los estudiosos que nos han precedido a abordar "una interpretación de las muchas que ofrece en su tremenda multiplicidad de sentidos" (Pinochet Cobos, 2012: 166). Medina (2011) realiza una aproximación desde la perspectiva de género y concluye que el propósito de la obra sería el de "subvertir cánones, tradiciones y hegemonías de género, cuestiones vinculadas al

[190] En el ámbito del teatro antiguo, el término "*agón*" hace referencia al enfrentamiento dialógico entre varios personajes que se producía comúnmente tanto en la tragedia como en la comedia y que con el tiempo fue adquiriendo relevancia como parte de la acción dramática.

poder. *Infamante Electra* propone una visión del conflicto padre/hija a través de un discurso dialogado, dpnde se entrecruzan poderes" (Medina, 2011: 62).

Medina propone una lectura basada en la transgresión del mito clásico[191], de género[192] y de poder[193], encarnadas todas ellas en la figura de Dafne Halevi. Tanta subversión dificulta identificar un hipotexto claro entre las tragedias clásicas de la Antigüedad, por lo que habla de una posible escenificación y reversión del complejo de Electra en la obra de Galemiri:

> El mito de defensa del padre por parte de la hija y venganza de la madre (Clitemnestra) se subvierte a partir de la rebeldía de Dafne, rechazo a la autoridad a partir de una cuestión de poder: abogada, libre, pública. La obra trabaja con la subversión de lo estatuido por un sistema político social imperante, expuesto en la situación contextual de la obra y reificado en el padre. (Medina, 2011: 67)

Pinochet Cobos (2012) retoma la relación paterno-filial, un vínculo que roza los límites del incesto[194], como símbolo de:

> La transgresión de los imperativos éticos que debieron determinar nuestra estructura social. Considerando el rol político del padre y el importante cargo judicial de la hija, es posible interpretar que en un sistema democrático cualquier vínculo entre estos poderes resulta incestuoso y debiera estar prohibido, puesto que sin duda representa un conflicto de intereses que conduce a diversas corrupciones. (2012: 173)

Pinochet Cobos basa su lectura en la caída del discurso unificador de la Concertación, que, una vez instaurada en el poder, abandona todo proyecto colectivo en detrimento de la lógica neoliberal, el interés individual y el consumo. En nuestro caso, seguimos esta línea de interpretación, pero nos centraremos en destacar las continuidades del sistema políticosocial implantado por la dictadura que evidencia esta obra.

---

[191] "El solo hecho de la actualización del mito en el contexto de nuestro siglo constituye una transgresión, porque nos encontramos acá con la oposición entre lo clásico y lo nuevo, resignificación e interpretación a la luz de nuevos contextos históricos, políticos y culturales" (Medina, 2011: 74).

[192] Dafne es presentada como un sujeto femenino autónomo y rebelde, "lo que a su vez rompe con las categorías clásicas del género y del mito" (Medina, 2011: 68).

[193] "Se desplaza el poder a lo femenino y éste condiciona y subyuga a lo masculino que no es nada menos que su padre, es decir, se rebela contra la institución padre/Estado" (Medina, 2011: 67).

[194] La ambigüedad de esta relación padre-hija es puesta de manifiesto en distintos momentos de la obra, alcanzando su culmen en la escena 18: DAFNE: "vengo corriendo hacia ti, bajo la escalera y lo que veo es un hombre completamente borracho que me hubiera gustado besar. Señores del jurado no vuelven la cara para no verme" (p. 25).

De la Electra trágica a la *Infamante Electra* de Galemiri

El título de esta obra que vamos a analizar conecta de manera explícita con la saga de los Atridas, conformada por una sucesión de episodios cuya violencia "traspasa las normas de la moral vigente" (Morenilla Talens, 2006: 19). Han sido numerosos los autores posteriores que han retomado alguno de los sucesos, aspectos o personajes que la componen, especialmente, en contextos atravesados por la violencia o que acaban de dejar un conflicto armado atrás. Esta saga permite explorar problemas y contradicciones relacionados con la venganza, la moral, la justicia o las leyes (García, 1996: 16).

El título de la obra nos remite concretamente al personaje de Electra, una de las hijas de Clitemnestra y Agamenón. El personaje empieza a adquirir notoriedad en la tragedia griega donde Sófocles y Eurípides le otorgan mayor protagonismo y agencia en sus propuestas[195]. Tras la muerte de Agamenón a manos de Clitemnestra, la joven queda en una situación de vulnerabilidad, despojada de los privilegios que le corresponden como miembro de la realeza. En algunas versiones es tratada como una esclava, amenazada con ser encerrada para siempre, en otras, casada con un campesino, un hombre de una clase inferior con quien no podría engendrar hijos que supusieran una amenaza para los nuevos gobernantes. Habría sido ella quien habría mandado a su hermano Orestes, siendo todavía niño, al exilio, con la esperanza de que un día regresara para vengar la muerte del padre.

El caso de este episodio es único dentro de la tradición: conservamos las versiones de Esquilo, Sófocles y Eurípides que relatan la muerte de Clitemnestra a manos de Orestes. Cada una de ellas otorga un tratamiento diferente al personaje de Electra a la vez que esgrime una lectura sociopolítica acorde con el momento de su escritura y el propósito de cada autor. *Coéforas,* de Esquilo, nos muestra una Electra sumisa, indefensa, "es la víctima inocente que sólo espera sin siquiera rebeldía" (Morenilla Talens, 2006: 24). Esta es la segunda pieza de la *Orestíada,* una trilogía con la que Esquilo buscaba consolidar el sistema democrático (frente a la antigua aristocracia) y una justicia basada en las leyes y no en el derecho de sangre:

> A lo largo de la *Orestíada* muestra cómo la exigencia de justicia según el antiguo derecho de sangre genera una contradicción interna: se le exige a Orestes que mate al asesino de su padre, pero esa persona es su madre, y matarla está prohibido por ese mismo derecho que

[195] "En los primeros textos literarios griegos no se da importancia a la figura de Electra. En efecto, en los pasajes de Homero en los que se alude a la muerte de Egisto, solo se menciona a Orestes" (Revert Soriano, 2015: 93). Electra tampoco aparece mencionada en la *Pítica* XII de Píndaro, en la que se relata la muerte de Egisto y Clitemnestra a manos de Orestes. Parece que fue Estesícoro el primero en nombrarla en su poema *Orestíada*.

> acabamos de mencionar. El antiguo sistema gentilicio provoca, pues, situaciones sin salida. Al final de esta trilogía Esquilo muestra que la solución hay que buscarla en otro plano, fuera de la familia: la solución está en las leyes de la ciudad, en un tribunal de la *pólis*, donde los votos y por consiguiente la democracia es la que decide. (Revert Soriano, 2015: 272)

Se desconoce qué versión es anterior, si la de Sófocles o Eurípides, hecho que dificulta saber cuál de las dos toma como referente a la otra (Morenilla Talens, 2006: 24). En ambas es notable el protagonismo que adquiere Electra, su predisposición a transgredir el campo de acción y convenciones de la época. En la *Electra* de Sófocles, la joven ha consagrado su vida al duelo y a la espera del hermano vengador. Incapaz de olvidar el asesinato del padre, representa aquella parte del pueblo que no ha claudicado ante el tirano (Egisto) y desafía su poder. Tal y como advierte el coro, la soberbia y sed de venganza de Electra entrañan el peligro de una guerra civil dentro de la *pólis* (Morenilla Talens, 2006: 23). Sófocles plantea en su versión una disputa dinástica entre los herederos de la casa de Atreo (Orestes) y Tiestes (Egisto), quien se ha hecho con el poder de Argos de manera ilegítima, mediante el asesinato de Agamenón[196]. Algunos estudiosos como Morenilla Talens y Bañuls Oller (2009) sitúan esta versión tras la firma de la Paz de Nicias (421 a. de C.), un pacto que propició el retorno de los exiliados a Atenas. Orestes encarna a estos ciudadanos que vuelven con una visión distorsionada debido al largo tiempo que han pasado alejados del estilo de vida democrático de la *pólis*. La ausencia de Orestes hace que dé muerte a su madre en un contexto en el que esta no era estrictamente necesaria para que los Atridas recuperaran el trono.

El matricidio no es problematizado en esta obra como una trasgresión moral. Ordenado por el dios Apolo, una vez ejecutado, no comporta ninguna sanción para Orestes, su cometido, tal y como hace, es el de devolver las cosas a la normalidad. Es decir, restaurar en el trono al heredero legítimo, Orestes, el hijo de Agamenón. Este cambio de perspectiva tiene que ver con la idea de *diké* que maneja Sófocles, que en nada se asemeja a la justicia administrada por los tribunales que ensalza Esquilo. No es una justicia dispensada por el pueblo que se opone al derecho de sangre sino la garante del equilibrio

[196] El conflicto entre ambos hermanos, Atreo y Tiestes, es anterior a los episodios recogidos en la *Orestíada* y las *Electras* de Sófocles y Eurípides. Según la tradición mítica ambos hermanos sentían una mutua animadversión (el motivo de su odio varía en función de las fuentes) que los llevaba a cometer auténticas barbaries contra el otro, siendo uno de los episodios más conocidos el del banquete maldito. Atreo asesinó en secreto a los hijos de su hermano, los despedazó y sirvió como cena a Tiestes, que, sin saberlo, devoró a sus hijos. Más tarde, Tiestes, concibió a Egisto con su propia hija, Pelopia. Frente a la versión de Esquilo que plantea los asesinatos de Agamenón y Clitemnestra como una contradicción dentro del derecho de sangre que es necesario superar, Sófocles encauza los regicidios como una disputa dinástica entre dos casas enfrentadas por el poder, las de Atreo y Tiestes.

y mantenimiento del orden natural de las cosas. La obra hace, según Revert Soriano, "un llamamiento a no forzar el curso natural de las cosas, confiando en que la justicia de Zeus antes o después se cumpla, seguros de que el tiempo tiene un gran poder: el poder de sacar la verdad fuera, de restablecer un orden roto" (2015: 105).

Eurípides, por su parte, priva al mito y sus personajes de todo heroísmo. Frente a un Orestes indeciso y cobarde, nos presenta una Electra despiadada, atravesada por el odio, autora intelectual del matricidio. El conflicto no remite ni a una contradicción dentro del derecho de sangre ni a una disputa dinástica entre dos casas enfrentadas por el poder. Agamenón es presentado como un ser miserable con una ambición extrema que derramó, en diversas ocasiones, sangre inocente. A excepción de la propia Electra, los otros personajes no cuestionan su muerte[197].

Eurípides se sirve del matricidio para denunciar el absurdo de actuar bajo planteamientos ya caducos, como son los mandatos religiosos (como el oráculo que en esta versión exige la muerte de Clitemnestra). Actuar bajo estas antiguas creencias tendrá consecuencias fatales para los personajes, como se verá en el *Orestes*, pero también para la *pólis*. Eurípides denuncia con esta versión la instrumentalización que de estos mecanismos hacían los sectores conservadores y oligarcas, asociados al culto a Apolo, en un contexto de creciente polarización, que se materializaría en el golpe del 411[198] (Bañuls Oller y Crespo Alcalá, 2003: 117).

Es notable, pues, la evolución que sufrió este personaje ya en la Antigüedad: "de un personaje muy secundario, simple mediador entre eslabones de un linaje, a protagonista absoluta que urde el plan, anima a su ejecución y ayuda físicamente a que se ultime" (Morenilla Talens, 2006: 36). En la versión de Eurípides es ella misma la que guía, literalmente, la mano de su hermano Orestes cuando este no se atreve a consumar el asesinato de la madre.

El mito de Electra se ha transformado (y subvertido) de maneras muy diversas. Es común el entrecruzamiento de elementos y características de las tres versiones griegas, al que recurrentemente se suma elementos y guiños procedentes de otras adaptaciones del

[197] La caracterización negativa de Agamenón, como un hombre cegado por la desmesura y la ambición, que aflora en la *Ifigenia en Áulide* y es evocada por algunos personajes en la *Electra*, será la que perdure y se imponga en las reescrituras latinoamericanas.
[198] La obra se escribe poco antes del golpe de 411, motivado por la crisis financiera que siguió a la fallida expedición contra Sicilia. Algunos de los ciudadanos más ricos conspiraron para derrocar el gobierno democrático e instaurar la oligarquía de los Cuatrocientos.

siglo XX que alcanzaron cierta popularidad[199]. El resultado es la producción de versiones mucho más libres[200], que se centran de forma superficial en algún mitema o se sirven de algunos de los rasgos característicos de los personajes. Esto hace que resulte muy complejo identificar las reescrituras más recientes con un determinado hipotexto.

Como sucede con el mito de Edipo, la formulación del complejo de Electra en 1912 por Carl Jung desembocó en una gran cantidad de reescrituras de corte psicoanalítico que exploran la complejidad de las relaciones intrafamiliares. Frente a estas obras existen otras que retoman los aspectos políticos de las versiones griegas. Algunas presentan de manera negativa la intransigencia y necesidad de venganza de Electra, poniendo de relieve las consecuencias nefastas de sus acciones sobre la *pólis* y la ciudadanía, como la *Électre* (1937) de Giraudoux; otras, sin embargo, presentan de manera positiva la lealtad de la joven a la memoria del padre (Bañuls Oller, Crespo Alcalá, Morenilla Talens, 2006: 23).

Las primeras reescrituras teatrales de Electra en Latinoamérica datan de los años 40, "con frecuencia para hablar de las relaciones familiares, para denunciar el lastre de la familia patriarcal tradicional o para revisar la figura de la madre, sin olvidar el tema de la traición y la venganza" (Hualde Pascual, 2012: 195). Como ya se comentó en la introducción, fue precisamente una reescritura de Electra, la *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera, la que revolucionó el uso de la herencia grecolatina en los escenarios latinoamericanos.

Dentro del panorama chileno la recepción de Electra comienza con el poema de Gabriela Mistral "Electra en la niebla". En este el sujeto lírico, identificado con la heroína griega, entona un monólogo dramático tras el matricidio, en un presente en el que se siente perseguida por la sombra de su madre. La crítica ha puesto en relación la compleja relación descrita en este poema entre Electra y Clitemnestra con la de Gabriela Mistral y su progenitora Petronila Alcayaga Rojas (Graña, 2014: 116), una relación conflictiva que ya había aflorado en otras composiciones como "La fuga" (1929).

Es notable la ausencia tanto de Electra como de su hermano Orestes en la primera escritura teatral que retoma en Chile el mito de los Atridas, *La puta madre* de Marco

---

[199] Versiones como *Electra becomes mourning* (1931) o la *Électre* de Jean Giraoudoux (1937).

[200] Nos topamos con versiones mucho más libres en las que, por ejemplo, Agamenón no ha muerto (*Agamenón vuelve a casa*, 1996, de Raúl Hernández) o los hermanos no asesinan a Clitemnestra, sino que la encierra en un psiquiátrico (*I sogni di Clitennestra*, 1981, de Dacia Maraini).

Antonio De la Parra. *La escalera* (2004) de Andrea Moro también ha sido puesta en relación con este mismo mito: dos hermanos, Elisa y Óscar, ansían dar muerte a su madre enferma para vengar la muerte del padre. El espectador conocerá únicamente la versión de los hijos, pues la voz de la madre no se escucha en ningún momento en escena:

> Tal vez la gran virtud de este texto sea la imposibilidad de descifrar la historia completamente, pues, a pesar de ser convencional en su estructura, logra tenernos desinformados sobre los referentes exteriores e ideológicamente nos recuerda que las verdades son siempre relativas, parciales, dependen del lugar desde donde se miren. (Cárcamo del Río, 2014: 206)

La crítica y academia apenas han prestado atención a *Electra e Ifigenia (hablan ante un cuerpo)* (2005) de Andrea Lattus Ramos, una obra en la que las hijas de Agamenón se reencuentran en el velorio de este. Dicho encuentro forma parte de la innovación de Lattus, pues no está documentado en las fuentes grecolatinas, seguramente porque en la versión más extendida del mito Ifigenia había sido sacrificada cuando Electra era todavía una niña. Lattus retoma dos personajes de la mitología griega y los traslada a la contemporaneidad[201], "se hace un paralelo con nuestros días y así vemos como estos acontecimientos y los personajes encuentran símiles en nuestras vidas y en nuestra sociedad" (Teatro la Cualquiera, 2008). El reencuentro de las hermanas sirve como pretexto para explorar las dinámicas intrafamiliares que se producen en el Chile actual (es notable la tensa relación de rivalidad que mantienen las hermanas entre sí), así como el modo en que la ausencia del padre ha determinado las personas que son en el presente dramático.

Infamante Electra (2006), inspirada también en el presente chileno, es la última propuesta relacionada con este personaje que hemos localizado. Galemiri reescribe la relación paternofilial de Agamenón y Electra[202] y la traspone a una sociedad dominada por la espectacularización de la vida pública y privada en la que ya no tienen cabida los proyectos colectivos sino las ambiciones personales. Los deberes filiales que recorrían la Antigua Grecia brillan por su ausencia en el Chile actual y resultan totalmente anacrónicos e incomprensibles en un contexto dominado por el egoísmo, narcisismo e individualismo de los sujetos que lo habitan. Esta versión, absolutamente libre, se aleja

[201] Por ejemplo, Agamenón ya no es el jefe de la expedición griega sino el representante del sindicato de Microbuseros de Santiago.

[202] No encontramos en las fuentes grecolatinas ninguna escena o pasaje que reúna a padre e hija, el reencuentro entre ambos aparece en versiones posteriores que no dependen de las versiones de la Antigüedad.

de todos sus precedentes: no reescribe el asesinato de Agamenón, tampoco el de Clitemnestra. No retoma el juicio mítico de Orestes, sino que sienta en el banquillo a los políticos concertacionistas corruptos que vendieron sus ideales de izquierdas al mercado neoliberal, personificados en el protagonista. Este juicio alcanza una dimensión extradiegética ya que, a medida que avanza la acción, el mismo espectador debe plantearse si absuelve o condena a esta clase política por su apostasía.

Hic et nunc: nueva actualización espaciotemporal del mito de los Atridas

El presente dramático de *Infamante Electra* apunta a la consolidación del proyecto impulsado por el gobierno de Frei[203], basado en la modernización del país, el crecimiento económico y la inmersión en el mercado internacional. Sin embargo, tres alusiones internas a la obra son claves para contextualizar la acción dramática en el año 2006, al inicio de la recién estrenada presidencia de Bachelet. La voz narradora habla de una "presuntamente corregida constitución del 80" (p. 3), en alusión a las modificaciones de la Constitución de 1980 realizadas bajo el mandato de Lagos para erradicar los "enclaves autoritarios[204]" y más adelante menciona el "nuevo sistema procesal penal" (p. 7) implantado durante el gobierno de Lagos en los años 2000-2005[205].

---

[203] Bajo su mandato, la economía ocupó un rol central, convirtiéndose en la base fundamental para el desarrollo de la nación. A su vez, la lucha por los derechos humanos quedó fuera del programa político por considerar los dirigentes políticos que, habiéndose hecho ya todo lo posible en cuestiones de reparación, no quedaban cuentas pendientes. Era el momento de mirar hacia el futuro y pensar en lo mejor para el desarrollo del país.

[204] Se eliminó la existencia de senadores designados o vitalicios, se redujo el mandato presidencial de seis a cuatro años, se otorgó al presidente la facultad de remoción de los Comandantes en Jefe de las Fuerzas Armadas y Carabineros. Finalmente, la firma de Lagos reemplazó la de Pinochet y esta versión comenzó a llamarse popularmente la "Constitución de Lagos". No obstante, las palabras de la voz narradora dejan ver su desconfianza hacia las transformaciones sociales que implicarían estos cambios constitucionales, una desconfianza que se extendía entre algunos sectores de la población en el momento de su aprobación.

[205] Esta reforma sustituye el sistema inquisitivo por un sistema acusatorio en el que las diferentes funciones jurídicas de investigar, procesar y dictar sentencia de las causas quedan divididas. Para ello, se creó el Ministerio Público, un organismo estatal autónomo que no formaba ya parte de los poderes del Estado, encargado de investigar delitos y formalizar las investigaciones en contra de determinadas personas, acusar a los presuntos culpables y proteger a las víctimas y testigos. Se establecieron también una serie de derechos para los imputados: el derecho a un juicio previo (sin que el que no poder dictar sentencia), derecho a un abogado (que sería facilitado por la Defensoría Penal Pública a quienes no pudieran costearlo), derecho a la presunción de inocencia, etc. Junto a estos derechos se implantaron los juicios orales para los casos de mayor gravedad. Estos son de carácter público y tienen lugar en audiencias en las que fiscal y defensor presentan pruebas y testigos ante los tres jueces del Tribunal Oral en lo Penal. Tras la presentación de pruebas y los alegatos por ambas partes, los jueces dictan su sentencia: la condena o absolución del imputado (BCN 3, s. f.). La acción dramática de esta obra tiene lugar en los días previos al juicio oral de Joshua Halevi, cuando este prepara junto a su hija su defensa para conseguir la absolución.

Con la reforma constitucional y la modificación penal se consideró que el país había consolidado, finalmente, la democracia liberal como sistema político, dando por finalizado el periodo de transición. Pero, como se evidenciará en las siguientes páginas, el legado de la dictadura no se había disuelto: seguían vigentes las desigualdades sociales y el modelo económico y social que la dictadura alumbró, así como ciertas formas estructurales de violación de derechos humanos y violencia estatal. La coalición de la Concertación había liderado "una política económica y social de continuidad con respecto al modelo que se impulsó durante la dictadura" (Moulian, 2006: 133). De ahí la esperanza puesta en que la "nueva y abnegada presidenta rupturista" (p. 4) marcara un punto de inflexión respecto a los gobiernos anteriores[206], centrados en reproducir el sistema socioeconómico de la Dictadura y en promover la modernización del país, relegando constantemente las reformas que pusieran fin a las desigualdades sociales. A este contexto sociohistórico remite el presente dramático:

> La ciudad convulsionada en medio de absurdas barricadas construidas por los inflamados y abrumados jóvenes que se han sublevado […] y se han lanzado en contra de aquel que comercie algo.
>
> La idea de que todo comerciante chileno, el micro o el macro, es un ladrón ha prendido en la juventud y la revuelta es terrible, aunque muy cómica también, y naturalmente destinada al fracaso, por lo tanto, bribona.
>
> La ciudad se ahoga bajo estúpidos gases lacrimógenos, incoherentes miguelitos, discontinuos guanacos; muy cerca se escuchan sobreamplificados y ecualizados metralleteos de elegantes francotiradores exhijos de la contracultura que se han unido a las fuerzas del comercio en contra de los neo-anarquistas en su mayoría jóvenes ninfómanas, impotentes y eyaculadores precoces repudiados por sus padres y fervientes consumidores del neo-prozac. (p. 2)

Esta escena inicial deconstruye la apariencia de la estabilidad social que presuntamente había traído consigo la democracia. Presenta un Chile en el que todavía perduran las desigualdades económicas, reproducidas de manera natural a causa de la estructura del sistema económico neoliberal. En ella, el autor se hace eco del desencanto de las personas que esperaban importantes transformaciones y cambios bajo los gobiernos de la Concertación, pero que pronto descubrieron que las prioridades seguían siendo las mismas que en tiempos de Pinochet. Parte de esta decepción viene dada por el giro

[206] El retorno de un presidente socialista a la Moneda en el año 2000 había revivido la esperanza de los civiles de instaurar, por fin, la igualdad y justicia social, derrocadas con la Dictadura y reproducidas por el sistema económico neoliberal (Donoso Jiménez, 2013: 65). Sin embargo, esta reaparición de la izquierda chilena en el poder político fue decepcionante para algunos sectores de la sociedad que no vieron prosperar los deseados cambios políticos y económicos: la apertura democrática fue escueta y las reformas en el ámbito económico muy limitadas. Con el gobierno de Lagos se consagra la nueva izquierda chilena de corte neoliberal (de la que forma parte Joshua Halevi), cuya prioridad es proteger el modelo neoliberal del mercado y los intereses económicos de los empresarios (Donoso Jiménez, 2013: 85).

ideológico que llevó al alineamiento neoliberal de los principales partidos de izquierda: los antiguos hijos de la contracultura se habían unido a las fuerzas del comercio y habían cambiado sus ideales por los del mercado.

La escena inicial señala también la permanencia de prácticas y dispositivos represivos. Se mencionan medidas dirigidas a la contención de los manifestantes: gases lacrimógenos, miguelitos[207], guanacos[208] y (suponemos) disparos de balines, en un intento por visibilizar la permanencia de la violencia estatal. La violencia física contra la población civil "ha conseguido traspasar y permear la cultura política del país" (Donoso Jiménez, 2013: 88) y se ha convertido en violencia estructural, legitimada a través del derecho, dirigida contra aquellos que cuestionan las desigualdades sociales y el sistema económico imperante, como sucede en esta escena.

Finalmente, la escena 3 apunta hacia una sociedad de consumo medicalizada, consumidora de (neo)prozac. Tal y como demuestran algunas investigaciones (González González, 2018), durante la postdictadura se hizo muy común el tratamiento de algunos problemas (como el insomnio, depresión y ansiedad, que en muchos casos derivaban de la experiencia traumática de la dictadura) con psicofarmacología y no psicoterapia[209]. Esta medicalización del malestar ha sido identificada como una forma de control social propia del capitalismo avanzado que no solo regula los estados anímicos de la población sino que, a su vez, inhibe las posibilidades de movilización social en contra del sistema establecido[210] (González González, 2018).

Ajeno a estos disturbios que suceden en la capital, "el reo Joshua Halevi nada de espaldas cruzando una y otra vez la espléndida piscina de la prisión, la que alguna vez se llamó inexplicablemente anexo cárcel capuchinos[211]" (p.2). El protagonista se aloja en un

[207] Clavos torcidos que impiden el desplazamiento de los vehículos.
[208] Carros lanza aguas usados para la represión de los peatones.
[209] Encontramos otro ejemplo en la escena 18 en la que Dafne Halevi "saca su cartera de un set de medicamentos, los ordena por colores en maniáticas filas, y los va consumiendo en cantidades industriales" (p. 25).
[210] La medicalización puede considerarse una estrategia para ocultar el malestar y sufrimientos sociales producidos por el sistema político y económico, estos son transformados en patologías individuales que requieren respuestas tecno-médicas y no ético-políticas (Illich: 1975: 10). Esta creciente medicalización de los problemas cotidianos (o patologización del malestar individual) evitaría el cuestionamiento de la lógica que organiza la sociedad y la perpetúa y, de este modo, evita el estallido de conflictos sociales o crisis institucionales que puedan generarse por un malestar de base social y política (González González, 2018).
[211] Junto al Anexo Cárcel Capuchino se mencionan un sinfín más de referentes geográficos que nos permiten situar la acción dramática y algunos de los hechos narrados en Chile: la calle de Santa María de Manquehue, el Alto de las Condes, el Cine Hoyts La Reina, el Llano Subercaseux (Santiago de Chile), entre otros.

centro penal situado en Santiago de Chile que históricamente tuvo varios usos. Durante la dictadura fue empleado como centro de detención de presos políticos. Posteriormente, fue habilitado con todo tipo de lujo para albergar a los militares y carabineros condenados por la justicia chilena[212], que, por su seguridad debían permanecer separados de la población penal regular. Finalmente, comenzaron a ingresar allí los responsables de delitos de "cuello y corbata", convictos de altos ingresos que podían financiar su estancia (como Joshua Halevi). No se trata, pues, de una elección casual: este centro se ha ido transformando y adaptando a las exigencias y necesidades de cada época, tal y como hace Joshua Halevi, el personaje que se encuentra allí encerrado.

Joshua Halevi: metamorfosis del político concertacionista

En las escenas iniciales la voz narradora describe la plácida vida que lleva Joshua Halevi en esta prisión VIP para "empresarios y políticos notables" (p.1), "imputado por intransigencias morales, sexuales y económicas" (p.4). Este personaje responde al estereotipo del político concertacionista, del socialista que vuelve del exilio[213] renovado ideológicamente, apuntado anteriormente en *La puta madre* con el personaje del Padre. Para la voz narradora esta apostasía es el peor de los delitos cometidos por aquel que una vez fue "héroe de todas las causas, entre otras, la resistencia contra el presuntuoso dictador Pinochet" (p. 3). La voz narradora acusa a este ex militante del partido MAPU Obrero-Campesino y miembro de la vertiente más radical del PPD, de haber renunciado a sus creencias e ideales políticos. Como otros tantos chilenos, el protagonista parece haber olvidado el pasado de violencia y lucha idealista en beneficio de "una vida superflua y de apariencias en la que todas las dimensiones de la vida se ven reducidas a

[212] "Conocidos son los distintos casos de militares y carabineros que se encuentran presos en recintos penitenciarios como el Centro de Cumplimiento Penitenciario Penal Cordillera (creado en el 2004 bajo el gobierno concertacionista de Lagos), Punta Peuco (donde se encuentra recluido el ex jefe operativo de la CNI, Álvaro Corbalán) o el anexo cárcel Capuchinos, donde violadores a los Derechos Humanos, torturadores y asesinos gozan de una infinidad de privilegios" (La Izquierda Diario, 2015) El Anexo Cárcel Capuchinos cerró sus puertas en 2005 tras el incendio que arrasó gran parte de sus instalaciones, sin embargo, sus convictos fueron trasladados a otros centros penales de lujo. En 2006, mismo año en que se estrena esta obra, los diputados concertacionistas presentan un proyecto de ley para acabar con las cárceles VIP, con escaso éxito. Algunos de estos recintos penitenciarios para ricos siguen operativos a día de hoy, como es el caso del Penal de Punta Peuco.

[213] En la escena 13 la voz narradora menciona el exilio de Joshua Halevi en París: "el memorable baile que comienza en la despótica calle Huérfanos en el remoto Santiago de Chile y acaba en la erótica Rue des Champs Elysees agobiantemente sexy Paris, mientras te arrastraba hacia ese hotelucho de la calle Diderot. El exilio" (p. 18). Sobre esta experiencia no se dan más detalles a lo largo de la acción dramática, como si fuese un episodio que el protagonista quisiera olvidar y expurgar de su memoria.

la banalidad" (Pinochet Cobos, 2012: 174). Se ha convertido en uno de los predicadores mediáticos de la necesaria reconciliación nacional:

> Esa atracción instantánea que siente el pueblo por sus apostasías. No es garantía de felicidad. Todo visto desde una perspectiva pequeña, la de todos los jueves por tv a las 22 horas en horario prime. Sus banales discursos se propagan como pólvora. Lo que él propone es un movimiento masivo de arrepentimiento para facilitar el fin de la transición y el paso a la redención inminente. (p. 9)

Esta trayectoria política que lleva a Joshua Halevi de un partido de izquierda revolucionaria a una coalición de centro e izquierdas[214], ilustra el viraje ideológico que sufrió Chile tras la caída de la Unidad Popular, la reconversión de algunos partidos (o secciones de estos) y militantes de izquierdas[215]. El protagonista lleva al escenario a este sector que "traicionó" las bases de su propuesta de transformación social al acomodarla a un sistema con el cual siempre se había mostrado en desacuerdo (Cápona- Del Campo, 2019: 115).

El nacimiento y consolidación de esta nueva izquierda de carácter liberal socialdemócrata, que nada quería saber de marxismo ni revolución, influyó notablemente en la instauración de una política basada en la administración del sistema socioeconómico legado por la dictadura en la que no había lugar para la confrontación de nuevos proyectos

---

[214] Joshua Halevi comienza su andanza política afiliándose al partido Mapu Obrero-Campesino, la vertiente más radical y cercana al marxismo del Movimiento de Acción Popular Unitaria. Durante la dictadura, este partido fue proscrito junto al resto de los que integraron la Unidad Popular y sus militantes se vieron obligados a vivir clandestinamente o marchar al exilio para no caer en manos de la represión. Como ya se ha comentado en la introducción ambos sectores del MAPU se presentaron como el partido bisagra que haría posible la reunificación de todos los partidos de oposición en un único frente capaz de sacar al país de la dictadura mediante la vía institucional. Una vez cumplido con su cometido el partido como tal se disolvió y gran parte de sus militantes se integró en el Partido Socialista de Chile o en el Partido Por la Democracia, tal y como hace Joshua Halevi. El PPD se creó como un partido programático, en un momento en el que eran ilegales los partidos de orientación marxista, para dar cobijo a esa izquierda chilena que había experimentado "un profundo proceso de renovación ideológica, que implica una valoración de la democracia, del pluralismo político y del mercado como mecanismo económico de asignación de recursos" (BCN 4, s. f.).

[215] Uno de los casos más paradigmáticos de esta conversión es el de Mauricio Rojas. Miembro del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) entre 1967-1969, que, tras la detención y encierro de su madre en Villa Grimaldi, se exilió en 1973 a Europa. Primero residió en Polonia y posteriormente en Suecia, donde consiguió la nacionalidad sueca gracias a las leyes de reunificación familiar. A mediados de los 70 se adhiere a las ideas del liberalismo, criticando duramente algunas de las ideas de izquierdas en su tesis, *Renovatio Mundi* (1986). En 2016 publica *Diálogo de conversos* junto con Roberto Ampuero en el que abordan su evolución política desde la revolución comunista a las ideas liberales que hoy profesan. El 10 de agosto de 2018 fue designado Ministro de las Culturas, las Artes y el Patrimonio por el presidente Sebastián Piñera, primer presidente de derechas tras la dictadura, con quien había estrechado vínculos años atrás. Fue rápidamente reemplazado del puesto a causa de sus polémicas declaraciones sobre el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (afirmó que dicho museo cuenta "una versión falsa de la historia de Chile"). Con esto no queremos afirmar que el personaje de Joshua Halevi guarde alguna relación con Mauricio Rojas, sino que la biografía dramática del personaje resulta muy verosímil y acorde con los virajes ideológicos que sufrieron los militantes durante el periodo de dictadura.

transformadores (Moulian, 1997: 65). Esta praxis política despojada de historicidad y restringida a una reproductibilidad no deliberativa propició la emergencia de un nuevo actor político que, independientemente de su adscripción ideológica, subordinaba las decisiones políticas a sus apetencias e intereses individuales sin tener en cuenta los fines comunes. La corrupción se convirtió en una práctica muy usual entre aquellos que antaño habían abogado por la equidad y justicia social. Esta, junto con la aceptación del neoliberalismo, es otra de las grandes traiciones que se les imputa.

El tema de la corrupción aparece en esta obra ligado al personaje de Joshua Halevi, en prisión a la espera de ser juzgado por malversación de fondos públicos durante su cargo de Subsecretario del Ministerio de Obras Públicas (MOP). Esta mención al MOP en la obra no es casual, posee un correlato histórico con el Caso Coimas[216], el caso MOP-GATE[217] y el MOP-CIADE[218], estos dos últimos relacionados con la malversación de fondos fiscales. Con el tiempo salieron a la luz otros casos menores relacionados nuevamente con el Ministerio de Obras Públicas: pago de sobresueldos, desvíos de fondos públicos, fraude al fisco, licitaciones preacordadas (MOP-Profag, MOP-Idecon, MOP-Cycsa, etc.).

En su momento, el gobierno negó la condición de delito de tales prácticas y para acabar con ellas optó por una reforma legal que aumentara los sueldos de ministros y subsecretarios de gobierno. Desde el International Council on Human Rights Policy para evitar que tales actos permanezcan impunes, han impulsado la lectura de la corrupción como una violación de los Derechos Humanos ya que "no solo es un problema de eficiencia en el uso de los recursos, sino que la corrupción puede afectar a las garantías fundamentales de las personas" (González le Saux, 2010: 3). Partiendo de esta idea, consideran que todos los casos de desviación de fondos públicos implican la violación de Derechos Económicos, Sociales y Culturales, puesto que los destinatarios iniciales no verán satisfechos alguno (o varios) de estos, aumentando el riesgo de exclusión de los

[216] El Caso Coimas denuncia casos de corrupción en la entrega de licencias técnicas durante el gobierno de Lagos. Patricio Tombolini, Subsecretario de Transportes y Presidente del Partido Radical, es acusado primero por Carlos Filippi y más tarde por Alejandro Dehman de expender permisos para el funcionamiento de sus plantas revisoras a cambio de elevadas sumas de dinero (quince y veinte millones de pesos respectivamente).

[217] En 1997 el ex seremi (secretario regional ministerial) de Transportes Héctor Peña crea la empresa de Gestión Ambiental Territorial (GATE) y, en 2002, a raíz del Caso Coimas se destapa que se trataba de una empresa falsa para desviar fondos públicos a campañas políticas de la Concertación.

[218] El MOP-CIADE involucra al Centro de Investigación Aplicada para la Investigación de la Empresa (una entidad que depende de la Universidad de Chile), al que se destinan 120 millones de pesos al pago de servicios que nunca fueron ejecutados, este dinero iba destinado a financiar sobresueldos de doce seremis.

sectores más desfavorecidos. González le Saux (2010: 3) se suma a esta iniciativa y denuncia las prácticas corruptas de los gobernantes como una falencia de estos derechos humanos. Si con el retorno a la democracia dejó de ejercerse de forma sistemática la represión contra la oposición, continuaron violándose los derechos humanos por otros medios.

Joshua Halevi y las intransigencias[219] del gobierno de Concertación

El abuso de poder ejercido por Joshua Halevi se manifiesta también en otras esferas de la vida social. Se le acusa de utilizar su posición de autoridad para perpetrar la violación de jóvenes e incluso adolescentes:

> DAFNE: ¿Qué clase de hombre abusa tan letalmente de una mujer como usted lo hizo? Usted lo sabe y yo también lo sé. Que le desgarraste el vestido, se lo desgarraste… Que sobre la mesa arrimada al muro saciaste tus deseos animales, los saciaste […] "Vengo a echarle un gran polvo" le dijo a esa mujer. Con su frialdad tan injusta habría podido herirla menos. (p. 14)
>
> JOSHUA: A esa adolescente la hice mía en un retrete. Parecía sonreírme a intervalos notablemente regulares. Será mía dentro de poco, le dije a la sureña rumbo a Purén. Lo he visto en la tele, pero mientras tanto le pido que no me toque, me dijo la muchacha. Pero el arrebato es mi patrón de conducta. (p. 15)

Galemiri introduce la denuncia de la violencia de género en su obra, una cuestión todavía irresuelta en el momento actual. Pese a que la Concertación incorporó la lucha contra la desigualdad de la mujer y violencia de género en su agenda política, a día de hoy en Chile no existe todavía una ley creada *ad hoc* para sancionar la violencia de género. El gobierno chileno respondió ante las obligaciones contraídas con la CEDAW (1993) y la Convención Belem do Pará (1994) mediante la implantación de diversas leyes que coinciden todas ellas en su intento por regular la violencia intrafamiliar, sin dar un tratamiento específico a la violencia de género[220]. Esta identificación de la violencia de

---

[219] "Condición de quien no quiere evitar o poner fin a un conflicto, cierto o eventual, mediante algún tipo de concesión" (Real Academia Espñola, s. f.). En este epígrafe se comentarán las intransigencias del gobierno de Concertación con respecto a la violencia de género (sigue sin tener una ley *ad hoc*) o los derechos de los pueblos indígenas (que siguen sin ser reconocidos como pueblos).

[220] La diferencia entre este tipo de violencia y otras formas de agresión y coerción estriba en que en este caso el factor riesgo o de vulnerabilidad es el hecho de ser mujer. Esta violencia puede adoptar diversas formas, lo que permite clasificar el delito en las siguientes categorías: violación sexual e incesto, asedio sexual en el trabajo y en las instituciones de educación, violencia sexual contra mujeres detenidas o presas, actos de violencia contra mujeres desarraigadas, tráfico de mujeres y violencia doméstica. Actualmente, el código penal chileno castiga únicamente "la violencia intrafamiliar, invisibilizando con ello la amplitud de la violencia contra las mujeres y sus múltiples manifestaciones, tanto en el espacio público como privado" (Cornejo Campos, 2018: 20).

género con la violencia doméstica ha permitido desresponsabilizar al Estado[221] de la impunidad que gozan los abusos cometidos en el orden económico, simbólico o moral: no se pueden sancionar prácticas que no han sido reconocidas y tipificadas como delitos. En *Infamante Electra* Joshua Halevi no solo es cómplice (como representante del Estado) de la invisibilización, naturalización y perduración de la violencia de género, sino que la ejerce y sale impune, mostrando la perversión y corrupción moral entre la clase dirigente.

Las violaciones perpetradas por Joshua Halevi, al no producirse en el ámbito intrafamiliar, son recogidas en el código chileno como delitos sexuales, negando su relación con la violencia de género, el abuso de poder y la subordinación de la mujer. La Ley de Delitos Sexuales (Ley 19.617) también fue modificada por el gobierno de Concertación en 1999 para tipificar con mayor precisión los actos constitutivos de delitos sexuales y facilitar la denuncia, la prosecución de los procesos, así como la prueba de los hechos constitutivos del delito y la participación punible. Sin embargo, un estudio en 2010 ratifica que: "en casi todos los países [de América Latina y Centroamérica] los sistemas de justicia han sido particularmente ineficaces en proteger a las víctimas y castigar a sus perpetradores. El patrón de la impunidad continúa permeando en la región" (Contreras, Bott, Guedes y Dartnell, 2010: 57). En los años 2000 pocos casos de violencia sexual eran enjuiciados y, mucho menos, condenados: menos del 4% de los perpetradores pagaron sus culpas en Chile. Este patrón de impunidad se refleja en la obra: Joshua Halevi, reconvertido en empresario y alcalde de Lumaco, acude al Ministerio de Justicia acusado de nuevo "de fraude al fisco y una que otra acusación sexual" (p. 31).

El abuso dirigido al cuerpo de la mujer es uno de los rasgos característicos del Agamenón mítico que también aparece recogido en el personaje homónimo de *La puta madre*. En esta obra que estudiaremos más adelante se denuncia la violencia político-sexual legitimada por el mismo Estado como herramienta de tortura dirigida exclusivamente contra las mujeres que habían militado en partidos de izquierda o relacionadas con sus integrantes. En el caso de Joshua Halevi, se recoge este rasgo y se

[221] "La incapacidad del Estado para poner fin a las condiciones sociales, económicas y culturales que hacen vulnerables a la mujer ante la violencia de género determina que sea responsable de esta, puesto que debe contribuir activamente a erradicar las injusticias y desigualdades que se manifiestan en las relaciones de género" (CEPAL, 1996: 14). Esta complicidad del Estado en la prolongación de la violencia de género ha sido denunciada por el colectivo chileno Lastesis con la canción "Un violador en tu camino". Su letra es producto de una investigación realizada sobre la violación en su país, y acusa como responsables a "los pacos [policías], los jueces, el Estado, el presidente". Esta letra pone de relieve que, en el año 2019, parte de la población chilena consideraba que tanto el Estado como el gobierno de turno no habían actuado consecuentemente para poner fin a las disimetrías y abusos de género.

actualiza: gracias a las preguntas de Dafne conocemos el origen de las jóvenes violadas, son de Lebú y Traiguén[222], dos ciudades situadas en la región de Araucanía, el mayor emplazamiento del pueblo mapuche.

De confirmarse la pertenencia de estas jóvenes a los pueblos originarios podríamos estar no solo ante la denuncia de la violencia de género que se ha perpetuado tras la dictadura, sino también de los abusos dirigidos hacia la población indígena que prosiguen a día de hoy. La crítica teatral apunta que la violación suele ir acompañada de una carga metafórica: "la vulneración del cuerpo de la mujer alegoriza la violación del cuerpo social ultrajado, humillado y dañado en su dignidad" (Cápona y del Campo, 2019: 91). Este cuerpo a cuerpo forzado con las jóvenes de origen mapuche es equiparable a los abusos dirigidos contra la población indígena no solo durante la dictadura sino también a día de hoy.

Todos los gobiernos de postdictadura han ignorado e incumplido sistemáticamente sus peticiones de ser reconocidos constitucionalmente como pueblos y la restitución de tierras (arrebatadas por el régimen militar) que les pertenecen ancestralmente. El caso de los mapuche es el más paradigmático, no solo por tratarse del pueblo más numeroso sino que, históricamente, han sido el grupo social que más se ha resistido a los modelos hegemónicos impuestos por el Estado, especialmente en los últimos años. En Araucanía han tenido lugar los mayores actos de violencia política y estatal: el 90% de los presos y procesados por el conflicto mapuche proceden de esta región[223]. Como se apunta al inicio de *Infamante Electra*, en el Chile actual toda protesta social dirigida al cuestionamiento del modelo económico es criminalizada por la justicia civil y reprimida por la fuerza policial (Donoso Jiménez, 2010: 230).

Dafne Halevi y el conflicto intergeneracional

Dafne Halevi es la representante de la generación de postdictadura, "hija de la majadera transición" (p. 15), que no vivió la represión en su propia carne, pero sí creció bajo su

[222] "DAFNE: ¿Violó o no a esa adolescente de Lebú, sí o no? ¿Violó usted a esa joven de Traiguén?" (p.12).
[223] En la Araucanía se agrava el conflicto con los indígenas, sus tierras son las más codiciadas por las grandes empresas por su riqueza en materia prima. Ante su resistencia a abandonar sus comunas, las grandes empresas allí instaladas han promovido y exigido públicamente que "los mapuche sean procesados bajo la Ley Antiterrorista por sus actos de insurrección" (Donoso Jiménez, 2010: 236). Sobre esta cuestión volveremos más adelante.

espectro. Forma parte de esa sociedad espectacular y globalizada que se comienza a gestar en los 80 y que en esta obra aparece ya totalmente desarrollada. Dafne se perfila como un sujeto que participa de las lógicas de consumo[224] y de la vida mediática[225], por ello, no duda en comerciar con la vida de su padre[226] y vender su juicio a los medios de comunicación[227]. Es un personaje que "ha naturalizado todas las corrupciones, por lo que vive de su imagen aparente cuyo único deseo es el poder que confirme su individualidad" (Pinochet Cobos, 2012: 180).

Pese a la ambivalente relación que mantiene con su padre, es la única abogada de la ciudad que acepta defender a Joshua Halevi. Pero no lo hace de manera desinteresada, sino a cambio de obtener un secreto:

> JOSHUA: Cuánto me costará mi libertad
> DAFNE: Algo que te duela mucho. El nombre de mi verdadera madre.
> JOSHUA: Comienza a fascinarme tu crueldad, un beso, un beso, luego podrá irse… Lo que hace todo un poco complicado, es que ganaré este juego hija.
> DAFNE: ¿Quiere que le diga algo? Interrumpiré mis visitas. Mañana estaré volando rumbo a París, lanzaré mi libro *Infamante Electra*, la propia historia de nuestra vida… luego en Santiago se lanzará en diciembre, la edición chilena tiene solapas más anchas y en la contraportada aparecen fotos de mis posibles madres… ¿Cuál de ellas es mi madre, Joshua Halevi? Responda. He recibido muchas ofertas para vender esta quemante primicia, tal vez con esos fondos lo puedo sacar de la cárcel
> JOSHUA: Su libro es un espejo retorcido de mi vida. Sus comentarios hacen temblar al mundo entero.
> DAFNE: Deberá responder. (p. 19)

El largo *agón* que mantienen padre e hija es reflejo del conflicto generacional que atravesó la sociedad chilena. Hasta la escena 19 Joshua le oculta a Dafne la verdadera identidad de su madre, privando a la hija de conocer sus raíces y la intrahistoria familiar[228]. Este conocimiento del pasado familiar resulta fundamental para poder

---

[224] "DAFNE: Soy la abogada del momento, salgo en la prensa todos los días. Cuido mi imagen, con mi minifalda de cuero, mis pasos filosos, mis lentes de Ray Ban" (p. 13).
[225] "En una monumental sala rodeada de carísimos espejos holandeses, la ultravanidosa abogada Dafne ensaya teatralmente con implacable histrionismo, aunque a veces derrocha una gestualidad pasada de moda, el alegato televisivo que hará ante el jurado" (p. 19).
[226] "La volcánica Dafne porta una misteriosa maleta. Ha vendido los derechos de la biografía novelada a una editorial alemana por un monto suficiente para pagar la fianza de su padre" (p. 28). Sobre esta transacción apunta Pinochet Cobos: "lo único que podría parecer intercambiable, la propia experiencia ya no es un bien de posesión exclusiva, sino de aquel que logre venderlo o explotarlo y en ese sentido Dafne demuestra ser la más hábil" (2012: 179).
[227] "Transmisión que ella ha vendido a tres canales europeos y cuatro americanos" (p. 19).
[228] Un conflicto semejante aparece en *La puta madre*: en esta obra el Niño pregunta incansablemente por la identidad de su padre, mientras que Cassandra, su madre, le oculta toda información relativa a sus orígenes (por considerar que la memoria es una caja que debe enterrarse en el olvido) y le alienta a integrarse en la sociedad de consumo y del espectáculo. Dafne Halevi y el Niño forman parte de esa misma generación a quien se quiso ocultar la historia de su país por temor a que su deber de memoria pusiera en riesgo la (aparente) estabilidad política y social.

construir un sentido en torno al pasado y forjarse una identidad propia, que, hasta ese momento, le ha sido negada. Este silenciamiento de los hechos pasados por parte de Joshua Halevi es análogo a la postura adoptada por el gobierno de la Concertación, al pacto de consenso y olvido por temor a que el deber de memoria de las nuevas generaciones pusiera en peligro la estabilidad política y social.

Esta búsqueda del pasado que le ha sido negado la convierte en "la infamante Electra, la obstinada chilena" (p. 31), y con la exposición constante de fotos de sus posibles madres[229], actualiza en el imaginario del espectador la incansable lucha de la Asociación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD)[230] por conocer el paradero de sus seres queridos. En ambos casos, la ausencia de verdad marca un punto de inflexión en sus biografías, bien impidiendo la formación de una identidad propia, bien impidiendo la realización del duelo.

En la escena 19 se revela que Dafne nace de la unión de Joshua Halevi y Vera Llolleo. Esta última es una poeta y maestra rural de Chiloé, cuyo apellido apunta a la cultura Llolleo, de carácter prehispánico. Su relación simboliza el compromiso de la antigua izquierda chilena con las clases más desfavorecidas, entre las que se encuentra el colectivo indígena.

> JOSHUA: Sí, quería a su madre, aunque no negaré que tuve con ella épicos conflictos económicos. Durante mi dorada juventud en El Llano Subercaseux, me dediqué con tu progenitora a las puestas de sol con irregular éxito. ¿Le gustan los atardeceres? Esa era una verdadera mujer… 'Ninguna rata de clase alta me va a enseñar nada', fue lo primero que me dijo cuando la conocí. 'Por otro lado, concuerdo con usted por todas partes, esa misma fetidez…', me comentó después de nuestra primera fiesta de la primavera en el balneario de Las Cruces. (p. 6)

La relación se trunca cuando Vera Llolleo pilla a Joshua en la cama con una "burguesa derechista buena para los polvos" (p. 26), este pasa de "acabar con la burguesía en una noche a una noche acabar dentro de la burguesa" (p. 26). Esta infidelidad y posterior abandono alegoriza una doble traición de la izquierda chilena: la omisión y postergación

[229] "Dafne despliega el material que ha podido juntar. Procede a proyectar las fotografías de mujeres sobre el muro poniente" (p. 20). Estas fotos de sus posibles madres aparecerán en la contraportada de su libro.
[230] La exposición de fotos de los detenidos desaparecidos se convirtió en un elemento emblemático de la lucha de la AFDD: utilizaban "una foto del familiar impresa directamente sobre un cartón que contenía una sola inscripción reproducida únicamente en todos los afiches: '¿Dónde están?'" (García Castro, 2011: 89). Estas imágenes fueron utilizadas en sus inicios para interpelar y llamar la atención de los transeúntes y con el tiempo se convirtieron en un emblema de su lucha.

de las promesas realizadas al colectivo indígena[231] y la renuncia a la lucha de clases, al socialismo, en favor del liberalismo económico (encarnado por la burguesa derechista).

En la escena final (escena 24), emplazada 10 años después del juicio de Joshua, Dafne recuerda el primer encuentro con su madre tras su larga búsqueda. En ella es tangible la crítica hacia la afectividad neoliberal, un mal que toma cuerpo a través del olvido, indiferencia, egoísmo, vulgaridad, violencia cotidiana y narcisismo, rasgos muy presentes en la configuración de los personajes de esta obra:

> DAFNE: Déjame mirarte a la cara una sola vez madre. 'Basta de preguntas que no puedo contestar' me dijo la anciana, aunque indomable Elisa Llolleo años después cuando la encontré en Puerto Varas camino a sus clases. La anciana madre que mi poder finalmente logró ubicar. '¿Qué quieres?' me dijo con mi misma sequedad 'Una nueva ternura mamá', le respondí, y ella me abrazó. Al menos eso me pareció. (p. 33)

Infamante Electra retrata una sociedad de afectos trastocados, un mundo que ha sido despojado de los ideales de la política moderna, en el que la única esperanza pasa por la búsqueda de una nueva ternura o afectividad. Parte de la producción de los años 2000, no solo la de Benjamín Galemiri, busca traer al presente dramático "los profundos cambios que ha sufrido la sensibilidad social en la post-dictadura neoliberal" (Cápona y del Campo, 2019: 120).

La obra cierra así: "un quemante y ardiente travelling sigue a su frívolo avión privado a la coqueta ministra de justicia[232] con su flamante y sobre publicitado nuevo nombre, Dafne Halevi Llolleo" (p. 33), anteriormente Dafne Halevi Gómez. Las últimas palabras de la voz en *off* confirman la "recuperación simbólica [del apellido materno] que beneficia la carrera presidencial de la protagonista, puesto que le permite enarbolar alguna de las

---

[231] La Concertación de Partidos por la Democracia canalizó el descontento de los pueblos indígenas en su favor, integrándoles en su proyecto hacia la democracia. Forjaron parte de su agenda política en torno a las siguientes demandas indígenas: 1) Recuperación de tierras; 2) Reconocimiento de derechos económicos, sociales y culturales a través de su reconocimiento constitucional; 3) Ratificación del Convenio nº 169 sobre Pueblos Indígenas y Tribales (impulsado desde la Organización Internacional del Trabajo; 4) Creación de una nueva institucionalidad pública para el trato de los asuntos indígenas. Los mapuche, a raíz de esto, participaron activamente en la campaña del partido de Concertación y en el Acuerdo de Nueva Imperial (1989). El recién formado Consejo Nacional de Pueblos Indígenas (CONADI) se comprometía a defender el posible gobierno de la Concertación y, a su vez, el candidato presidencial Patricio Aylwin se comprometía a "hacer suyas las demandas de estos pueblos". Sin embargo, estas demandas no obtuvieron la respuesta prometida en la Ley sobre Protección, Fomento y Desarrollo Indígena promulgada en 1993 (Figueroa Huencho, 2022: s. p.).

[232] Quizás este nombramiento de Dafne pueda conectarse con la iniciativa de Bachelet de impulsar la presencia de mujeres en lugares destacados de la vida política y laboral: "a las mujeres les asignó Ministerios importantes, como la Secretaría General de la Presidencia, Defensa y el de Vivienda y Urbanismo. También extendió la paridad de género a la designación de subsecretarios, intendentes y gobernadores, lo que implicó reclutar un gran número de mujeres" (Huneeus, 2008: 77).

banderas de las minorías en la campaña[233]" (Pinochet Cobos, 2012: 175), la de los pueblos originarios. No obstante, el ministerio de justicia no es suficiente para la aguerrida (p. 2), arribista (p. 4), implacable (p. 20) y excelsa Dafne Halevi, que, finalmente, ha impulsado su carrera hacia la presidencia.

Memoria de la represión

Las escenas 9 y 12, en las que Joshua Halevi comparte con el auditorio los episodios de prisión, tortura y asesinato político sufridos por su hijo Saúl a manos de la CNI [234], sirven para ilustrar el tratamiento de la memoria de la represión dictatorial que predomina en el teatro de los 2000. El horror que despertaba entre los dramaturgos y dramaturgas la idea de una sociedad futura permanentemente asentada sobre políticas neoliberales se superponía al deber de memoria que exigía hacer comprensible la experiencia de la represión para que esta no se volviese a repetir (Ochsenius Riquelme, 2015: 214).

En la escena 12 Joshua Halevi recuerda sus visitas al cuartel general de la CNI, esa "gestapito de bajo presupuesto" (p. 17):

> El padre intenta ver a su hijo, sabe que está al otro lado, pero se lo niegan. Por una diminuta ventana de latón del cuartel general de la CNI se le permite ingresar inútiles órdenes judiciales, fajos de billetes, pero a Joshua Halevi no se le permite entrar. Ducho en el arte de seducir, intenta sobornos varios pero infructuosos. (p. 17)

La escena 12 condensa diferentes prácticas represivas, explica cómo su hijo "ha sido arrestado y torturado por los vanidosos militares chilenos. Lo han ejecutado falsamente varias veces" (p. 18). Esta es una práctica conocida como *falso fusilamiento*, basada en:

> El fingimiento o imitación de la ejecución de una persona mediante la descarga de fusiles de un pelotón comisionado para tal efecto. Estos simulacros inducen a la víctima a experimentar la inminencia de su muerte como un hecho real. […] Usualmente, iba acompañado de una puesta en escena que buscaba darle veracidad a la experiencia, impidiendo así que el detenido sospechara del carácter ficticio del procedimiento en curso.

---

[233] Esta misma estrategia fue empleada por el candidato presidencial Marco Enríquez-Ominami quien utiliza un apellido compuesto: Enríquez por su padre biológico (Miguel Enríquez, médico y secretario del MIR, asesinado por los agentes represivos de la dictadura) y Ominami por su padre adoptivo (Carlos Ominami, célebre economista de la izquierda que sacrificó su carrera política bajo el gobierno de Concertación para facilitar el ascenso de su hijo adoptivo). De este modo podía ganar el voto de las corrientes de ruptura y conservación. (Pinochet Cobos, 2012: 176).

[234] Creado el 13 de agosto de 1977 por el Decreto Ley 1.878, tras la desarticulación de la DINA. La CNI fue el órgano estatal encargado de continuar con la labor represiva, esta vez con "un mayor refinamiento en el uso de instrumentos jurídicos que facilitaban la privación de libertad por motivos políticos e incluso la tortura. Ello respondía al esfuerzo por darle un marco de legalidad a la represión política […]. La mayor parte de los declarantes que se refieren a la CNI indicaron que sus detenciones fueron habitualmente reconocidas y registradas, apelando de preferencia, como justificación oficial de las mismas, a la legalidad e institucionalidad creada para enmarcar las acciones de dicho organismo" (Informe Coordinadora expresos, 2004: 250).

> [...] En algunos casos se utilizaron balas de salva, aunque en la mayoría de los casos, éstas eran reales. La diferencia consistía en que, en vez de apuntar al cuerpo, se disparaba al aire, a los costados o sobre cabeza de la víctima. (Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, 2004: 272)

La tortura y los falsos fusilamientos se prolongan hasta que el hijo de Joshua aparece "acribillado en un enfrentamiento dos meses después" (p. 18). Esta afirmación es importante, pues lo convierte en un ejecutado político de la dictadura, una práctica recurrente desde el mismo golpe, blanqueada por los noticieros y titulares que (re)situaban las muertes de los militantes de izquierdas en supuestos enfrentamientos contra los agentes de la represión[235]. La diferencia entre Saúl, el hijo de Joshua Halevi, y el Hermano de Cassandra en *La puta madre* es que el cuerpo del primero ha sido encontrado mientras que el del segundo es un detenido desaparecido.

La obra se escribe tras la publicación del Informe Valech I (2004) que supuso el reconocimiento por parte de las autoridades del uso de la tortura como práctica sistemática, continuada y nuclear por los agentes de seguridad durante la dictadura. Con este informe se amplía la categoría de "víctima de la represión", que se hace extensible de los asesinados y detenidos-desaparecidos a los supervivientes de los centros de detención , pero, de nuevo, excluyendo a otras categorías como los menores que no fueron detenidos[236] o las "víctimas invisibles[237]". Así lo hace notar la Coordinadora de ex-presas y presos políticos de Santiago con su escrito "Por un mañana con Verdad, Justicia y Reparación Integral" (2004) con el que pretenden denunciar las falencias del Informe Valech[238].

---

[235] "En 1987, la prensa colaboró en justificar ante la opinión pública la Operación Albania, calificando como enfrentamientos el asesinato de 12 militantes del FPMR, en represalia por el atentado a Pinochet. El operativo fue planificado por la CNI; 7 militantes fueron secuestrados desde sus hogares y trasladados el día anterior al Cuartel Borgoño. Esta lógica represiva fue empleada en regiones y en años anteriores, por ejemplo, con la Operación Alfa Carbón, relacionada con la rearticulación del MIR" (Fuenzalida, 2020: 284).

[236] "La Fundación PIDEE señala que, si bien estos niños y niñas no estuvieron detenidos, ellos vieron que gente armada de metralletas ingresaba violentamente a sus hogares amenazándolos a ellos, a sus hermanos y llevándose a sus padres, en ocasiones torturándolos en su presencia. Otros vieron morir a sus padres en la calle tras ráfagas de metralla. Otros debieron partir al exilio acompañando a sus padres siendo desarraigados de su país" (Coordinadora de ex-presas y presos políticos de Santiago, 2004: 34).

[237] "Al hablar de 'víctimas invisibles' nos referimos al entorno más cercano del secuestrado o secuestrada –estos padres, madres, hermanos, esposas, maridos e hijos- que no sólo fueron testigos impotentes, sino que también ellos debieron soportar la presencia de agentes del Estado que se instalaban en sus hogares por días, en lo que dieron a llamar 'ratoneras'" (Coordinadora de ex-presas y presos políticos de Santiago, 2004: 36).

[238] Véase el apartado dedicado a "Los excluidos por la propuesta presidencial" (Coordinadora de ex-presas y presos políticos de Santiago, 2004: 30-36).

Este último se centra en los efectos físicos y psicológicos de la tortura en víctimas concretas tras su paso por prisión y los individualiza[239]. Esto implica que quedan fuera de sus páginas los efectos reales de la violencia de la represión sobre los familiares[240] y sobre el conjunto de Chile en general. Se silencia la contribución de la represión planificada en la transformación social y económica que la dictadura había llevado a cabo (Peris Blanes, 2008: 373). Una transformación que en la propuesta de Galemiri queda plasmada de forma alegórica en la metamorfosis subjetiva y conversión ideológica experimentada por Joshua Halevi, una víctima indirecta de la represión que tuvo que marchar al exilio, que pasa de militante de una izquierda revolucionaria a político que perpetúa las políticas neoliberales.

Además, Galemiri también se detiene momentáneamente a denunciar la impunidad que permitió, no solo que los funcionarios de la CNI no fuesen llevados ante los tribunales de la justicia, sino que "se vistieron con ropajes democráticos y se instalaron en distintos espacios del Estado, donde han impedido los cambios que se propusieron para avanzar en la transición" (Pinto Rodríguez, 2017: 113). No en vano Joshua Halevi se lamenta de que "todo chileno busca a su torturador" (p. 13) y se pregunta "¿dónde está ese rufián que hizo gemir hasta la muerte a mi hijo en el potro? ¿En qué comisión económica se ufana ese fasho?" (p. 9). Como ya sucedió con la Comisión Rettig, los efectos del Informe Valech tenían un alcance limitado: su propósito era esclarecer la verdad y ofrecer una reparación económica y simbólica a las víctimas, no impartir justicia[241].

La memoria de los crímenes de lesa humanidad, siguiendo la tendencia de los años 2000 de abordarla de pasada, de manera oblicua y alegórica, ocupa un segundo plano en la dramaturgia de inicios del nuevo milenio. Es evocada en algunas escenas por el propio Joshua Halevi, pero sin entrar en detalles. Lo mismo sucede en *Filoctetes, la herida y el arco*, obra sobre la que hablaremos a continuación, en la que la experiencia de la

---

[239] "El prólogo de Informe es un buen ejemplo de ello: la violencia de la dictadura fue masiva y brutal, pero sus efectos fueron puramente destructivos y localizados en la esfera de lo personal: 'vidas quebradas', 'perspectivas tronchadas', 'quiebre vital'… Al calificar la violencia militar de 'inhumana', 'irracional' y, lo que es más importante, de 'incomprensible', borraba su función política y la inscribía en el dominio ahistórico de la patología psicológica" (Peris Blanes, 2015: 578).

[240] Joshua Halevi formaría parte de este colectivo de víctimas indirectas cuyas heridas siguen abiertas. En la escena 9, el narrador sitúa indirectamente el origen de su conversión en los episodios de violencia sufrida por parte de sus familiares.

[241] El mismo presidente Lagos confirmó que el propósito de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, también conocida como Comisión Valech, era "conocer lo que pasó, pero hacer justicia es tarea de los tribunales de justicia, y a todos aquéllos que iban a declarar [tanto víctimas como perpetradores] se les decía que su declaración era confidencial y no iba a ser conocida" (Lagos en Cooperativa.cl, 13 de septiembre de 2017).

militancia y represión es obviada por los protagonistas, únicamente la herida en el pie del protagonista trae al presente dramático la violencia sufrida.

En *Infamante Electra* la violencia de la dictadura aparece vinculada a la del nacionalsocialismo en las intervenciones de Halevi, entrelazando la persecución de los judíos con la de los militantes:

> Albergo en mi interior
> Un sendero
> Donde veo
> A mi padre
> A mi madre
> Muertos en Treblinka
> A mi hijo Saúl
> Muerto en villa Grimaldi
> La revuelta otra vez.
> La destrucción, el caos nuevamente en el Chile transicional. (p. 10)

El miedo a un nuevo brote de violencia ("Es la inútil y maldita revuelta que se avecina. La última vez que pasó por aquí destruyó todo a su paso", p. 9) parece justificar la metamorfosis de este político concertacionista que ahora promueve la reconciliación nacional.

La perversión de la *Orestíada:* la espiral de violencia bajo el gobierno de la Concertación

El título de esta obra conecta con el mito de los Atridas, una saga que:

> Ofrece muchas posibilidades dramatúrgicas: una cadena de venganzas entre hombres ambiciosos y mujeres obstinadas que no quieren olvidar las ofensas, una cadena que crea varios momentos en los que estalla la tensión con una violencia que traspasa las normas de la moral vigente. (Morenilla Talens, 2006: 19)

Sin embargo, esta violencia mítica que recorría las tragedias griegas, impulsada por los primitivos códigos de honor y venganza, se sustituye en *Infamante Electra* por otra funcional a las razones utilitarias, ideológicas y económicas sobre las que se asienta la sociedad neoliberal, consumista y globalizada que habitan los protagonistas. Las sempiternas cadenas vindicativas de sangre por sangre han sido sustituidas aquí por la continuidad de la violencia estructural, originada por la reproductibilidad del sistema económico, judicial y social implantado por la dictadura. Como afirma el filósofo coreano Han "la violencia es proteica. Su forma de aparición varía según su constelación social" (2016: s. p.).

En la figura de Joshua Halevi, representante del Estado y político concertacionista, se alegorizan todos los abusos del gobierno democrático dirigidos contra la población civil y la violación de sus Derechos Sociales, Económicos y Culturales (mediante el fraude al fisco y la apropiación indebida de bienes públicos), los Derechos de la Mujer (violencia de género y sexual perpetrada) y los Derechos de los Pueblos (simbolizada en la violación de jóvenes indígenas). Todos estos abusos llevados a cabo por los dirigentes políticos perpetúan la violencia de género y estatal, en sus vertientes física, simbólica y estructural.

Tal y como sucede en gran parte de las reescrituras latinoamericanas (García, 1996: 222), para la reconfiguración de Agamenón el autor retoma únicamente sus rasgos más negativos y lo perfila como un personaje cuya desmesura e imprudencia le llevan a traspasar el orden justo de las cosas (como los derechos humanos). Las trasgresiones del Agamenón mítico tienen su correlato en la versión de Galemiri: su *hýbris* se reescribe en una serie de abusos de autoridad, en un uso erróneo del poder y la negativa a reconocer y reparar los errores cometidos por su desmesura y ambición.

Agamenón se actualiza como un perpetrador de violencia de género. El abuso dirigido contra el cuerpo de la mujer recorre gran parte del material mítico, especialmente en contextos bélicos, en los que eran apresadas por los enemigos y entregadas a sus dirigentes como botín de guerra[242]. Entre las cautivas más célebres que fueron forzadas a cohabitar con Agamenón se encuentran Casandra, Criseida y Briseida. La posesión de esta última propició serios desencuentros entre Agamenón y Aquiles, puesto que el primero se apropió indebidamente de un bien (Briseida) destinado a su compañero de expedición. Esta inclinación de Agamenón por la distribución inequitativa de las ganancias colectivas, de la apropiación por la fuerza y de manera ilegítima de una parte del botín colectivo que no le corresponde, siglos después ha sido conectada en esta versión con las prácticas corruptas de la clase dirigente en Chile.

Finalmente, Galemiri vincula el personaje de Dafne Halevi con la Electra mítica, la guardiana de la memoria del padre que incomoda a los que le rodean por su incapacidad de adaptarse a los cambios sociales acontecidos (Morenilla Talens, 2006: 16). Electra es ahora una "obstinada chilena" (p.1), una prestigiosa abogada que "vive por el poder y la venganza" (p.1), que asciende a ministra de justicia. Sin embargo, la esencia de este

[242] Sobre la importancia del botín de guerra y su reparto en las sociedades antiguas véase Catanzaro (2005), para una mejor comprensión sobre la disputa Agamenón-Aquiles y sus consecuencias trágicas consúltese Bañuls Oller (2017).

personaje queda revertida en la obra: “Dafne no busca vengarse de la madre, sino que todo su amor, ansiedades y odio, toda la carga emocional, confluye sobre el padre a quien culpa precisamente por la ausencia de la madre” (Pinochet Cobos, 2012: 177).

Dafne Halevi no se obstina en defender el nombre del padre, como hacía su trasunto mítico, sino que infama a su progenitor vendiendo sus memorias. Galemiri revierte el motivo mítico de la hija encargada de velar por la memoria y el buen nombre, en la sociedad posmoderna, espectacularizada y globalizada los lazos intrafamiliares se han debilitado hasta casi extinguirse, tornando obsoletos los mandatos de sangre. La inversión de los argumentos míticos, especialmente los relacionados con conflictos generacionales, se ha consolidado como tendencia en el teatro latinoamericano de las últimas décadas (Urdician, 2012: 546). La rebelión filial se convierte, según Urdician, en el espejo de los conflictos sociales de la América Latina de segunda mitad del siglo XX o de la abyección contemporánea. En este caso, la subversión del argumento mítico de la venganza en nombre del honor del padre tendría como propósito exhibir los estereotipos del poder corrupto que poblaban el escenario político y jurídico chileno a inicios del siglo XXI.

Infamante Electra es un claro ejemplo de la libre utilización de la herencia grecolatina, que se acentúa en tierras latinoamericanas. Aunque no mantiene ningún vínculo hipertextual con los textos precedentes, la conexión con el personaje mítico es señalada por el autor con el título. Apenas hay vestigios textuales que nos permitan conectar el texto con la leyenda de los Atridas, sin embargo, Galemiri no escoge de manera casual el nombre de su obra, ¿qué clave de lectura esconde? Tras el análisis exhaustivo realizado, consideramos que la propuesta de Galemiri revela la imposibilidad de trasladar los mandatos de deber intrafamiliar, la piedad filial, a la sociedad que habita. El anacronismo de estos valores roza el paroxismo en una sociedad atomizada, en la que los lazos familiares se han debilitado hasta su casi disolución.

Infamante Electra retrata una sociedad atravesada en todas sus dimensiones, públicas y privadas, por las lógicas neoliberales. Estas no solo dirigen la agenda política, económica y cultural, sino que también han trastocado las afectividades entre la ciudadanía y el concepto de familia tradicional como espacio de protección y seguridad. Así, la relación que mantienen Joshua Halevi y Dafne Halevi está atravesada por el rechazo, la conveniencia y aprovechamiento mutuo del otro.

A modo de cierre

Galemiri condensa en esta obra parte de las problemáticas que atravesaban la sociedad chilena en el momento de su estreno (y que, en gran parte, siguen pendientes de resolución). En el año 2006 habían culminado las últimas reformas del sistema penal y la constitución, con las que, aparentemente, se consolidaba la democracia liberal como sistema político, poniendo oficialmente fin al periodo de transición democrática iniciado en 1990, tras la caída de la dictadura de Pinochet. Durante esos 16 años, el gobierno de la Concertación había centrado toda su agenda en alcanzar la modernización del país, el crecimiento económico y la inmersión en el mercado internacional, reproduciendo (paradójicamente) el sistema neoliberal implantado por los militares.

Paralelamente, se habían ido postergando hasta, prácticamente, caer en el olvido las mejoras prometidas a colectivos de menor calado, relacionados con los derechos humanos de los pueblos originarios, de las víctimas de la dictadura militar o de las mujeres. Fruto de esta "política económica y social de continuidad con respecto al modelo que se impulsó durante la dictadura" (Moulian, 2006: 133), en 2006 proseguían (y prosiguen) las desigualdades sociales y medidas represivas que en esta obra se retratan. *Infamante Electra* ilustra a la perfección "esta cultura de la violencia y la brutalidad como el legado más perverso de la dictadura" (Cápona y del Campo, 2019: 119). Joshua y Dafne Halevi son ejemplo, respectivamente, de la ausencia de fidelidad y profundidad histórica del orden político democrático reconstruido por la transición hasta hoy y del vacío ético y político que como consecuencia arrastran las generaciones más jóvenes (Ochsenius Riquelme, 2015: 211). No hay en ellos ni una pizca de heroísmo, ni tan siquiera de humanidad. Si anteriormente los vínculos familiares forjaban espacios seguros de protección, contención o resistencia, en el Chile actual reproducen con más fuerza la violencia sistémica (Troncoso Chandía, 2018: 82).

Richard (2018: s. p.) habla de otra memoria anónima, diluida masivamente en el presente, de cómo el legado dictatorial, a través de la Constitución de 1980 (cuya matriz sigue todavía vigente) y la doctrina neoliberal, fue convirtiendo a la ciudadanía en objeto de perjuicio y ataques, de ofensas y privaciones, de maltratos económicos y desprecios políticosociales. La memoria de esta violencia estructural y económica, que prosigue en el presente, no aparece recogida en ningún Informe de Verdad y en muchos casos no es reconocida como tal. Existen trabajos de corte académico y artístico que ponen el foco en

las consecuencias subjetivas y colectivas que tuvieron estas sobre la ciudadanía, entre estas iniciativas podríamos incluir la obra que aquí se ha analizado.

Con la instauración de la democracia, en palabras de Moulian, "cambiaron los titulares del poder, pero no la sociedad. Se ha realizado el principio central de gatopardismo: que todo parezca cambiar pero que todo siga igual" (1997: 358). No es casual, pues, que en la penúltima escena de esta tragedia chilena reaparezca el protagonista, llamado ahora Samuel Alvo Jiménez, convertido en empresario y alcalde de Lumaco tras haberse sometido a múltiples cirugías estéticas. Sin embargo, pese a esta renovación física, el cambio se queda únicamente en el exterior: es "acusado, ahora, de fraude al fisco y una que otra acusación sexual" (p. 31). Joshua Halevi, gracias a estas operaciones, tiene un aspecto diferente, pero sigue actuando igual, lo suyo es un lavado de imagen meramente exterior.

Esta es otra de las metáforas del gatopardismo que pretendían denunciar la permanencia en la postdictadura de una arquitectura social y económica, atravesada por las lógicas neoliberales y de consumo, heredada de la dictadura. En *Edipo Reina* esta continuación es anunciada simbólicamente mediante el matrimonio entre Edipo y Yocasta; mientras que Marcelo Sánchez, en la obra que abordaremos a continuación, utiliza la metáfora de la bipolaridad para explicar no solo la conversión ideológica de parte de la izquierda sino también el cambio de rumbo en el devenir político del país: del socialismo de la Unidad Popular a una tiranía del mercado.

3. Filoctetes y la herida que no sana

> FILOCTETES: Y está bien que se canten las cosas de los hombres, que los hombres nacieron para contar y ser contados y mi herida funesta es el precio que pago por ser la voz en las sombras. Precio que ningún cero al final del cheque puede llegar a compensar. (*Filoctetes, la herida y el arco*, s. p.)

La herida ha devenido en el símbolo de la experiencia inefable que no es fácil dejar atrás, bien por la imposibilidad de realizar un duelo, bien por la incapacidad de reintegrar el evento traumático, ya sea en la biografía individual o en la memoria colectiva[243]. El Filoctetes de Marcelo Sánchez es el portador de esta herida y su voz solo se escucha en las sombras. Su historia, que es la historia de la militancia perseguida y represaliada, no interesa ni en el ámbito político, ni en el ámbito mediático. Marcelo Sánchez tampoco pretende narrarla: "No menciones lo de Troya ni hables de la historia" (s. p.) dice otro de sus personajes.

La suya es una indagación en torno al silencio que envuelve a los acontecimientos que explican cómo Chile pudo pasar de un proyecto socialista de transformación radical a una tiranía del consumo en la que no hay cabida para la movilización colectiva. ¿Cuáles fueron las tecnologías y dispositivos que hicieron posible esta indiferencia hacia el pasado inmediato? Si "el terrorismo de Estado operó sobre el conjunto del país[244]", si las transformaciones que propició alcanzaron a la ciudadanía en su conjunto y se arrastran todavía a día de hoy, ¿cómo es posible que las batallas por la memoria, justicia y verdad movilicen a una minoría de la población chilena? ¿Qué factores intervinieron en esta amnesia colectiva y desmovilización ciudadana?

Sánchez retoma el mito de Filoctetes para traer al escenario la complicidad de los medios de comunicación en la naturalización de la arquitectura neoliberal y el *éthos* consumista heredados del periodo dictatorial. Satiriza también la conversión ideológica de los antiguos militantes de la izquierda revolucionaria que ahora se dedican a producir ficciones amnésicas acordes con los discursos concertacionistas de progreso y reconciliación y los intereses del empresariado. Si Filoctetes es el portador de la herida

[243] "Ante la ausencia de un signo lingüístico la herida misma deviene signo, en cuanto remite a un dolor prácticamente inexpresable en otros términos" afirma Guaquiante Blaskovic (2010).
[244] En alusión a la inscripción que se encuentra en una de las paredes del excentro de detención Londres 38: "Lo que sucedió en esta casa, sucedió fuera de ella. El terrorismo de Estado operó sobre el conjunto del país".

nacional, el Productor, su antagonista, hará del olvido y el consumo su nuevo credo existencial.

La televisión como agente socio-cultural

Resulta innegable la capacidad de la televisión para crear efectos de sentido sobre la vida y la cultura cotidiana. En ese sentido, es considerada un actor sociocultural que contribuye a la construcción de imaginarios colectivos y de un sentido común *ad hoc*, acorde con las hegemonías culturales, sociales, políticas y económicas dominantes en cada momento, a las que contribuye a naturalizar con su agenda y ficciones (Santa Cruz, 2017: 16). Quien controla los medios de comunicación, controla, no solo la circulación de relatos e imágenes, sino también la construcción simbólica de la realidad. Respecto al caso que aquí nos ocupa, durante la transición, la parrilla televisiva, acorde con los intereses del empresariado, contribuyó a la naturalización del orden heredado de la dictadura de Pinochet, en el que la economía de mercado y la democracia liberal se presentaban como los únicos soportes que podían garantizar el progreso del país.

Para comprender el rol de la televisión en el retorno a la democracia y su posterior consolidación es necesario tener en cuenta algunos hitos como la llegada masiva de la televisión a los hogares chilenos en la década de los 80 o el papel que jugó en el plebiscito presidencial de 1988. Bajo el mandato de Pinochet, el desarrollo y modernización de las infraestructuras tecnológicas posibilitó la llegada de la televisión a lo largo y ancho del país, descentralizando su presencia en las grandes ciudades. Antes de 1973, este aparato había sido un bien exclusivo reservado para las pocas familias que podían permitirse una. Sin embargo, a partir de los años 80, gracias a la liberalización de la economía y la mayor facilidad para acceder a bienes de consumo, pasó a ser un objeto imprescindible en los hogares: 9 de cada 10 chilenos tenía una en su vivienda (Arriagada y Navia, 2011: 3). Una estrategia que garantiza al gobierno de Pinochet que tanto la propaganda oficial de la Junta Militar como la publicidad destinada a incentivar el consumo iban a llegar a gran parte de la población y a favorecer la domesticación subjetiva de la ciudadanía (Richard, 2018: s. p.).

El televisor se convierte entonces en el centro de consumo cultural en todos los estratos económicos, no solo los populares[245], y en el principal medio de comunicación. Se produce la transformación de un sistema comunicativo con su eje en la prensa escrita, altamente dependiente del Estado y fuertemente centrado en la política, en un sistema masivo articulado en torno a la televisión, orientado a los intereses del mercado y sustentado por la empresa privada (Arriagada y Navia, 2011: 3). Esta centralidad le dio un papel esencial en el devenir de la nación, especialmente a partir del plebiscito presidencial de 1988.

Del plebiscito a la farandulización de la política

A mediados de los 80, los medios de comunicación, y especialmente la televisión, se vieron envueltos en una aporía: los discursos de modernidad que exhibían entraban en contradicción con la vigencia de "un régimen de libertades en el plano económico y restricciones en el plano político" (Tironi y Sunkel, 1993: 233). Por ello comenzaron a presionar de manera efectiva al gobierno de Pinochet para dejar atrás los "controles políticos", las prácticas censoras y manipulación del contenido, que hacían perder credibilidad (y, por ende, audiencia) a los distintos canales de televisión (Tironi y Sunkel, 1993: 233).

Tras el golpe de 1973, TVN (Televisión Nacional de Chile), el único canal que cubría todo el territorio nacional, pasó del Ministerio de Educación a ser controlado por los militares responsables de la Secretaría General de Gobierno. A partir de ese momento, "no solamente los periodistas y locutores debían ser adeptos al régimen, sino que los contenidos estaban siempre enfocados a distorsionar la información, en concordancia con las acciones de la dictadura" (Del Pozo Artigas, 2018: 138), a silenciar y disfrazar aquellos acontecimientos que podían perjudicar la imagen del régimen. A través de las pantallas se difundió un relato épico donde los militares eran los héroes que habían salvado al país de la debacle y los que mantenían el orden frente a los intentos de grupos minoritarios por desintegrarlo, una perspectiva acorde con la memoria entendida como

[245] Un estudio realizado por el Consejo Nacional de televisión en diciembre de 1993 señalaba que el 82,1% de los encuestados del sector popular hacía más de un año que no iba al cine; el 75,1% no había leído libros, al menos en los últimos tres meses; casi el 20% no leía nunca el diario y solo el 17% lo leía todos los días. En cambio, la televisión tenía un promedio de 1,5 receptores por hogar y se veía un promedio de 3,9 horas al día, cifra que subía a 4,8 en los fines de semana (Santa Fe, 2017: 15).

salvación que irradiaba desde las Fuerzas Armadas. Así, la televisión fue instrumentalizada para controlar la opinión pública y sustentar, a nivel internacional también, una imagen positiva de la gestión de Pinochet[246].

En 1987, con la invitación a la oposición para participar en los debates televisivos en torno a la visita del Papa Juan Pablo II, Canal 13 comienza un proceso de aperturismo moderado en la televisión[247], que irá a más con el tiempo. La contribución televisiva a la "liberalización política" del país prosigue con el plebiscito presidencial de 1988, cuando los canales de televisión, con el beneplácito de Pinochet, establecen treinta días antes de la votación una franja diaria, gratuita, de 30 minutos, para difundir las propuestas tanto de los adeptos al régimen pinochetista como de la oposición. A partir de las 11'15 p.m. las franjas del Sí (a favor de Pinochet) y del No (a favor de convocar unas elecciones libres para devolverle a Chile la democracia) contaban con 15 minutos para mostrar sus propuestas[248]. Este breve lapso de tiempo supuso la única oportunidad para la oposición de difundir sus propuestas de forma masiva y sin censura en un medio que hasta ese momento se había mostrado siempre funcional a los intereses de la dictadura[249] (Tironi y Sunkel, 1993).

Algunos estudiosos, entre los que se encuentran los ya mencionados Tironi y Sunkel (1993), consideran que esta franja televisiva tuvo un papel determinante en la victoria del NO, que la publicidad política en *prime time* de la oposición tuvo un impacto positivo sobre la población, especialmente entre aquellos que estaban indecisos. Aunque no puede estimarse una cantidad numérica de personas a las que habría encaminado a votar por el NO, es innegable el papel de la televisión, gracias a su centralidad en la vida chilena, en

---

[246] Sobre estas cuestiones volveremos más adelante con el análisis de *Ulises o no* de Benito Escobar.

[247] No solo fue el primer canal que reunía de nuevo en su plató a miembros de la oposición con gobernantes políticos, sino que protagonizó otros actos de resistencia en este evento al retransmitir los actos en los que participó el Papa de manera íntegra, sin censurar, por ejemplo, los discursos de Juan Pablo II en los que abogaba por volver a la tradición democrática o el testimonio de algunos chilenos.

[248] "La campaña del SÍ optó por comunicar en su franja la idea de 'yo o el caos', mostrando a un Pinochet que recuperó al país del socialismo, asociando la propuesta del NO a una vuelta al pasado de violencia y polarización. Contrario a esto, la campaña por el NO presentó una propuesta optimista, cuyo objetivo no era cambiar la actitud de la opinión pública, sino más bien revertir la sensación de miedo y escepticismo existente en los chilenos en caso de una derrota de Pinochet. En su afán propositivo, la campaña por el NO resumió sus lecturas del país en la frase 'Chile, la alegría ya viene'" (Arriagada y Navia, 2011).

[249] Hasta que se inicia esta dinámica con el plebiscito presidencial de 1988, la prensa alternativa había servido como soporte de un discurso crítico, pero, aunque se distribuía comercialmente, llegaba a un público muy restringido, cosa que no sucedía con la televisión. Su crítica se articulaba básicamente en torno a tres ejes: 1) la denuncia de la violación de los derechos humanos por parte de los cuerpos de seguridad; 2) denuncia de la pobreza, una realidad omitida por los discursos exitistas de los afines al régimen; 3) la necesidad de relegitimar los partidos políticos y reinstaurar una cultura política democrática (Tironi y Sunkel, 1993: 227).

la victoria de la oposición. No obstante, este no fue el único factor que la propició: desde las calles hubo organizaciones sociales, instituciones y actores varios que también se movilizaron para devolver la democracia al país desde las urnas[250].

La televisión se consagró en los 90 como una herramienta esencial en la vida política. Desde entonces "los gobiernos también han utilizado la televisión como el principal medio para comunicarse con la opinión pública de forma masiva y los partidos recientemente la han convertido en su principal medio para transmitir sus mensajes y promover sus agendas políticas y visiones ideológicas" (Arriagada y Navia, 2011: 2). El plebiscito de 1988 marca el inicio de esta mediatización de la política en Chile, un proceso en el que la televisión va imponiendo su propia lógica en la esfera política y el *marketing* electoral desplaza y reemplaza al compromiso ideológico (Ricards, 2018: s. p.). "La campaña del NO, con toda la retórica del *marketing*, vende la democracia como un producto de consumo. Esta campaña adelanta los nuevos lenguajes y estrategias de la política: disolver el peso de lo ideológico en la superficie liviana de lo tecno-mediático" (Richard, 2018: s. p.).

Así, el escenario político ha ido desplazándose de los recintos públicos a las plataformas mediáticas, las grandes concentraciones públicas y mítines van siendo sustituidas paulatinamente por los discursos y mensajes televisivos. Todo el peso recae en la performance televisiva que realiza el personaje político, los recursos mediáticos se utilizan para maquillar el debilitamiento de los significados políticos (especialmente en los casos de la izquierda) y la falta de una agenda política con unas iniciativas que marquen la diferencia de las propuestas del centro o la economía de la derecha (Richard, 2018: s. p.). Esta nueva manera de hacer política implicó, a su vez, la profesionalización de los políticos y la inclusión de asesores especializados en sus equipos. Para imponerse sobre sus rivales ya no era suficiente el manejo de recursos clásicos como la oratoria o la retórica, necesitaban conocer y utilizar en su favor las características y lenguaje (verbal y no verbal) del medio televisivo (Arriagada y Navia, 2011: 9).

[250] Richard (2018: s. p.) señala que algunos productos culturales como *No* (2012) de Pablo Larraín contribuyen a consolidar este relato que pone el foco en la labor realizada por los publicistas de la campaña del NO e invisibilizan la contribución de otros movimientos sociales que venían trabajando desde tiempo atrás. "La película de Larraín reduce la trascendencia histórica del plebiscito de 1988 al libreto televisivo de la franja electoral de la campaña del NO filmada por expertos en comunicación y publicidad", afirma Richard (2018: s. p.).

Con el tiempo de la mediatización de la política se ha pasado a su farandulización: los medios ya no están tan interesados en dar cabida y visibilizar las demandas y proyectos sociales en juego, sino que "prefieren contar las controversias de la política como si fuesen una teleserie" (Figueroa, 2019: s. p.). Por su parte, el público "más que conocer propuestas sobre la votación en tal o cual proyecto de ley [lo que interesa] es conocer sobre la vida privada y los avatares románticos o novelescos de los políticos" (Alvarado Vera, 2019: 9). La conversión de la intimidad de los políticos en objeto de consumo para el consumidor se puede ver en varias de las obras trabajadas. En *La puta madre* Clitemnestra envía tras su marido una horda de paparazis para que puedan pillarlo en su infidelidad:

> AGAMENON [sobre el fotógrafo]: Es de los de mi mujer. Nos quiere fotografiar. Venderá el rollo a una revista del corazón o a los tribunales. Aún no se decide qué es mejor. Si pillarme adulterino, con las bolas en la masa, o cobrar por mi retrato desnudo. (p. 19)

En *Infamante Electra* se lee: "La volcánica Dafne porta una misteriosa maleta. Ha vendido los derechos de la biografía novelada a una editorial alemana por un monto suficiente para pagar la fianza de su padre" (p. 19). En ambos casos, la intimidad de los políticos es vendida como un apetitoso producto de consumo, que paradójicamente les puede hacer ganar adeptos, pero también perder el apoyo de sus votantes. Con la personalización de la política, el electorado, más que por el programa político, se deja llevar por la simpatía que le despierte el candidato o candidata en sus apariciones públicas.

La televisión como dispositivo del olvido

Así como los medios de comunicación desempeñaron un papel importante en el ocultamiento de información durante la dictadura, en la actualidad han sido acusados de participar en el olvido de muchos de esos hechos represivos, de mantener una postura acrítica, incapaz de cuestionar a la autoridad pública o los grandes intereses privados. Como afirma Pérez Matías (2017: 24), desde los años 90 la política comunicativa dominante en Chile ha sido la de no hacer política.

Lo cierto es, que, con el retorno de la democracia, más que de rupturas o cambios drásticos se habla de continuidad en la televisión y su gestión (Tironi y Sunkel, 1993: 240, Figueroa 2019: s. p.). Con la apertura de la televisión a los agentes privados

nacionales y extranjeros[251] se completa el proceso de privatización de los medios de comunicación iniciado en los últimos meses del gobierno de Pinochet. El control social como eje articulador de la parrilla televisiva, que da cohesión a sus discursos y producciones en tiempos de dictadura, es sustituido por los estudios de mercado: las diferentes cadenas se sintonizan con los deseos y apetencias de su audiencia[252]. Esto implica que, si bien bajo el gobierno de Pinochet existía la censura de carácter político, ahora los canales de televisión están condicionados por el mercado y los intereses del empresariado, políticos y grupos de poder. Esto se traduce en la dificultad de crear un horizonte mediático que dé cabida a intereses sociales distintos a los de la élite económica y políticos dirigentes (Figueroa, 2019: s. p.). Si bien aumenta la oferta de productos televisivos, disminuye la variedad social e ideológica de estos[253].

Así, a partir de los años 90, la televisión contribuye de forma activa a la naturalización del orden heredado de la dictadura de Pinochet, sustentado en una economía de mercado y un proyecto de modernización que pasaba por la apertura del país al mercado internacional y la atracción de capital extranjero. Se propagaba también una visión de la democracia liberal basada en la mera gestión y administración del orden legado por la dictadura, que poco a poco fue calando en la población hasta convertirse en la hegemonía cultural e ideológica que reinó en la despolitizada sociedad chilena de los años 90 y 2000.

Durante los primeros meses del gobierno de Aylwin se derogaron las restricciones a la libertad de expresión, se inició la discusión de la Ley de Prensa (Ley 19.131) y se modificaron los estatutos de Televisión Nacional y Radio Nacional que ahora tenían el

---

[251] "En sus inicios, la concepción predominante fue la de una televisión universitaria financiada por las propias casas de estudios y ajena al financiamiento comercial. Sin embargo, esta concepción fue derrumbándose tempranamente pues los canales debieron aceptar financiamientos por concepto de publicidad como única forma de enfrentar los crecientes gastos que significó para las universidades el crecimiento de las estaciones televisivas. […] De esta forma se forjó la paradoja de poseer canales universitarios, pero financiados por el sector privado, un fenómeno que se consolidaría definitivamente a partir de la década del 80, durante el llamado 'boom económico', con la intensificación del consumo y el auge de la publicidad" (Tironi y Sunkel, 1993: 223). Sin embargo, el sector privado deberá esperar hasta los años 90 para tener acceso a la propiedad de los canales.

[252] Diversas encuestas de opinión pública realizadas a partir del primer año del gobierno de Concertación revelan que la población no estaba interesada en política, prefería dejar atrás los recuerdos y evocación de situaciones altamente dramáticas relacionadas con la experiencia de la represión. Los medios y cadenas se sintonizan con los deseos y apetencias de su audiencia y sustituyen los "problemas nacionales" por los "problemas de la gente", la épica nacional es desplazada por la crónica de lo cotidiano (Tironi y Sunkel, 1993: 243).

[253] Por contra, en los años anteriores a la Dictadura, tanto los partidos políticos como las Universidades tenían sus propios medios de comunicación que permitían la participación de distintos grupos sociales en la construcción simbólica de la realidad. Con la concentración de estos medios en manos de las élites, la esfera mediática deja de ser un lugar en el que negociar discursos y sentidos sobre la sociedad chilena para ser la difusora y garante de una visión sesgada y partidaria de la realidad nacional (Figueroa, 2019: 18).

deber de promover el pluralismo, la democracia, la paz y la protección del medio ambiente. Sin embargo, los resultados no fueron los esperados: "diferentes actores, entre ellos el Ejecutivo, el Poder Judicial, la Iglesia y el Consejo Nacional de Televisión, ejercieron presiones más sutiles, pero no menos eficaces que la censura dictatorial" (Durán Escobar, 2015: 4).

En el marco de la democracia de los acuerdos se había impuesto el criterio de que había que mirar al futuro y no quedarse anclados en el pasado. Por todo lo anterior, no hubo en este periodo una preocupación especial de la TV por recordar el pasado, más allá de algunos capítulos aislados del programa de reportajes *Informe Especial* (TVN) o del irreverente *Plan Z*, del canal Rock & Pop (Durán Escobar, 2015: 4). Así, la televisión que anteriormente había funcionado como agente de cambio, transformador, en este nuevo periodo democrático contribuye "a la estabilidad del sistema y a la reconstitución de un clima de normalidad democrática" (Tironi y Sunkel, 1993: 242). Una vez conseguido su objetivo, los medios de comunicación se cerraron de nuevo en banda ante discursos disidentes que pudieran poner en peligro los intereses de los grupos de poder y la recién adquirida democracia liberal. Se convierte en un dispositivo cómplice de las políticas de olvido adoptadas por el gobierno de Concertación.

El interés de la televisión por el pasado reciente no comenzaría a manifestarse hasta 2003 cuando, con motivo de la conmemoración de los treinta años del golpe de Estado, Canal 13 lanza en *prime time Secretos de la historia*[254]:

> Una serie documental que, a lo largo de siete capítulos, recorría el periodo transcurrido entre 1969 y 1990 [...]. Como relato audiovisual se apoya fundamentalmente en material de archivo del canal, complementado con entrevistas, música, audios de radio y el relato en off de la periodista Pilar Rodríguez. En general, la narración describe los hechos en forma objetiva y ecuánime; la selección de entrevistados abarca representantes de todo el espectro político, dirigentes empresariales y sindicales, funcionarios de gobierno y militares. (Durán Escobar, 2013: 3)

Esta producción inicial de Canal 13 marcó la pauta para los otros canales acerca de qué y cómo recordar el pasado reciente. Los programas histórico-conmemorativos que le siguieron optaron por formatos que resultaban atractivos para la audiencia, para ello, la

[254] El caso de Canal 13 es realmente significativo puesto que, a diferencia de su competidor (Televisión Nacional), no había mostrado interés por las cuestiones relacionadas con los derechos humanos. Pese al sensacionalismo estratégico de desvelar para la audiencia aquello que permanece todavía en secreto, implica también un gesto insólito hasta ese momento en las lógicas televisivas que compartían el discurso concertacionista de mirar al futuro en pos de la reconciliación nacional. La crisis económica y de audiencia que venía arrastrando les encaminó a probar con nuevos tipos de propuesta como esta (Durán Escobar, 2013: 2-3).

reconstrucción de pasado tenía en cuenta los intereses y sensibilidades del momento presente: no ponían en un plano central los acontecimientos políticos de los años 60 y 70 sino que ofrecían un retrato que integraba los distintos componentes culturales y sociológicos de este periodo (música, moda, etc.). En definitiva, propagaban "una mirada nostálgica del Chile del pasado, atractiva no solo para los adultos que vivieron esa época, sino también para los jóvenes, que sintonizaron con los temas no directamente políticos, destacando una perspectiva humana que contribuyó a provocar mayor impacto[255]" (Huneeus, 2003: 249).

A partir de 2003, comienzan a surgir las primeras ficciones televisivas que recogen en sus tramas el pasado reciente, esto da pie a la inserción de temas ausentes y controversiales hasta ese momento, como la dictadura de Pinochet y las violaciones de los derechos humanos acaecidas bajo su gobierno. Un caso paradigmático es el de *Los 80. Más que una moda* (2008) producida y emitida también por Canal 13. En sus cuatro temporadas abarca los años 1982-1989, mostrando la vida en dictadura a partir de las vivencias de una familia chilena de clase media. El propósito de esta serie no pasa por la reconstrucción de una memoria de la militancia y represión, sino para mostrar el impacto que tuvo la implantación de un sistema económico neoliberal, la llegada de la sociedad de consumo y el endeudamiento en la ciudadanía[256].

Parte de la crítica señala que se trata de un retrato de época que no busca posicionarse explícitamente contra los hechos acaecidos en dictadura ni denunciar las violaciones de los derechos humanos, sino que se adhiere más bien a la idea de consenso y reconciliación nacional promovida por los primeros gobiernos de Concertación. No obstante, en líneas generales gozó de buena repercusión entre la audiencia que, gracias a la ambientación ochentera y el uso de imágenes de archivo del mismo Canal 13, fácilmente pudo reconocer sus vivencias de esta década en la serie (Castillo Hinojosa, Simelio Solà y Ruiz Muñoz, 2012: 670).

---

[255] Podría vincularse esta mirada nostálgica, cuasi despolitizada y naif, con aquello que Rojas y Rojas (2007) han acuñado como el "mito de los setenta y ochenta", una vuelta al pasado en que la recreación de la atmósfera, la banda sonora del momento y demás modas opacan los aspectos más polémicos de estas décadas. Una mirada que correspondería, sobre todo, a aquellos que no vivieron las consecuencias del Golpe en su propia piel, bien por su corta edad, condición social u otros factores personales.

[256] "La familia Herrera experimenta las desventuras de la economía del período y muestra lo difícil que es, para una familia trabajadora, la educación de tres hijos, dos de ellos iniciando la Educación Superior, que en la década anterior dejó de ser gratuita en los centros estatales para pasar a ser de pago incluso en las instituciones públicas" (Castillo Hinojosa, Simelio Solà y Ruiz Muñoz, 2012: 699).

Tras la buena aceptación de *Los 80*, las productoras comenzaron a apostar por ficciones de corte realista emplazadas de manera explícita en el pasado reciente chileno, reconocible para el espectador. Del entrecruzamiento de ficción e historia surgen productos híbridos como *Los archivos del Cardenal* (2011), una serie pensada como homenaje a los trabajadores y abogados de la Vicaría de la Solidaridad que pusieron en peligro sus vidas y trabajos por ayudar a perseguidos políticos, recopilar los expedientes de los detenidos desaparecidos y prestar apoyo a sus familiares. La trama, protagonizada por personajes imaginarios, recoge y ficcionaliza algunos de los episodios represivos más sonados, como el descubrimiento de los hornos de Lonquén o el Caso Degollados. Para parte de la crítica, pese a su voluntad de traer al presente de manera veraz la lucha por los Derechos Humanos, en su transcurso termina por convertirse "en un drama sentimental e ideológicamente maniqueo, orientado a dar una versión muy específica de los hechos, donde los héroes son en esencia buenos, y los villanos rayan en lo malvado" (Antezana Barrios y Mateos-Pérez, 2015: 10). Por ello, llaman la atención sobre la posible simplificación, deformación o espectacularización que contienen algunas producciones aparentemente fieles a los sucesos históricos.

Para el 40 aniversario del Golpe producciones de este tipo comparten parrilla con programas de corte muy variado. Por ejemplo, respecto a la programación de 2003, se impone la línea del "show del horror" argentino para las narraciones y discursos en torno al terrorismo de Estado y las violaciones de los derechos humanos (Durán Escobar, 2015: 5).

Podríamos afirmar que hasta la década de 2010 la televisión chilena operó más como una tecnología del olvido que como un lugar de memoria. Durante los años 90 y 2000 se utilizó para propagar discursos y sentidos que no pusieran en peligro la prosecución en el tiempo de una sociedad de consumo y neoliberal. Las ficciones dramáticas, especialmente las que se emitían en *prime time*, jugaron un rol esencial en la construcción de un nuevo *éthos* chileno. Sánchez nos traslada al set de grabación de una de estas teleseries, despliega un juego de metaficción en un escenario en el que las nuevas tecnologías forman parte del atrezo. Estos, el develamiento sobre el escenario de los artificios que atraviesan la ficción y la inclusión en la diégesis de dispositivos tecnológicos, son dos recursos que caracterizan la dramaturgia de su generación.

Marcelo Sánchez y la Generación 2000

Marcelo Sánchez, igual que Benito Escobar, forma parte de la llamada G.2000 o Generación 2000, junto con Lucía de la Maza, Mauricio Barría, Cristian Figueroa, Manuela Infante, Rolando Jara, Alejandro Moreno Jashés, Andrea Moro, José Palma y muchos otros más, cuya obra empieza a destacar en la primera década del siglo XXI. Es una generación muy amplia, de edades dispares, cuyos integrantes tuvieron una infancia o adolescencia atravesada por la experiencia de la dictadura. Casi todos estudiaron en la Universidad de Chile y la Universidad Católica de Chile carreras de letras y continuaron sus estudios en diferentes talleres de formación a cargo de Juan Radrigán, Marco Antonio De la Parra, Benjamín Galemiri e Inés Stranger, entre otros (Cárcamo del Río, 2014: 103).

La reapropiación y reinterpretación de mitos grecolatinos parece haber sido una práctica relativamente recurrente entre ellos. Citamos a continuación algunos ejemplos a los que se ha hecho mención, o se hará, en los apartados correspondientes: *Medea. Atacama son tus hijos todos presuntos millonarios* (1999) e *Ifigenia o discurso a una acción imposible* (2001) de Alejandro Moreno Jashés, *El graznido* (2001) de Cristian Figueroa, *Diarrea* (2002) de José Palma, *El peso de la pureza* (2003) y *Hécuba, 40 metros bajo el mar* (2013) de Mauricio Barría, *La escalera* (2004) de Andrea Moro, *Narciso* (2005) de Manuela Infante, *Ismene* (2006) de Lucía de la Maza y *El clown-plejo de Edipo* (2007) de Rolando Jara.

A pesar de que no responden todos a una misma poética o voluntad colectiva, presentan una gran variedad de temáticas y planteamientos ideológicos, toda su producción está atravesada en mayor o menor medida por el cuestionamiento de la memoria y la pregunta por la identidad. Para Cárcamo del Río todos ellos "hurgan donde nadie quiere que hurguen y caminan entre los recovecos de la memoria haciendo ruidos molestos" (2014: 120). Todos ellos nadan a contracorriente: "en lo formal porque desafían las leyes y convenciones de la representación y en lo ideológico porque hablan de aquello que nadie quiere escuchar" (Cárcamo del Río, 2014: 129).

Todas estas propuestas comparten la preocupación ante la creciente globalización y mercantilización de las estructuras económicas y sociales (Hurtado, 2009: 154) y se proponen hacer sangrar, una y otra vez, con cada representación, las heridas silenciadas por el consenso (Cárcamo del Río, 2014: 129). Al modo de los antiguos vates romanos, esta generación de dramaturgos asume el deber social de revelar ante el auditorio una serie de verdades que fueron ocultadas de forma consciente y sistemática por los nuevos

discursos políticos y mediáticos. Desde los mandatos de olvido, silencio y reconcilización nacional hasta la implantación de una sociedad globalizada y una cultura de consumo que dejó de lado las preocupaciones y problemáticas nacionales relacionadas con el pasado reciente. Conciben su escritura como un acto de resistencia contra la apatía y el silencio que trajo consigo la implantación del neoliberalismo y su continuación a través del gobierno concertacionista. Por ello, han sido catalogadas como "dramaturgias del disenso" (Troncoso Chandía, 2018: 76), que buscan hacer reaccionar a su auditorio, movilizarlo, hacerle reflexionar. Exigen un espectador activo, que bucee por los sentidos ocultos de sus textos dramáticos.

Al ser preguntado por las tendencias en la escritura dramática, Mauricio Barría destacó una importante cantidad de obras inspiradas en el imaginario de los *mass media*, que trabajaban a partir de referentes televisivos y mediáticos. Puso como ejemplo *Ulises o No* de Benito Escobar: sus múltiples menciones y guiños a los medios de comunicación e, incluso, la localización de varias escenas en un espacio que juega a emular un plató de televisión, nos transportan de una manera muy crítica al centro de la sociedad del espectáculo. Algo similar sucede con la obra que aquí nos ocupa, *Filoctetes, la herida y el arco*. Ambos autores pertenecen a la que se considera la "primera generación televisiva" del país. Para aquellos niños que crecieron en los años 70 y 80 "ver tele" es una de las vivencias compartidas en su niñez, independientemente del estrato socioeconómico, el capital cultural o la ubicación geográfica[257] (Durán Escobar, 2012: 111). No es casual, por tanto, que la producción de la G.2000 se vea salpicada de los discursos y referentes televisivos con los que crecieron sus integrantes, que se entrecruzan de manera desjerarquizada con otros referentes provenientes de la literatura, el teatro, la cultura, la publicidad, etc. (Brncic y Thomas, 2019: 161).

Para Barría Jara esta generación recurre a los discursos y referentes televisivos para hablar de la "contingencia y actualidad hiperreal" (2009: 10). Diferencia estas propuestas en dos grandes bloques: un primer grupo que trabaja a partir de noticias que tuvieron un gran impacto sobre la sociedad chilena (como *Todos saben quien fue*, 2001, y *La mujer gallina* de Alejandro Moreno Jashés) o que parodia los discursos mediáticos (como la

[257] "Ver tele fue el equivalente a lo que en el pasado fueron los juegos callejeros, las revistas para niños y los *matinés* de cine" (Durán Escobar, 2012: 111), experiencias de infancia que eran compartidas por toda una generación. Este vuelco hacia la televisión en los niños, junto con el factor novedad, probablemente fue potenciado por el contexto dictatorial: seguramente las madres sentirían que se encontraban más seguros en el interior del hogar que en el incierto afuera.

Trilogía Negra de Alexis Moreno, 1999-2002, que toma el lenguaje melodramático de las teleseries y lo exhibe de forma grotesca); y un segundo grupo que conforma una sátira a la línea programática de la televisión, tanto en dictadura, como en el presente dramático. En este segundo bloque se situarían *Filoctetes, la herida y el arco* de Marcelo Sánchez y *Ulises o no* de Benito Escobar.

Marcelo Sánchez comenzó a desarrollar su carrera dramática a mediados de los 90, cuando fue seleccionado dos años seguidos para participar en la Muestra de Dramaturgia Nacional con *Signos vitales* (1995) y *Antes del Mar* (1996). Posteriormente, varios de sus proyectos han sido subvencionados por el Fondo para el Desarrollo de las Artes y, además, ha ejercido de profesor de Historia del Teatro Chileno en la Escuela de Teatro la Matriz de Valparaíso. Su escritura se ve envuelta constantemente en un tono ácido, satírico e híbrido. Sus textos dramáticos parten de las fisuras del relato historiográfico oficial y ofrecen nuevas interpretaciones de los conflictos del pasado no solo nacional, sino también internacional, como los crímenes de Serbia en su texto *Extramuros* (1999).

No se ha encontrado información acerca de la génesis y escritura de *Filoctetes, la herida y el arco*, tampoco datos ni reseñas que confirmen su montaje y representación. El texto se publicó en 2006 en el repositorio Escena Chilena de la Universidad de Chile junto con otras piezas del autor. Comparte algunos de los rasgos más comunes en las dramaturgias de los 2000, como la integración de la tecnología en la diégesis dramática (ya sea a través del decorado o la mención de diferentes dispositivos y aplicaciones), otro modo de abordar lo político, cuestiones relacionadas con la memoria y las distintas formas de recordar y el uso de un mito "como sustrato referencia de la ficción dramática y escénica" (Hurtado, 2015: s. p.).

El mito de Filoctetes y sus reescrituras

En la "Nota explicativa acerca del nombre de la obra y del personaje" que precede al texto dramático el autor revela la fuente y el personaje mítico que han inspirado su obra:

> *Filoctetes* es el nombre de una de las siete tragedias de Sófocles que se conservan. Es una de las menos representadas de Sófocles. Filoctetes es referido por la *Ilíada* como uno de los guerreros que iban en la expedición contra Troya, pero que fue despojado del mando de sus naves y abandonado en la isla de Lemnos, ya que los demás guerreros no podían soportar el hedor que provenía desde él por una herida que le hizo una serpiente. Sin embargo, un oráculo predijo que sólo sus armas podrían vencer a Troya. Se sabe que

> Esquilo y Eurípides también dedicaron tragedias a este personaje. El Filoctetes de la presente obra está inspirado en la obra de Sófocles que se conoce. (s. p.)

Esta nota introductoria explica los episodios que preceden al *Filoctetes*[258] de Sófocles, una obra destinada a denunciar la corrupción y degradación en la que había caído la Atenas del momento a causa de la falta de escrúpulos de algunos dirigentes y su prolongada participación en la Guerra del Peloponeso (Siles Ruiz, 2016: 426). Esta ha sido la única versión de los tres grandes tragediógrafos que se ha conservado[259].

En Sófocles, la acción dramática arranca con la llegada de Neoptólemo y Odiseo a la costa de Lemnos para llevarse a Filoctetes y sus armas mediante engaños, ya que los dirigentes aqueos tenían sus reservas acerca de si este viejo héroe aceptaría acompañarles voluntariamente después de haberle abandonado a su suerte tanto tiempo atrás. El conflicto dramático surge del choque entre los diferentes sistemas valóricos que mueven a los personajes: así el pragmatismo y razón de Estado de Odiseo chocan con los principios morales del joven Neoptólemo, que, llegado el momento se niega a mentir para lograr su objetivo.

En el momento en que se escribe esta obra había un grupo de políticos atenienses que no dudaba en utilizar todo tipo de recursos para ganar votos y mantenerse en el poder, perfil que Sófocles identifica en esta obra con el héroe itacense: "el carácter con el que la tradición presenta a Odiseo facilita grandemente el hacer de él el modelo de tales individuos ambiciosos, hábiles en el extremo y carentes de escrúpulos y todo principio moral" (Bañuls Oller y Crespo Alcalá, 2006: 75). Sófocles quería poner de relieve ante el auditorio la nefasta influencia que ejercían sobre los jóvenes ciudadanos estos dirigentes, que, a la manera de Odiseo, no dudaban en devaluar la palabra, falsearla y ponerla al servicio de fines ocultos y poco éticos[260]. Sin embargo, ni las argucias

---

[258] "*Filoctetes* se representó en el 409, en unos momentos de extrema gravedad para la *pólis* ateniense, después del desastre de Sicilia y del golpe oligárquico del 411, aquellos años en extremo convulsos que siguieron a la Paz de Nicias [el tratado de paz firmado por Atenas y Esparta] en 421.[...] En Atenas los demócratas moderados, a cuyo mando estaba Nicias, que había hecho posible la paz, pronto empezaron a perder posiciones ante los radicales a cuyo frente, tras la muerte de Cleón, se hallaba Hipérbolo, un político de la línea y formas de Cleón. Pero los halcones de la democracia ateniense necesitaban un hombre diferente, hijo de los nuevos tiempos, y lo encontraron en Alcibíades" (Bañuls Oller, 2016: 66).

[259] Junto con las obras de Esquilo y Eurípides (de las que se conservan únicamente escasos fragmentos), se perdió también un *Filoctetes en Troya* de Sófocles en el que probablemente se dramatizaría la reincorporación de este guerrero a la toma de Troya, la sanación de su herida a manos del dios Asclepio o alguno de sus hijos y, quizás, la muerte de Paris atravesado por una de sus flechas, una serie de circunstancias que ya habían sido anunciadas por Heracles en su intervención final en el *Filoctetes* de Sófocles (vv. 1423 y ss.).

[260] Sirvan como ejemplo los discursos demagógicos de Cleón o la versatilidad política de Alcíbiades, a los que Sófocles responsabiliza, entre otros, de la lamentable situación en la que se encontraba Atenas. En

dialécticas de Odiseo ni su lenguaje persuasivo serán suficientes en esta obra para manipular al joven Neoptólemo y conseguir que Filoctetes acceda a acompañarlos a Troya por su propia voluntad, será necesaria la intervención del divino Heracles a modo de *deus ex macchina*.

Filoctetes, en la actualidad, ha devenido para algunos en el símbolo de "esas cosas que en el mundo en que vivimos ya no están de moda ni a nadie interesan" (Armas Marcelo, 2020); en la imagen del destierro y el olvido en contextos dictatoriales y sociedades postconflicto; y, también, en la voz de los veteranos de posguerra en algunos montajes en lengua inglesa destinados a concienciar al público sobre los problemas de salud física y psicológica derivados de la exposición y participación del sujeto en conflictos bélicos (Morenilla Talens, 2021: 33). Pero, pese a estas posibilidades semánticas, el mito de Filoctetes no ha sido uno de los más privilegiados entre las reescrituras contemporáneas. En las tradiciones de lengua hispana apenas hemos localizado dos recreaciones en la segunda mitad del siglo XX: *Filoctetes*[261] de Héctor Incháustegui Cabral y *Demasiado tarde para Filoctetes*[262] de Alfonso Sastre, que mantienen el sesgo político de la versión

Filoctetes se materializa el cambio en la valoración del autor sobre este tipo de gobernantes, de quienes consideraba que su participación en la Guerra del Peloponeso y continuada exposición a la violencia había sumido en un proceso de degradación moral que les había llevado a radicalizar sus posturas y manipular a sus conciudadanos para sacar adelante políticas y acciones violentas como fueron el Decreto de Mitilene y el asunto de Melos. "Sófocles, que en su *Ayante* había rechazado a los héroes de viejo cuño, ahora en el *Filoctetes*, reconsidera su postura y abre las puertas a esos héroes, positivados en el personaje central de esta tragedia y renovados en la figura de Neoptólemo" (Bañuls Oller y Crespo Alcalá, 2006: 81), pone de relieve la necesidad de su reintegración para el buen funcionamiento de la *pólis*. A su vez, la figura de Odiseo sufre el proceso inverso: ya no es el héroe benigno representante de los nuevos tiempos del *Ayante*, sino que es cuestionado por su intento de manipulación mediante la palabra de las generaciones más jóvenes, una maniobra que, como se ha explicado, fue común entre algunos dirigentes atenienses.

[261] Escrita en 1961 y representada en 1963, forma junto con *Prometeo* e *Hipólito* la trilogía *Miedo en un puñado de polvo*. En las tres obras el autor se sirvió de mitos griegos para exponer algunos problemas políticos que atravesó República Dominicana bajo la influencia y mandato del general Rafael Léonidas Trujillo. En esta versión la diégesis dramática se actualiza con la inclusión de elementos propios de la modernidad como aviones, helicópteros, radiotransmisores y un Filoctetes que toma whisky. Este vive en una isla desierta (situada en un lugar remoto) en calidad de exiliado, con el temor de no poder contenerse y tomar acciones contra aquellos que lo desterraron. Este Filoctetes en su pasado había sido un reputado doctor que investigaba para el Rey la vacuna contra el miedo; ahora, los representantes de dicho Rey, el Doctor Vidal y el Coronel, van en su búsqueda para que entregue la fórmula de la vacuna. La obra contiene una crítica velada a algunas de las maniobras de Trujillo como la desaparición o exilio forzado de aquellos científicos e intelectuales que no estaban de acuerdo con su gobierno mediante la imputación de falsos cargos delictivos, algo que sucedió de manera asidua durante más de dos décadas en el país (Melo Mendoza, 2012: s. p.).

[262] Fue publicada en 1990, no hay constancia de que la obra haya sido representada pero sí leída en el Deutsches Theater de Berlín en 1992. Filoctetes es en esta obra el pseudónimo que utilizaba Pepe Larrea, el protagonista, en los panfletos clandestinos contra la dictadura franquista. Fue detenido por la policía y, a causa de la tortura, sufrió una infección en las heridas de una pierna que lo dejó cojo. Escapó de España en cuanto pudo y ahora vive exiliado en la isla de Nhules, situada en medio del océano atlántico. La obra comienza cuando se pone en marcha la "Operación Filoctetes" orquestada por el Ministerio de Cultura tras recibir un informe confidencial que asegura que Pepe Larrea podría ser el nuevo Premio Nobel de

sofoclea. Resulta curioso constatar que, en las tres versiones contemporáneas, incluida esta de Marcelo Sánchez, Filoctetes mantiene una estrecha relación con el alcohol, llegándose a sugerir en la versión española problemas de adicción.

En los años 2000 el mito ha seguido sin suscitar gran interés en el ámbito artístico. En 2001 se inaugura en Argentina "Proyecto Filoctetes: Lemnos en Buenos Aires" que toma, tal y como reza en su página web, la referencia al héroe griego como metáfora de la vida marginal en las grandes urbes: "las ciudades contemporáneas son nuevas Lemnos donde se hacinan miles de desclasados e inmigrantes, especies de Filoctetes que con sus pies podridos y apestosos afean el paisaje[263]". Claudia di Girolamo, dramaturga, directora y actriz chilena, afirmó en 2011 que iba a cerrar su trilogía *Sobrevivientes* con una adaptación del Filoctetes de Sófocles: "Ahí trataré el tema de los cuerpos enterrados en el patio 29[264], que fueron desenterrados, reconocidos, desconocidos de nuevo, enterrados, por lo tanto, nuevamente desaparecidos. Esos cuerpos esperando ser reconocidos me parece que es un lugar súper incómodo que hay que resolver, y del cual hay que hablar" (en NOS, 2011). No obstante, no se han encontrado evidencias de que esta obra llegara a escribirse y estrenarse

Por tanto, *Filoctetes, la herida y el arco* es la única reescritura del mito que hemos podido localizar tanto en Chile como en el Cono Sur. Sánchez no pretende adaptar esta tragedia griega al contexto chileno, sino que, como un número significativo de compañeras y compañeros de la G.2000, toma un personaje mítico y alguno de sus mitemas (como la herida que no cicatriza o la custodia de las armas) para articular un discurso dramático, y muy crítico, sobre el Chile de los años 2000.

De la guerra de Troya a la "guerra de las teleseries"

Literatura. Un equipo se desplaza a Nhules dispuesto a traer de vuelta a España a cualquier precio a este Filoctetes que se niega a regresar por fidelidad a sus principios ideológicos. El antagonista de esta versión será el Ministro de Cultura, "representante cínico y sin escrúpulos del cambio de postura política, aferrado siempre al poder, paradigma refinado de todo aquello hacia lo que el protagonista había sentido siempre un rechazo profundo" (López Férez, 2014: 83).

[263] Este es un proyecto de intervención urbana que se ha repetido ya varias veces, tanto en Argentina como otros lugares (Berlín, Cracovia Viena). Durante la noche se dejan cuerpos de látex en veinticinco lugares diferentes de la ciudad y a la mañana siguiente diversos artistas capturan la reacción de los transeúntes con cámaras fotográficas. Pueden consultarse las imágenes en la web de Archivo Filoctetes.

[264] Esta fue una parcela del Cementerio General de Santiago de Chile que fue empleada durante la dictadura para sepultar cuerpos de los detenidos-desaparecidos.

Las diferencias respecto a Sófocles se hacen notables desde el comienzo de la obra: las costas de Lemnos han sido sustituidas por las oficinas de la productora de un canal de televisión, y, la guerra de Troya, por la batalla por obtener el mayor número de audiencia que mantiene esta poderosa productora con su competencia.

> Una oficina muy elegante en la que hay tres televisores de pantalla de plasma. Derrumbado sobre una mesa se encuentra el productor. A veces, despierta y deambula frente a los televisores. Parece perdido en un desierto por varias semanas y camina erráticamente por la oficina. Escuchamos el sonido del viento. Una pantalla muestra una medición de *people meter*[265] en franco descenso[266]. (s. p.)

La "tragedia" (o, mejor dicho, la catástrofe) comienza para el Productor, uno de los personajes principales, cuando el audímetro no deja de descender y se hace necesaria la presencia de Filoctetes, convertido en esta obra en un exitoso guionista, cuya misión será escribir una nueva teleserie que pueda salvar las audiencias del canal. No interesan ya el arco ni las armas de este viejo héroe, sino única y exclusivamente su don para contar historias que atrapen a la audiencia. Este es el motivo por el que su presencia será reclamada de nuevo en la civilización (o, quizás, debiéramos decir en la sociedad de consumo):

> ASISTENTE: Hay alguien que gime en la orilla de una playa y que huele asquerosamente, hiede de manera tal que nadie puede acercarse a él sin sentir una náusea profunda. Se encuentra allí resguardando las armas de algún héroe que nunca volverá. Sus historias cautivan audiencias desde la época de la radiofonía y se ha mantenido vigente traspasando las mayores revoluciones del siglo XX: la televisión, Internet y los *reality show*. Si podemos soportar su olor y le ofrecemos un buen contrato lo sacaremos de su playa y lograremos el fenómeno que la gerencia anhela. Él es nuestra única oportunidad. (s. p.)

---

[265] La inauguración a principios de los noventa de la medición electrónica del consumo televisivo mediante el Sistema *People Meter*, marcó el devenir de la inversión publicitaria: "como es sabido, las extensas y detalladas bases de datos que genera el sistema *People Meter* tienen como destino principal a los canales de televisión, las agencias de publicidad y los avisadores, quienes desembolsan elevadas sumas de dinero por ellas" (Urzúa, 2002: 1). Debido al modelo de autofinanciamiento vigente en los canales televisivos chilenos y la consecuente competencia por acaparar televidentes, la información sobre el comportamiento de las audiencias es vital para estos canales que tienen como principal fuente de ingreso la inversión publicitaria. Los datos del *People Meter* fueron especialmente valiosos en la década de los 90 y siguientes para determinar en qué canales, franjas horarias y programas contratar espacios de publicidad, ya que un mayor número de audiencia implicaba llegar a un número mayor de potenciales consumidores.

[266] Esta descripción que acompaña la escena inicial evoca la situación descrita por Francisca Chávez en su estudio: "Marzo de 2005. Un grupo de ejecutivos de Televisión Nacional de Chile (TVN) observa con incredulidad los resultados que exhibe la pantalla de un computador. La medición de audiencias *online* o *people meter* entrega cifras lapidarias: la telenovela *Los Capo* de TVN cae por 23,3 puntos contra su competencia de Canal 13 (UCTV) *Brujas*, que alcanza a 36,8 unidades" (2005: 99). Este hecho debió trascender y llamar la atención de los creadores, pues se tiene noticias de una obra extraviada de Marco Antonio De la Parra que aborda una escena similar: *People meter* de un director de televisión "que en plena emisión de un programa enfrenta el desafío de mantener una alta audiencia, contrastando sus estrategias con las de la competencia" (Ortega Criado, 2022: 200).

Marcelo Sánchez sitúa su versión en el marco de la contienda televisiva conocida históricamente como "Guerra de las Teleseries", que se inicia en Chile a mediados de los años 80, cuando los dos canales de televisión más importantes fundan sus respectivas áreas dramáticas y ponen en marcha departamentos especializados en la producción de telenovelas semestrales[267]. Este enfrentamiento por las audiencias del país se prolongó durante décadas, hasta los años 2000, y encuentra su motivación en razones económicas (Chávez, 2005): en Chile la financiación de los canales de televisión es privada y se sustenta completamente en los ingresos por publicidad. En el momento en que se escribe esta obra el 20% de los ingresos económicos procedía de los anuncios que se emitían durante las teleseries de las 7 de la tarde[268], esa misma teleserie que a Filoctetes se le ha encomendado escribir.

A mayor número de audiencia mayor número de ingresos por publicidad, he aquí la auténtica hazaña a la que estos héroes chilenos se deben enfrentar. No es casual ni aleatorio que Sánchez reescriba el conflicto bélico en términos económicos, que sustituya los ejércitos aqueo y troyano por dos canales de televisión en pugna por la audiencia y los beneficios monetarios que hay detrás. Este planteamiento encuentra su correlato en la sociedad chilena del momento, donde los enfrentamientos de tipo político o ideológico no tenían cabida en la esfera pública. Las grandes gestas, tal y como promovían los políticos chilenos de la transición, tenían más que ver con la atracción y multiplicación del capital económico, la modernización del país y su entrada y permanencia en la economía global.

[267] En las décadas anteriores los canales nacionales habían preferido la producción de teleteatro a las telenovelas por considerar este más acorde con la vocación cultural inherente a la televisión universitaria (Durán Escobar, 2012: 83).

[268] "Según datos recogidos en las televisoras, agencias de publicidad y en los medios de prensa, el producto dramático genera prácticamente el 20% de sus ingresos anuales por publicidad" (Chávez, 2005: 4). Es importante tener en cuenta también que la audiencia capturada con la teleserie de las 19'00h de la tarde se trasladaba al noticiero posterior y, en algunos casos, a las emisiones en *prime tim*e que tenían lugar a las 22'00h. Este último bloque era el que mayor inversión publicitaria atraía y, por tanto, más beneficios generaba. Caía, por tanto, una gran presión sobre las teleseries vespertinas y su necesidad de triunfo.
Muchos coinciden en que la elaboración y diseño de estas producciones venía pautada por los códigos propios de la industria. "Eso es ideológico en el sentido que es un producto cuyos contenidos son guiados con los fines de masividad, manejo editorial y rentabilidad económica que buscan los canales de TV abierta chilena" (Godoy en Aravena, 2019).

Las ficciones del olvido

Con la llegada e incorporación de Filoctetes al equipo de producción se hace explícito otro de los grandes temas que atraviesa esta obra: la complicidad de los medios de comunicación en el blanqueamiento de la historia reciente mediante dispositivos de ficción, como estas teleseries, que habrían sido puestos al servicio de la desmemoria y olvido.

En varias escenas FILOCTETES expone el que, desde su parecer, es el propósito de estas teleseries: "seguir prodigando historias interactivas de las siete de la tarde, que sean capaces de hacer olvidar la espera, el olvido, las caras tristes en el metro" (s. p.). Hace referencia en varias ocasiones al efecto sedante que tienen estas producciones sobre la audiencia: habla del consumo televisivo como una "anestesia hipnótica y colectiva" (s. p.) diseñada para llegar "al corazón de millones de personas que adormecen su angustia en la televisión de las siete de la tarde" (s. p.). En esta obra la televisión es concebida como una gran máquina de soñar que conecta los cerebros de "miles y miles de consumidores que vestirán, comerán, trabajarán, amarán, sentirán tal y como les digamos" (s. p.). No obstante, su percepción negativa sobre estos productos de ficción (y la finalidad narcótica que subyace en ellos) no le impedirá a Filoctetes colaborar deliberadamente en su producción, convirtiéndose así en cómplice de estas tecnologías del olvido que no duda en cuestionar abiertamente.

Filoctetes se hace eco de algunas opiniones que acusaron (y acusan) a la televisión de construir y reflejar discursos acordes con la ideología de los grupos de poder, especialmente tras el derrumbe de los grandes relatos colectivos que habían dado sentido a la existencia humana en el siglo XX. Como en otros lugares y sociedades que se han visto envueltas en una espiral de cambios y transformaciones sociopolíticas y/o económicas en un lapso temporal muy breve, la televisión, para algunos, habría tomado el testigo de las antiguas ideologías políticas y ofrecido a los chilenos claves de interpretación con las que afrontar, decodificar y reordenar sus vivencias en el periodo de transición[269] (Camponovo, 2011: 8).

[269] Otros críticos, como Eagleton (1997: 59), consideran que en las sociedades capitalistas avanzadas la televisión no es tanto un aparato ideológico como una forma de control social destinada a fomentar la inactividad e inmovilismo de la ciudadanía: "el ver la televisión durante largos periodos de tiempo confirma funciones pasivas, aisladas y privadas de las personas, y consume mucho más tiempo del que podría dedicarse a fines políticos productivos" (1997: 59).

Así, algunos académicos hablan de la influencia simbólica de la TV en la vida cotidiana y la percepción de los sujetos: "parece desempeñar un rol directivo y normativo muy coherente con los discursos políticos y económicos hegemónicos" (Amigo, Bravo y Osorio, 2014: 137), encaminados a disolver las marcas de identidad social chilena, a silenciar sus historias individuales y colectivas, y poner en agenda los debates y asuntos propios de la globalización[270] (Brncic, 2020: s. p.). Durante la transición, la televisión y sus ficciones habrían contribuido activamente a naturalizar el orden heredado de la dictadura de Pinochet, a impulsar el proyecto modernizador del gobierno concertacionista y a consagrar la economía de mercado y la democracia liberal como "los únicos soportes posibles de cualquier ordenamiento social presente o futuro" (Santa Cruz, 2003: 56). Las ficciones televisivas de los años 90 y 2000 sustentaron una hegemonía cultural e ideológica acorde con el proyecto modernizador del gobierno concertacionista[271].

Filoctetes acorde con los parámetros que dominarían la ficción dramática en las primeras décadas de la post-dictadura, relega a un segundo plano las grandes narrativas y epopeyas nacionales en favor de las historias cotidianas de sujetos corrientes[272] y, en

[270] La visión negativa de estas teleseries como transmisoras de normas sociales y modelos de identificación acordes con los hegemónicos choca con el papel de "agente de modernidad" que se le ha otorgado desde los círculos académicos por su capacidad de incorporar al debate público algunos asuntos que entraban en contradicción con la moral conservadora e ideología más tradicional (Amigo, Bravo y Osorio, 2014). Mediante las tramas y aparición de nuevos estereotipos, para algunos, se halla la voluntad de "romper con la matriz cultural" y, por tanto, de modernizar la sociedad en ciertos aspectos como la desigualdad social, la diversidad sexual, la violencia intrafamiliar o las condiciones de los pueblos indígenas. Se ha puesto especial énfasis en el papel de la teleserie como catalizador del rol de la mujer en la sociedad: con el paso del tiempo se observa en este tipo de ficciones el desplazamiento de la mujer de un rol periférico centrado en la maternidad y la administración del espacio doméstico a su inserción en el espacio público y el mundo laboral. Mediante estas representaciones se han alterado "bases culturales muy arraigadas tales como la identificación de la mujer con la casa y la crianza de los hijos" (Camponovo, 2011: 9). También se ha destacado su importancia en la visibilización y normativización de la homosexualidad, especialmente la masculina, en el país (Campono, 2011; Amigo, Bravo y Osorio, 2014). Además, la inserción de grupos étnicos anteriormente caricaturizados o ausentes en las tramas contribuyó, mediante la visibilización de estos colectivos menores, a hacer la sociedad chilena más democrática, y proyectar una imagen mucho más diversa y plural (Camponovo, 2011: 10), acorde con la Ley Nº 19.131 implantada con la transición. Sin embargo, los temas relacionados con la memoria de la represión seguían siendo los grandes ausentes, un hecho que se pone especialmente de manifiesto con la adaptación de la producción argentina *Montecristo* (2006), en la que se elide todo el tema relacionado con las desapariciones forzadas y que en la versión original constituye una parte central del núcleo temático (Santa Cruz, 2003: 8). Por contra, según otros investigadores, sí hubo tentativas de abordar, de manera oblicua, conflictos políticos e ideológicos relacionados con transición chilena, mediante el uso de metáforas (Aimone, 2007) o metonimias (Mujica, 2007). Este panorama ha ido cambiando poco a poco, tal y como evidencian producciones posteriores como *Los 80* (2008) o *Los archivos del cardenal* (2011).

[271] Para Santa Cruz la televisión constituye un actor sociocultural encaminado a producir y difundir discursos y sentidos favorables, usualmente, a ideologías provenientes de otras esferas diferentes a la cultural (Santa Cruz, 2003).

[272] Como se ha comentado anteriormente, las encuestas realizadas determinaron que la población no estaba interesada en política, entonces los canales de televisión sustituyeron en su programación y producciones la épica nacional por la crónica de lo cotidiano (Tironi y Sunkel, 1993: 243).

base a ello, escribe una teleserie en torno a los amores entre un doctor y su paciente bipolar. Asistimos, incluso, al rodaje de una de las escenas de la teleserie, un recurso metadramático, característico de las dramaturgias posmodernas, destinado a revelar ante el auditorio el carácter ficticio de las producciones literarias, dramáticas y audiovisuales.

> VICTORIA [en el rodaje, interpretando el papel de Felisa, la paciente bipolar]: La lluvia. Quisiera ser como la lluvia y diluirme en un agua lenta que recorre tu cuerpo, baja hasta las alcantarillas para mezclarse con lo peor y luego va hacia el mar, con todo, Antonio, con todo, con las hojas secas, con tus ojos, con todos los dolores que has escuchado, con mis convulsiones, con los electroshock, con las ideas de ir a comerse el mundo, y ponerse en medio de todo y hacerle frente a todo, irme con la lluvia, así, sencilla y tenue, pasando por tus manos para despedirme.
>
> PRODUCTOR [mientras observa a Victoria actuar]: ¡Estamos fritos! Esto no lo entiende nadie, es demasiado para las dueñas de casa agotadas por el trabajo y para las liceanas, aburridas de las micros y de la mediocridad.
>
> FILOCTETES: Lo comprenderán y lo amarán porque hablará de ellos y de ellas, somos bipolares para todo, para el amor, para el fútbol, para la política; todos lo entenderán. (s. p.)

Ante la imposibilidad de hablar explícitamente sobre ciertas problemáticas nacionales[273], Filoctetes utiliza la bipolaridad para aludir al cambio de rumbo en el devenir político y social del país tras el golpe de estado de 1973: del primer socialismo instaurado por la vía democrática a cuna de los experimentos neoliberales llevados a cabo bajo la supervisión de los Chicago Boys, de la vía pacífica al socialismo a la instauración, mediante técnicas represivas, de una sociedad de consumo. Sin embargo, es la audiencia a la que va destinado este producto televisivo, (pero también el público que acude al teatro para ver la obra de Sánchez) quien debe desgranar los significados ocultos a partir de sus conocimientos y experiencias previas. La polisemia que envuelve gran parte de los productos audiovisuales y literarios exige un consumidor activo que pueda trascender el discurso superficial y aprehender sus significados más ocultos.

[273] El PRODUCTOR le advierte: "hay ciertos valores Filoctetes, no podemos hacer cualquier cosa. No puedes salirte de la ley, ni de nuestra línea programática. No habrá sorpresas esta vez" (s. p.). Esta "línea programática" que menciona el antagonista tuvo su correlato en la agenda política y mediática de la transición, que exigió dejar de lado aquellos temas susceptibles de polarizar de nuevo a la población. Algunos productores, como Sabatini, en sus declaraciones públicas han hablado sobre esta decisión de dejar al margen de sus teleseries algunos temas complejos como los detenidos desaparecidos (en Aravena, 2019).

De la guerra de las teleseries a las batallas por la memoria

Filoctetes y el Productor son viejos conocidos, esta no es la primera empresa común en la que toman parte, sino que un diálogo en la escena 6 revela su pasado en común:

> FILOCTETES: Yo no empiezo, Ignacio, yo no empiezo, sólo continúo la historia que tú dejaste abandonada.
>
> PRODUCTOR: La historia, la historia… esa patraña terminó hace años.
>
> FILOCTETES: Sí, por supuesto… tú la dejaste abandonada en una playa. Tú no fuiste derrotado. Nosotros sí ganamos esta guerra, y eso es lo que hace la gran diferencia. Ahora podríamos asaltar la ciudad sin necesidad del caballo ni de ningún truco. Tus armas están bien resguardadas, no me las quitarán con ningún truco. He hecho bien mi trabajo y gracias a la herida he podido ganarme el pan.
>
> PRODUCTOR: ¿Ganarte el pan? Lo que tú haces es mucho más que eso.
>
> FILOCTETES: Mi herida huele mal y se lo lleva todo; todo se va en enfermeras y médicos y sigo igual que hace años. ¿Crees que me ha servido de algo?
>
> PRODUCTOR: Haz tu trabajo y yo el mío. No menciones lo de Troya, ni hables de la historia. Eso no nos ayudará a vender la teleserie de las siete de la tarde y es lo único que me interesa ahora.
>
> FILOCTETES: He cuidado las armas muy bien, se podrían usar todavía.
>
> PRODUCTOR: Sí, claro, las usaríamos para darle una vuelta al mundo. ¿Y después qué? Ya sabemos lo que pasó.
>
> FILOCTETES: Pero no lo que pasaría si lo intentamos de nuevo. Yo te escuché una vez. Fue en la playa, antes del desembarco. Fue por esas palabras que decidí proteger tus armas y no decir nada cuando cambiaste de identidad. El día que me hirieron tuve fuerza para resistir por esas palabras. Y mi herida que no cierra, me habla de todos los días y es la causa de mis historias. Yo te escuché una vez. Y tú te escuchaste hablar ese día. ¿Cómo puedes seguir con esto?
>
> PRODUCTOR: Es sencillo: ese de la playa, ese de los ideales, de las luchas, ese hombre, ya no existe. Este huele a Hugo Boss y veranea en Zapallar, y no tiene ningún complejo de culpa cuando los ceros se alargan al final de su cheque. Este, aparece en las páginas sociales y ha olvidado las mugrientas tesis de su época juvenil. Este lo ha olvidado todo. Y es mejor así. Ahora, levantemos este proyecto como si ésta fuera la gran batalla y después iremos a emborracharnos en un bar antiguo para hacer todos los recuerdos que quieras. (s. p.)

La obra se escribe en un momento en que tanto los medios de comunicación como los políticos evitaban la alusión a las antiguas militancias de los años 60 y 70. Este es probablemente el motivo por el cual no se alude explícitamente y se hable de Troya sin ahondar mucho más en las características de este conflicto. Con el advenimiento de la democracia, los sobrevivientes pasaron a ser figuras incómodas que convenía relegar al plano del olvido[274]:

[274] Para Peris Blanes este carácter incómodo se manifiesta también en su exclusión de la categoría de víctimas de la violencia y en la "desautorización de la posición del testigo para representar la violencia que

> Los testimonios de los supervivientes, con su presencia lacerante del proyecto histórico que cambió Chile y de la violencia que hizo falta para acabar con él, se presentarían como un deshecho de un tiempo otro que no ofrecía pista alguna sobre los rumbos políticos del futuro, y que carecía de cabida en el proyecto consensual que iba a vertebrar la democratización y la reorganización de los años 90. (Peris Blanes, 2008: 161)

El olvido social del proyecto por el que se habían movilizado los antiguos militantes, así como de sus experiencias antes y después de la represión, era la condición necesaria para que el proceso transicional se llevara a cabo con éxito.

Filoctetes y el Productor son representados como antiguos combatientes, y aunque no se diga explícitamente, todo apunta a que fueron militantes de esa izquierda revolucionaria que fue perseguida y derrotada con el golpe de estado de Pinochet. Ahora, en el presente dramático ambos encarnan dos maneras opuestas de enfrentarse al pasado reciente, dos formas diferentes de entender y dar sentido a la experiencia de la dictadura y sus prácticas represivas. Nos trasladamos ahora a una segunda batalla, la disputa por la memoria, sobre cómo recordar, narrar y dar sentido al pasado reciente.

Filoctetes y la memoria que hiede

En su primera aparición se nos presenta un Filoctetes que vive aislado voluntariamente en una isla lejana y se mantiene con los derechos de autor de sus múltiples producciones. En este recóndito paraje pasa sus días bebiendo ron con limón y hielo en su *chaise longue* mientras mantiene afiladas y relucientes las armas sagradas de un héroe, por si este regresa a buscarlas[275]. En esta versión, el viejo guerrero no abandonará su exilio autoimpuesto en una playa bajo ningún engaño, sino que acepta libremente la oferta del Productor, una cuantiosa suma de dinero, y sabe exactamente a dónde, con quién y para qué se va[276].

---

pocos años antes había tenido lugar en Chile" (2008: 161). Esta situación no se revertería hasta la publicación del Informe Valech en 2004 que reconocía como víctimas del terrorismo de Estado a los sobrevivientes de los centros de detención.

[275] "FILOCTETES: Y las armas bien guardadas por si regresa el héroe. Pero puedo cuidarlas desde aquí, las tengo relucientes y afiladas por si el héroe me ordena entregárselas; es un trabajo fácil. Y la playa hermosa un domingo por la tarde, ron con limón y hielo a gusto y el olor acre de mi herida subiendo hasta las narices. ¿Qué más puedo pedir?" (s. p.).

[276] "FILOCTETES: [al teléfono] ¿Sí? Filoctetes, soy Filoctetes, mi nombre es raro y huelo mal, muy mal, soy francamente apestoso, pero cuento muy buenas historias y no me moveré de mi playa ni aunque me ofrezcan un… ¿Cuánto? ¿Y me necesitan realmente? Quiero decir, si podrán soportar mi olor, si no habrá disgustos innecesarios por eso, ya que mientras peor huelo mejor es mi trabajo, tienen que saberlo" (s. p.).

Para Brncic (2020: s. p.) el arma más poderosa que posee Filoctetes en esta obra ya no son el arco ni las flechas sino su habilidad con el lenguaje que le ha convertido en uno de los mejores *storytellers* de la ficción dramática[277]. Este Filoctetes tiene un don especial para convertir historias dramáticas en productos audiovisuales de éxito garantizado, incluso se ha ganado el reconocimiento unánime del sector académico, de los críticos y los mandatarios del *show business*. Por ello, su presencia se hace tan necesaria para ganar esta "guerra de las teleseries" que el Productor ha iniciado con la competencia.

Él mismo habla de la herida como un lugar de enunciación, como la causa de todas sus historias, una herida que también puede ser entendida como una memoria corporal y viva del pasado, la experiencia del evento traumático que todavía no ha podido ser superado y reintegrado en la biografía de quien lo ha sufrido. Junto a la dimensión individual, esta herida sirve metafóricamente también para hablar de una sociedad que todavía se encontraba en fase de cicatrización (en el momento en que se escribe esta obra) debido a la impunidad de los perpetradores y falta de reparación y reconocimiento de las víctimas, una memoria lacerante y no resuelta que se prolongaba ya a lo largo de varias generaciones[278]:

> FILOCTETES: Lo que será horriblemente peor, es que la herida seguirá aquí, abierta, supurante, dolorosa, hedionda sin remedio y aunque los que se vean obligados a pasar a mi lado habrán aprendido a disimular, yo todavía seguiré sintiendo el penetrante olor del pus y las historias revoloteando en mi cabeza. Seguiré perdido en una playa cuidando los trofeos y las armas de los héroes verdaderos. Pero la herida escuece y agita la esperanza dentro de mí, la esperanza de que un día, un día, las palabras que nos hemos inventado signifiquen la experiencia verdadera del… no puedo… ya no puedo. ¡Perras!. ¡Todas perras!. Mi playa… ¿Dónde está mi playa? (s. p.)

Esta memoria, sobre todo cuando irrumpía en la esfera pública, resultaba molesta y desagradable, tal y como sucede con el olor de Filoctetes, para aquellos que, siguiendo los discursos de los primeros gobiernos democráticos, aprendieron a disimular e ignorar sujetos y asuntos que les resultaban molestos, a olvidar y bloquear cualquier recuerdo

---

[277] "FILOCTETES: ¿Publicaciones? Mi nombre satura los catálogos de las bibliotecas. ¿Producciones? He recorrido los mejores teatros del primer mundo. ¿Reconocimientos? Mis estantes ya no pueden más de pajarillos, antorchas, plumas decimonónicas, galvanos y diplomas de mal gusto" (s. p.).

[278] Académicos e investigadores han utilizado esta metáfora de la herida abierta para hablar de una sociedad dañada por la falta de reconocimiento de la catástrofe y reparación de sus víctimas. Por ejemplo, dice Santos-Herceg: "el comentario de la catástrofe nacional, como bien dice Marchant, debe comenzar por el reconocimiento de su carácter catastrófico, por la aceptación de la existencia de una herida profunda en el cuerpo y el alma de Chile" (2019: 9). En el caso del Filoctetes griego, su herida es el resultado también de un antiguo conflicto. Según algunas versiones, Hera lo había castigado por ser el único de los aqueos que se atrevió a prender fuego a la pira funeraria de su amigo Heracles, a quien la diosa odiaba con todas sus fuerzas.

relacionado con esa turbulenta y conflictiva etapa del país. Filoctetes, en oposición al Productor, pertenece al grupo de "ellos": "los que encarnan el pasado, los que llevan sus estigmas en carne viva sin querer maquillarlos con los cosméticos del bienestar y sus modas de la entretención" (Richard, 2018: s. p.).

No solo la herida encarna aquí la memoria como una forma de resistencia frente al olvido, las armas ("unas banderas irreconocibles, unas palas, un arco y unos libros", s. p.), a su vez, pueden ser entendidas como el símbolo de un pasado glorioso de lucha y militancia que hoy ha sido desterrado por los discursos políticos y mediáticos de la transición y que, Filoctetes, representante de una memoria contrahegemónica, todavía guarda. El subtítulo de la obra "La herida y el arco" remite a uno de los *Siete ensayos sobre literatura* (1983) de Edmund Wilson, llamado "Filoctetes: la herida y el arco". Esta referencia cruzada puede proporcionarnos claves válidas para la interpretación del personaje en la obra de Sánchez. Para Wilson, tal y como explica en la contraportada del libro, la doble condición de víctima y vencedor acompaña a este héroe griego: "víctima de la mordedura de una serpiente, es también el héroe sobrehumano vencedor de Troya, cuyo arco acierta siempre en el blanco" (1983).

Si ampliamos nuestra mirada sobre la versión de Sófocles podemos constatar que Filoctetes es también víctima del ejército aqueo, de sus propios compañeros de armas, que lo había abandonado a su suerte en una isla desértica. Esta identidad híbrida, compleja, a caballo entre víctima y vencedor, se traslada, en cierto modo, a la obra de Sánchez. Este Filoctetes chileno fue herido en combate y dejado atrás por sus antiguos compañeros de militancia, que, tras sumarse y participar voluntariamente de las políticas que instauraron el olvido como forma de memoria en el país, reniegan ahora de su mal olor y pasado en común. Filoctetes aparece como el último reducto de la memoria entendida como prosecución de unos ideales éticos (Stern, 2000: 5), no todos los opositores lograron sobreponerse a la persecución y amenazas constantes del aparato represivo. Paulatinamente, algunos fueron dejando atrás su identificación con el proyecto e ideales asociados a la Unidad Popular o la lucha por la emancipación de la clase obrera, tal y como hace el personaje del Productor.

Las memorias de la militancia fueron marginadas por los circuitos mediáticos, algo que no sucede solo en Chile, sino también en otros lugares como Argentina, donde, por ejemplo, la figura del militante en las producciones culturales no comienza a representarse hasta mediados de los años 90 (Zarco, 2016). Filoctetes es portador de esta

memoria subterránea[279] y, sin embargo, paradójicamente, acepta contribuir con su trabajo a la amnesia voluntaria y olvido colectivo, convirtiéndose en un instrumento que garantizará la victoria discursiva de los grupos de poder. Esto mismo le sucedió a Filoctetes en la antigüedad: sujeto periférico y marginal, aceptado de nuevo entre las filas del ejército aqueo porque su participación era indispensable para la toma de Troya, así lo había augurado un oráculo troyano. Ahora, en el contexto chileno de la transición, Filoctetes es una vez más víctima y vencedor: víctima de las políticas del olvido y vencedor eventual de la guerra de las teleseries. Únicamente su colaboración en la victoria de la contienda televisiva hace su presencia aceptable de nuevo en la sociedad de consumo[280].

El Productor y las recetas de supervivencia[281]

El Productor es presentado como el antagonista de Filoctetes. Mientras que este último, al inicio de la obra, todavía aguarda el regreso del héroe para desenterrar y volver a empuñar las armas, el primero ha sido seducido por la recién implantada sociedad de consumo y ha cambiado sus antiguas ideas por nuevos propósitos basados en el exitismo y el lucro económico. El productor se muestra como uno de los "héroes fatigados" que retrata Enríquez-Ominami en su documental y, al igual que estos, se distancia de sus tesis de juventud y hace explícita su voluntad de dejar el pasado en el pasado.

---

[279] "FILOCTETES: Y está bien que se canten las cosas los hombres, que los hombres nacieron para contar y ser contados y mi herida funesta es el precio que pago por ser la voz en las sombras" (s. p.).

[280] "FILOCTETES: Yo sólo quiero sentarme frente al mar, cuidar las armas del verdadero héroe y contar historias. Pero viviré entre ustedes como un paria perseguido por mi mal olor, y sus buenas costumbres. Evidentemente repugno, hiedo por los cuatro costados. ¿Qué hago aquí? He sido llamado y no me engaño: si pudierais ignorarme, yo estaría feliz pudriéndome dulcemente en mi playa, pero tenéis necesidad de mí" (s. p.).

[281] La trayectoria vital del Productor que se deja entrever en la obra coincide, en algunos aspectos, con la biografía de Vicente Sabatini, director, productor y guionista chileno que ha recibido un sinfín de reconocimientos nacionales por sus telenovelas. Estudió en la Escuela de Artes de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica de Chile y se afilió al MAPU movido por su deseo de ver un Chile socialista, tal y como él mismo cuenta en algunas entrevistas. Durante la dictadura ingresó como colaborador en el departamento de ficción de la TVN (Televisión Nacional de Chile) y en 1991 ascendió a director general de su área dramática. Su renovación del género, especialmente la descentralización de la acción (que pasa a emplazarse en distintos puntos del país: Zapallar, Pucón, Rapa Nui, Chiloé o Yerbas Buenas), le ha consagrado como uno de los directores más importantes de la historia de la televisión chilena, otorgándole una destacada posición dentro de la industria televisiva. Pese a sus muchos éxitos, cosechó algún que otro fracaso, como la caída de la audiencia de "Los Capo" a 23'3 puntos en 2005, hecho que le llevó a tomarse un periodo sabático y viajar a Barcelona, tal y como hace el Productor en esta obra.

Sin embargo, se omiten todos los detalles relacionados con esta transformación que sufrió tras su participación como combatiente en una guerra de la que apenas se da información. Esta historia de transformaciones que se silencia en la ficción dramática, tal y como apunta Brnic (2020: s. p.), es la misma historia que tanto el gobierno de la Concertación como los medios de comunicación han tratado de silenciar a toda costa excluyéndola de sus agendas.

Únicamente sabemos que el productor se metamorfosea durante su "falso exilio" en el que aprendió "recetas de supervivencia[282]", como peinarse bien el cabello o utilizar fragancias como la de Hugo Boss[283] para intentar borrar todo indicio de su anterior militancia izquierdista e integrarse en la nueva sociedad de consumo. Desde su primera intervención se deja entrever la esencia camaleónica del PRODUCTOR, que le capacita para adaptarse a los nuevos tiempos[284]: "me reciclaré en algún recoveco de la industria, intentando ocultar mi fracaso a los ojos de la historia" (s. p.).

Este perfil del antiguo militante de partidos de izquierda (revolucionaria o no) que vuelve del exilio renovado ideológicamente, que deja atrás su pasado e ideales, dispuesto a integrarse en la sociedad de postdictadura y abrazar la nueva sociedad de consumo, se hace común en el teatro de los años 90 y 2000. Lo hemos visto anteriormente en los personajes del Padre (*La puta madre*) y Joshua Halevi (*Infamante Electra*) y reaparecerá en el Ulises de Benito Escobar. Pero, a diferencia de estos, el Productor no ha escogido ingresar en algún partido de la izquierda renovada y hacer carrera política, sino que ha conseguido un importante puesto en el área de ficción dramática de un exitoso canal de televisión donde contribuye con su trabajo a cosechar el olvido y naturalizar el nuevo orden establecido.

---

[282] "FILOCTETES [al Productor]: Vete de aquí. Empieza a molestarme tu fragancia, tu cabello bien peinado, tu olor a Hugo Boss y tus recetas de sobrevivencia que aprendiste en tu falso exilio" (s. p.).

[283] La elección de la fragancia de Hugo Boss no debe ser casual, es conocida la vinculación de este diseñador con el nazismo. Boss pasó de ser el sastre del Tercer Reich a diseñar ropa juvenil, sería un ejemplo de reconversión y adaptación al medio en el sentido contrario al que vemos en la obra de Sánchez: con el paso del tiempo se reubicó del entramado fascista al libre mercado.

[284] El Productor ha sido relacionado con Odiseo por este carácter cambiante y por su capacidad de adaptación y supervivencia a todo tipo de situaciones mediante el camuflaje y el engaño. Incluso hay varias escenas en las que se hace alusión a los naufragios que ha sufrido de camino a unas islas vírgenes y, como es sabido, Odiseo es uno de los náufragos por excelencia de la literatura universal. Otro punto en común del Productor con el Odiseo de Sófocles tiene que ver con la manipulación de los jóvenes. En la tragedia de Sófocles trató de manipular al joven Neoptólemo y en la obra de Sánchez moldea la mente de miles de espectadores con sus ficciones dramáticas.

Su perfume de Hugo Boss se menciona en varias ocasiones, un artículo que no solo es símbolo de su elevado estatus económico y condición social, sino también de su transformación ideológica, una receta de supervivencia que le permite enmascarar ese pasado combatiente que para muchos hoy apesta. Sus propiedades y productos de lujo[285] nos hablan de su integración en la nueva sociedad de consumo y su sumisión a las políticas de olvido, que no solo acata, sino contribuye a naturalizar con sus ficciones dramáticas.

En el diálogo anterior con Filoctetes, el Productor decía haberlo olvidado todo, mostrando así su voluntad por adherirse a la amnesia voluntaria y colectiva promovida por los primeros gobiernos de Concertación. Estos entendían la memoria como el olvido de aquellos recuerdos que ponían en peligro la prosperidad y paz del país, como un mirar hacia adelante y no hacia el pasado. Siguiendo este "imperativo social", el Productor reniega de aquellos fragmentos del pasado que no encajaban con los discursos triunfalistas de prosperidad y modernización de los nuevos gobiernos democráticos y reitera su reciente compromiso con las lógicas del consumo y la mercantilización de todo aquello que pueda producir beneficios económicos cuando sugiere a su antiguo compañero de lucha que venda las armas que él ya no piensa volver a empuñar:

> PRODUCTOR: Los héroes han muerto, fueron derrotados, se quedaron en los manifiestos, en los pregones encendidos y nada más. Funcionarios, los hay por miles; héroes ya no quedan. Eso se acabó. […] Y las armas que guardan en la playa puedes ponerlas en venta. Yo no volveré a esa vida. Asúmelo, eres un gordo apestoso y te quedaste solo, hediondo y perdido en una playa. Nadie te quitará las armas del héroe porque el héroe mismo presentó su renuncia hace mucho tiempo. (s. p.)

El Productor es un buen ejemplo de la nueva ciudadanía que se acomodó a la sociedad de consumo durante la dictadura y/o la transición, a esta nueva manera de estar y pensar el mundo que originó la implantación de medidas económicas de carácter neoliberal. Como otros tantos personajes que pueblan nuestro corpus de estudio, Ignacio deja atrás los proyectos colectivos de transformación social de los años 60 y 70 en pos de la búsqueda individual y constante del placer a través del consumo.

Si bien el olvido puede pensarse como un recurso de protección ante recuerdos lacerantes, regresiones fantasmales de lo vivido o pesadillas recurrentes, hay olvidos que ocultan "una vergüenza, no nombrada e indecible, por la infidelidad hacia otros y hacia

[285] A lo largo de la obra nombra un departamento antiguo en el parque fortestal y otro en San Alfonso del Mar, una camioneta Cherokke o los regalos de Louis Vuitton para sus amantes.

la propia vida, la vergüenza de la connivencia" (Moulian, 1997: 32). Su silencio, su olvido coincide con el relato hegemónico del Chile transicional, con el rechazo a todo tipo de violencia "en aras de mostrar al mundo una imagen democrática renovada e higiénica, bajo la cual expresiones como la lucha armada no tenían cabida" (Troncoso Chandía, 2018: 53). La memoria de la militancia armada no formaba parte del relato oficial.

La quema de armas

Filoctetes, tras cosechar grandes audiencias con el estreno de su teleserie, regresa a su isla y "cava en la arena y encuentra las armas de los héroes: se trata de unas banderas irreconocibles, unas palas, un arco y unos libros. Hace con ellos una hoguera. Grita y baila con alegría salvaje" (s. p.). Un acto que parece aliviar su mal ya que en la escena que sigue su aspecto "parece menos sucio y ordinario y su herida tal vez un poco más sana". Acto seguido aparece el Productor en la isla de Filoctetes para contarle que:

> PRODUCTOR: La teleserie marchó de maravillas los primeros meses. Victoria fue contratada para más y más promociones de electrodomésticos. El canal rebosaba beneficios por ventas al extranjero. La teleserie fue traducida al ruso y se transformó en un fenómeno cross over de la tele audiencia. Para la segunda temporada introdujimos ciertos pequeños cambios en el tratamiento, y en el carácter de los diálogos. Trajimos asesores de Argentina, pusimos la pareja joven, empezamos a hacer guiños a la realidad que nos mostraban los psiquiatras y sociólogos de turno…y nos fuimos al tarro de la basura… literalmente. Ahora si me permites, canalla barrigón, me llevaré mis armas. Me acerco a los cuarenta y cinco, y voy a quemar mis últimas naves tratando de recuperar algo de lo que hicimos cuando éramos jóvenes. (s. p.)

Sin embargo, es demasiado tarde para el Productor, sus armas ya han sido reducidas a cenizas. Llegado a este punto, cabe preguntarse: ¿cómo interpretar ambos gestos: la quema de armas de Filoctetes y la voluntad por recuperarlas del Productor? ¿Cómo decodificar este cambio de postura en ambos personajes? En el caso del Productor ¿esta voluntad por recuperar sus antiguas armas puede ser interpretada como su deseo de reintegrar en su biografía su pasado militante? Por su parte, ¿ha renunciado Filoctetes a seguir custodiando esta pesada carga que le impide a su herida cicatrizar? Tras el Golpe se hizo común entre los chilenos la quema de libros, discos, afiches y todo tipo de "material que pudiera vincularlos a una militancia política de izquierda" (Donoso Fritz, 2019: s. p.). Aunque Filoctetes realiza su purga en tiempos democráticos, ¿podemos leer este *objeticidio* como un gesto de desvincularse y dejar atrás su militancia y la memoria de esta experiencia?

La obra cierra en un escenario confuso, ambiguo: "la playa de la gigantografía y la playa de Filoctetes parecen confundirse. Funcionan las pantallas de plasma. ¿Es un set o una playa real? Un atardecer rojo intenso imposible en la realidad" (s. p.). Allí Filoctetes pronuncia sus últimas palabras:

> FILOCTETES: Era un héroe, tenía mi nave, mis armas, mis hombres, pero una serpiente me hirió y la herida nunca me cerró. La pestilencia llevó a mis compañeros de aventuras a dejarme abandonado en una playa. Lo que no sabían es que sólo mi arco puede derrotar a la ciudad amurallada. La fábula de la herida y el arco. Mi propia historia, mi tragedia y mi final feliz. ¡Salud! (s. p.)

Este cierre plantea nuevas incógnitas: ¿asiste el espectador a un rodaje en el que Filoctetes es el protagonista? ¿Se ha propuesto el Productor sacar adelante uno de los primeros productos televisivos en abordar las antiguas militancias y pasado político del país? ¿Los medios de comunicación han cedido terreno a la experiencia y testimonio de los antiguos combatientes? O, por el contrario, ¿se trata de una mercantilización de las vivencias de Filoctetes en pos de una nueva victoria sobre las audiencias? ¿Con qué propósito se le cede a Filoctetes la palabra en la esfera mediática[286]? No encontramos pistas en el texto dramático para resolver estas incógnitas, quedando así el final abierto para el espectador.

En su intervención final Filoctetes menciona una "ciudad amurallada" que solo su arco puede derrotar. Para Brncic (2020: s. p.) se trata de una expresión metafórica que encierra el propósito del autor: agitar con esta obra el inconsciente de la sociedad chilena que tras la dictadura había desplegado una serie de trucos para maquillar un pasado no resuelto que todavía acecha y una herida en el seno de la sociedad que todavía no había cicatrizado. *Filoctetes, la herida y el arco* es el arma que esgrime Sánchez para desafiar la visión del mundo instaurada con la Concertación, para desestabilizar la sociedad implantada durante la dictadura y naturalizada por las posteriores políticas de los gobiernos democráticos. Si el lenguaje es el cemento que cohesiona y consolida estas narrativas y discursos que orientan una determinada manera de habitar y concebir el mundo, el lenguaje también puede ser su antídoto. La palabra también puede (re)construir memorias e identidades nacionales excluidas de los focos mediáticos (principal escaparate de la agenda social y política) y, por ende, marginadas a circular de manera

[286] La obra parece profetizar aquello que sucedería posteriormente con motivo del 40 aniversario del Golpe: en 2013 diferentes medios de comunicación cedieron espacio a los testimonios de las víctimas, un gesto de gran ambivalencia que oscila entre el beneficio reparador que el acto de testimoniar reporta a las víctimas, y el peligro de que estos relatos caigan en un consumo trivial marcado por el sensacionalismo.

periférica y subterránea. Pero, para que esto suceda, es necesario que las palabras recuperen su verdadero significado[287], que vuelvan a mostrar en lugar de ocultar[288].

A modo de cierre

Este *Filoctetes* pretende denunciar ante el auditorio uno de los dispositivos, junto con el discurso político, más potentes que ha ayudado a enmascarar un pasado que todavía hiede porque no ha cicatrizado debidamente: los medios de comunicación, tanto con sus discursos publicitarios que invitan a la evasión mediante el consumo, como con los diferentes programas televisivos mediante los que proyectan en millones de casas lecturas y representaciones de la realidad sesgadas y partidarias. De este modo, los medios de comunicación han sido otra de las aristas sobre la que se ha tallado la estrategia de olvido, silencio y desmemoria, enmascarando la realidad nacional con la agenda de la globalización y dejando al margen las cuestiones problemáticas relacionadas con el país y su pasado más reciente. Además, la obra saca a relucir el rol del mercado como eje articulador del campo cultural y televisivo (Santa Cruz, 2003: 57).

Marcelo Sánchez nos sitúa, pues, en una sociedad en la que los grandes conflictos épicos, del mismo modo que las luchas colectivas por la equidad y justicia social, ya no tienen cabida. El deber del héroe ahora es otro: plegarse y ser funcional a los nuevos discursos de modernización del gobierno concertacionista atrayendo y amasando el máximo capital posible. En este contexto de despolitización, Filoctetes se ha convertido en la memoria viva de una etapa de la historia que muchos han preferido olvidar. Encarna un recuerdo desagradable de un tiempo incómodo que ha quedado relegado a las memorias subterráneas. Su hedor, ante el que muchos retroceden con desagrado, es el símbolo de esa memoria chilena que la Historia ha intentado enterrar con los discursos y políticas adoptadas por los sucesivos gobiernos de Concertación.

La herida abierta de Filoctetes simboliza la memoria social no resuelta, que se prolonga ya a lo largo de diferentes generaciones y que, cuando irrumpe en la esfera

[287] "FILOCTETES: la herida escuece y agita la esperanza dentro de mí, la esperanza de que un día, un día las palabras que nos hemos inventado signifiquen la experiencia verdadera del…" (s. p.).
[288] En la escena 10, FILOCTETES añora aquella vez en que "las palabras parecían tener ese significado, por primera vez mostraban en vez de ocultar, todo parecía nítido en tus ojos y los míos. Y entonces el significado de las palabras no escondía nada" (s. p.). La manipulación del lenguaje que en lugar de mostrar enmascara la realidad para ofrecer una imagen acorde a los intereses del grupo de poder es una cuestión que ya ha aparecido apuntada en *Edipo reina* de Morales.

pública, molesta y repugna. Las armas, a su vez, son el recuerdo de un pasado glorioso de lucha y militancia que hoy ha sido desterrado por los discursos políticos y mediáticos de la transición y que Filoctetes, representante de una memoria contrahegemónica, todavía guarda. Paradójicamente, esta memoria, este saber del pasado, se convierte en el arma más eficaz para enfrentar y desafiar el estado de cosas presente y la Historia con mayúsculas. Como anuncia el ensayo de Wilson ("La herida y el arco"), la doble condición de Filoctetes en esta obra es problemática: es víctima, por un lado, del olvido y la marginación, pero también contribuye de forma activa con sus guiones a la articulación y perpetuación de la nueva cultura de consumo que fagocita y absorbe todo tipo de lenguajes y los utiliza a su favor, en este caso, para atraer a la audiencia y "controlar la mente de la gente" (s. p.).

Si la memoria de los militantes y el contexto de violencia política en que se inserta su actuación quedó largo tiempo al margen del relato oficial, no fue la única. Existe también una hegemonía cuando se trata de recordar, conmemorar y reparar desde las instancias oficiales. Existen vidas más dignas de ser lloradas que otras, así lo hizo saber Katherina Catrileo en la inauguración del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. La hermana de Matías Catrileo, activista mapuche cuya muerte fue provocada por los disparos de Carabineros, irrumpió para recordar al mundo que su hermano también había sido víctima del terrorismo de Estado y por ello merecía justicia. Y es que las desavenencias entre el pueblo originario mapuche y los que ostentan el poder vienen de largo tiempo atrás. Juan Radrigán en la obra que analizaremos a continuación pone el foco en esta minoría étnica y la convierte en protagonista de su particular versión de Medea.

4. *Medea mapuche* y la Nueva Guerra de Arauco

> KÜTRAL: ¿Cómo fue? ¿Está malherido? ¿Luchó hasta que la sangre ya no lo sostuvo?
> WERKEN 1: No hubo sangre, Kütral. Todavía no llega el momento de las lanzas.
> WERKEN 2: Sin armas se presentó a parlamentar y el *wingka* traidor le puso cautiverio y lo ha condenado a muerte junto a sus hombres.
> KÜTRAL: ¿A parlamentar? ¿Un guerrero? Nuestros ojos sólo sirven para ver las infernales matanzas que hacen los *wingkas*, nuestros oídos sólo escuchan decir que despedazar a un mapuche no es despedazar a un ser humano, ¿y ustedes hablan de parlamentar? ¡Váyanse, fuera, fuera, no quiero escuchar más! (*Medea mapuche*, p. 4)

En esta escena, Kütral, la Medea mapuche que protagoniza la obra en la que nos vamos a detener en este capítulo, recibe la noticia de que su esposo Licán ha sido apresado por el enemigo. La forma airada con la que reacciona tiene que ver con la idiosincrasia del pueblo mapuche: la renuncia de la lucha armada en favor de los parlamentos con el enemigo es sentida por la esposa como un ultraje a la comunidad y a sus códigos guerreros. Juan Radrigán, el autor, desvía su mirada hacia los márgenes del presente democrático y transpone el mito de Medea al periodo de la llegada y conquista de los españoles para hacerse eco de la situación que aflige a los pueblos originarios chilenos. Estos, a lo largo de los siglos XX y XXI, han supuesto para la clase política y los grandes empresarios un reducto incómodo de una cultura ancestral que debía ser superada en favor de la modernización del país, una tendencia que permaneció, incluso, con el regreso de la democracia y la subida al poder de los gobiernos de Concertación (Figuera Huencho, 2014: 19).

El pueblo mapuche cansado de ver cómo sus demandas son relegadas a un segundo plano en la agenda política, omitidas en la esfera pública e invisibilizadas desde las principales plataformas mediáticas, irrumpe en los 90 como "un nuevo actor político que desafía las formas tradicionales de hacer implementar la política pública" (Figueroa Huencho, 2014: 18). Mientras que una parte de la población mapuche aboga por el diálogo y acuerdos con la clase política, como hace Licán en esta obra; otra parte, desencantada con la gestión de la Concertación, abandonan esta senda y se sirve, de nuevo, de la violencia política que antaño perpetraron contra los *wingkas*, la misma a la que se aferra Kütral, desatando el que se conoce como el "conflicto Mapuche".

La prolongación de este en la década de los 2000 (y hasta la actualidad), no solo demuestra la prosecución en las dinámicas de exclusión y marginación hacia los pueblos

originarios, sino que su persecución ha hecho visible la continuación de las lógicas del terrorismo de Estado aplicado contra aquella parte de la ciudadanía que cuestiona y desafía públicamente el orden y sentido común neoliberal.

El conflicto mapuche o la Nueva Guerra de Arauco

El pueblo mapuche, una de estas minorías étnicas, se disemina desde el sur del río Biobío hasta la ciudad de Temuco (Veres, 2015: 128). Se autodefinen como un pueblo que en algún momento fue nación, pero que perdió este estatus al perder su territorio, por ello, la recuperación de sus tierras ocupa un lugar primordial en sus demandas. Al margen de esto, han conservado su lengua, religión, tradiciones, cultura, organización política interna e, incluso, una medicina basada en las plantas y sus remedios naturales. Su cosmovisión da gran importancia a la protección de la naturaleza y los recursos que esta ofrece[289], pues les proporciona cuanto necesitan para su existencia.

La relación entre los sucesivos gobiernos de Chile y los pueblos indígenas ha sido tirante, marcada por la resistencia del pueblo mapuche a la aculturación y chilenización de sus modos de vida. La corona española ante la imposibilidad de conquistar estas tierras durante la Guerra de Arauco decidió hacer un pacto con los habitantes, concediéndoles "ser reconocidos y respetados en su autonomía e independencia por la corona" (Donoso Jiménez, 2010: 230). Esta situación se mantuvo estable hasta el siglo XIX, en el que tuvo lugar la creación de la provincia de Arauco y su integración en el Estado chileno, pero reconociendo a los mapuche como "dueños de las tierras bajo la idea de propiedad indígena y autonomía e independencia respecto al poder central" (Donoso Jiménez, 2010: 231). Sin embargo, el Estado, en un intento de Pacificación de la Araucanía[290] (1861-1883), incumplió su palabra, masacrando y ocupando el territorio mapuche, dando lugar al conflicto entre pueblo mapuche y estado chileno que se arrastra todavía hasta día de hoy.

---

[289] Apelan a este argumento de forma muy habitual para justificar su enfrentamiento contra las grandes empresas que han ocupado los territorios que les pertenecen ancestralmente. Acusan a estas de haber destruido la flora y fauna autóctonas y de haber modificado el ecosistema (Donoso Jiménez, 2010: 237).

[290] Con este nombre se conoce el plan ideado y puesto en marcha por el intendente Cornelio Saavedra en 1861. A grandes rasgos, consistía en la ocupación progresiva del territorio mapuche mediante la construcción de una línea de fortines a lo largo de los ríos Malleco y Totlén, so pretexto de proteger a los colonos allí instalados. Sin embargo, el verdadero propósito era el de someter a las tribus mapuche que allí habitaban, requisito indispensable, según la mayoría de dirigentes, para el progreso y desarrollo industrial del país (Memoria Chilena 2).

En 1953, los mapuche vieron peligrar de nuevo su autonomía, cuando un nuevo pacto con la Dirección de Asuntos Indígenas les exigía institucionalizar la relación de los *lonkos* con el Estado. Con el gobierno de Allende se inició la compra de tierras que les habían sido usurpadas para reducir el latifundismo y devolverlas al pueblo originario (Veres, 2015: 127). Sin embargo, la dictadura se encargó de dinamitar todos estos acuerdos, considerando que la supresión de este pueblo era "la solución definitiva al problema indígena de Chile". El gobierno de Pincohet instauró la Ley de Expropiación de Tierras que anulaba el derecho a la propiedad comunitaria de los mapuche, para poner sus tierras (muy ricas en recursos naturales) al servicio de las empresas forestales e hidroeléctricas, nacionales e internacionales para su explotación. Gran cantidad de estos territorios no han sido devueltos a día de hoy a sus propietarios legítimos y siguen siendo objeto de demandas.

La Concertación de Partidos por la Democracia canalizó el descontento de los pueblos indígenas en su favor, integrándoles en su proyecto hacia la democracia. Forjaron parte de su agenda política en torno a las demandas indígenas y manifestaron su interés por integrarlos como "sujetos y actores de política pública" (Figueroa Huencho, 2022: s. p.). Los mapuche, a raíz de esto, participaron activamente en la campaña de la Concertación a cambio del reconocimiento de una serie de derechos políticos y la restitución de territorios industriales, usurpados durante la dictadura. En el Acuerdo de Nueva Imperial (1989) el recién formado Consejo Nacional de Pueblos Indígenas (CONADI) se comprometía a defender el posible gobierno de la Concertación y, a su vez, el candidato presidencial Patricio Aylwin se comprometía a "hacer suyas las demandas de estos pueblos[291]". Sin embargo, estas demandas no obtuvieron la respuesta prometida en la Ley sobre Protección, Fomento y Desarrollo Indígena[292] promulgada en 1993.

---

[291] A modo de síntesis, estas demandas serían las siguientes: 1) Recuperación de tierras, 2) Reconocimiento de derechos económicos, sociales y culturales a través de su reconocimiento constitucional, 3) Ratificación del Convenio nº 169 sobre Pueblos Indígenas y Tribales (impulsado desde la Organización Internacional del Trabajo y vigente, 4) Creación de una nueva institucionalidad pública para el trato de los asuntos indígenas (Figueroa Huencho, 2022: s. p.)

[292] Hubo aspectos que no fueron recogidos por esta ley: no se reconoce a los indígenas como "pueblo" sino como "etnias" diferenciadas cultural y lingüísticamente (esto les privaba de un estatus que legitimara sus derechos como pueblo) y su participación en la esfera política quedó reducida a una representación limitada en el CONADI (y que, además, debía ser escogida por el equipo presidencial). En cuanto al establecimiento de instrumentos específicos de apoyo a la cultura, la cosa quedó reducida a un sistema de educación intercultural bilingüe destinado, únicamente, a áreas de alta densidad indígena. Tampoco se produjo la tan ansiada restitución del territorio ancestral para sustentar el desarrollo indígena, núcleo indiscutible de sus demandas (Figueroa Huencho, 2022: s. p.). Según Aylwin, "una de las mayores falencias de esta ley fue que no dio protección a los derechos de los indígenas sobre los recursos naturales que se encuentran en sus

La democracia había prometido un nuevo escenario para los pueblos indígenas, sin embargo, llegado el momento, el gobierno de la Concertación, liderado por Aylwin, centró su preocupación en "construir un camino democrático con una constitución política de enclaves autoritarios, con las Fuerzas Armadas aun fortalecidas y con un modelo económico al que había que dar garantías" (Figueroa Huencho, 2022: s. p.). En este contexto de democracia vigilada, algunos asuntos, susceptibles de turbar la recién alcanzada estabilidad política y social, debían ser sacrificados por el camino (entre otros, las cuestiones relacionadas con los derechos laborales, los pueblos indígenas y el medio ambiente). El sector empresarial, además, mostró en reiteradas ocasiones su oposición a todas las demandas indígenas relacionadas con "territorio" y "participación política", algo que restringió en gran medida la formulación de las políticas públicas[293]. Es por ello que, a finales del gobierno de Aylwin, la desconfianza comienza a instalarse entre la población indígena, que se siente traicionada por los políticos de la Concertación, una situación que no mejora bajo el mandato de Frei, cuando la colisión de intereses fue a más.

Este último priorizó en su agenda política la modernización de la nación, la atracción de capital extranjero y una serie de inversiones que debían realizarse en territorios ocupados por comunidades mapuche. Promovió las inversiones productivas o de infraestructuras, públicas o privadas, en los territorios ancestrales de pueblos indígenas acogiéndose a la Constitución Política del Estado que legitimaba el "otorgamiento de concesiones de explotación o uso de dichos recursos a particulares que los soliciten" (Aylwin, 2000: 286), pese a no tener estos ninguna vinculación con las tierras en las que se encontraban tales recursos.

Las comunidades mapuche no estaban dispuestas a aceptar la permuta de sus tierras por otras de valor similar debidamente acreditado (Figueroa Huencho, 2022: s. p.) y se produjeron entonces las primeras tomas, alegando su derecho a la restitución de unas

---

tierras" (2000: 283), fundamentales estos para el desarrollo material y cultural de la comunidad mapuche. Más bien se basaba en el respeto de sus manifestaciones culturales (siempre que no se opusieran a los intereses estatales), pero no aseguraban ninguna mejora que garantizase la salida de la pobreza del pueblo mapuche (Donoso Jiménez, 2010: 232), fue más bien un "pacto campesino, étnico folclórico" (Foerster, 2009). Junto con el Acuerdo de Nueva Imperial (1989) y la Comisión de Verdad Histórica y Nuevo trato (2003), son casos de "indigenismo simulado", "políticas que no son más que la perpetuación, expansión y negación de la autoderminación del pueblo mapuche" (Figueroa Huencho, 2019: 17).

[293] Las políticas públicas son una fuente importante de información: "reflejan maneras de pensar sobre el mundo y cómo actuar en él. Señalan qué objetivos se alcanzarán, a quiénes se privilegiará y qué instrumentos se utilizarán" (Figueroa Huencho, 2022: s. p.).

tierras que les pertenecían desde tiempos ancestrales. El sector empresarial viendo peligrar sus intereses denunció la existencia de un "estado de guerra" en las zonas ocupadas, acusación que llevó al gobierno a aplicar la Ley de Seguridad Interior del Estado[294] por primera vez desde el retorno a la democracia. Además, se destituyó de sus cargos al director del CONADI y a la autoridad ambiental por oponerse a la construcción de una segunda central hidroeléctrica en zona de Alto Biobío. Finalmente, se procedió a inundar millares de hectáreas y territorios sagrados del pueblo mapuche para provocar su abandono (Donoso Jiménez, 2010: 232). En este punto "se rompe el diálogo con las comunidades y sienta las bases para una relación conflictiva que perdura hasta hoy" (Figueroa Huencho, 2022: s. p.).

En el año 2000, con la elección de Ricardo Lagos como tercer presidente de la Concertación, el socialismo chileno regresa al mando político y, con él, la esperanza de superar por fin las desigualdades legadas por el sistema económico neoliberal. Lagos, en un intento por acercar posturas, impulsa la investigación y publicación del Informe de Verdad Histórica y Nuevo Trato (2003) en el que se reconocen los errores, abusos, excesos y casos de impunidad del Estado contra la población indígena, junto con el planteamiento de una serie de cambios con el fin de beneficiar a este sector, entre ellos la restitución de los derechos y dignidad como pueblo. Sin embargo, la publicación de este informe en el que se denunciaba la extrema pobreza y abandono de los pueblos indígenas, no implicó una mejora de la situación. Donoso Jiménez califica este como un intento de integracionismo que "potencia la homogenización y chilenización de los mapuche, ignorando sus intereses autonomistas y reivindicativos" (2013: 76).

Con Lagos, paradójicamente, se radicaliza el enfrentamiento con el pueblo indígena: durante su gobierno se materializa más que nunca la represión policial dirigida a los activistas mapuche que, una vez perdida la confianza en las vías institucionales, opta

[294] Esta ley tipifica, entre otros, los delitos contra el orden público y contra el normal desarrollo de las actividades nacionales, fijando la jurisdicción, procedimiento y prevención de tales delitos con el fin de garantizar la seguridad del Estado, el orden público y la paz social. Fue promulgada en 1958 por el presidente Carlos Ibáñez y modificada durante la dictadura militar para ampliar el catálogo de conductas punibles y aumentar las penas (con el retorno de la democracia, paulatinamente, se han ido disolviendo las modificaciones hechas por la junta militar). Llama la atención que, entre los años 1995-2000, de las seis veces que se aplicó esta ley, cinco se hizo en contra de dirigentes indígenas en el marco de este conflicto mapuche contra el estado chileno (Del Valle Rojas y Ortiz Veas, 2004: s. p.). Julián López declaró que el trasfondo de esta ley sería criminalizar situaciones que en lo cotidiano no revisten el carácter de delito, convertir faltas menores o conductas impunes en delitos de mucha gravedad (en Ayala, 2011).

sistemáticamente por la protesta de carácter violento[295]. Se recurre con mayor frecuencia a la Ley de Seguridad Interior del Estado e, incluso, a la Ley Antiterrorista[296] dando al conflicto un tratamiento judicial.

No es casual que la reforma procesal penal se implantase en la Araucanía como plan piloto, de este modo el Estado traspasaba al ámbito jurídico un problema político: convertía el conflicto etnoterritorial en un tema criminal (Donoso Jiménez, 2013: 77). Sin embargo, llama la atención que "todos los procesamientos contra los mapuche [amparados en estas leyes] tienen relación con ataques efectuados contra la propiedad privada de los grandes empresarios" (Donoso Jiménez, 2010: 234), jamás contra personas que vieran peligrar su integridad física. En definitiva, el Estado convierte la lucha social en delito para así poder criminalizarla y justificar la activación de la represión frente a la violencia política ejercida por la población en señal de protesta social y demanda política.

Pero estas no fueron las únicas medidas dirigidas a mantener la confianza del sector empresarial. Paulatinamente se pone en marcha un proceso de militarización de la Araucanía, multiplicando la presencia de fuerzas del Estado con el pretexto de garantizar la buena convivencia. Junto a Carabineros, se detecta la presencia de los Triziano, un grupo armado de exagentes de la CNI, encargado de la seguridad de las grandes empresas (que temían ver alterada su productividad por los episodios de violencia) y de perseguir a los presuntos implicados en hechos violentos (Donoso Jiménez, 2013: 84). Junto al despliegue de aparatos represivos militares y paramilitares se pone en marcha la Operación Paciencia[297] contra la Coordinadora Arauco Malleco[298], orquestando una

[295] La violencia civil no iba dirigida a derrocar el poder del Estado, es una protesta social ante la violencia estructural y simbólica sufrida. Las acciones violentas se enmarcan en un contexto de protesta social dirigida a instalar en la escena política las demandas y realidad del pueblo mapuche. Donoso Jiménez (2013) dedica uno de sus estudios a demostrar que la violencia aplicada por el Estado siempre supera a la ejercida por los mapuche.

[296] Esta ley determina conductas terroristas y fija su penalidad. Fue creada por la junta militar y promulgada por Pinochet en 1984, con objeto de tipificar conductas y delitos terroristas y establecer penas más graves que los delitos comunes. Su aplicación en la Araucanía desde 2001 ha sido muy criticada por considerar que iba dirigida a delitos que difícilmente pueden ser considerados como terroristas. Originariamente, esta ley iba destinada a castigar a delitos que ponían en peligro la integridad física de una persona o buscaban provocar el terror entre los ciudadanos, sin embargo, en 2010 se modificó para dar cabida a la huelga de hambre que estaban llevando a cabo algunos comuneros mapuches en el sur del país.

[297] Se trata de una operación de inteligencia dirigida desde la Sub Secretaría de Interior, presidida en ese momento por Jorge Correa, basada en la persecución de la Coordinadora Arauco-Malleco. Como resultado, sus dirigentes fueron encarcelados, bajo la Ley Antiterrorista, en juicios muy cuestionados. Véase el Caso Lonkos y el Caso Puluco-Pidenco.

[298] La Coordinadora de Comunidades en Conflicto Arauco-Malleco (CAM) nace con el propósito de "constituir una estructura política capaz de recoger el legado histórico de lucha de nuestro pueblo nación y dotar, sobre este, un proyecto anticapitalista y anticolonial que enfrentara condiciones actualizadas del sistema de dominación con el fin de lograr la reconstitución territorial y la liberación nacional" (Comisión

persecución como si de una organización terrorista se tratase. Esta estrategia de desgaste llevada a cabo durante el gobierno de Lagos fue muy similar a la seguida durante la dictadura: persecución selectiva, intimidación, allanamiento, tortura y, en el peor de los casos, asesinatos[299].

La militarización de la Araucanía, junto con el acoso policial, "ha sido la política seguida por los distintos gobiernos, independientemente de su ideología política" (Figueroa Huencho, 2022: s. p.). Se ha prolongado hasta 2018, bajo el mandato de Sebastián Piñera se estableció el Comando Jungla en Wallmapu, un sector especial de Carabineros, dotado de alta tecnología militar y formado en Colombia y Estados Unidos para matar y torturar. Los distintos gobiernos coinciden, pues, en pregonar la paz e invertir, *soto voce*, millones de dólares en represión (Donoso Jiménez, 2013: 90).

En este contexto se pregunta el pueblo mapuche "¿quién nos defiende de estos atropellos? La justicia chilena pareciera ser una tómbola intervenida para favorecer el capital y dañar el pueblo mapuche" (entrevista a Margarita Calfió en Figueroa Huencho, 2019). Han perdido la esperanza en el "Estado nación administrado por 'seudo demócratas', que persisten en la mantención de las estructuras de poder de dominación hacia la sociedad chilena en general y hacia nuestro Pueblo Mapuche en particular" (Weftun, s. f.). Con el tiempo, los colectivos mapuche se han ido desmarcando de los partidos políticos e ido ideando "un proyecto de características propias, centrado en la autonomía como forma de ejercer la autodeterminación" (Álvarez Vallejos, 2019: s. p.).

política Coordinadora Arauco Malleco, 2018). Esta organización se separa de las agrupaciones mapuche que habían confiado en la institucionalidad estatal e instancias promovidas por los aparatos burgueses para dar solución al conflicto. La CAM escoge la violencia política como praxis fundamental para alcanzar sus objetivos, recalcando que "asumir la violencia política como táctica particular al periodo contemporáneo de lucha por la liberación nacional se desprende, de un diagnóstico y praxis que articula la CAM y no de una reacción espontánea y desesperada ante el poder" (Comisión política Arauco Malleco, 2018). Bajo esta determinación han llevado a cabo diversas acciones de sabotaje: ocupación de fundos, quema de camiones y otros incendios dirigidos contra la propiedad de las grandes empresas.

[299] Actualmente suman ya dieciséis. En 2002 se produce la primera muerte de un comunero, Alex Lemún, por la acción represiva de Carabineros, asesinato que quedó impune, sin procesamiento judicial, justificado por el Estado como parte de la persecución de criminales y terroristas. En el año 2018 el conflicto mapuche volvió a copar las portadas de la prensa nacional con la muerte de Camilo Catrillanca a manos de Carabineros. Con el tiempo se demostró que el joven no había tomado parte en ninguna acción violenta que justificase la agresión de las fuerzas del Estado. El encubrimiento de esta evidencia por parte de los líderes de la institución policial y la inadecuada gestión del gobierno evidenciaron la posición de vulnerabilidad en la que se encuentra esta comunidad (Pinochet Cobos, 2020: s. p.)

Visibilidad y representación del conflicto mapuche

Durante décadas se ha ocultado este conflicto de manera intencionada en los medios de comunicación: son muy pocos los periódicos que, como *Azkintuwe*, informan acerca de las detenciones, procesos judiciales y actividades de las grandes empresas en las tierras de los mapuche (Veres, 2015: 128). Ante esta situación de silenciamiento, son las diferentes producciones culturales las encargadas de hacer visibles sus denuncias. Destaca, sobre todo, el género documental[300], con trabajos como *Newen Mapuche* (2012) de Elena Varela[301].

El conflicto mapuche ha recibido escasa atención por parte de la dramaturgia chilena. Apenas existen obras que pongan el foco en la usurpación de sus tierras y el complejo diálogo que mantienen con el Estado. Tampoco se ha escenificado todavía en el circuito teatral chileno ninguna obra y/o montaje escrito por algún dramaturgo mapuche o creado por alguno de sus colectivos que plasme su visión de la Conquista o los conflictos actuales que mantienen con el Estado chileno (Faúndez Carreño, 2015: 162).

Algunos autores no mapuche han escrito obras en torno a la difícil relación entre los mapuche y los invasores, como *Castillo y Arauco o la génesis de un pueblo* (1914) de Ángel Pobes, *El guerrero de la paz* (1962) de Fernando Debesa, *Ayayema* (1964) de María Asunción Requena, *Lautaro* (1982) de Isidora Aguirre, *Malinche* (1992) de Inés Stranger, *Gota a gota nubes tristes* (1999) de Alberto Kurapel, *Valdivia* (2009) de Inés Stranger o *Valdivia: la gesta inconclusa* (2009) de Francisco Sánchez. Se trata de trabajos de corte histórico-documental, protagonizados por personajes históricos o míticos del imaginario chileno (Faúndez Carreño, 2015: 161). La mayoría de ellos ponen el foco dramático o en el propio conflicto bélico o exploran las consecuencias de dicha guerra tanto en el ámbito sociopolítico como en las relaciones humanas[302] (Faúndez Carreño, 2015: 161).

---

[300] Como afirma Veres (2015: 134), el documental es el género más óptimo para realizar este tipo de denuncias ya que su dependencia de intereses económicos y publicitarios es mucho menor que la de la prensa escrita o la televisión.

[301] "La cineasta fue detenida por un año al entrar en contacto con confidentes acusados de terrorismo y que se muestran en el documental con el rostro oculto a la cámara y sin datos que los identifiquen" (Veres, 2015: 132).

[302] Faúndez Carreño (2015: 162) describe cuatro visiones recurrentes en la construcción del conflicto dramático: 1) las que reconstruyen la mirada occidental de la Conquista, 2) las que rescatan lo indígena como patrimonio de lo chileno, 3) las que restablecen la dignidad perdida del pueblo mapuche, 4) las que muestran héroes del pasado sin continuidad histórica en la sociedad contemporánea.

Más recientemente se han (re)estrenado *Ñuque, una mirada íntima hacia la resistencia mapuche* (2012) de David Arancibia y *Los millonarios* (2014) de Alexis Moreno, ambos anclan el conflicto mapuche en la contemporaneidad en que escriben y realizan previamente un trabajo de investigación, documentación y acopio de testimonios orales y escritos. La primera está protagonizada por una joven madre mapuche, Carmen, cuya familia se ve envuelta en un enfrentamiento que termina con la muerte de un carabinero. A lo largo de la acción dramática recibe la visita de distintos personajes (familiares, vecinos, etc.) que encarnan las diferentes posturas y mentalidades que existen dentro de la comunidad mapuche. La obra muestra las diferentes formas de violencia que se ejercen sobre las poblaciones indígenas: pobreza, exclusión, negación de una identidad cultural, el asedio por parte de las fuerzas de seguridad y la tensión e inseguridad que todo esto genera en los habitantes mapuche (Pinochet Cobos, 2020: s. p.).

En *Los millonarios* un grupo de abogados se ve obligado a defender a un comunero mapuche, acusado del asesinato de un matrimonio de millonarios (en clara alusión al caso Luchsinger-Mackay, en enero de 2013). Los abogados mantienen a lo largo de la trama una actitud peyorativa hacia el patrimonio cultural, político, económico y social mapuche, son los representantes de esa cúpula del poder que desde época colonial no ha dudado en usar la violencia contra la población indígena para lograr sus intereses. Alexis Moreno manejó diversas fuentes (diarios, textos, leyes entrevistas) en el proceso de escritura: entrecruza, por ejemplo, declaraciones sobre el pueblo mapuche emitidas por *El Mercurio* hace más de un siglo y opiniones de políticos e historiadores contemporáneos que conectan el conflicto dramático con la realidad social. La obra ha sido calificada por Faúndez Carreño (2015: 170) como "postbicentenaria[303]" por alumbrar las zonas grises de la idiosincrasia nacional obviadas por el Bicentenario.

Son escasas, pues, las obras que ponen el foco en las minorías indígenas y denuncian el estado de opresión estructural en la que se encuentran. La visibilización e inscripción de este conflicto en la esfera pública ha sido paulatina y todavía no se ha traducido en una mejora efectiva de sus condiciones de vida gracias a la reproducción de sistemas sociales y culturales, llevada a cabo por el gobierno de la Concertación, que perpetúan la

[303] Propone utilizar la etiqueta de "postibicentenarias" para aquellas obras que "tratan el tema de la crisis de la identidad nacional desde una nueva perspectiva estética y discursiva; las cuales por criterio temporal –posterior a la celebración– o criterio temático fueron soslayadas durante el colosal 2010" (Faúndez Carreño, 2015: 170).

marginación del indígena y niegan la posibilidad de una heterogeneidad cultural en el estado chileno.

Juan Radrigán: dramaturgo de la marginalidad

Pese a su tardía vocación por el teatro, Juan Radrigán se ha consolidado como uno de los autores más relevantes e internacionales de la historia del teatro chileno. Antes de dedicarse profesionalmente al teatro como dramaturgo y docente en la Escuela de Teatro de la Universidad Católica o el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, trabajó como obrero textil, librero y dependiente. Él mismo confiesa que no cursó estudios formales y que cuando escribió su primer drama únicamente había leído dos obras de teatro: *El rey se muere* de Eugene Ionesco y *Ópera de tres centavos* de Bertolt Brecht.

Tras el golpe de Estado, abandonó la escritura de cuentos y poemas y se unió con su teatro marcadamente popular al movimiento de artistas que consiguió articular un heterogéneo coro de voces disidentes y contestatarias al gobierno militar y que, de un modo u otro, tematizó el colapso de los proyectos históricos individuales y colectivos (Albornoz Farías, 2005: 102). Desde sus primeras obras convirtió a los marginados sociales y desposeídos en los protagonistas de su ecosistema dramático.

Cuenta con una extensa y variada producción que ha transitado "por los circuitos marginal, oficial y comercial, por la producción independiente e institucional, por escenarios regionales y capitalinos, por el registro popular, tradicional y experimental, y por el campo aficionado y profesional" (Albornoz Farías, 2005: 110). Una heterogeneidad que muestra la indiscutible versatilidad del autor para hacer circular el problema de la marginalidad por todo tipo de escenarios.

Juan Radrigán ha recibido numeroso premios y distinciones por sus obras (Premio del Círculo de Críticos de Arte a la Mejor Obra del Año en 1981 por *Hechos Consumados*, Premio Municipal de Literatura Santiago en 1983 por *El toro por las astas*, Premio Altazor 2005 y 2014 por *Becket y Godot* y *Bailado para ojos muertos*) y trayectoria dramática (Premio Bicentenario Dramaturgia en 2010, Premio Nacional de Artes de la Representación y Audiovisuales de Chile en 2011). También se le concedió en 2011, por acuerdo unánime, el Sello de Excelencia otorgado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes "por su larga trayectoria como dramaturgo, por su contenido poético y su

capacidad para hablar de Chile desde el teatro" según el Ministro de Educación Felipe Bulnes (en La Tercera, 2011). La repercusión de su obra le ha llevado, desde los años 80, a realizar numerosas giras internacionales por Europa y Latinoamérica y a participar como invitado en el Festival Internacional de Teatro de Nancy (1983) y el Primer Festival Internacional de Teatro por la Paz en San José de Costa Rica (1989).

Albornoz Farías (2005: 101), en función de criterios cronológicos y temáticos, divide la trayectoria de Radrigán en dos grandes periodos, separados por un breve lapso de silencio. El primero de ellos, "Marginalidad y dictadura (1979-1990)", arranca con el estreno de *Testimonio de las muertes de Sabina* (1979) e incluye todas las piezas escritas y estrenadas durante la dictadura militar chilena. En su conjunto abordan la marginalidad social en el contexto del autoritarismo: cesantes, alcohólicos, vagabundos, prostitutas, enfermos, desalojados, infractores de la ley, trabajadores precarios, etc., personajes que, repentina y violentamente, quedan excluidos tras la instauración de un orden político y económico nuevo y opresivo. El esbozo de este ecosistema de la marginalidad permite a Radrigán abordar problemáticas políticas, económicas, sociales y culturales en un contexto social en el que se silenciaban constantemente en los medios de comunicación.

El retorno de la democracia produjo en Radrigán cinco años de silencio en los que se cuestionaba cómo seguir desarrollando su carrera teatral una vez que la oposición a la dictadura había terminado, de qué hablar y desde dónde hacerlo (Albornoz Farías, 2005: 105). En este periodo de "silencio y transición (1990-1994)", Juan Radrigán, como muchos otros artistas chilenos, trató de encontrar su lugar sin caer en el oficialismo ni el servilismo a los proyectos del gobierno de transición. Este mutismo teatral llega a su fin en 1995 cuando la evidencia de una postdictadura basada en el olvido, consenso y reconciliación le llevó de nuevo a escribir.

El segundo periodo, "teatro-memoria y postdictadura (1995- 2016)", agrupa toda la producción escrita y estrenada en el marco de la postdictadura en la que aborda el proceso de redemocratización política, económica, social y cultural iniciado en Chile a partir del 11 de marzo de 1990 por el gobierno de Concertación. En este panorama cobró especial relevancia la problemática de la memoria, en su dimensión individual y colectiva, y la crítica al estado de cosas que sigue vigente a día de hoy. La marginalidad siguió siendo el eje central de este segundo periodo, pero adaptado al nuevo contexto, marcos referenciales y problemáticas propios de la postdictadura chilena. A diferencia de las obras estrenadas durante la dictadura (publicadas y estudiadas durante más de dos

décadas en Chile y en el extranjero) este segundo conjunto apenas ha tenido repercusión a nivel internacional y, en la mayoría de los casos, cuentan con un único montaje.

En general toda su labor dramática gira en torno a la visibilización de aquellos marginados por las agendas públicas y los escenarios políticos, sociales y culturales (Albornoz Farías, 2005: 104), sin embargo, los motivos que conducen a los personajes a esta situación de precariedad y exclusión va variando en sus obras. Por ejemplo, el caso que aquí nos ocupa, *Medea mapuche* (*la ausencia del mar*), trae a los escenarios el permanente conflicto del pueblo mapuche y demás pueblos originarios con el Estado chileno[304].

A diferencia de otros montajes estrenados en los años 90 con motivo de la conmemoración del quinto centenario de la llegada del imperio español a las costas americanas (como *Malinche* de Inés Stranger o *Colmenas en las sombras* de Alberto Kurapel[305]), Radrigán recrea el periodo de la conquista para rescatar del olvido los inicios del conflicto todavía vigente con el pueblo mapuche. Lo hace en un momento en que el conflicto no había dejado de crecer tras la vuelta a la democracia, siendo el periodo de los años 2000 el de mayor revuelo y represión policial.

Medea mapuche se estrenó en el año 2000 bajo la dirección de Rodrigo Pérez, con Silvia Marín como actriz principal, quien se encargó, además, de traducir algunos fragmentos de la obra al mapudungún, lengua ágrafa hablada por los mapuche[306]. Desde su estreno, permaneció de manera intermitente en cartelera durante los años 2000-2004,

---

[304] Esta Medea no es la única apuesta intertextual de Radrigán: tomando otros referentes de la tradición occidental escribió *Becket y Godot* (2004), *Apague la luz señor Godot* (2017), *Fieramente humano, Jesús se detuvo en Olivos 837* (2015), *La tempestad* (2015). Todas ellas mantienen los "temas y preocupaciones constantes en torno a la justicia social, la marginalidad vinculada a la opresión, la soledad y el abandono" que caracterizan la poética de este autor (Brncic, 2018: 83). Conversando con la actriz y dramaturga Leonora Hidalgo, compañera de Radrigán en la compañía Locos del Pueblo, me contó que, en el momento de su muerte, Radrigán se encontraba inmerso en una reescritura de Edipo con tintes costumbristas, un Edipo en la Pobla.

[305] "Ambos textos se alejan del relato de la Conquista de Chile y la extensa Guerra de Arauco, quizás porque el pasado reciente de muerte y destrucción que significó la dictadura militar imposibilitó hablar de más guerra con una perspectiva mucho más crítica o, por el contrario, mucho más naif. Ahora, en el periodo de la transición democrática, la dramaturgia nacional vinculada a la gran temática de la Conquista afirma ese olvido traumático lo más rápido posible y apunta hacia lo general de lo que fue la conquista en América" (Faúndez Carreño, 2014: 253).

[306] "Con algo de culpa, Radrigán reconoce que esta obra basada en *Medea* de Eurípides es la primera que escribe por amor. La hizo especialmente para que la protagonizara su mujer, Silvia Marín. 'La escribí porque ella, siendo tan buena, desafortunadamente no tenía un espacio. No había obras para ella y por eso se la escribí. Fue por amor ... Bueno, en ese tiempo fue por amor', bromea" (*El Mercurio*, 2000: 16).

coincidiendo durante un lapso temporal en la cartelera con *Diarrea*, la versión de Medea de José Palma[307].

De Corinto a la Guerra de Arauco

Medea era en la mitología grecolatina la hija de Eetes, rey de la Cólquide e hijo de Helio. Esto la convierte en sobrina de la también maga Circe y de Pasífae (la esposa de Minos, rey de Creta) y, por tanto, prima de Ariadna, Fedra y el Minotauro. Su leyenda se encuadra dentro del ciclo de los Argonautas: contrajo matrimonio con Jasón, el jefe de esta expedición, tras ayudarle a robar con su magia el vellocino de oro que su padre guardaba. Esta traición la abocó a abandonar junto a su esposo la Cólquide y trasladarse, finalmente, a Corinto no sin antes dar muerte a su hermano y a Pelias. Pasados diez años allí, el rey Creonte ofrece la mano de su hija a Jasón, dinamitando así la paz conyugal.

En la literatura griega los diversos episodios que componen el mito de Medea aparecen recogidos en la *Teogonía* (vv. 956-962) de Hesíodo, en la *Pítica* IV de Píndaro, el libro I (2.2.) de la *Historias* de Heródoto y fue motivo principal de, al menos, seis tragedias griegas, de las que únicamente se conserva la *Medea* de Eurípides. Esta presenta un desenlace diferente: si las fuentes anteriores adjudicaban la autoría de su muerte a los corintios, el trágico griego convierte a Medea en la asesina de sus hijos. El mitema del filicidio se ha conservado en gran parte de las reelaboraciones posteriores, se ha convertido, de hecho, en una de las características más recurrentes en la configuración del personaje.

Probablemente *Medea* fue estrenada en las Grandes Dionisias del 431 a. C, junto con *Dictis*, *Filoctetes* y el drama satírico *Los segadores*. La obra nos traslada a Corinto, donde

---

[307] *Diarrea*, estrenada en 2002, traslada la acción dramática a la actualidad, al motel regentado por Medea Marisol Cuevas, según las acotaciones: "la mala madre de chile", "una mujer hinchada por el consumo medio de una clase media en la mitad de chile [sic.]" (s. p.). El presente dramático nos sitúa nueve años después del abandono de su marido, Miguel Jasón Pérez Tapia, y nos muestra la vida que lleva la protagonista junto a sus hijos Michael y Jackson. Palma transforma a la Medea vengativa de Eurípides en una víctima patética de la sociedad y de los imperativos económicos y culturales que subyacen en ella (Brncic, 2020: s. p.). Esta propuesta abandona la estructura dramática convencional y se articula como un texto fragmentario, plagado de humor negro, ironía, elementos de la cultura de masas y el contexto sociopolítico. El resultado es un texto "tremendamente grosero", totalmente alejado del clásico de Eurípides, que provoca en el público la risa y rechazo a partes iguales, tornando casi imposible la identificación con los personajes (Pinochet Cobos, 2012: 116). La versión de José Palma ganó la VII Muestra de Dramaturgia Internacional (2002), su representación en Teatro a Mil (2004) tuvo muy buena acogida y motivó una gira por la VIII Región financiada por Fondart. Este montaje fue dirigido por Alexis Moreno y contó con Alejandro Cid, artista transformista, para dar vida a Medea Marisol.

Jasón y Medea se instalaron una vez finalizadas las peripecias de los Argonautas. El conflicto dramático surge tras el abandono de Medea por parte de Jasón para casarse con la hija del rey Creonte[308], esto puede dar al espectador actual la impresión de que la venganza de la protagonista es fruto de "un amor traicionado, tal vez de celos, o por lo menos de una traición conyugal" (Pociña Pérez, 2002: 240). Sin embargo, es importante entender de qué injusticia es víctima Medea y cómo dialoga esta con el contexto sociopolítico en la que se escribe y se estrena, comprender cuál fue la lectura política del mito que puso en circulación Eurípides con su propia versión.

Eurípides en su versión muestra las consecuencias que tiene para la protagonista la ruptura del juramento de fidelidad por parte de Jasón y la pérdida de su legitimidad como esposa. Este perjurio es el que moviliza a la heroína, tal y como explican algunos personajes:

> NODRIZA: La desdichada Medea, herida ignominiosamente en la fibra más sensible de su corazón, clama y jura, invoca la fidelidad que Jasón le prometió al darle su diestra, y pone a los dioses por testigos de su ingratitud. (vv. 20-24)
>
> NODRIZA: Ya oís lo que dice, y cómo invoca a Themis y a Zeus, a quienes los hombres miran como a defensores de los juramentos. (vv. 168-170)
>
> CORO: Llena de ignominia invoca a Themis, hija de Zeus, defensora de los juramentos, que la arrastró a la Grecia enfrente de su patria, atravesando de noche los mares hasta llegar a este salado y marino estrecho, de difícil paso. (vv. 207-212)

Para comprender la magnitud de esta traición es necesario comprender la importancia de los juramentos en la sociedad griega:

> Oaths in their world were no mere human conveniences... they were absolutely necessary to society, but more than that, they were divinely ordained and magically protected. Oaths stood like the primeval pillar that supports the sky, a link that could at the same time hold off a possibly angry weight... The broken oath, like the drop of kin blood, brought an erinys into being (Hes. Erg. 804) and the demon was not to be appeased until the wrongdoer had been made to suffer.
>
> Such beliefs persisted even in classical times, and Eurípides makes them a part of the explicit instruction of the *Medea*, for we are told that violation of an oath is an act that outrages the great Olympian divinities, Themis and Father Zeus; it is considered to be an

[308] En la obra de Eurípides no se dice su nombre, este fluctúa entre Creúsa o Glauce según las distintas tradiciones. Este matrimonio convertirá a Jasón en rey de Corinto, él mismo admite que este no es un enlace por amor sino por interés: "cuando llegué aquí desde Yolcos, presa de intolerables sufrimientos, ¡qué mayor ventura para mí que casarme con la hija del rey, no siendo más que un mísero desterrado! No, como tú dices con sarcasmo, porque te aborrezca, ni por los incentivos que me ofrece una nueva esposa, ni por tener muchos hijos, que me bastan los tuyos, y no me quejo de ello, sino lo que es más importante, por vivir vida pacífica y no sufrir la miseria, sabiendo que los amigos huyen del pobre, y para educar a mis hijos como a su cuna corresponde" (vv. 551- 564). La traducción de los pasajes de la *Medea* de Eurípides citados pertenece a José Alemany y Bolufer.

> example of *hubris* (1366) that alienates all of the gods and creates an *Erinys*[309]. (Burnett, 1973: 13)

Jasón ha faltado a su palabra y ha dejado a Medea en una tesitura muy complicada. Es mujer, extranjera en el mundo heleno[310] y temida por los ciudadanos tanto por sus crímenes pasados[311] como por sus conocimientos mágicos. "Conjuga en sí misma todos los temores de los ciudadanos atenienses" (Movellán Luis, 2016: 64), aquello que en la ciudad democrática no podía tener cabida. Es una presencia incómoda y, por tanto, es obligada por Creonte a dejar Corinto, lugar en el que se había asilado junto a Jasón tras traicionar a su familia. En su condición de apátrida ya no tiene un lugar al que ir[312]. ¿Qué futuro podía aguardarles a ella y a sus hijos en la Hélade? Quizás, esta situación de extrema desprotección ayude a comprender por qué la heroína decide acabar con la vida de sus hijos antes de que estos, privados de su origen real, se vieran relegados a una vida de esclavitud o asesinados por constituir una amenaza para los herederos legítimos que Jasón iba a engendrar con su nueva esposa.

Su estreno, fechado a partir de Aristófanes el gramático, nos sitúa temporalmente unos meses antes del comienzo de la (Segunda) Guerra del Peloponeso, cuando Atenas se

---

[309] "Los juramentos en su mundo no eran meras conveniencias humanas... eran absolutamente necesarios para la sociedad, pero más que eso, estaban divinamente ordenados y mágicamente protegidos. Los juramentos se erguían como el pilar primigenio que sostiene el cielo, un vínculo que al mismo tiempo podía sostener un peso posiblemente furioso... La ruptura de un juramento, como la gota de sangre de un pariente, hacía nacer una erinys (Hes. Erg. 804) y el demonio no debía ser apaciguado hasta que se hubiera hecho sufrir al malhechor. Tales creencias persistieron incluso en la época clásica, y Eurípides las hace parte de la instrucción explícita de la Medea, pues se nos dice que la violación de un juramento es un acto que ultraja a las grandes divinidades olímpicas, Temis y el padre Zeus; se considera un ejemplo de arrogancia (1366) que aleja a todos los dioses y crea una Eriny".

[310] "Cuando Medea y Jasón llegan a Corinto ambos son considerados extranjeros. La diferencia radica en que Jasón es un hombre y, además, viene precedido por su fama. Jasón frecuenta el ágora y consigue entablar relaciones con el rey, incluso se promete con su hija. De este modo, Jasón se asegura un ascenso en la escala social: no solo se casa con una ciudadana, sino que además es la hija del rey" (Movellán Luis, 2016: 62). Con estas nupcias Medea pierde su posición de esposa legítima, hecho que acentúa su desamparo, en su condición de apátrida no tiene un lugar al que acudir ni leyes que la amparen.

[311] La traición a su familia y el descuartizamiento de su hermano (en las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas), el asesinato de Pelias (narrado en el prólogo de *Medea*).

[312] "NODRIZA: llora a su padre amado, a su patria y sus palacios, abandonados por acompañar a su esposo, que ahora la desprecia. La infortunada aprende a conocer sus penas a costa de lo que vale el suelo patrio" (vv. 31-33).

"MEDEA: esta es tu patria, este tu hogar paterno, y aquí disfrutas las comodidades de la vida y del trato de los amigos; yo sin ellos, desterrada, sufriendo afrentas de mi marido, que me robó de un país bárbaro, no tengo madre, ni hermanos, ni parientes que me consuelen en esta calamidad" (vv. 253-258).

"MEDEA: ¿Adónde? Me dirigiré ahora ¿Al palacio de mi padre y a mi patria, abandonada antes por venir aquí? ¡Buscaré las míseras hijas de Peleas! Bien me recibirán, sin duda, en su palacio, después de haber dado muerte a su padre. Tal es mi desesperada situación, que me aborrecen los amigos a quienes no debí hacer mal, y tengo por enemigos a quienes sólo dispensé beneficios, como sucede a ti. Soy por tu causa la esposa más feliz y envidiable de la Grecia, y tú portentoso y fidelísimo marido; tú eres el autor de mis desventuras, tú me obligas a huir de aquí desterrada, sin amigos, sola con mis hijos, también solos" (vv. 502-513).

reunía con diversas embajadas espartanas para evitar el conflicto bélico entre ambas potencias (*Tuc.* I, 126-145). Son precisamente las tensiones políticas que pudieron generar estas negociaciones las que quedaron reflejadas en *Medea* según López Galocha (1995: 120). No es casual, pues, que en la versión euripidea el conflicto dramático brote tras la violación de un juramento sagrado en la ciudad de Corinto: esta *pólis*, la segunda más importante dentro de la Liga del Peloponeso, viendo peligrar sus intereses económicos y su relevancia, había urdido con Esparta acusar a Atenas de romper la Paz de los 30 años[313] (es decir, de haber violado un juramento) para poder así declararle la guerra.

López Galocha considera que la obra encierra un alegato belicista que se alinea con la política periclea:

> Incluso podría decirse, aunque parezca aventurado, que señala claramente al pueblo ateniense la actitud a seguir. Si una mujer extranjera, alejada de su patria y sin parientes masculinos que la defiendan, ha sido capaz, en situación tan desventajosa, de invertir la relación de fuerzas y castigar la injusticia que contra ella se quería cometer, manteniendo su decisión, en el marco del comportamiento heroico, hasta sus últimas consecuencias, qué no deberán hacer los atenienses para conservar sus creencias y modo de vida, para que su tierra permanezca libre. Pero esta decisión, seguida a toda costa, supone tener que llegar a sacrificar, si la ocasión lo requiere, lo más querido; en el caso de Medea, sus hijos; en el caso de Atenas, implica exactamente lo mismo: debe enviar a sus hijos a la muerte para defender lo que cree justo. (López Galocha, 1995: 126)

En Roma el interés por esta figura no fue menor: aparece en el libro VII de las *Metamorfosis* y su voz articula la *Heroida* XII de Ovidio. Valerio Flaco sigue la estela de Apolonio de Rodas[314] y compone su propia versión en clave épica de las *Argonáuticas*. En cuanto al género teatral, Enio, Acio, Ovidio, Lucano, Materno, Pacuvio y Séneca escribieron tragedias en las que la princesa de la Cólquide tenía un papel central. De todas ellas únicamente se ha conservado la versión de Séneca, en la que muchos estudiosos han visto un ejemplo práctico de los postulados estoicos[315]. El accionar de esta Medea es

---

[313] Tratado firmado por Atenas y Esparta que puso fin a la Primera Guerra del Peloponeso.

[314] El poema épico de Apolonio de Rodas es la primera fuente conservada íntegramente sobre estas aventuras escrita en época helenística (s. III a. de C.). Anteriormente se pueden rastrear noticias indirectas y menciones en otras obras, como en el *Canto XII* de la Odisea. El ciclo de los Argonautas cuenta las peripecias vividas por Jasón y la tripulación de la nave Argos cuando parten hacia la Cólquide para robar el vellocino de oro. Regresar con la piel de este carnero era el único requisito que su tío Pelias le había puesto para devolverle el trono de Yolco que le había usurpado. En este viaje, repleto de aventuras y elementos mágicos conoce a Medea, quien le ayuda a superar las diferentes pruebas con sus saberes mágicos. En este ciclo, que surge antes de que se estrene la Medea de Eurípides, Jasón todavía mantiene su imagen de héroe aguerrido y valeroso, la decadencia de este héroe llegará con la reescritura del trágico ateniense.

[315] Para una descripción más detallada sobre los preceptos estoicos contenidos en la tragedia, véase Bernal Lavesa (2002) o Pociña Pérez (2002).

mucho más visceral, desmedido, fruto de la falta de control sobre sus pasiones. El filicidio no es un acto que busca recobrar el orden alterado por los juramentos quebrados sino el ejemplo de una actitud equivocada, de su falta de control sobre sus pasiones (Bernal Lavesa, 2002: 472).

Tal y como demuestra el listado de Mimoso-Ruiz (1983: 213-216), el mito de Medea permaneció en la tradición occidental largo tiempo aletargado[316]. El interés por esta figura resurge durante el Romanticismo como modelo de la *femme fatale* y conectando "la vertiente bárbara y asiática del personaje con las corrientes orientalistas tan del gusto de la época" (Movellán Luis, 2016: 67). A mediados del siglo XX, cuando comienza a ponerse el foco en las alteridades, en comunidades otras cuyas formas de vida, discursos y producciones culturales habían quedado marginadas durante largo tiempo de la Historia, se convierte, junto a Antígona, en uno de los mitos más reutilizados.

En estas nuevas recreaciones no se ha privilegiado tanto el conflicto moral o psicológico en torno al acto filicida, sino que se han explotado más bien las posibilidades políticas y étnicas del mito (Ortega Villaro, 2022: 39). Por ejemplo, en el caso latinoamericano:

> Ha encontrado especial eco en el teatro de Iberoamérica desde los años 50 del siglo pasado. Y es que el carácter permanentemente traumático de la forzada conformación multirracial y pluriétnica de la región, con sus corolarios culturales, y la condición degradada de la mujer en sociedades tan patriarcales como las latinoamericanas, propician un fecundo diálogo intertextual con los autores antiguos que diseñaron en la maga e infanticida Medea a un antimodelo de mujer que es, además, símbolo de la pasión desenfrenada y, por su condición de extranjera marginal, encarnación de una otredad despreciable. (Campuzano, 2007: 406)

El conflicto étnico surge ya en la primera reescritura latinoamericana localizada del mito, en *La selva* (1950) del peruano Juan Ríos. Esta es una obra de corte histórico en la que el conflicto dramático se traslada a la época de los conquistadores. Otras versiones que ponen en relación el mito de Medea con comunidades indígenas son: *Malintzin, Medea americana* (1957) de Jesús Sotelo Inclán y *La frontera* (1960) de David Curases. Estas tres versiones abordan problemáticas relacionadas con la raza, el mestizaje o la herencia cultural, en ellas Medea forma parte de la comunidad indígena mientras que Jasón pertenece o se alinea con el grupo dominante que sustenta el poder (García, 1996: 115). Junto a las obras que exploran los conflictos derivados de la alteridad racial, destacan

[316] Mimoso-Ruiz (1983) hace notar que, de las 219 versiones conservadas de Medea, solo setentaicinco se escriben durante el periodo que abarca de Séneca hasta 1775. Esto implica que las ciento cuarenta y cuatro restantes pertenecen a la época contemporánea.

como una tendencia cada vez mayor las que indagan en la alteridad social que supone la condición de extranjería derivada de la emigración. Son los casos de *Des-medeia* (1994) de Denise Stoklos, *Medea* (1997) de Reinaldo Montero y *Medea llama para cobrar* (2001) de Peky Andino. El carácter de extranjera de Medea ha sido uno de los rasgos más privilegiados en las reescrituras contemporáneas

Para Ortega Villaro, Medea es "la imagen paradigmática del exilio, tanto o más que Ulises" (2022: 35) ya que se ve obligada a abandonar su hogar de manera forzosa en diversas ocasiones. Primero huye sin retorno de su hogar paterno en la Cólquide tras dar muerte a su hermano y después, tras anunciarse las nupcias de Jasón con la princesa Creúsa, es expulsada de Corinto por el rey Creonte. La *Medea* de Eurípides sitúa su acción entre ambos destierros. Según esta versión la maga se desplazó a Atenas, aunque, cuenta la leyenda que vagó por muchos otros lugares hasta morir en Asia, donde dio origen a la estirpe de los Medos (Ortega Villaro, 2022: 36). Ovidio en sus *Tristia* ya utilizó el mito de Medea para hablar de las cuitas que le provocaba el destierro, un uso que se ha hecho cada vez más frecuente con el transcurrir del siglo XX y la multiplicación de los exilios, destierros y desplazamientos forzados como resultado de los conflictos armados que se han ido sucediendo en las últimas décadas.

Son muchas las versiones que a lo largo del siglo XX y XXI han ido surgiendo en el continente americano, la mayoría de ellas encaminadas al reconocimiento y la reafirmación de la otredad cultural, este es "el objetivo ideológico de la recreación latinoamericana del mito de Medea" (García, 1996: 9). Las hay más fieles, pegadas a las versiones de Eurípides y Séneca, pero también encontramos todo tipo de parodias protagonizadas por antihéroes en los que las divinidades y sus leyes ya no tienen cabida.

En el contexto chileno se pueden rastrear varias obras relacionadas con los personajes o mitemas de este mito. A la ya mencionada *Diarrea* (2002) de José Palma, se suman *Medea. Atacama son tus hijos todos presuntos millonarios*[317] (1999) de Alejandro Moreno Jashés, *Medea o la Desesperada conquista del fraude* (2006) de Ana López Montaner y *Little Medea* (2006), obra colectiva de Teatro la Nacional[318]. También han

[317] "El montaje cuenta la historia de un crimen ocurrido en la región, a partir de una animita situada en medio del desierto. Los hechos son expuestos por los testigos y protagonistas de esta versión localista de la tragedia griega *Medea*" (Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2013). El Equeko, la amiga de Medea, el chofer argentino y Medea narran en cuatro monólogos diferentes su propio testimonio del crimen. En 2019 Alejandro Moreno Jashés realizó una versión del mito de Medea para la gran pantalla, *Medea*, que nuevamente situaba la acción en Atacama.

[318] A estos dos últimos textos no hemos podido tener acceso.

sido puestas en relación con el mito de Medea por retomar el mitema del filicidio: *El graznido*[319] (2001) de Cristian Figueroa y *Purgatorio*[320] (2005) de Ariel Dorfman. No obstante, en ninguna de las dos aparecen marcas o guiños textuales que nos remitan explícitamente al mito griego[321].

En la década posterior, entre los diferentes montajes que se dedican a actualizar el mito y trasladarlo bien a la contemporaneidad (como *Medea tuvo la culpa*, 2011, del director David Atencio bien a la geografía chilena (*La Medea y el Jasón*, 2015, de la directora Catalina Saavedra), destaca *Erosión* (2018) del colectivo Teatro La Estampida. La escenificación teatral de esta última se construye a través de materialidades que van a dar cuenta del "desgaste material como consecuencia del paso del tiempo, los conflictos de comunicación, el desprecio a los contratos humanos y el deterioro del mismo cuerpo" (El Mostrador Cultura, 2018). El texto euripideo se entrecruza con la obra *Mala madre*, escrita por Roberto Mancilla e inspirada en un caso real: el de una mujer que intentó incendiar su casa en Peñaflor mientras sus hijos dormían en el interior (El Mostrador Cultura, 2018). Finalmente, en junio del 2022 se estrenó en el Gam *No hay derecho*, la revisión y puesta en escena particular del mito de la dramaturga y directora Claudia di Girolamo a partir de los textos de Eurípides y Séneca. "Un estreno que acentúa la contemporaneidad y el feminismo en esta historia de amor, traición y venganza" (GAM 1, 2022).

La versión de Radrigán supone un caso bastante aislado dentro del corpus trabajado: si bien es la obra más pegada a su hipotexto (señalado por el autor en el mismo subtítulo: "basada en *Medea* de Eurípides"), es un claro ejemplo de la hibridación cultural que

---

[319] En este caso encontramos un protagonista masculino: un ciudadano de 36 años que vive en un departamento capitalino. La obra es un monodrama en el que solo vamos a escuchar la voz de él mientras habla por teléfono con su exmujer, "trata de explicarle las razones que lo han llevado a raptar a sus hijos y a dejar el trabajo a pesar de necesitarlo tanto" (Cárcamo del Río, 2014: 224). Finalmente, ante la presión de Margarita, su hermano y un agente de policía, accede a devolver a los niños, o lo que queda de ellos: sus cuerpos mutilados bajan en el ascensor dentro de bolsas de basura. Para Cárcamo del Río, este travestimiento del mito griego "pone de relieve los descargos masculinos tras las leyes que favorecen a las madres con la tuición de los hijos y manutención en dinero –en la mayoría de los casos- tras la separación o el divorcio. La injusticia consiste en que a veces, aquel que no hizo nada malo, nada reprobable, termina siendo castigado por el sistema normativo" (2014: 211).

[320] Sobre *Purgatorio* se ha hablado ya en la primera parte en el apartado dedicado a Ariel Dorfman.

[321] Mención aparte merece la novela *Los trabajadores de la muerte* (1998), en la que Diamela Eltit entrecruza el mito de Medea con un crimen familiar acaecido en Chile; también los filmes *Vida sexual de las plantas* (2016) de Sebastián Brahm y *Medea* (2019) de Alejandro Moreno. También *El chacal de Nahueltoro* (1969) de Miguel Littín, basada en un caso real acontecido en la región que da nombre a la película, también se ha puesto en relación con el motivo del filicidio presente en Medea. Jorge del Carmen Valenzuela Torres, el chacal de Nahueltoro, fue condenado por el asesinato de su mujer y cinco hijos. Igual que sucede *en El graznido de Cristian Figueroa*, se han intercambiado los roles y es el progenitor el filicida.

implica, en ocasiones, la adaptación del legado grecolatino a la realidad latinoamericana. Radrigán condensa el argumento y selecciona únicamente aquellas escenas que resultan funcionales para plasmar su visión de la situación mapuche. No hay marcas textuales que organicen la acción dramática en partes o actos más allá de la entrada y salida de los personajes. Los motivos de la traición y posterior venganza se adueñan del escenario, pero esta vez, adaptados a un nuevo contexto y, por tanto, resignificados para dar cabida al nuevo conflicto dramático.

Radrigán transpone el mito a la Guerra de Arauco que tuvo lugar durante la conquista española para representar la hecatombe social y cultural vivida por los mapuche desde la llegada de los colonos a tierras chilenas en el siglo XVI (Fáundez, 2014: 268). La historia de este pueblo ha estado marcada desde entonces por la desposesión de sus tierras y la constante lucha por el reconocimiento de sus derechos territoriales, sociales y culturales, una situación que se ha prolongado desde el nacimiento del Estado chileno, hasta la dictadura militar y los diferentes gobiernos de postdictadura.

El texto menciona diferentes abusos históricos a los que fueron sometidos los pueblos originarios tras la llegada de los conquistadores: la prohibición del uso del mapudungún[322], las amenazas de atacar con perros, destrozar la comunidad y violar a las mujeres[323], la quema y amputación de manos y orejas de los prisioneros nativos[324], obligar a los familiares a presenciar sus ejecuciones, etc. Estas son una serie de prácticas represivas que aparecen ya enumeradas en *La Araucana* de Ercilla y que forman parte del imaginario de la Conquista, reproducido en esta propuesta dramática.

---

[322] "MAITU: ¿Por qué hablas en lengua? *El wingka* lo ha prohibido y el aire lleva todas las palabras a sus oídos" (p. 4). La prohibición del uso del mapudungún fue una de las medidas empleadas por los conquistadores para despojar a la población indígena de su cultura y así asimilarla. Esta privación se ha repetido en diferentes momentos tras la proclamación de la República so pretexto de mejorar la integración de los pueblos originarios. Por ejemplo, es notable la ausencia del mapudungún hasta hace un par de décadas en la enseñanza pública (Álvarez-Santullano y Forno, 2008).

[323] "KÜTRAL: Si les hubiera dicho, con lágrimas en los ojos, que me traía el amor, se hubieran reído de mí, me hubieran violado y luego me hubieran arrojado a los perros: es su costumbre... Pero ya te lo dije: no les mentí" (p. 13).

[324] "WERKEN 1: Bien has dicho, Kütrall: el *wingka* arranca a las criaturas de las tetas de sus madres y las estrella contra las peñas.
WERKEN 2: Y también quema, y corta las manos, lenguas y orejas; pero no puedes acusarnos de cobardes por parlamentar, ésa es mucha palabra" (p. 4).
König (2020: s. p.) señala que el uso del fuego como medida represiva y herramienta de dominación ha perdurado hasta el siglo pasado: si bien en un inicio los *wingkas* quemaban a sus prisioneros, más adelante, en los siglos XIX y XX fue una práctica extendida el incendio de territorios habitados por la comunidad mapuche para reducir su territorio y usurparles las tierras.

Acordes con la escenificación del mundo mapuche, se suceden en el escenario la mención y presencia de elementos propios de su cultura como la vestimenta o las *rucas* (viviendas). La atmósfera indígena se completa con el uso del mapudungún, ya sea en las intervenciones del coro[325], en las acotaciones[326] o en expresiones utilizadas por los personajes. El uso del mapudungún dota el lenguaje dramático de una fuerte carga de oralidad, muy común en el universo teatral de Juan Radrigán. De manera recurrente "utiliza una gran variedad de recursos lingüísticos de la oralidad como los fónicos, sintácticos, contextuales, morfológicos-morfosintácticos y léxico-semánticos" (García Morales, Navarrete Cofré y Riquelme Ceballos, 2011: 74) que contribuyen, sobre todo, a la caracterización lingüística de los personajes, a situarlos en un sector concreto de la marginalidad. En esta obra, por la temática escogida, el sociolecto se ve sustituido por la inclusión de términos y fragmentos en mapudungún que alternan con bellas metáforas y pasajes fruto de la traducción directa de la *Medea* de Eurípides.

Precisamente por esta fusión del legado grecolatino con elementos de la cultura prehispánica, esta obra es la más representativa de los procesos de hibridación propios de las reescrituras hispanoamericanas: "there are some echoes of this Latin American hybrid end-product in recent classical reception scholarship that includes material from the region[327]" (Andújar y Nikoloutsos, 2020:7). En las otras obras aquí estudiadas observamos la acomodación de los personajes míticos a los marcos referenciales propios de la dictadura y postdictadura, con alusiones e inclusión de elementos relacionados con los procesos de transición, redemocratización, posmodernidad, fin de siglo, neoliberalismo y globalización que atravesaban el país en el momento de su escritura. Sin embargo, en *Medea mapuche*, se hace más explícito el sincretismo del legado grecolatino con elementos indígenas propios de la región. Para Andújar y Nikoloutsos, este se trata

[325] Si bien en otras obras encontramos personajes que cumplen funciones semejantes a las del coro, esta es la única del corpus trabajado en la que aparece un coro propiamente dicho. La entrada viene indicada en las acotaciones: "Entran cinco mujeres que con sus *kultrunes* danzan y entonan un canto de agradecimiento a los dioses por la abundancia de la cosecha" (representada sobre el escenario con cinco gavillas de trigo, p. 1). Esta intervención inicial va acompañada de canto, música y danza, conectando en cierto modo con las convenciones de la antigua tragedia griega. De igual modo, el coro será el encargado de dar a conocer al público la pena de Kütral y ponerlo en sobreaviso sobre las desgracias que están por venir. Para Pinochet Cobos (20212: 113) estas cinco mujeres recogerían otra de las funciones que algunos estudiosos han asignado al coro: dan voz sobre el escenario a la sabiduría de su pueblo.

[326] Por ejemplo: "Sale un ***werken***, toca el ***kul-kul***; entran cinco mujeres, cada una con su ***yepa***". Más adelante "Dos ***werkenes*** llegan a la ***ruca*** de Kütral" (p. 2) [el subrayado es propio].

[327] "Hay algunos ecos de este producto híbrido latinoamericano en los recientes estudios sobre la recepción clásica que incluyen corpus de la region".

de un proceso poscolonial en el que "the ancient text is liberated from the ideological closure imposed upon it through centuries of circulation and migration in the northen hemisphere and is set free to take on new roles, meanings and forms[328]" (2020: 11).

Frente a la inclusión de los elementos autóctonos, resalta la mención a las gavillas de trigo en la acotación inicial: "sobre el escenario cinco gavillas de trigo" (p. 1). Cuando la obra comienza el pueblo mapuche se dispone a celebrar la cosecha de este cereal, un "componente exógeno del cual los mapuches se apropian[329] (Zuñiga Díaz, 2012: 28)", así el autor va mostrando cómo lo extranjero ya está permeando y fusionándose con la cultura originaria de esta minoría. Este trigo anuncia la disociación del pueblo mapuche de sus tradiciones ancestrales que tendría lugar más adelante[330], para algunos la adopción de costumbres extranjeras puede leerse como una traición a su propia forma de vida. En esta línea, la protagonista de la obra se sentirá ultrajada por su marido cuando este depone las costumbres bélicas de su pueblo y accede a parlamentar con el enemigo.

Reescritura del conflicto trágico: la traición de Licán al pueblo mapuche

La acción dramática comienza cuando Kütral, la Medea mapuche, recibe la noticia de que su marido ha sido apresado por los *wingkas*[331] y espera la muerte junto a quince de sus hombres. Al inicio de la obra, extradiegéticamente, los jefes mapuche han ido a reunirse con los conquistadores para pactar con ellos una tregua, pero este es un ardid para ganar tiempo hasta que llegue el invierno y las condiciones climáticas les den ventajas frente a los extranjeros[332]. Esta estrategia de supervivencia desata el conflicto trágico en el

[328] "El texto antiguo se libera de la cerrazón ideológica que le han impuesto siglos de circulación y migración en el hemisferio norte y adquiere nuevos papeles, significados y formas".
[329] El trigo fue traído desde Europa por los españoles.
[330] Explica Zuñiga Díaz al respecto: "por mucho tiempo varios descendientes de mapuches renegaron de sus antepasados, para no ser discriminados por la misma población mestiza chilena" (2012: 28).
[331] Término utilizado en mapudungún para referirse a: a) conquistadores españoles del siglo XVI, b) los chilenos que no pertenecen a su etnia, c) ladrón, asaltante, usurpador (Etimologías de Chile, s. f.).
[332] Así lo explica el *lonko*, LEMUNAO, el padre de Licán: "escucha Maitu: hoy los *wingkas* son vencedores, lo serán hasta la llegada del invierno, cuando los ríos estén crecidos y ellos no puedan maniobrar. Por acuerdo y consejo de los Ancianos, será entonces cuando comenzaremos de nuevo la lucha. Hasta ese momento no podemos dar señales de rebeldía ni fortaleza" (p. 7). Para König (2020: s. p.), Lemunao, el *lonko* de la comunidad y padre de Licán, ocuparía el lugar de Creonte. Debido a la modificación de la naturaleza del conflicto dramático, que no se basa esta vez en la ruptura de los votos matrimoniales, se han reformulado sus intervenciones y acciones. Ya no es quien ofrece la mano de la princesa de Corinto a Jasón, motivo por el cual este abandona su familia en la versión griega, sino que, aquí desata de nuevo el conflicto dramático, pero por otro motivo: es el artífice que llevará a Licán a ser capturado por los *wingkas*. Por otro lado, su encuentro con Kütral no tiene como propósito desterrarla, sino convencerla para que acuda a la ejecución de Licán. Tal y como le sucede a Creonte, morirá envenenado a manos de la protagonista.

corazón de la protagonista que siente esta renuncia a la lucha armada en favor del diálogo como un ultraje y una traición a los códigos del guerrero mapuche. No siendo poco esto, los españoles, incumpliendo su palabra[333], han apresado a Licán y pretenden darle muerte delante de su familia ya que "la ley del bárbaro invasor exige que todo pariente de un condenado a muerte debe presenciar su muerte[334]" (p. 6). Este es el doble oprobio que debe enfrentar Kütral: la humillación de que su esposo haya declinado la opción de combatir y ser obligada por los *wingkas* a presenciar su ejecución[335].

La transposición del mito a la Guerra de Arauco conlleva la modificación del conflicto trágico y su acomodación a la cosmovisión mapuche. Observamos, pues, que la naturaleza de la traición varía: Licán no quiebra un juramento de fidelidad como hace el Jasón de Eurípides sino que, al aceptar reunirse con los españoles, desarmado, para parlamentar, traiciona su propia condición de guerrero mapuche: renuncia a luchar y opta por el diálogo con los *wingka*, contradiciendo los valores e intereses de su pueblo[336]. Es preciso comprender los códigos propios del pueblo mapuche respecto a los asuntos bélicos para entender la magnitud de la traición: los guerreros mapuche prefieren morir antes que ser apresados por el enemigo, prefieren perder su vida en combate al deshonor de ser apresados, prefieren terminar su existencia "con una muerte gloriosa, pues el honor del guerrero heroico es del todo o nada" (Faúndez Carreño, 2014: 270). Licán traiciona el código guerrero mapuche y, con ello, su traición trasciende el ámbito familiar y alcanza a toda su comunidad.

Licán aparece únicamente en la escena final, protagonizando junto a su esposa un *agón* lleno de reproches e injurias. Su posición, como se ha podido vislumbrar a lo largo de la obra, es compleja: Licán, a diferencia del Jasón euripideo que busca su propio medro

---

[333] Este tipo de traiciones fueron muy comunes por ambas partes en los Parlamentos, reuniones entre invasores y pueblos originarios para poner fin a la guerra mediante acuerdos o treguas. El Parlamento de Quilín, realizado en 1640, fue el primer procedimiento documentado de este tipo: entre otras cosas, estableció la obediencia de los mapuche al Rey a cambio de mantener su libertad y vivir donde quisieran, sin ser confinados a territorios reducidos. También se estableció la posibilidad de trabajar en las haciendas y minas españolas (König, 2020: s. p.).

[334] Si se niega, cuenta el WERKEN que: "entonces la aldea será arrasada, todos moriremos. El *wingka* no permite rebeliones" (p. 6). Este es el motivo por el que más adelante LEMUNAO se reúne con Kütral y le pide que asista a la ejecución de su esposo: "temo que con tu proceder infieras un daño irreparable a nuestros propósitos guerrero. No ignoras lo que sucederá si no te presentas a la ejecución de los prisioneros" (p. 10).

[335] Así lo explica el CORO: "¡Haber venido de tan lejos para que la vida te fuerce a ver morir a tu esposo en vergonzoso cautiverio! ¡Qué humillación, qué ultraje para ti, soberbia hija de Ulmenes!... ¡Como soportarás la vida si aceptas la ofensa! ¡Y cómo podrías soportarla si no la aceptas, y por tu causa mueren todos los que te acogieron! ¡En peligrosa borrasca, oh, Kütral, te han lanzado los dioses!" (p. 6).

[336] "KÜTRAL: Licán ha traicionado a su raza, y al comprometerse con la muerte me ha traicionado a mí, y todo lo ha hecho instigado por su padre; no sé cuál flaqueza, cuál traición es la que me duele más" (p. 5).

personal y ascenso social (Miranda Cancela, 2005: 70), actúa por obediencia filial, para mejorar las condiciones bélicas de su pueblo[337]. Obedecer a su padre y acatar sus intereses le convierte en doble víctima: de los españoles que lo capturan a traición y se disponen a darle muerte ante su familia y de la incomprensión e ira de Kütral, que lo acusa de cobarde y traidor por haber renunciado a la lucha armada. Esto aporta algo de grandiosidad y humanidad al personaje respecto a su trasunto griego, lo convierte en un personaje complejo que puede despertar la empatía del público[338]. No obstante, en esta versión tampoco podrá escapar de la venganza de Kütral que, no solo dará muerte a sus hijos, sino también a su esposo.

Kütral: la Medea mapuche

Siguiendo la tónica de Eurípides, la obra pone el foco dramático en el personaje de Kütral, la Medea mapuche. Su nombre significa "fuego" en mapudungún y ejemplifica muy bien la esencia indómita de este personaje que, igual que la Medea mítica, es una mujer con agencia propia, que no resta impasible ante el sino adverso que vislumbra para sus hijos y su pueblo[339]. Tal como sucedía en la tragedia griega, Radrigán recurre a procesos de

[337] Esta actitud de sumisión es relacionada por Pinochet Cobos con el gobierno de Concertación. Para la estudiosa es el reflejo de las constantes concesiones que se han hecho al modelo impuesto por la dictadura militar como la postergación de cuestiones relacionadas con la justicia o la reforma de la constitución. La crítica no va dirigida, por tanto, a los opresores, sino hacia aquellos líderes "que no deberían usar estrategias que impliquen el sacrificio de parte de su pueblo ni la renuncia de sus valores" (2012: 115).

[338] "Eurípides traza un retrato de Jasón totalmente negativo: traidor, cínico e hipócrita, interesado, egoísta también con sus hijos, pues consiente que sean desterrados junto con la madre" (Esteban Santos, 2015: 176). La construcción dramática que de este personaje hizo el tragediógrafo opacó la faceta de héroe guerrero y audaz que lo define en el ciclo de los Argonautas, un relato de aventuras marinas que sucede en un mundo lleno de magia en el que nacen gigantes de la tierra y existen toros que exhalan fuego. En su búsqueda del vellocino de oro le acompañan héroes de la talla de Peleo (padre de Aquiles), Laertes (padre de Odiseo), Heracles, Orfeo o los Dióscuros (Cástor y Pólux, hermanos de Clitemnestra y Helena de Troya). Es común en la producción de Eurípides el tratamiento negativo, casi caricaturesco, que da a los grandes héroes de las sagas míticas. El comportamiento de los personajes masculinos, débiles, dubitativos y traicioneros, queda prácticamente ridiculizado al lado de la actuación de los personajes femeninos. Sirvan como ejemplo el Jasón de *Medea*, el Orestes de *Electra*, el Agamenón de *Ifigenia en Áulide* o el Menelao de *Orestes*. Eurípides, en sintonía con la corriente sofística que comenzaba a expandirse por Atenas, caracteriza a Jasón como un personaje locuaz que se sirve de la oratoria para su medro personal. Así, anteriormente habría conseguido la ayuda de Medea en la Cólquide, y en el presente dramático ha convencido a Creonte para que le conceda la mano de su hija. Otra constante en sus reescrituras fue la de contraponer el patético proceder de los personajes procedentes de grandes linajes con el buen hacer de los personajes que representan al pueblo llano. Será esta visión negativa de Jasón, y no su exitosa faceta de héroe en las *Argonáuticas*, la que perdure en la tradición posterior.

[339] "Por sus acciones, el personaje de Medea en Eurípides se convierte en el estereotipo de la mujer monstruosa, modelo que debe ser evitado y conjurado por las féminas, si desean ser aceptadas en la sociedad patriarcal. Así, Medea impugna el estereotipo tradicional de feminidad positiva al oponerse al varón en tres aspectos: hechicera, antítesis de la figura materna y transgresora del orden social impuesto" (Álvarez, 2003: 227-228).

animalización y masculinización para plasmar la esencia de este personaje que, con su actuación, desborda los límites de su género en una determinada sociedad.

En la Antigüedad, la representación de este tipo de personajes femeninos que excedía el marco griego de acción marcado para la mujer comportaba grandes dificultades y para su configuración se optaba por atribuirles comportamientos propios del rol masculino de la época. Mujeres que actúan como hombres y, por tanto, intrusas en una sociedad gobernada por hombres que veía tambalear su supremacía. Por su autonomía y agencia eran rechazadas y censuradas por la sociedad patriarcal ateniense y pocos eran los personajes que, como Medea, conseguían escapar de la muerte. Estas mujeres, cuya caracterización en la Antigüedad entremezclaba elementos propios de la idiosincrasia masculina y femenina, con el tiempo han devenido en baluartes de la lucha feminista[340].

Kütral es presentada como una mujer aguerrida, encarna el ideal del guerrero salvaje, valeroso y osado que, ante la llegada del invasor, no teme a la muerte ni al derramamiento de sangre para defender la pervivencia e independencia de su pueblo. "El brío militar clásico mapuche se levanta desde el lado femenino representado por Kütral […] su accionar se contrapone con la figura masculina de los aquí débiles guerreros representados por Lemunao y Licán" (Faúndez Carreño, 2014: 272). Ella misma afirma que: "¡Siempre preferí empuñar cien veces la lanza que parir una sola!" (p. 9), tejiendo una antítesis entre acciones relacionadas con el género masculino (batallar) y femenino (engendrar vida), y posicionándose con la primera. Radrigán ha reformulado en este pasaje las palabras de Medea y les ha dado un sentido diferente. En la versión eurpidea la heroína afirma que "tres veces junto al escudo quisiera yo permanecer de pie, antes que dar a luz una sola vez" (vv. 36-37), un argumento que emplea para justificar su derecho a matar a sus vástagos, pues el dolor que produce el parto, mucho mayor que cualquiera que pueda provocarle al hombre la guerra, la legitima para tomar esta decisión de manera unilateral.

Por su accionar, asociado tradicionalmente al comportamiento masculino, König (2020: s. p.) ha relacionado la caracterización de Kütral con la *toqui* Yanaqueo, cuya existencia y origen siguen siendo todavía motivo de discusión. Según diversas fuentes habría sido una mapuche de la comunidad pehuenche que, tras el asesinato de su esposo,

[340] "Ellas se masculinizan al asumir los papeles tradicionalmente reservados a los héroes y sirven, por lo tanto, como modelo para la reconfiguración reivindicativa del último tercio del siglo XX y de los primeros años del siglo XXI" (De Paco Serrano, 2003: 104).

el *lonko* Guepotaen, por orden del gobernador Alonso Sotomayor, encabezó la defensa del territorio durante los años 1585-1586. El historiador Tomás Guevara se hizo ya eco de su leyenda en el apartado dedicado a la "Leyenda de las mujeres guerreras" en su *Historia de Chile* (1929). Sin embargo, ha sido en los últimos años cuando ha adquirido mayor relevancia como icono de la lucha feminista y las reivindicaciones de los pueblos originarios (Rodríguez Droguett, 2016: s. p.).

Junto con la masculinización, la animalización fue un recurso recurrente en la Antigüedad para la figuración de personajes tan complejos como este. Consistía en la equiparación de las heroínas trágicas con seres monstruosos o animales salvajes para dar cuenta de su naturaleza desviada o de lo indómito de su carácter. Igual que en la Medea de Eurípides[341], Kütral es comparada con una leona:

> LEMUNAO: He sabido, Kütral, que a veces te lanzas como leona recién parida contra los que vienen a consolarte, y que en otras ocasiones no levantas los ojos de la tierra, que impasible como una piedra, desoyes los consejos y mandatos. (p. 9) [El subrayado es propio]

Esta comparación, tal y como apunta Pinochet: "resulta particularmente curiosa porque ese animal no pertenecía al imaginario colectivo de los mapuche ya que nunca ha habitado al sur de Chile" (2012: 106). Es un claro ejemplo de la influencia directa del original griego[342] en el que este símil se emplea hasta en tres ocasiones

> NODRIZA: Sin embargo, una mirada de leona recién parida, parecida a la de un toro, dirige a los criados cuando alguien se le acerca para proferir una palabra. (vv. 187-189)
>
> JASÓN: No existe mujer griega que a esto alguna vez se hubiera atrevido, y en lugar de ellas, yo preferí desposarte a ti, enlace odioso y funesto para mí, leona, no mujer, que tienes una índole más salvaje que la tirrena Escila. (vv. 1339-1343)
>
> JASÓN: ¡Zeus! ¿Escuchas esto, cómo soy rechazado y qué trato recibo de esta leona execrable, asesina de sus hijos? (vv. 1405-1407)

Más adelante, tras conocer el asesinato de sus hijos será Licán quien acuda al imaginario animal para dar cuenta del horror que le producen los actos de su mujer:

> LICÁN (a Kütral): ¡Odiosa, abominable ser, fiera eres, no mujer, fiera digna del aborrecimiento de todos los dioses y de todo el género humano! ¿Qué horrible impotencia, qué atroz castigo éste de no poder ahogar con mis manos a esta hiena, que ha sido capaz de hundir el puñal en el corazón de sus propios hijos? ¡No existe en las palabras de mil idiomas el nombre para tan horrendo proceder! ¡Si alguien manda en todas las cosas del

[341] Para una descripción más detallada sobre la animalización o "monstrificación" de Medea en las versiones de Eurípides y Séneca, véase Rodríguez Cidre (2002).

[342] Puesto que tampoco se ha documentado la presencia de leones en Grecia, este símil probablemente es fruto del exotismo que para los helenos tenían los pueblos de África, cuyas costas probablemente habrían recorrido los navegantes.

> mundo, haga que esta fiera muera ahogada en la sangre de los que asesinó! […] ¡Escucha, tierra, las palabras de esta pantera siniestra, guárdalas en tu memoria, para que algún día tengan castigo, no sea la impunidad la que prevalezca! (p. 14). [El subrayado es propio]

Estas muertes, tal y como sucedía en las tragedias griegas, se producen fuera de escena. Tenemos noticia de ellas por boca de KÜTRAL en la escena final: [a Licán]: "¡me traicionaste con la muerte, y con la muerte te daré castigo: he matado a tu padre! Pero lo que te he dicho no es todo, Licán; después de envenenar a tu padre he pasado a cuchillo a nuestros hijos" (p. 14). Esta escena evoca la actuación de Fresia en *La Araucana*, otra de las fuentes de las que bebe el personaje de Radrigán:

> Es la misma indignación de la mujer del gran cacique Caupolicán cuando este es tomado prisionero por los españoles y, lejos de luchar, acaba por ofrecer la sumisión de su estado a cambio de su propia vida. Entonces, viendo esfumada la valentía pasada del temible guerrero araucano, Fresia, llena de furia y rabia se presentó ante su esposo y le arrojó su hijo a los pies[343], reprochándole con palabras lapidarias su falta de hombría y su deplorable fracaso. (Gambón, 2009: 249)

Esta Fresia es uno de los pocos personajes femeninos que ha conseguido hacerse un hueco en las narraciones nacionales y en el imaginario chileno sobre la llegada y conquista del imperio español[344]. Aparece, entre otros textos, en *La Araucana* de Arcilla, como esposa del cacique Caupolicán a quien ya hemos visto que dirige sus reproches tras ser apresado por los españoles[345]. La versión de Ercilla es la que ha prevalecido en la memoria popular, y, por ende, "Fresia ha sido recordada por su crueldad y por no obedecer a la imagen de mujer débil y medrosa, siendo capaz de poner su rabia y deseo de venganza por encima de los valores entendidos como femeninos" (Pinochet Cobos, 2012: 110). Kütral, del mismo modo que Fresia, considera que el derramamiento de sangre es el único camino para detener la subyugación de su pueblo.

---

[343] "Con esta actitud indica que, si el padre es cobarde, el hijo también lo será, por lo cual ella no desea nada que provenga de hombres pusilánimes" (Faúndez Carreño, 2014: 269).

[344] En una entrevista se le preguntó a Radrigán por qué no escribió o hizo referencia a Fresia y prefirió aludir al hipotexto de Eurípides, a lo que respondió: "no veo muy claro que haya existido Fresia. En serio. Para mí que la inventó Ercilla, porque inventó tantas cosas ese caballero. Creo que él conocía la *Medea* de Eurípides y como era vivaracho y nadie podía decirle nada... Pero es que la historia es extraordinariamente parecida. Y, claro, como que se prestaba para usarla porque el hecho de matar los hijos -ese acto atroz e insensato que hace Medea- está muy entroncado con el alma mapuche, con toda esa cosa indómita, casi ciega, por defender algo. Me van a matar los mapuches por esto, pero creo que la Fresia es un invento" (*El Mercurio*, 2000: 16).

[345] "Toma, toma a tu hijo, que era el nudo / con que el lícito amor me había ligado; que el sensible dolor y golpe agudo / estos fértiles pechos han secado: / cría, críale tú, que ese membrudo cuerpo / en sexo de hembra se ha trastocado; / que yo no quiero título de madre / del hijo infame del infame padre" (Canto XXXIII, p. 548).

El uso del mapudungún, utilizado en aquellas escenas en las que expresa su ira, es otra muestra de insumisión por parte de Kütral. Es la única que se atreve a seguir utilizándolo tras ser vetado por los blancos:

> MAITU: ¿Por qué hablas en lengua? El *wingka* lo ha prohibido y el aire lleva todas las palabras a sus oídos[346].
> KÜTRAL: Nada me importa el *wingka*, débil mujer. Vete con ellos, no quiero verte más. (p. 4)

Es precisamente esa falta de sumisión, la que aleja a Kütral del resto de personajes y le confiere el carácter de heroína trágica: es la única que se niega aceptar las condiciones impuestas por los *wingkas* y encuentra en el filicidio la única manera de sobreponerse a su enemigo. El dilema trágico de esta Medea indígena reside en escoger entre sus sentimientos de madre o el orgullo de su raza, y escoge dar muerte a sus hijos antes de que los conviertan en esclavos del enemigo. Dice Silvia Marín, la intérprete de Kütral en el primer montaje: "no mata por despecho, no mata por odio, sino por un amor incondicional a su raza" (en *El Sur*, 2001).

Medea es, desde la versión de Eurípides, un personaje complejo, cuya condición oscila entre víctima y victimaria, entre ultrajada y vengadora. Reúne en su configuración mítica varias alteridades: es mujer, extranjera y hechicera, sus saberes mágicos la tornan una amenaza ante los ojos de la sociedad ateniense. Este conjunto de alteridades la convierte en las reescrituras del siglo XX en "la encarnación del ser marginado y de su lucha por recuperar y reafirmar una identidad atropellada, reprimida o ignorada" (García, 1996: 224).

---

[346] La función de Maitu en la acción dramática sería equiparable a la de la nodriza en la tragedia griega: "son ancianas que poseen un vínculo extraordinario con su señora derivado de los años que han dedicado a su crianza, vínculo que las convierte en confidentes de las mismas" (Llagüerria Pubill, 2014: 365), conocedoras de sus planes y su sentir. Ayudan a caracterizar al personaje ante el auditorio, "facilitan al público una gran cantidad de información sobre los personajes principales" (Llagüerri Pubill, 2014: 130). En este caso, Maitu cuenta cómo llegó Kütral a esas tierras y describe los diferentes estados anímicos y reacciones del personaje**.** Algunos ejemplos:
"MAITU: Ojalá Lican nunca hubiera ido a sus tierras, ojalá nunca la hubiera conocido; así ella no hubiera tenido tan feroz disputa con sus hermanos ni penaría por sus antiguos parajes; tampoco tendría razón de llorar por el mar ni por sus parientes" (p. 1).
"MAITU: ¿Eres ciego? ¿eres sordo acaso? No me escuchará. Es la pasión desatada, nadie supera en el amor ni en el odio a esta furia venida de lejos" (p. 5).
"MAITU: No es dolor lo que la martiriza, ella es por naturaleza extremosa y encarnizada, no está hecha para sufrir injurias […] Todo le es hostil, indecibles son sus sufrimientos, herida ignominiosamente en la fibra más sensible de su corazón, clama y jura venganza, no contra el *wingka* oprobioso, sino contra su marido" (p. 7).

Su origen bárbaro[347] hizo posible que Eurípides subiera al escenario un personaje femenino tan transgresor para la sociedad del momento, habría resultado impensable hacer lo propio con un personaje femenino vinculado a la *pólis* ateniense[348]. En la versión que aquí nos ocupa Kütral no es una extranjera sino una *lafkenche*[349] que procede de un asentamiento mapuche de la costa. Esto explica su sentimiento de no pertenencia y agrava el sentimiento de traición, pues ella había abandonado a su familia tras contraer matrimonio con Licán en contra del deseo de su hermano[350]. Desde entonces "su corazón es un pozo de culpas y dolores" (p. 1) y vive en un estado permanente de añoranza y culpabilidad.

Otra de las transgresiones que implicaba la Medea mítica para los códigos sociales de la época eran sus conocimientos mágicos, que se explicaban a partir de su origen divino y parentesco con otras hechiceras como Circe. Si bien en la tragedia de Eurípides, la invocación a Hécate (divinidad vinculada a la hechicería y la muerte) y los sortilegios que emplea para envenenar la túnica y corona, regalos de nupcias con los que da muerte a la princesa Creúsa, quedan al margen de la diégesis, en la versión de Radrigán, Kütral realiza el rito de invocación ante el auditorio. Las divinidades griegas son sustituidas por Witranalwe y Anchimallén, espíritus de sus antepasados, "poderosos habitantes del lugar donde se esconde el sol" (p. 8). Ambos nombres están relacionados, dentro de la mitología mapuche, con potencias del mal (*Wekufü*) que traen enfermedades, accidentes, muertes o daños a las personas, animales o vegetales (Gavilanes Bravo, 2008: 195). En esta obra acuden cuatro Wiltranalwes que, como si de Erinias se tratasen, insuflan en Kütral la idea de la venganza que llevará a cabo[351]:

---

[347] La Cólquide no pertenecía al mundo heleno.

[348] Este es un recurso muy recurrente entre los tragediógrafos, las grandes heroínas trágicas que desafían las convenciones o voces de autoridad, nunca pertenecen a la región ática. Así, personajes tan transgresores como Helena, Electra o Clitemnestra, por poner algunos ejemplos, habitaban en la región de Esparta.

[349] Medea procede de otro asentamiento mapuche situado junto al mar. Cuando se trata de este tipo de enlaces entre miembros de diferentes comunidades, se cree que las mujeres eran intercambiadas por diversos productos. En estos casos la esposa debía abandonar el hogar paterno e instalarse junto al marido, propiciando vínculos de retribución y reciprocidad entre familias (Bengoa, 1996: 81), estableciendo una serie de vínculos similares a los lazos de *xenía* en la Grecia antigua. Esto explicaría por qué Kütral abandonó las tierras del mar y ahora siente nostalgia por ellas. Para conservar el origen regio de sus trasuntos griegos, Radrigán convierte a los protagonistas en descendientes de prestigiosas familias de *loncos* y *ulmens*.

[350] Parece que Radrigán ha desactivado el motivo del fratricidio, no se hace mención explícita del pasado criminal del personaje, se alude únicamente a una "feroz disputa" de Kütral con sus hermanos al inicio de la acción dramática.

[351] Según se recupera de la reseña de Ibacache (2000) en el montaje salían a escena dos Witranalwes representados por Daniela Lhorente y José Miguel Jiménez.

> KÜTRAL: ¡Cuál, cuál, señores del agravio, será mi venganza, en qué parte he de herirlo, cómo podrá ser mi castigo más fuerte que su corazón de bestia sin alma!
>
> WITRANALWUE 2: ¡Sus hijos, sus hijos!
>
> KÜTRAL: ¡Sus hijos son los míos!
>
> WITRANALWUE 4: ¡Sus hijos, sus hijos, mata a sus hijos!
>
> WITRANALWUE 1: ¡Hijos oprobiosos, hijos de mala sangre! ¡Qué perezcan junto a su infame padre, que todo su linaje sea exterminado!
>
> WITRANALWUE 3: ¡Venganza, venganza; debes vengarte!
>
> KÜTRAL: ¡Siempre preferí empuñar cien veces la lanza que parir una sola, pero vuestro consejo me turba, mis sentimientos se confunden!
>
> Witranalwue 4: Pediste consejo y lo hemos dado, señalándote el modo en que atormentarás horriblemente a quien destrozó tu vida, ¿por qué dudas? (p. 9)

Los witranalwes son los que exhortan a Kütral a dar muerte a sus hijos y desatan, por tanto, el dilema trágico en el corazón de la protagonista: debe escoger entre sus sentimientos de madre o el orgullo de su raza.

A modo de cierre. Medea y Jasón ante la Nueva Guerra de Arauco

Esta versión de *Medea* permite múltiples lecturas: la analogía entre pasado y presente, las constantes traiciones que ha sufrido el pueblo mapuche por parte de los *wingkas* desde la llegada de los conquistadores españoles hasta sus conflictos con el Estado chileno actual. Zuñiga Díaz (2012: 54) propone interpretar esta obra como un trabajo de memoria que pretende narrar el pasado mapuche al margen de los grandes relatos que durante largo tiempo lo han contenido, como, por ejemplo, *La Araucana* de Ercilla. Este podría ser el motivo por el que el *wingka* queda al margen de la diégesis dramática, en esta versión el foco se pone sobre el pueblo mapuche, sus sensaciones y reacciones ante el avance de los invasores.

> *Medea Mapuche* puede ser leída como una obra que abre una dimensión negada de la cultura mapuche en las versiones oficiales, mostrando a sus personajes como personas con virtudes, inseguridades y desequilibrios emocionales. En ningún caso totalmente barbáricos, o completamente nobles, pues todos son víctimas de la desestabilización, del desencuentro que los condenará a la exterminación. (Zuñiga Díaz: 2012: 55)

Para Pinochet Cobos, el comportamiento de Licán:

> Replica las múltiples deslealtades que ha tenido el estado de Chile y en especial la sucesión de gobiernos de la postdictadura, quienes con su política del consenso han postergado muchas de las banderas que enarbolaron durante la oposición al régimen hasta dejarlas en el olvido. (2012: 107)

Pero el texto de Radrigán no señala únicamente la política del consenso como traición, sino que, de nuevo, da lugar a diferentes lecturas que dialogan entre sí y se complementan,

que permiten revisar problemáticas todavía vigentes con respecto a la situación de los indígenas en el Chile actual. Podemos relacionar la actuación de los protagonistas con las diferentes posturas dentro del pueblo mapuche ante las formas de negociación e interacción con el Estado para conseguir sus demandas: la participación en las instancias oficiales y el diálogo diplomático frente a la lucha armada.

Como hemos apuntado anteriormente, *Medea mapuche* se estrena en un momento en que el malestar de la población indígena con las iniciativas (o, mejor dicho, la falta de iniciativas) emprendidas por los gobiernos de la Concertación y el consecuente conflicto mapuche va en aumento. El antiguo telón de la Guerra de Arauco en la que los aguerridos mapuche se enfrentaron al *wingka* invasor para evitar la sumisión de su pueblo se convierte en el escenario idóneo para reflexionar sobre la situación vivida por las comunidades indígenas en el presente de la escritura. ¿Qué vía tomar, cuál puede ser el camino más efectivo para conseguir sus demandas?

Cruzan el texto dramático dos discursos de guerra diferentes, el enfrentamiento cuerpo a cuerpo frente a la "guerra diplomática". Dos maneras de batallar por las tierras vinculadas a culturas y modos de vida enfrentados: "la batalla y el derramamiento de sangre es propio del entendimiento mapuche, y la segunda (la instauración de las relaciones diplomáticas de los Parlamentos) es otra arista militar de los españoles" (Faúndez Carreño, 2014: 271). El *agón* entre Kütral y Licán se hace eco de la disparidad de opiniones dentro de la misma comunidad acerca de la forma más idónea de alcanzar sus demandas: mientras que una parte de la población opta por las vías gubernamentales, otra reivindica la necesidad de otras fórmulas que no impliquen renunciar a su cultura ni forma de vida.

Tras la aprobación de Ley sobre Protección, Fomento y Desarrollo Indígena, que fue vivida por algunos como una traición de la Concertación a las promesas realizadas al colectivo de los pueblos originarios, una parte de la comunidad se rebeló ante la forma de hacer política de sus mayores. Sentían que estos habían caído en el juego del *wingka*: habían relegado a un segundo plano las reivindicaciones de su pueblo para dedicarse a la mera administración de la CONADI (Pairicán Padilla y Álvarez Vallejos, 2011: 70).

Nace así la Coordinadora Arauco Malleco (CAM) en 1997 como una alternativa política para la consecución de sus peticiones[352]: sus integrantes, cansados de la infructuosa negociación constante con el Estado, apostaban por la violencia política como forma de lucha[353] (Pairicán Padilla y Álvarez Vallejos, 2011: 67). Tomaron como ideal la figura del "*weichafe*": el guerrero mapuche que combatió por conservar la libertad e independencia de su pueblo en un pasado heroico. A partir de este, construyen una nueva identidad militante: el mapuchista, portador del cambio social, moral y político, dispuesto a entregar su vida si ello contribuye a mejorar la vida de su pueblo[354], tal y como defiende Kütral en esta obra. La CAM propuso recuperar el uso de la violencia política, un arma que históricamente habían esgrimido en múltiples ocasiones para defenderse de la invasión del *wingka* (Pairicán Padilla y Álvarez Vallejos, 2011: 71). Aunque no consiguieron cambios que mejoraran las condiciones vitales de su pueblo, sí lograron atraer la atención de una sociedad aletargada por el consumo y la despolitización hacia sus problemas y reivindicaciones.

Los caracteres dramáticos de Licán y Kütral remiten a esa dualidad: ¿qué vía tomar? ¿Adentrarse en las reglas del juego político y optar por la vía institucional para lograr los cambios? Es decir, ¿enarbolar los códigos del represor y tratar de utilizarlos en beneficio propio? O, por el contrario, ¿emplear formas de lucha radical como la quema de plantaciones y camiones de las industrias forestales, el enfrentamiento con las fuerzas de seguridad, el hostigamiento a los latifundistas? Algunos de los primeros consiguieron ser elegidos como alcaldes en distintas poblaciones sureñas, los segundos, como el tiempo demostró, fueron perseguidos bajo el amparo de la Ley Antiterrorista.

---

[352] Sus inquietudes políticas se centran en la búsqueda de soluciones de los problemas que afectan a su mundo: despojo de tierras, sequías, contaminación de las aguas, etc.

[353] Esta violencia se tradujo en la quema de camiones forestales, casas de latifundistas, toma de tierras, quema de plantaciones forestales y, finalmente, en enfrentamientos contra fuerzas policiales. Como se ha comentado al inicio de este capítulo, bajo el mandato de Lagos se inicia una guerra contra la CAM, con la aplicación de la Ley Antiterrorista a petición de la triple alianza compuesta por empresarios, Gobierno y Carabineros.

[354] Este nuevo modo de hacer política, junto con la mística mapuche que aboga por la valentía, coraje y lealtad, implicaba también cierta disciplina militante en sus hábitos vitales: hacer deporte, seguir una dieta nutritiva y calórica para el buen desarrollo del cuerpo, no consumir alcohol ni drogas, aumentar el trabajo y el estudio (Pairicán Padilla y Álvarez Vallejos, 2011: 74). Para más información, véase Pairicán Padilla y Álvarez Vallejos (2011).

III. Miradas hacia el pasado: Revisitar la catástrofe

1. Una *Orestíada* sin Orestes[355]

> AGAMENON: No deben quedar testigos. Especialmente ese tipo de testigos. ¿Qué explicación le vas a dar? No sabrás como decirle lo que pasó. Incubará la venganza. Es peligroso. ¿Crees que necesitamos jóvenes como él? Necesitaremos olvido, homenajes, hitos históricos, amnésicos. (*La puta madre*, p. 14)

Las palabras de Agamenon[356] en *La puta madre* apuntan a un proyecto de borrado histórico: el de los agentes del poder, responsables de la violencia de Estado, que desean borrar las huellas de su acción represiva. Apunta, también, a una contradicción: los homenajes, los hitos históricos, los monumentos, como formas enmascaradas del olvido. ¿Cómo se puede llevar a cabo el deber de memoria en un contexto histórico y social que amenaza con enterrar los recuerdos más oscuros de los acontecimientos vividos? ¿Cómo mirar hacia el pasado desde un presente articulado sobre el olvido, el consenso y la impunidad?

La obra que nos disponemos a analizar aborda estas problemáticas y las pone en escena mediante personajes que encarnan diferentes posturas a la hora de recordar: la memoria como salvación, la memoria como una ruptura lacerante, la memoria como una prueba de la consecuencia ética y democrática y la memoria como olvido (Stern, 2000).

Las culturas de la memoria contemporáneas

En el Chile de la postdictadura la memoria de la represión y el terrorismo de Estado se han convertido en uno de los principales campos de batalla para la construcción de un imaginario democrático. Esta disputa sobre los sentidos de la violencia de la dictadura toma cuerpo en un espacio transnacional en el que bien se puede hablar de una lógica global de las "culturas de la memoria" (Huyssen, 2002: 13), propia de aquellas sociedades contemporáneas que ubican la memoria en el centro de sus demandas culturales y

[355] Este capítulo es fruto de la reelaboración del Trabajo de Final de Grado "Los trabajos del mito clásico en la (re)construcción de la memoria chilena: *La puta madre* de Marco Antonio de la Parra", presentado en la Universitat de València en julio de 2019 para la obtención del Grado en Estudios Hispanicos: Lengua Española y sus Literaturas.

[356] De la Parra opta por transcribir los antropónimos de los protagonistas como "Cassandra" y "Agamenon" frente a las variantes onomásticas más comunes de la tradición: "Casandra" y "Agamenón". Con estos últimos nos referiremos a los personajes míticos, mientras que "Cassandra" y "Agamenon" se emplearán para referirnos a los personajes de *La puta madre*.

políticas. Prueba de este predominio de la memoria son los nuevos discursos que surgieron a partir de 1960 que proponían historiografías alternativas centradas en la tradición de los otros, de los que habían quedado al margen de los discursos dominantes.

Estas culturas de la memoria se revuelven y plantan cara a las *Erlebnisgesellschaft* ("sociedades de la vivencia"), sociedades que privilegian la vivencia de experiencias superficiales, dirigidas al consumo de bienes, eventos culturales y estilos de vida (potenciados todos ellos por el *marketing* y los *mass media*) que generan un sentimiento instantáneo pero fugaz de felicidad (Schulze, 1992). Por ello, Huyssen propone entender estas culturas como "formaciones reactivas a la globalización económica" (2002: 22). La transformación de la temporalidad, la fracturación del espacio que habitamos, los cambios tecnológicos, los medios de comunicación, los nuevos patrones de consumo y la movilidad global potenciarían nuestro deseo de sentirnos anclados a un lugar y tiempo y combatirían así la inestabilidad que domina estos nuevos tiempos. Este motivo explicaría la proliferación de museos y archivos, destinados a preservar todos aquellos objetos y aspectos sociales que muy pronto podrían quedar obsoletos (Huyssen, 2002: 31). Además, poseerían una segunda función: ayudarnos a combatir nuestro miedo a la amnesia, al olvido, en estos tiempos tan cambiantes.

El giro hacia la memoria es tan potente en las sociedades contemporáneas que incluso llega a apoderarse de los medios de comunicación y parte del mercado, surgiendo lo que se conoce como la "industria de la memoria". Este fenómeno nace en un momento en que el pasado se vende mejor que el futuro y privilegia la comercialización masiva de productos culturales que giran en torno a los paisajes de la memoria. Surge en la industria cultural el fenómeno conocido como "boom de la memoria" que consiste en "rentabilizar y llevar a su espacio de producción y consumo [el de la industria cultural] gran parte de los elementos que en el espacio público se presentan como garantes de ese deber de memoria" (Peris Blanes, 2008: 268).

Pero no debemos limitar el fenómeno de las culturas de la memoria a una reacción ante los mitos del cibercapitalismo y la globalización, sino que en muchos casos va unido a procesos democratizadores y luchas por los derechos humanos. Efectivamente, en las sociedades del Cono Sur, la emergencia de las luchas por la memoria coincidió con los procesos de democratización y con las luchas contra las dictaduras militares, en un ambiente de permanente tensión en el que todavía surgen "resistencia[s] a cualquier tipo

de memoria sobre la violencia dictatorial, proveniente de los sectores ligados a los círculos militares" (Peris Blanes, 2008: 174).

La memoria es, pues, a la vez una capacidad subjetiva y un proceso de construcción social complejo y multidimensional, que implica al Estado, a los movimientos sociales y también a los agentes culturales. Subyacen dos ideas centrales en nuestro acercamiento cultural a la memoria: en primer lugar, que no existe una única memoria legítima, sino que las diversas memorias que coexisten suelen entrar en disputa. En segundo lugar, que las memorias no permanecen estáticas, sino que se ven alteradas con los cambios históricos que modifican los sentidos del pasado (Jelin, 2002: 2). Por ello, Jelin habla de los trabajos de la memoria refiriéndose a la actividad que realizan los seres humanos cuando llevan a cabo una transformación simbólica de los sentidos del pasado con el fin de "superar las repeticiones, olvidos y abusos políticos, tomar distancia y al mismo tiempo promover el debate y la reflexión activa sobre ese pasado y su sentido para el presente/futuro" (Jelin, 2002: 16). Este trabajo de la memoria se identifica, por tanto, con la operación de dar sentido al pasado, de resignificarlo.

Las disputas sobre el pasado en Chile

La batalla por la memoria no se inició en Chile en 1990, cuando la Concertación de Partidos por la Democracia releva a Pinochet de su mandato, sino que, aunque marginada de los espacios oficiales, era una cuestión que venía de tiempo atrás. Bajo el régimen militar tuvieron ya lugar la denuncia de la violación de los derechos humanos y distintas demandas de justicia para los afectados por la violencia militar. Estas cuestiones se convirtieron en el punto central del programa político defendido por la alianza de la Concertación. Sin embargo, llegado el momento, el presidente Alwyn optó por una política que apenas cuestionaba el gobierno anterior, imponiendo la ideología del consenso y la reconciliación, sobre la que se asentaron las políticas de la memoria escogidas para sistematizar la memoria nacional: el gobierno invitó a sus conciudadanos a dejar atrás el pasado y mirar hacia el futuro sin resentimientos.

Bajo estos imperativos quedaron neutralizadas las posibles representaciones de la violencia estatal impulsadas por movimientos sociales ajenos al Estado que pudiesen cuestionar la lectura del pasado dictatorial propuesta por el nuevo gobierno democrático. Por su parte, el gobierno activó una serie de políticas de la memoria encaminadas a

recopilar datos de lo acontecido en los organismos de la represión, como el Informe Rettig, pero se decidió dejar fuera de la redacción de este informe los testimonios de los supervivientes, bajo la consideración de que podrían volver a polarizar a la sociedad en dos grandes facciones enfrentadas, como había sucedido antaño. Es notorio el efecto que esa exclusión tuvo en la construcción de representaciones de la violencia y en la construcción posible de políticas de memoria.

Durante el mandato de Frei, entre 1994 y 2000, se abre un nuevo periodo en los ciclos de la memoria, ya que su administración consagra la idea de que los procesos de memoria tienen la capacidad de obstaculizar el desarrollo económico y social de la sociedad chilena y, por ello, los problemas derivados de la violación de los derechos humanos comienzan a comprenderse como un impedimento para el crecimiento. En ese contexto, en el que la economía ocupó un rol protagónico, así como las ideas marco de modernización e internacionalización, las demandas de justicia carecieron de cabida en la agenda política (Azcárraga, 2009: 30). La consagración del modelo neoliberal iba, pues, de la mano de las múltiples tecnologías del olvido.

Hasta la detención de Pinochet en Londres, en 1998, la estrategia adoptada por el gobierno consistió en silenciar todo tipo de manifestaciones artísticas y culturales que pudiesen cuestionar las representaciones estatales del Chile del momento o relacionarlas con el pasado dictatorial del que descendían (Peris Blanes, 2008: 256). Se bloquearon también los potenciales lugares de enunciación para los supervivientes, para evitar así la emergencia de una identidad social ligada a la supervivencia de los centros clandestinos de detención (Peris Blanes, 2008: 284) que pusiese en peligro la tan ansiada estabilidad del país ya que "los supervivientes poseían un saber sobre la violencia, sobre la represión y sobre las dinámicas concentracionarias absolutamente diferente a aquel sobre el que la Transición pretendía edificar su memoria" (Peris Blanes, 2008: 213).

Ese estado de cosas entra en crisis con la detención de Pinochet, que conecta el caso chileno con las demandas globales de un deber de memoria que estaba poniendo en el centro la memoria de los genocidios para que "Auswitch, entendido como un símbolo y una posibilidad, no se volviese a repetir" (Baer, 2010: 148). Este nuevo imperativo categórico recorría a finales de los noventa Europa y finalmente, a partir del "caso Pinochet" –que desencadena una gran demanda testimonial–, comienza a ser invocado en Chile. El caso Pinochet sitúa a Chile por primera vez en las dinámicas propias de la "era del testigo" (Wieviorka, 2006), caracterizada por convertir al superviviente en la voz más

autorizada del pasado. Hasta ese momento los supervivientes de los campos de detención no contaban con ningún tipo de representación en las políticas de la memoria, se les negaba incluso el estatuto de víctimas de la violencia estatal. Es por ello que, más allá de su significación política y judicial, la detención removió "la historia y la memoria como zonas de enunciación política, de intervención social y de performatividad mediática" (Richard, 1999: 17). El caso Pinochet consiguió poner fin a la homogeneización enunciativa de la Transición, a los pactos de silencio y reconciliación de la Concertación. Finalmente, la tan temida polarización emerge en los espacios públicos de la sociedad chilena.

Frente a estas políticas institucionales que negaban cualquier posibilidad de distribuir responsabilidades penales entre los causantes de la violencia dictatorial, surgieron, sin embargo, iniciativas minoritarias que apostaron por recorridos diferentes para la memoria, la justicia y la reparación (Peris Blanes, 2008: 289). Con el tiempo emergió una sensibilidad estética, política y cultural que convertía el recuerdo de la dictadura en el núcleo de una reivindicación política que ponía en marcha la rehabilitación moral de los vencidos y denunciaba el pacto de silencio sobre el que se asentó la Transición (Peris Blanes, 2008: 252). El movimiento de los derechos humanos era uno de los pocos actores que se movía en pos de la verdad y de la justicia por los crímenes acaecidos durante la dictadura. Junto a este, destacaron también las aportaciones realizadas por el mundo académico, mucho menos visibles y limitadas a un público restringido. Pensemos en el caso del Manifiesto de los Historiadores[357], que gracias a la confrontación que realizó entre la memoria oficial concertacionista y la memoria social de la dictadura (focalizando, especialmente, el tema de la violencia ejercida por los aparatos estatales) puso de manifiesto la urgencia de construir "una memoria social opuesta tanto a la historiografía académica como a las representaciones reguladas por los circuitos institucionales" (Peris Blanes, 2005: 180).

[357] En 1999 este grupo de investigadores ofrece una versión, abalada por distintas investigaciones, que explica de modo totalmente diferente la intervención militar de 1973, con la voluntad de "generar un debate abierto en el que ambas representaciones del pasado reciente sean contrastadas. Se trata de una desautorización del discurso de legitimación del régimen pinochetista y de los espacios desde los cuales se llevaba a cabo" (Peris Blanes, 2005: 222).

El teatro como escenario de la memoria

Una estrategia central de los movimientos sociales consistió en la "materialización de la memoria" (Jelin, 2002: 11) en soportes, fechas o lugares físicos. Al mismo tiempo, algunos agentes culturales optaron por proyectar las tensiones sociales de los procesos de memoria en manifestaciones artísticas y escénicas. Siguiendo la línea teórica de Jelin, proponemos leer la obra aquí analizada como un trabajo de la memoria, puesto que a partir de su escritura el autor puso en marcha la resignificación de los acontecimientos pasados frente a la memoria imperante e impuesta del momento. Nos enfrenta a una lectura distinta de la historia que entraba en conflicto con el mito de la dictadura como salvadora de la nación o con la versión defendida por los pactos de consenso de la Concertación. En este sentido, el dramaturgo actúa también como un "emprendedor de la memoria" (Jelin, 2002: 59) que se moviliza por una causa social, que llama la atención del público hacia ciertos asuntos no resueltos.

El teatro permite articular una memoria relacionada intrínsecamente con la justicia, que permanecía ausente en las políticas de la memoria. Por sus características específicas, permite hacer presente el objeto perdido, darle cuerpo y habla (Núñez, 2013: 52). En un espacio social de cuerpos desaparecidos y violentados, la escena permite resignificar la corporalidad y otorgarle un lugar diferente para la mirada. El cuerpo del superviviente, la ausente presencia de los desaparecidos, los silencios y la suspensión del duelo tienen un lugar central en las nuevas dramaturgias chilenas, que las conecta con el debate sobre los sentidos del pasado y de intervenir en la construcción social de la memoria de la violencia de Estado.

El dramaturgo en su pretensión de repensar el pasado realiza, pues, dos gestos fundamentales que ponen el hecho teatral en relación con los trabajos de la memoria. Por un lado, escenifica un discurso de verdad que puede entrar en disputa con otras memorias o versiones oficiales y tomar parte del debate nacional acerca de la función de la violencia y sus sentidos político e histórico. Por otro lado, pone en marcha una tentativa de duelo mediante "las representaciones y figuraciones de los objetos de la pérdida y de los dispositivos represivos a través de los cuales estas pérdidas han tenido lugar" (Peris Blanes, 2005: 168).

Como se ha comentado, en los primeros años de democracia no existían espacios, ni en las políticas de la memoria ni en los medios de comunicación, donde dialogar y reflexionar sobre los efectos de la dictadura pinochetista. Pese a que se evitaba a toda

costa la representación de los actores sociales enfrentados en los medios de comunicación y en los lugares públicos, hubo tentativas de esta escenificación en otros espacios artísticos, de menor alcance, como el teatro, donde se dramatizaron los vacíos y silencios impuestos por el pacto de la Concertación al pasado reciente chileno. En el caso del teatro, este tiene la capacidad inherente de hacer presente la ausencia para inscribirla en la memoria, de sacar a la luz aquellos sucesos que habían sido vedados y oscurecidos primero por la dictadura, más tarde por la política de reconciliación de los gobiernos democráticos (Núñez, 2013: 52).

Esto nos permite pensar el hecho teatral como un "escenario de la memoria" en el que se entrecruzan dos de los principios fundamentales del trabajo de la memoria: la distancia temporal con el pasado y la construcción de una verdad. En estos escenarios tiene lugar la puesta en escena, mediante el lenguaje y elementos adecuados, de un relato veritativo que, sin pretensión de ser verdadero, entra en lucha con otras verdades y versiones de la historia (Feld, 2016: 79). Sin embargo, este proceso de escenificación teatral de la memoria no fue fácil. El dramaturgo Ramón Griffero, desde su experiencia, señaló el autismo creativo que aquejó a la mayoría de los creadores chilenos durante la transición hacia la democracia:

> La función o el rol del hombre de escena durante la dictadura me era muy clara, el objetivo de mi escritura como la pasión que me movía no había que buscarla. ¿De dónde se gestaba ahora una poética política si la anhelada democracia había llegado, dónde encontrar el nuevo motor? ¿De qué escribir ahora, que no sea representar por representar? (Griffero, 2000: 138)

Además, conscientes de las exigencias del gobierno de abogar por la reconciliación social, los hombres y mujeres de teatro se vieron obligados a autocensurar su pensamiento crítico y privar sus obras de cualquier elemento que pudiera perturbar la estabilidad del porvenir. En este contexto aumentó la producción de obras que mantenían una relación oblicua con el tiempo en que se gestaron y la experiencia personal y social vivida, ofreciendo una simbolización estratégica de la realidad (Hurtado, 2000: 59).

Las dramaturgias de la memoria y otras miradas escénicas hacia el pasado

En los primeros años de transición, se priorizó institucionalmente un "teatro silenciador del conflicto nacional, con fuertes inclinaciones hacia lo espectacular, la innovación formal y la deshistorización de la historia" (Villegas, 2009: 31). Se consolidó en la década

de los 90 la superación del teatro realista y verbalista, una tentativa que había comenzado a finales de los 80, en favor de la adopción de estéticas postdramáticas. No obstante, pese al mandato de olvido que se instauró desde la esfera política, hubo algunos "Orfeos" en el ámbito teatral que volvieron la vista atrás para dialogar con el pasado: hubo miradas deshistorizadas, miradas a los márgenes y miradas que se enfrentaron al horror y a la inefabilidad de contarlo. Sin embargo, estas miradas no surgen *ex nihilo*, sino que ya habían comenzado a ensayarse en los últimos años de dictadura.

Las primeras trabajaban a partir de un pasado deshistorizado, de "la representación de un pasado nacional ausente de conflictividad histórica" (Villegas, 2009: 33) en el que se borran las causas históricas y sociales del golpe militar de 1973. "Los espectáculos buscaban situarse en el espacio lejano de un 'ayer', en un tiempo anterior a los hechos políticos que habían destruido la sociedad chilena y la habían dividido en dos bandos irreconciliables. Se puede leer este desplazamiento como la voluntad de encontrar un espacio/tiempo común a todos los chilenos" (Stranger, 2018: 30). Esta ideología escénica comulgaba con la política oficial y produjo obras que silenciaban los conflictos vigentes durante la dictadura, tomando como núcleo dramático aspectos no polémicos del pasado. Esta corriente teatral arrancó durante los últimos años de la dictadura con *La negra Ester* (1988) de Andrés Pérez, en la que ya se encontraba presente, no solo la voluntad de renovación de los códigos teatrales[358], sino también un argumento marcadamente deshistorizado, que narraba los desdichados amores entre el músico Roberto Parra y la célebre prostituta la Negra Ester.

La obra fue estrenada dos meses después del plebiscito presidencial de 1988, en un momento en que la ciudadanía se encontraba fuertemente dividida entre los opositores y defensores de Pinochet. En este clima de polarización e incertidumbre, la obra promovía un ambiente festivo y de alegría, "teniendo como objetivo la unidad del pueblo chileno, dejando fuera las alusiones a la política" (Martínez y Bustamante, 2017: 94). Pérez construyó una mirada nostálgica hacia un pasado exento de conflictividad que muchos añoraban, un pasado mitificado en el que las posturas políticas no habrían dividido a la población en bloques enfrentados. De este modo, abrió el camino hacia un teatro liberado

[358] *La negra Ester* adelanta una dramaturgia que se hará común con el retorno a la democracia y parte de la construcción de "unos espacios en los cuales predomina lo sentimental afectivo, se estereotipan los sectores sociales de manera folclórica, el escenario se llena de elementos musicales del folclore tradicional (canciones, bailes) y el espectador es sumergido en espacios utópicos en que los males del mundo provienen de fuerzas individuales o abstractas" (Villegas, 2010: 89)

de modelos previos de compromiso social y de la obligación de ser trascendente (Griffero, 2000: 141), que encajó perfectamente con el nuevo gobierno postdictatorial y sus intentos por asentar en Chile un periodo de paz social, basado en el consenso y la despolitización.

Otros dramaturgos abogaron por un proyecto de historización otra, acorde con la tendencia presente en las culturas de la memoria de articular historiografías alternativas de los que habían quedado al margen de los discursos dominantes (Huyssen, 2002: 13). La idea era revisitar la historia de Chile desde los márgenes, sacar a escena los sectores marginales, a los otros, para repensar su historia y resignificarla (Villegas, 2009: 35). Estas propuestas ponían en el centro las vidas de mujeres, homosexuales, travestis y todo tipo de personajes conflictivos socialmente para contarnos su realidad y sus experiencias de vida. Esta segunda mirada optó por trabajar desde la vertiente de la memoria que pretende visibilizar la alteridad a partir de la escenificación en el teatro de los cuerpos de los olvidados (Núñez, 2013: 56).

Quizás su ejemplo más paradigmático sea la "Trilogía Testimonial" del Teatro La Memoria, dirigida por Alfredo Castro, que busca reescribir la memoria colectiva a partir del testimonio de los otros: de los travestis en *La manzana de Adán*, de los criminales y locos en *Historia de la sangre* y de los artistas circenses en *Los días tuertos.* Para ello, recopiló, en primer lugar, los testimonios de estos colectivos[359] y, después, los llevó a escena desde nuevos lenguajes escénicos que "invierten la función de la palabra como vehículo testimonial significante o comunicativo" (Lagos, 1997: 107), que optan por "la ruptura de la linealidad del relato del testimonio" (Jeftanovic y Garrido, 2020: 33). Sin embargo, en cada obra se hace desde un cauce distinto: en *La manzana de Adán* se privilegia el lenguaje corporal y gestual de los actores, en *Historia de la sangre* se opta por la desmesura en la palabra y la construcción de redes significantes polivalentes, y, finalmente, en *Los días tuertos* se recupera el metalenguaje de la magia y el ilusionismo (1997: Lagos, 108).

Con el retorno a la democracia el teatro que en los años 90 apostó directamente por la escenificación de la memoria del trauma y del terrorismo de Estado fue bastante escaso y marginal, pero llegó a configurar una tendencia con su desarrollo propio que podríamos

[359] En *La manzana de Adán* se trabaja a partir de los testimonios de travestis compilados por Claudia Donoso y Paz Errázuriz y publicados en el libro de título homónimo en 1990. A la creación de *Historia de la sangre* le precede un trabajo de investigación empírica y la recopilación testimonial de personas que se encontraban ingresadas en clínicas psiquiátricas o cumpliendo condena por "crímenes pasionales" (Lagos, 1997: 110).

denominar las "dramaturgias de la memoria". Estas habían comenzado a desarrollarse durante la dictadura, bajo una gama muy heterogénea de obras que coincidían en la oposición a la ideología del régimen militar y entendían la memoria como "recuperación de una experiencia común, como posibilidad de justicia […] como un dispositivo de resistencia al olvido o al borramiento del acontecimiento del golpe" (Núñez, 2013: 44). Pese a la heterogeneidad de voces y propuestas que han surgido desde entonces, todas ellas se construyen a partir de la tensión entre el "imperativo de contar" y la "imposibilidad de contar", de plasmar en palabras o imágenes la experiencia vivida, ya que no existe un lenguaje adecuado para hacerlo.

Estas dramaturgias de la memoria, con el retorno a la democracia, funcionaron como un "lugar de resistencia al proyecto de olvido de la dictadura y como un lugar que pone en conflicto el Golpe militar como acontecimiento que retorna y se hace carne en los escenarios chilenos" (Núñez, 2013: 41). Representaban, por ello, un peligro para el gobierno democrático, ya que cuestionaban los consensos de la transición y amenazaban con polarizar de nuevo la sociedad en dos grandes bloques enfrentados por la opinión hacia la recién vivida dictadura.

En un primer momento estas propuestas memorialísticas que cuestionaban los sucesos y lecturas de la historia reciente y sus secuelas no gozaron de buena acogida. Sirva como ejemplo el caso de la *La muerte y la doncella* (1991). Ariel Dorfman construye un enfrentamiento entre una víctima y su torturador que plantea la problemática de si "¿es correcto sacrificar la verdad sobre los crímenes de Estado a la paz en este país? ¿Cómo demostrar la culpabilidad de los victimarios si estos niegan todo y además cuenta con el encubrimiento oficial?" (Adler, 2000: 126). El autor pretendía exhortar a sus conciudadanos al señalarlos como cómplices del terrorismo de Estado por su conformismo ante la falta de justicia penal que castigase a los responsables de la violencia militar, pero, terminó por incomodarlos y violentarlos[360].

Estos trabajos de la memoria realizados desde el ámbito teatral se hicieron más frecuentes a partir de los 2000: desde entonces "son numerosas las obras en que aparecen

[360] Stranger (2018) en su estudio contrapone la recepción de dos obras en el momento de su estreno (*Época 70: Allende* de la Compañía Gran Circo Teatro en 1990 y *La muerte y la doncella*) con otros montajes realizados en 2013 y 2014. Si en los años 90 el público respondió de manera muy negativa, en la década de 2010 estas obras tuvieron buena acogida entre el público y la crítica. "Podemos concluir con estos dos ejemplos que en el Chile de la transición política había temas que no podían ser abordados en el ritual colectivo que es el teatro, porque la sociedad chilena estaba lejos de construir el consenso mínimo que le permitiera elaborar un relato común" (Stranger, 2018: 26).

militares, víctimas de torturas, excombatientes, familiares de víctimas, agentes civiles, etc. Esto como parte de un giro dramático que, a diferencia de la década pasada, necesita nombrar, y a veces subrayar, la existencia de dichos hechos de violencia y sus consecuencias en la sociedad actual" (Troncoso Chandía, 2018: 76). En este periodo una serie de hitos, como la detención de Pinochet en Londres en 1998, el 30 aniversario del Golpe de Estado en 2003 o la publicación del Informe Valech en 2004, habían hecho reverberar en el plano social el trauma ocasionado por el terrorismo de Estado y la necesidad de seguir avanzando en términos de verdad, justicia y reparación para su superación.

Las dramaturgias de la memoria, que ponen en jaque toda versión unívoca de la memoria, perduran a día de hoy. Muestra de ello es el repertorio creado por las y los jóvenes dramaturgos nacidos en los años de transición en el que se hace notable la influencia de la generación anterior no en cuestión de temas o estéticas "sino en la constante alusión a la memoria" (Paladini, 2007: 2). Actualmente ya no se cuestiona sobre los escenarios si hubo o no terrorismo de Estado durante la dictadura sino cómo interpretar estas atrocidades, cómo traducirlas en palabras imágenes, asunto que aparece en mayor o menor proporción en las obras.

Un lenguaje dramático para la catástrofe

La escenificación de la memoria no ha sido una tarea sencilla debido, no solo a las limitaciones derivadas del imperativo social de consenso y olvido, sino también a las limitaciones del lenguaje en el plano textual y escénico. La memoria del terrorismo de Estado y el trauma ocasionado por este se ha articulado a través de diferentes poéticas de la memoria, que ensayan y proponen nuevos "lenguajes para hablar del desastre" (Paladini, 2007: 5) o que reinventan los lenguajes anteriores.

Estas dramaturgias de la memoria bucean, en muchos casos, en las "narrativas de la ausencia de sentido", que surgen cuando la sociedad se ve obligada a afrontar la representación de algo no representable. El arte asume la imposibilidad misma de representar y "la necesidad consecuente de dar con resortes y lenguajes para trabajar con esa imposibilidad" (Gatti: 2011: 150). Estas prácticas desarrollan una poética de la crisis que sustituye la discursividad lineal y reunificadora del sentido académico oficial por un

lenguaje heterogéneo y desarticulado, a base de metáforas, rupturas, fisuras y discontinuidades (Richard, 2007: 150).

Estas propuestas escénicas parten de la búsqueda de formas narrativas que puedan dar cuenta de la catástrofe del terrorismo de Estado, para incorporar en la práctica artística lo rehusado, lo negado, lo olvidado por los relatos de autoridad y sus narraciones hegemónicas (Paladini, 2007: 20). Para ello hay que explorar y sacar a la luz las fisuras y los quiebres producidos en la subjetividad y trabajar con los daños presentes en las capas internas más profundas del yo (Hurtado, 2000: 61). Se busca, por tanto, reinventar un lenguaje capaz de dar cuenta de la memoria del trauma (Paladini, 2007: 20).

Si el trabajo de la memoria implica armar una historia sobre una experiencia negada y silenciada (Rojas, 2000: 184), el dramaturgo debe enfrentarse a la problemática de dar cuerpo y voz a los cuerpos violentados y desaparecidos. ¿Cómo representar la tortura y la desaparición forzada? Ante la falta de palabras, de códigos dramáticos, se ensayan diversas fórmulas que tratan de violentar el lenguaje escénico, las estructuras dramáticas y el concepto mismo de obra para dar cuenta del impacto de la violencia de Estado en la subjetividad y en lo social. La representación del cuerpo violentado de la tortura, del cuerpo ausente de los desaparecidos y, en definitiva, del impacto que la violencia de Estado produjo en la sensibilidad y subjetividad de los chilenos, serán una constante en aquellas obras que se proponen repensar los hechos pasados para poder reescribirlos e insertarlos en la memoria social.

Marco Antonio De la Parra y la "mala memoria"

Marco Antonio De la Parra es una de las grandes figuras del teatro chileno contemporáneo. Se introdujo en el mundo del teatro mientras cursaba Medicina en la Universidad de Chile. Su especialización en psiquiatría le ha facilitado la adopción de una perspectiva crítica de la patología social, política y sexual de la sociedad (Pérez-Laborde, 2010: 109). Aunque es uno de los dramaturgos más reputados de la postdictadura no debemos olvidar que su andanza teatral comenzó durante la dictadura, cuando se convirtió en la voz culta y punzante de la disidencia gracias a obras como *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* (1978) o *La secreta obscenidad de cada día* (1984).

Forma parte de la primera generación de artistas chilenos que, tras el apagón cultural provocado por la dictadura, "logró articular un heterogéneo coro de voces

críticas -disidentes, resistentes, contestatarias o refractarias- al gobierno militar" (Pérez-Laborde, 2010: 112). Este contexto, aparentemente adverso para la creación y el desarrollo artístico, favoreció la experimentación lúdica con nuevos lenguajes basados en la metáfora o el símbolo para dar cuenta del colapso de los proyectos históricos individuales y colectivos, la frustración o la desesperanza frente al futuro (Albornoz, 2006: 113). Esto supuso un cambio, un distanciamiento respecto al realismo con pretensión mimética que había monopolizado el teatro chileno desde sus inicios. Esta generación posgolpe introdujo elementos del absurdo, como la poesía, el mito, lo grotesco y la ironía, y contribuyó a renovar la escena chilena (Pérez-Laborde, 2010: 53). El mismo dramaturgo confiesa que la dictadura le obligó a "crear lenguajes para lo que ella misma prohibía, obligaba al espacio posible a volverse depositario de lo irrepresentable" (De la Parra, 1997: 36).

Una vez finalizada la dictadura, abandonó paulatinamente ese lenguaje teatral en favor de un crudo lirismo que diese cuenta del desgarro subjetivo e identitario que provocó la represión militar en los chilenos y de como el ansiado retorno a la democracia "era una mala versión de lo deseado" (Albornoz Farías, 2006: 122). Durante este periodo de apertura cultural, mantuvo una posición crítica respecto al proceso de redemocratización que se había iniciado en el país el 11 de marzo de 1990, capitaneado por la Concertación.

En estos años incrementó el diálogo intertextual en sus obras, un recurso que durante la etapa de dictadura había favorecido la evasión de la censura. De la Parra retoma estos juegos intertextuales con la pretensión de denunciar cómo los textos clásicos, dirigidos y adaptados actualmente para un público masivo, han sido transformados en pastiches *kitsch* y obras neobarrocas (Albornoz Farías, 2006: 119). En este contexto surgen sus primeras reescrituras de textos grecolatinos: *Dédalus en el vientre de la bestia o Dédalus/ Subamérica* (1992) y *Telémaco/ Subeuropa o El padre ausente* (1993). Su relación con los mitos no es siempre reivindicativa, de elogio o de admiración, sino que en muchos casos procede a su desmitificación y desautomatización porque en la sociedad actual moderna ya no hay lugar para las grandes historias (Aelbrecht, 2016: 8). Por ello, cuando reelabora tragedias griegas, adapta sus tramas y constituyentes al mundo actual, generando en ocasiones un efecto de parodia del héroe clásico.

En las siguientes páginas ofrecemos nuestra interpretación de *La puta madre* (1998), obra en la que, a la vez que reescribe su particular visión del mito de los Atridas, reflexiona sobre la historia, memoria e identidad chilena. En ella se cuestiona acerca de

cómo tratar el pasado reciente -¿con silencio, con olvido, con memoria?- y el impacto que la dictadura y el neoliberalismo causan sobre la subjetividad de los chilenos, aspectos que son explorados una y otra vez a lo largo de su producción. Esta reescritura forma parte de la tendencia global que convierte a los personajes míticos en perpetradores y sobrevivientes de las violencias de masas de los siglos XX y XXI: así, Agamenon es un militar que sustenta el poder en el gobierno y Cassandra una de las detenidas sobre las que se aplica la violencia estatal.

De trilogía de la justicia a arquetipo de la violencia: (re)lecturas de la *Orestíada*

La *Orestíada* (458 a. de C.) de Esquilo ha sido la única trilogía de la tragedia griega del siglo V a. de C. conservada en su totalidad. Tratar de condensar en unas pocas páginas la ideología religiosa y política del autor que en ella permean y el diálogo que articula con el complejo contexto sociopolítico en el que se produce y sobre el que pretende influir supone casi un acto de *hýbris* igual o mayor que el que las propias tragedias castigan. No obstante, trataremos de esbozar un breve resumen que exponga ante el lector el potencial semántico de la *Orestíada* en materia de violencia, venganza, justicia y reparación.

La acción de la *Orestíada* guarda una estrecha vinculación con los violentos acontecimientos de la vida política en los años previos (que habían enfrentado a los partidarios de la aristocracia con los defensores de la democracia) y los esfuerzos de Pericles por devolver la armonía cívica a la ciudad[361] (Bañuls Oller, 2016). Con el desenlace de la *Orestíada*, la ciudad de Argos, violentada por una serie de magnicidios en cadena, recupera la armonía cívica gracias a la superación de un orden social instaurado sobre una justicia privada de corte vindicativo, que exigía sangre por sangre y

[361] El enfrentamiento entre aristócratas y demócratas (que desembocó en la abolición de los privilegios del Areópago, el exilio de Cimón, el magnicidio de Efialtes) y las "transformaciones que experimentó la sociedad ateniense en aquellos años fueron presentadas como la abolición de unos privilegios y el retorno a los usos y costumbres ancestrales, y así es, en efecto, como el asunto del Areópago, institución que se halla en el centro de las tensiones de esos años, es mostrado a través de la *Orestíada* de Esquilo" (Bañuls Oller, 2016: 64). A su vez, García Pérez considera que, en *Agamenón*, la primera parte de la trilogía, se imbrica la mirada del autor acerca del absurdo de la guerra y lo innecesario de su prolongación en el tiempo: "se colige que Esquilo estructuró las premisas de la Orestiada comparando la guerra de Troya con su momento histórico, es decir, con la experiencia del conflicto bélico que lo marcó como ciudadano, combatiente y poeta en el conflicto contra los persas. Y este sentimiento lo transmite a través de imágenes que sugieren tal empalme entre una visión mítica y otra histórica sobre el significado de la guerra por medio de las palabras sabias y de las imágenes con un alto contenido bélico que corresponden naturalmente a la narración de los ancianos, portadores de experiencia" (2020: s. p.).

que encontraba en las Erinias su máximo garante[362], en pos de uno nuevo regido por un sistema jurídico que delegaba en los tribunales conformados por ciudadanos la vigilancia de la correcta aplicación de las leyes públicas. Así, "la maldición de la casa de Atreo y los avatares de Orestes son el fondo mitológico tratado en clave trágica para explicar el modo en el que el sistema judicial tiene cambios bastantes evidentes como resultado del desarrollo político" (García Pérez, 2021: LIV).

A lo largo de las tres obras que la componen (*Agamenón*, *Coéforas* y *Euménide*s) asistimos a una serie de homicidios encadenados que se producen en el interior de la familia Atrida debido al sistema retributivo de sangre por sangre que exigía la justicia arcaica[363]. Clitemnestra da muerte a su esposo Agamenón, que anteriormente había sacrificado a Ifigenia, la hija de ambos para aplacar la ira de la diosa Artemis; y, a su vez, Orestes regresa a Argos y da muerte a su madre porque así lo dispone el oráculo de Apolo, pero también la ley del Talión. En este punto, se genera una contradicción en el interior del sistema jurídico, que sancionaba el derramamiento intrafamiliar de sangre como uno de los peores crímenes, cuya resolución se deriva, por orden de la diosa Atenea, a un tribunal constituido por ciudadanos de Atenas creado *ad hoc* (Bañuls Oller, 2001: 55). ¿Es culpable Orestes por haber derramado la sangre de su madre o había cumplido con el matricidio el deber filial de vengar a su padre? ¿Es Orestes culpable o inocente?

Esta *aporía* da cuenta de la falta de funcionalidad del sistema jurídico que había operado anteriormente y la necesidad, en la diégesis, de buscar las soluciones en un nuevo sistema jurídico basado en leyes compartidas por la ciudadanía que regulasen la sanción de los crímenes y pusieran fin a la cadena de muertes que conllevaba la venganza retributiva. En la *Orestíada* este juicio, que supone una innovación de Esquilo respecto a la tradición anterior, se celebra en Atenas, se celebra en el lugar en el que más tarde se

[362] En las sociedades arcaicas las Erinias eran las máximas responsables de impartir justicia y repartir castigos. Su actuación escapaba incluso al mandato de Zeus, a quien no debían rendirle cuentas por sus acciones.

[363] La justicia arcaica exigía a los parientes consanguíneos reparar el asesinato de sus familiares derramando sangre por sangre. En caso de no hacerlo, serían perseguidos hasta la locura por las Erinias, las divinidades *ctónicas* que velaban por el cumplimiento de esta justicia de sangre que se departía en el ámbito privado. En *Agamenón* Clitemnestra da muerte a su esposo, que había sacrificado a su hija Ifigenia para redimirse ante la diosa Artemis. En *Coéforas*, Orestes, que es hijo de Agamenón y Clitemnestra, debe dar muerte a su madre para honrar el nombre de su padre. Sin embargo, Clitemnestra, tras ser asesinada por su hijo, ya no tiene quién lleve a cabo su venganza y esta es asumida por las terribles Erinias que aparecen para castigar a Orestes.

erigiría el tribunal del Areópago, del que simbólicamente se considera su primer litigio (Grimal, 1989: 390).

Con diferencia de un voto, el tribunal se decanta por Orestes y le absuelve del crimen matricida. Una decisión que implica la subordinación de las antiguas leyes a las nuevas y que "ningunea" las atribuciones arcaicas de las Erinias. Sin embargo, Atenea, para evitar la furia de estas y posible venganza sobre la ciudad, les ofrece un lugar sagrado: la colina del Areópago como protectoras de la *pólis*. De este modo, Esquilo plantea un final feliz[364] en el que todos los personajes quedan reintegrados de manera satisfactoria en el nuevo orden social.

Sin embargo, este mensaje de reconciliación final y unidad cívica está ausente en gran parte de las tragedias posteriores que mantienen el esquema mítico de la trilogía o abordan su desenlace (De Paco Serrano, 1999: 309). Las divergencias con el planteamiento esquiliano no se harían esperar: décadas después de su estreno, Eurípides en varias de sus obras deja entrever que no hay pretexto alguno que justifique el matricidio de Orestes y le exima de su culpabilidad, ni tan siquiera la alegación de haber actuado bajo el mandato del dios Apolo. Así, por ejemplo, en su *Orestes* un tribunal compuesto por ciudadanos de Argos decreta de forma unánime la pena de muerte para el protagonista y su hermana Electra.

La recreación de la *Orestíada* (o de alguno de sus episodios) no fue muy fecunda en los siglos posteriores, de hecho, hasta el siglo XIX permanece en un discreto segundo plano (Mitchell-Boyask, 2013: s. p.). En el ámbito teatral fueron pocos los autores que recrearon la trilogía completa, es decir, desde el asesinato de Agamenón hasta la aparición de las Erinias y la resolución del tribunal de ciudadanos. La mayoría de los autores posteriores, incluidos Sófocles y Eurípides, optaron por recrear alguno de los episodios, siendo el más frecuente el del matricidio de Clitemnestra a manos de Orestes. A raíz del cristianismo, que en ninguno de los casos podía justificar un crimen así, se reescribe y se altera el motivo del matricidio para evitar que este sea ejecutado por el héroe de forma consciente[365] (Morenilla Talens, 2021: 72).

[364] Con el desenlace de la *Orestíada* o las *Suplicantes* se pone de manifiesto que la obligatoriedad de un final trágico no formaba parte de las convenciones de la tragedia en la Atenas del siglo V a. de C.
[365] Por ejemplo: "piénsese en el cuidado que pone Shakespeare en evitar que Hamlet vengue al padre en la persona de la madre, aunque la cubra de reproches y ella termine muriendo" (Morenilla Talens, 2021: 72).

Son pocas las obras que mantienen en su diégesis el mitema del juicio presente en la última pieza de la trilogía. Y, cuando este se recrea, suele hacerse desde lugares y propósitos muy diferentes: "the modern reception of *Eumenides* has been divided between affirmation of its message and condemnation of its achievement of civic unity at the expense of the suppression of women[366]" (Mitchell-Boyask, 2013: s. p.).

Primero Bachofen (1861) y después diferentes estudiosas y pensadoras feministas como Millet (1970) y Zeitlin (1978) pusieron el foco en los conflictos de género latentes en la *Orestíada* y en cómo su resolución, mediante este juicio en el que el matricidio había quedado justificado frente al uxoricidio, había consagrado la supremacía de lo masculino sobre lo femenino. La decisión del tribunal conlleva implícitamente una jerarquización de los géneros: decreta que vale más la vida del padre (Agamenón) que de la madre (Clitemnestra) y, en consecuencia, Orestes había actuado correctamente al asesinar a su madre para honrar la memoria de su padre y por ello debía ser absuelto.

Bachofen utilizó la *Orestíada* para tratar de demostrar la existencia de un matriarcado primigenio que habría sido superado en algún momento por el sistema patriarcal, una teoría que rápidamente fue desechada. Para Millet (1970), el final de la *Orestíada* no celebraba la unidad cívica y el retorno del orden social sino el triunfo del patriarcado y la subyugación de la mujer. Zeitlin (1978) ve en la *Orestíada* una actualización, acorde con el momento de su escritura, del mito "rule of women" destinado a consolidar la idea de que una mujer (como hace Clitemnestra) no puede ni debe gobernar[367]. Las relecturas feministas de este corte desembocaron a finales del siglo XX en nuevas recreaciones teatrales en las que la leyenda de los Atridas era y es puesta al servicio de la reivindicación de la mujer y la necesaria mejora de sus condiciones sociales, legales y jurídicas. Sirva como ejemplo en la producción teatral en lengua catalana la *Clitemnestra* (1985) de Maria Josep Ragué[368].

---

[366] "La recepción moderna de Euménides se ha dividido entre la afirmación de su mensaje y la condena de su logro de la unidad cívica a costa de la supresión de las mujeres".

[367] Este relato ha circulado durante siglos por la tradición occidental, según Zeitlin, bajo diferentes formas, pero con una narrativa muy similar: las mujeres habrían ostentado el poder alguna vez, sin embargo, lo utilizaron de manera indebida o errónea. Además, con sus engaños y su sexualidad desenfrenada llevaron al territorio hacia el caos y los hombres se vieron obligados a rebelarse y exigir asumir el control, justificándose de este modo el sistema patriarcal y la exclusión de las mujeres de la esfera política.

[368] Para más información sobre la reescritura de la *Orestíada* de Maria Josep Ragué, véase De Paco Serrano (1999) y Morant Giner (2019a, 2019b); para más información sobre las reinterpretaciones del personaje de Clitemnestra a lo largo de la tradición occidental y sus actualizaciones contemporáneas, véase De Martino, Morenilla, Fialho, Silva, De Martino y Navarro (eds.) (2017).

A inicios del siglo XX predominaron las relecturas psicoanalíticas motivadas por el llamado complejo de Electra. Sin embargo, con la proliferación de los conflictos armados y la propagación del terrorismo de Estado en diversas geografías, la *Orestíada* ha sido revisitada para "explorar el tema de la justicia, pero también los delitos y retribuciones" (García, 1996: 16) en sociedades que se encuentran en procesos de transición. En estos contextos también ha sido evocada como arquetipo de la violencia y denuncia "del comportamiento de quienes ejercen el poder a costa de la violencia y la guerra" (Miranda Cancela, 2016: 50). Muestra de ello es la versión cubana de Joel Sáez, *Los Atridas* (2009), cuyo propósito es visibilizar la violencia que procede de los grupos hegemónicos que ostentan el poder y la inexistencia de un orden jurídico apropiado para sancionarlos.

Junto a esta vertiente que pone el foco en la *Orestíada* como paradigma de la violencia, en América Latina los personajes y episodios han sido abordados desde ópticas muy variadas: "la figura de Ifigenia sirve tanto para hablarnos del exilio, como de la condición femenina, y la saga de los Atridas se relee tanto en clave psicoanalítica, como para hablarnos de asuntos tan diversos que van de la perversión de las relaciones familiares en Iberoamérica tradicional al perdón cristiano" (Hualde Pascual, 2012: 214). Una vez más hemos podido constatar la ausencia del repertorio latinoamericano en los manuales de referencia como el *Brill's Companion to the Reception of Aeschylus*, un hecho que llama la atención si tenemos en cuenta que existe una cantidad de obras considerable en esta vasta región[369].

En el caso de Chile, ya se han mencionado las relecturas libres del mito de Electra de Benjamín Galemiri, de Andrea Moro y de Andrea Lattus Ramos. También se ha tenido noticia de otra obra destinada a Ifigenia: *Ifigenia o discurso a una acción imposible* (2001) de Alejandro Moreno Jashés. Por contra, el personaje de Orestes no ha recibido especial atención en los escenarios chilenos[370]. Sirva como ejemplo la falta de obras que hagan recaer el protagonismo en él o su ausencia en la obra que nos proponemos analizar,

[369] Por ejemplo, dentro de la producción mexicana, se cuentan, entre otras, *Los gallos salvajes* (1982) de Hugo Argüelles, *Retorna Orestes* (s. f.) de Miguel Barbachano, *Orestes o Dios no es máquina* (2000) de Miguel Ángel Canto y *¿Qué oyes, Orestes?* (2006) de Juliana Faesler.

[370] Dentro del ámbito audiovisual, Del Valle Dávila (2022) propone leer el film *Romance Policial* (2015) del cineasa chileno Jorge Durán como una relectura del mito de Orestes en clave policial. La obra sucede en el tiempo presente y se ubica en la región de San Pedro de Atacama, allí, la protagonista (trasunto de Orestes) debe investigar el asesinato de su madre a manos de su padre y encontrar su cuerpo, enterrado en extrañas circunstancias en un paradero desconocido. Esta búsqueda opera, según Del Valle Dávila, como "metáfora de la búsqueda de justicia ante los crímenes perpetrados por el régimen de Pinochet" (2022: 295).

descrita como una "Orestíada sin Orestes" en su subtítulo. Otra particularidad de esta versión respecto a la variante de Esquilo reside en el rol central que ocupan tanto Cassandra como su familia en la trama.

Los Priamidas en el teatro chileno

Casandra era en el imaginario mítico griego la hija de los reyes troyanos Príamo y Hécuba. Los tres, junto con el resto de familiares, fueron víctimas en diferentes instancias de la guerra de Troya. Por ejemplo, las cuitas sufridas por las mujeres, que fueron apropiadas por el enemigo como botín de guerra, fueron tratada por Eurípides en su ciclo troyano (que incluye las obras *Andrómaca*, *Hécuba* y *Las troyanas*). Sobre los y las Priamidas no hemos localizado otras reescrituras en los años 90 y 2000 aparte de esta *Orestíada* de Marco Antonio De la Parra. Sin embargo, en la década de 2010 diferentes propuestas han dialogado con los vencidos de la saga troyana. *Fábula del Niño y los Animales que se Mueren* (2012) de Pablo Paredes es una versión libre de las Troyanas, a la que no hemos tenido acceso, que mantiene el foco dramático sobre las vencidas:

> La narración se sitúa entonces, como el espacio de espera entre el fin de la guerra y el comienzo de la esclavitud femenina, instalándose el sitio de la derrota como lugar del habla. Con la destrucción de la patria como paisaje de fondo se habita la cruel espera y se constata que después de la guerra no hay vencedores, solo vencidos. La historia está relatada desde las troyanas sobrevivientes. A través de sus voces de mujer, hablamos de la patria y lo patrio, del arraigo a la tierra y de la derrota como génesis y motor de nuestra historia. (Centro Cultural Matucana 100 1, s. f.)

Un año después, Mauricio Barría, autor de la G.2000 cuya inclinación al intertexto grecolatino ya hemos visto en el apartado dedicado a las lecturas contemporáneas de Edipo, escribe, con motivo del 40 aniversario del Golpe, *Hécuba, 40 mts bajo el mar*. Esta propuesta toma como eje el personaje de Hécuba, la reina consorte de Troya, que ve cómo el alcance de la guerra va arrebatándole uno a uno sus vástagos (Héctor, Paris, Casandra, Polixena, Polidoro, etc.) hasta no quedarle ninguno. Este mitema le ha valido en varias obras contemporáneas su uso como expresión del dolor maternal[371] y como símbolo de las víctimas indirectas que pierden a sus seres queridos y sufren a causa de los conflictos armados en los que no toman parte de forma activa. En la propuesta de Barría, Hécuba es asimilada a la madre de un detenido desaparecido, una figura que

[371] Para mayor información sobre la evolución y connotación del personaje tanto en Grecia como en la tradición posterior, véase Pino Campos (2005) y Morenilla Talens (2001 y 2017).

comparte el mismo dolor y búsqueda que la Madre de Cassandra en la *Orestíada* de Marco Antonio De la Parra. Pese a la falta de unas acotaciones que nos ayuden a anclar la acción dramática en unas coordenadas geotemporales concretas, diversos guiños de la obra nos hacen pensar que Hécuba habla cuarenta años después del Golpe de Estado.

Lo sucedido en dictadura permea en esta *Hécuba.* Así, en el episodio de la "Repartición del botín" se menciona en el reparto a varias mujeres que desaparecieron durante la dictadura de Pinochet y que estaban embarazadas en el momento de su secuestro: Cecilia Bojnic Abad, María Cecilia Labrín Saso, Michelle Marguerite Peña Herreros y Reinalda del Carmen Pereira Plaza. Simbólicamente, estas mujeres han pasado a ocupar el lugar de las troyanas como botín de guerra. La violenta toma de Troya ha sido reescrita como un "Allanamiento y secuestro 2:30 de la mañana" que da cuenta de la irrupción de la violencia estatal en la cotidianidad familiar[372]. En la siguiente escena, el sacrificio de Polixena es traído al presente dramático en el marco de una sesión de tortura. La joven, en lugar de ser atada junto al altar sacrificial, se encuentra

> Sobre el catre nupcial del sacrificio / Cuando los electrodos oxidados penetran (salvajemente) por sus orificios / Salvajemente se estremece y la baba de sus gritos es expulsada / Contra el techo gris dejando una mancha que no se difunde / Sus gritos (son) manchas que comienzan a poblar como hongos las esquinas / Las superficies de ese cuarto sacrificial de color gris que fagocita / Sus estremecimientos / que la devora sobre ese catre nupcial[373]. (p. 11)

Mauricio Barría retoma el mitema de Hécuba como la madre doliente que, tal y como hace la Madre en la *Orestíada* de De la Parra, busca justicia para sus hijos, para abordar sobre escena diferentes episodios de violencia acaecidos durante la dictadura y la perduración de su impacto a día de hoy.

Cerraremos este epígrafe mencionando brevemente *Recuerdos incompletos de un reloj* (2019) de Cristian Ruiz Gutiérrez, ya que, aunque no se trata propiamente de una reescritura mítica, hace varios guiños a la saga troyana: el personaje principal es Casandra, una actriz que se prepara para una audición de la *Orestíada*. Esta recibe una carta de su progenitor, a quien hace años que no ve, en la que le pide que viaje a Grecia

---

[372] "HÉCUBA: Entonces botaron la puerta de un golpe. Entraron golpeando y tirando cada cosa que se interponía frente a ellos. Con insultos preguntaban por los moradores, con insultos patearon a mi hermano en el suelo y mis hijos lloraban tras de mí. Rompiendo libros y muebles con lo que construyeron una pequeña pira en el jardín de la casa. A culatazos sacaron a mi hija por órdenes del gran general, porque había tenido un mal sueño en el que una enorme horda roja venía a romper la tranquilidad de la victoria que habían conseguido: era el fantasma de otro gran general, víctima de un afortunado atentado, que prometía las peores pestes contra el ejército, si no daban en sacrificio a mi hija Polixena" (p. 10).

[373] Este texto ha sido cedido por el autor.

para repatriar sus restos cuando muera y lleve consigo de vuelta un viejo reloj. En esta misiva le revela su pasado como agente del Comando Conjunto[374] y cómo escapó al extranjero para no responder ante la justicia[375]. Casandra se debatirá entonces "entre deberes consanguíneos y papeleos de orden judicial, todo envuelto en un dilema más complejo aún: devolver, o no, ese viejo reloj a la familia de una víctima, torturada y asesinada por su padre" (Ruiz Gutiérrez, 2019: s. p.). En la acción dramática permean versos de la *Orestíada* esquilea que Casandra ha memorizado para su audición, los cuales le sirven para comparar la ausencia de su padre con la de Agamenón.

La obra de Cristian Ruiz Gutiérrez resulta innovadora por llevar a escena uno de los agentes sociales que ha irrumpido en los últimos años en las batallas por la memoria: los hijos de los victimarios[376]. Casandra se hace eco de la vergüenza e incomodidad que le suscita ser la hija de un perpetrador y muestra el impacto que esa "herencia pestilente" ha tenido sobre su trayectoria vital. Las antiguas maldiciones que se perpetuaban a lo largo de las sagas familiares han sido sustituidas por la vergüenza y la culpa vicaria que se transmiten de padres a hijas. Ahora le toca a Casandra decidir si rompe el pacto de silencio realizado por su padre y entrega a los familiares de los detenidos desaparecidos la información que posee sobre ellos.

Nuevas coordenadas geotemporales para la leyenda de los Atridas

La puta madre fue escrita en 1997 y estrenada en 1998 en la IV Muestra de Dramaturgia Nacional, bajo la dirección de Viviana Steiner. En dicho certamen se alzó con el primer premio y, posteriormente, en el año 2000 fue nominada al Premio Altazor de Dramaturgia. Desde entonces, ha sido representada por diversas compañías en distintos puntos del país con excelentes críticas. Destacan, en la última década, los montajes de

[374] Organización clandestina de inteligencia que funcionó en el interior de las Fuerzas Armadas durante la dictadura.
[375] El contenido de la carta se basa en el testimonio de Andrés "Papudo" Valenzuela Morales, agente de la FACH (Fuerzas Aéreas de Chile) e integrante de unos de los comandos encargados de detener, torturar y hacer desaparecer a fines de 1984. Conocido como "el hombre que olía a muerte", escapó a Francia sin recibir castigo alguno por su participación en la represión.
[376] No es casual que esta obra, que habla sobre la perpetración desde la perspectiva de los hijos, se estrenara en 2019. Poco antes se había conformado en Chile el colectivo Historias Desobedientes Chile que supuso la irrupción en la esfera pública de un Nuevo colectivo en las luchas por la memoria: el de los hijos e hijas de quienes cometieron crímenes de lesa humanidad durante la dictadura y que adoptan una visión crítica respecto a la actuación de sus progenitores.

Ana Vallejo (2006 y 2007), Daniel Lattus (2008 y 2009) y la puesta en escena de los estudiantes de la Escuela Nacional de Arte Dramático en 2018.

La obra ha sido publicada con el siguiente título: "LA TIERRA INSOMNE o también LA ORESTÍADA de CHILE (tragedia griega sin griegos, Orestíada sin Orestes) o más propiamente conocida como LA PUTA MADRE o igualmente LA MADRE PATRIA". Estas variantes reflejan la ansiedad de condensar distintos temas y de señalar los elementos principales del texto: la intertextualidad griega y la memoria e identidad chilena. Estos posibles títulos son intercambiables entre sí y contienen las claves de posibles interpretaciones. De este modo, se indica que se va a escenificar la historia de Chile ("la madre patria") simbolizada en la figura mítica de Cassandra ("la puta madre").

La obra se compone de una yuxtaposición de 21 escenas que reflejan momentos anteriores a la implantación del régimen militar, durante la vigencia de este o tras su caída. Aparentemente no hay un hilo lógico-causal que enlace estas escenas, sino saltos temporales que nos mostrarán el impacto de la dictadura en una familia socialista. A partir de los distintos actos es posible reconstruir la intrahistoria familiar y una memoria alternativa a la impulsada por la Concertación. Las acotaciones iniciales ayudan a situar la acción dramática:

> Esto no sucede en Grecia. El escenario está vacío y es sudamericano, pero del fin de siglo, es decir, ninguna parte. Tal vez las ruinas de un Centro Comercial o la feísima entrada de un estacionamiento subterráneo. Al fondo, bolsas que parecen contener cadáveres como las que se usan para recoger los restos de una catástrofe. Llenas. (p. 1)

Estas indicaciones que abren la obra son realmente significativas por diversas razones. En primer lugar, como nos adelanta el subtítulo, esta tragedia no va a suceder ni en tierras griegas ni está protagonizada por héroes griegos. Las coordenadas geotemporales del mito de los Atridas han sido modificadas: nos situamos en algún lugar del continente latinoamericano a finales de siglo. El tiempo es cercano al espectador, las paradas de metro y los centros comerciales forman ya parte del paisaje urbano. Bastan pocas palabras para que De la Parra, de un modo tan visual, ponga ante el espectador o lector las claves para entender las transformaciones que han dado lugar al Nuevo Chile (Moulian, 1997). En esta escena, si relacionamos las bolsas de cadáveres con el régimen militar y el centro comercial con el mercado neoliberal, podemos afirmar que De la Parra ofrece un correlato visual de las palabras de Moulian:

> Chile Actual proviene de la fertilidad de un "ménage a trois", es la materialización de una cópula incesante entre militares, intelectuales neoliberales y empresarios nacionales o

> transnacionales. […] Esa tríada realizó la revolución capitalista, construyó esta sociedad de mercados desregulados, de indiferencia política, de individuos competitivos realizados o bien compensados a través del placer de consumir o más bien de exhibirse consumiendo, de asalariados socializados en el disciplinamiento y en la evasión. En la Matriz de una dictadura terrorista devenida dictadura constitucional se formó Chile Actual, obsesionado por el olvido de esos orígenes. (1997: 18)

De la Parra pone el broche a esta metáfora que descubre el origen del neoliberalismo con la falta de concreción respecto al espacio. Si bien la acción es situada en Chile por el mismo autor en el subtítulo, este "escenario vacío sudamericano" da cobijo a cualquier región del hemisferio sur. Que la instauración del neoliberalismo en gran parte de Latinoamérica vino de la mano de los golpes de estado de los militares es algo que Klein señalaría posteriormente en *La doctrina del shock* (2008).

En este panorama desolador el personaje del Niño toma la palabra para hablar de su madre, Cassandra: esa mujer que está loca, que no puede dormir y toma píldoras para hacerlo, de quien se dice que un dios le otorgó el poder de la adivinación. Este personaje abre y cierra la obra y con sus preguntas acerca de la historia familiar provoca flashbacks y hace avanzar la acción dramática. Pregunta a su progenitora por su padre, por cómo le conoció y cómo se enamoraron, y, de este modo, mediante un juego de analepsis y prolepsis, vamos conociendo la historia de Cassandra, "la puta madre" que se corresponde con la de "la madre patria". Del mismo modo que le sucedió a Chile, Cassandra va a ser arrasada, vejada por las Fuerzas Armadas. Este paralelismo fue apuntado por Aelbrecht: "Cassandra, como el país, sufre la violencia: ella está violada y torturada, como la tierra es brutalizada y violada en sus principios democráticos" (2016: 45).

En la escena 2 se produce el primer salto al pasado, al momento en que se está gestando una Revolución, que, a tenor de las palabras del PADRE, presenta un marcado carácter socialista: "¿oíste Casandra? Todos están muy contentos. Trabajo para todos, comida para todos, igualdad para todos, educación para todos" (p. 4). El triunfo de dicha Revolución, en la que también participó el Hermano de Cassandra como militante, no tardará en celebrarse:

> PADRE: Miren las manos obreras. Miren los brazos obreros. Lo logramos. El país entero salta de gozo. No hay vuelta que darle, tenemos el poder […] Este es el día de la Liberación. Este es el día en que dejamos de estar sometidos, de tener miedo. La tierra será de quien la trabaja, las fábricas de los obreros, el futuro de nuestros hijos. No habrá más desigualdad, no habrá más injusticias. […] La tragedia queda declarada imposible. (p. 8)

Esta última sentencia avanza la ironía trágica que está por venir. La joven, por este don de la adivinación que hemos mencionado, no puede compartir la alegría familiar[377]. En sus visiones aparecen "helicópteros, aviones, tropas desfilando, cuerpos arrastrados por las aguas" (p. 7), augurando la tragedia que se avecina, la que su padre declara imposible.

Pese a que aquí se habla de una "Revolución", no podemos evitar establecer paralelismos con la implantación de un gobierno socialista en Chile, aunque este fuese elegido democráticamente. El posterior golpe de Estado (representado aquí en las visiones de Cassandra) interrumpió la evolución de este proyecto socialista que ponía en peligro el dominio de los sectores conservadores: la élite económica había perdido la exclusividad en su poder de decisión en materias de políticas públicas, por tanto, no podía velar ya por sus propios intereses. Este sector que veía peligrar su supremacía política, incapaz de regular el conflicto político, instó a intervenir a las Fuerzas Armadas. Lo que sucedió después forma parte de los anales de la historia: una vez dado el golpe, el general Pinochet, para sorpresa de los partidos conservadores, se reafirmó en su voluntad de gobernar solo. En la obra de De la Parra, los bombardeos[378] ponen fin al proyecto social impulsado por la Revolución y se instaura un gobierno militar, personificado, en nuestro caso, en la figura de Agamenon. Tras el golpe, se produce la dispersión familiar y se irá conociendo poco a poco el destino que aguarda a los distintos personajes.

Cassandra: reescritura de la figura de la colaboradora

La protagonista de esta obra es, sin duda, Cassandra, la puta madre. Marco Antonio De la Parra funde el personaje mítico de Casandra, la princesa troyana, con el tópico de la colaboradora, convertido en los últimos años en símbolo de la postdictadura y la transición chilena. Cassandra es la hija menor de una familia socialista y, tras el golpe militar, es recluida en un campo de detención. Allí se produce la transformación subjetiva del personaje a causa del proceso de disciplinamiento al que es sometida: de loca a

[377] "CASSANDRA: Todo va a salir mal. Lo sé. Lo he soñado. Lo he visto. No quiero que lo maten" (p. 5). Aelbrechet (2016: 45) considera que el desagrado del Padre ante las profecías de Cassandra es equiparable al rechazo que estas visiones ocasionarían en el público durante la representación, ya que en ellas se mencionaba ese pasado que nadie quería escuchar.

[378] El PILOTO da cuenta del operativo desplegado: "yo fui el que bombardeó el Palacio. Yo hice la operación perfecta. Yo debería tener una calle con mi nombre y una plaza con mi estatua. Ellos me dijeron: vas a cumplir con tu patria, vas a salvarle del yugo extranjero" (p. 23).

colaboradora y de colaboradora a consumidora. La evolución de Cassandra nos habla metafóricamente de la transformación que ha dado lugar al despolitizado Chile actual.

En su primera intervención ella misma confirma que escucha voces y le persiguen sombras que no le dejan dormir y que consume píldoras que le facilitan el descanso[379]. Es tratada de loca por su entorno familiar ya que sus fúnebres previsiones chocan con la alegría familiar ante el cercano triunfo de la Revolución[380] y esto genera su rechazo. La joven se encuentra en un estado de alienación debido a las visiones que la perturban, sabe que a la Revolución le sigue la catástrofe y por ella reniega del combate armado en el que se embarcan el Padre y el Hermano.

Sin embargo, este motivo de la locura, presente ya en la Casandra mítica, ¿funciona aquí como el castigo del dios Apolo, quien tras regalarle el don de la adivinación la condenó a no ser creída por nadie? Es cierto que De la Parra hace alusión a este episodio de raigambre mítica, pero conocemos también las posibilidades que ofrece la locura como metáfora de la falta de normalización social, que acompaña a los sujetos que no se pliegan a la estandarización impuesta. En el caso de Cassandra, se muestra ajena a la polarización que dividía la población en dos sectores ideológicamente opuestos: los que abogaban por un gobierno socialista y los inmovilistas que buscaban la perduración de una sociedad conservadora. Cassandra no es peligrosa para el nuevo régimen militar por ser militante de izquierdas o partidaria del socialismo, sino que se convierte en persona *non grata* por esa lucidez que la lleva a rechazar todo tipo de conflicto armado. Esta falta de posicionamiento ideológico le vale la etiqueta de loca y el rechazo de ambos sectores, incluido el de sus familiares. Es un personaje, pues, que escapa a los marcos normativos en los que se establece el conflicto político en Chile.

Durante su detención se verá sometida a un proceso de adiestramiento basado en la tortura, cuyo fin será el de doblegar su subjetividad, hacerla más controlable por el poder y amoldarla a los cambios sociales que están por llegar. La tortura, como sucede con otras

---

[379] Quizás esta mención a los somníferos contenga una crítica velada a la mercantilización de la medicina a finales del siglo XX, cuando el capitalismo permeabilizó en todas las esferas y la salud se incorporó al mercado como bien de consumo. Además, la medicina formaba parte de los procesos normalizadores y productores de sujetos saludables que pudiesen formar parte del sistema capitalista. En el caso de Cassandra podemos interpretar que el consumo de somníferos pone fin a sus profecías al concederle un plácido descanso sin visiones. De ser así, como hemos comentado, confirmaríamos el papel de la medicina en la normalización de sujetos alienados, marginados del sistema.

[380] "PADRE [a Cassandra]: ¡No quieres la revolución! ¿Estás loca? Mi hija no puede ser reaccionaria" (p. 5).

catástrofes provocadas por el ser humano, como el Holocausto o los detenidos desaparecidos, ha suscitado diferentes debates en torno a cómo representar lo irrepresentable o sobre la legitimidad de su representación[381]: ¿acaso puede representarla, sin caer en el sensacionalismo, aquel que no la ha padecido? ¿Cómo dar forma escénica a esta experiencia inaprensible en nuestros lenguajes cotidianos? Cuestiones como esta obligan tanto a los dramaturgos como a los directores escénicos a buscar soluciones como traerla al presente dramático a través del diálogo, insinuar sin mostrarla o valerse de las metáforas y fracturas que dan cuenta de la imposibilidad de su narración.

En *La puta madre,* quizás por influencia del precepto de la tragedia griega de no escenificar actos violentos, quizás por la falta de un lenguaje escénico adecuado, o por la voluntad de no violentar a un público que probablemente todavía no estuviera preparado para enfrentarse de forma directa al fenómeno de la tortura[382], no hay escenas que aludan a ella de forma explícita. Esta es insinuada de diversas maneras. Por ejemplo, en la escena 15 a la alusión verbal que se produce en el diálogo entre sus represores, se suma la insinuación lumínica indicada por las acotaciones:

> El cuerpo de Cassandra sobre una cama de metal sin colchón. Los interrogadores incluídos Egisto y Agamenon. Saltan chispas.
> EGISTO: Se nos pasó la mano.
> AGAMENON: Está viva.
> EGISTO: No tiene un solo lugar por el que no sangre. (p. 21-22)

Junto a las golpizas y el uso de corriente eléctrica, se insinuará el uso de la violencia político-sexual como herramienta de tortura: "tu madre fue recorrida por regimientos enteros" (p. 15), le cuenta AGAMENON al Hijo. De este modo, la obra se inserta en la paulatina inscripción de la violencia político-sexual en el imaginario social, un aspecto que en los últimos años ha cobrado gran relevancia, especialmente tras la creación del colectivo Mujeres Sobrevivientes, Siempre Resistentes[383], que ha querido llamar la

[381] Sirvan como ejemplo las reflexiones de Adorno (1980) y Didi-Huberman (2004) de las que se hace eco Diéguez (2013) en el capítulo "La imaginación desgarrada: mostrar la barbarie". En materia teatral destacamos el capítulo "Escenificar el abismo: teatro, traumas colectivos, memoria histórica y violencia de origen político" en Luque Bedregal (2010) y Cápona (2022a). Finalmente, en relación con las posibilidades de representación de la tortura, véase "La tortura desde una perspectiva cultural" en García Cívico (2019).
[382] Es importante tener en cuenta que por aquel entonces no se había publicado todavía el Informe Valech y, por ende, no había habido un reconocimiento público de la tortura como práctica estatal.
[383] Este colectivo, integrado por mujeres sobrevivientes del ex centro de tortura Venda Sexy y activistas que no pasaron por centros de torturas, nace en 2014 con el propósito de visibilizar la violencia político-sexual como práctica represiva continuada durante la dictadura pinochetista. Dice Patricia Artés: "esta violencia política sexual en Chile no está tipificada, y por lo tanto acá no está juzgado ningún militar por este tipo de crímenes, como si durante la dictadura cívico militar nadie hubiese violado a estas mujeres, como si fuera parte del mito de la izquierda" (en Cholakian, 2019). Su impunidad, su invisibilización y

atención sobre su existencia y la necesidad de su tipificación como delito para acabar con su aplicación en el interior de los organismos estatales de seguridad. Cassandra es violada por todo el regimiento militar y luego convertida en la concubina de Agamenon, uno de los torturadores que la embarazará[384].

Junto con la violación y todo tipo de vejámenes sexuales, en las dictaduras conosureñas destaca otro tipo de prácticas como el embarazo forzado o el aborto inducido por la fuerza, aplicados como correctivo de lo que los agentes de la represión consideraban una mujer subvertida y subversiva (Sandoval-León, 2020: 154). En esta pieza, Agamenon insiste para que Cassandra no tenga al Hijo. No solo la embaraza contra su voluntad, sino que también considera que tiene la potestad para decidir sobre el futuro del neonato. En diversas escenas la incita a interrumpir su embarazo por temor a que el Hijo incube la venganza y ponga fin a los pactos conciliatorios de silencio y olvido[385]:

> AGAMENON: Incubará la venganza. Es peligroso. Lo mirarás extraño desde su nacimiento. Se sentirá un forastero en su propia tierra. ¿Crees que necesitamos más jóvenes como él? Necesitaremos olvido, homenajes, hitos históricos, amnésicos. (p. 14)

Esta decisión temática de poner el foco dramático sobre una víctima que sufrió abusos sexuales durante su detención implica dar visibilidad (y, por ende, contribuir a su inscripción en el imaginario social) a la violencia político-sexual como práctica continuada de la represión. Esta se aplicó con sistematicidad sobre el cuerpo de la mujer como otra herramienta de tortura encaminada a destruir la subjetividad e identidad de la víctima. Esta violencia no solo esconde una función "domesticadora" sino también "una forma eficaz de escribir en el cuerpo de las mujeres la derrota de 'los otros'" (Sonderéguer, 2012: 12). En el caso chileno, sigue siendo notable la falta de penalidad de este tipo de violencia estatal dirigida mayoritariamente contra las mujeres[386].

---

silenciamiento, su no reconocimiento como una forma específica de tortura ha llevado a su normalización y perpetuación, dentro de la lógica policial, hasta día de hoy. Con el Estallido social, con la denuncia y testimonio de múltiples detenidas, quedó patente que la violencia sexual sigue siendo una herramienta de represión estatal en contextos de violencia política.

[384] El personaje de la mujer embarazada por uno de sus perpetradores aparece en otras obras teatrales conosureñas como *Secretos* (2001) de Raquel Diana y *NN 12* (2010) de Gracia Morales. Las tres obras ofrecen formas alternativas de testimoniar la violencia político-sexual, una representación distinta del trauma causado por el embarazo forzado (Sandoval-León, 2020: 152). Tomando la terminología de Sutton, encarnan "narrativas del cuerpo", ya que trabajan las memorias sobre y a través del cuerpo de las víctimas (2018: 83).

[385] En el mito griego es Casandra quien insta a su madre Hécuba a terminar con la vida de Paris, ya que gracias a sus dones proféticos ha visto que este traerá a Troya la destrucción de la ciudad, tal y como sucede en la *Ilíada*.

[386] En Argentina la impunidad de los perpetradores comenzó a revertirse en 2010 cuando el Tribunal Oral Federal de Mar de la Plata sentenció al suboficial Gregorio Molina por las violencias de índole sexual

Tras la aplicación continuada de la electricidad y la violencia político-sexual como herramientas de tortura, Cassandra, gracias a su "don" que le permite conocer presente, pasado y futuro, comienza a entregar de forma compulsiva la identidad y paradero de aquellos que se mantienen en la clandestinidad. Entre estos nombres finalmente saldrá el de su hermano, aumentando así la configuración trágica del personaje:

> AGAMENON: Se ha pasado al bando nuestro. No soportó el dolor. Lo dijo todo. Nos ha prometido que dirá cada nombre, cada huella. Podremos saber dónde se esconden. Cuántos son. Nombres apellidos, direcciones, amigos, enemigos. Es un río de palabras. (p. 10)
>
> HERMANO [a Cassandra]: ¿Por qué diste mi nombre? ¿Por qué el mío? Pudiste dar el de viejos compañeros de curso, amantes ingratos, algún otro idiota. ¿Por qué el mío? Yo no era mala persona. [...] ¿Sabes cómo me encontraron? Dormido, abrazado al fusil, sin balas. En un entretecho. Siguieron mi huella. Mi nombre en tu boca. (p. 16)

El sufrimiento de Cassandra es instrumentalizado por los militares para obtener información que les permita anticiparse a los movimientos del enemigo. La entrega de información se produce como respuesta a la violencia político-sexual a la que es expuesta continuamente. Es la expresión exacerbada de sumisión y pasividad frente a los deseos y órdenes de los hombres (Jelin, 2002: 101), que, en este caso, son sus victimarios.

En la siguiente intervención, Agamenon entrelaza la entrega de información de Cassandra con la entrega sexual de esta a sus represores, una doble traición que con frecuencia se ha imputado a las colaboradoras tanto ficticias como reales:

> AGAMENON: Fue recorrida por regimientos completos. La puta más loca. Prefirió entregarse a morir, prefirió delatar a sufrir. No tuvo límites, sabía todo y dijo todo. Vació su memoria como un vaso. (p. 15)

Longoni (2007: 150) señaló este continuo deslizamiento que se produce de la categoría de traidora a puta, algo que sucede, no solo en Chile, sino también en otras geografías del Cono Sur, siempre atribuida a las mujeres, nunca a los hombres, "cuya traición tiene siempre un signo de conversión ideológica o moral, pero no de entrega o sometimiento sexual" (Longoni, 2007: 152).

El tópico de la colaboradora como puta está apuntado en el mismo título de la obra, sin embargo, el autor no ejerce una condena moral sobre el personaje. Al contrario, permite al espectador reflexionar acerca de que Cassandra "no es simplemente una puta traicionera, sino que las cosas son más complicadas que esto" (Aelbrecht, 2016: 42). En ningún momento se muestra sobre escena una relación en términos igualitarios entre el

---

cometidas en el centro clandestino La Cueva. Esta supuso la primera condena en Argentina por delitos sexuales y crímenes de lesa humanidad durante la dictadura (Sonderéger, 2012: 11).

perpetrador y su concubina, ni se cae el sensacionalismo de recrear encuentros sexuales entre ambos ni, mucho menos, se muestra una Cassandra satisfecha o gozosa por las atenciones que le prodiga Agamenon. En una escena afirma incluso: "estoy peor viva que muerta" (p. 19).

Paulatinamente surgen nuevas figuraciones culturales de la colaboración, como esta, que se alejan de los planteamientos misóginos que asocian la entrega de información con la entrega sexual o la incapacidad de las mujeres para callar (Peris Blanes, 2019). La obra se aleja de las posturas condenatorias que mayoritariamente negaban el estatuto de víctima de violencia de Estado y que obviaban que dicha colaboración se produce "en un contexto de extrema violencia, quiebre total de la voluntad y una estructura de presión, amenaza y chantaje que no se atenuó en ningún momento" (Peris Blanes, 2019: 158), en el que la delación o la entrega sexual pueden devenir en una forma de supervivencia[387]. La obra de De la Parra se aleja de la conceptualización de la delación como traición y propone pensarla como efecto del terrorismo de Estado, como "el producto más sofisticado del sistema de la tortura y de las tecnologías de la violencia represiva[388]" (Peris Blanes, 2023: 110).

Su conversión en la obra le permite a De la Parra explorar de forma detallada el "atroz derrumbe de la subjetividad como efecto de la aplicación continuada y racionalizada de un dolor corporal extremo y el modo en que la identidad individual de la detenida se vino a pique en las sesiones de tortura" (Peris Blanes, 2008: 152). Este flujo de información constante que entrega hace que su identidad anterior se derrumbe:

> CASSANDRA: Ellos tienen la culpa. Me dejaron tonta de puro machacarme la cabeza. Pueden ver en ella los surcos trazados por sus dedos, tengo la garganta hecha hilachas de tanta corriente. Han dibujado en mi piel el mapa de la desgracia. Estoy peor viva que muerta. (p. 19)

De la Parra evidencia la relación directa que existe entre la aplicación de la violencia y los procesos de reconfiguración identitaria. Esta violencia ejercida por los militares chilenos fue leída durante un tiempo como una barbarie irracional o un exceso injustificable llevado a cabo a título individual por algunos subordinados, como concluye

---

[387] "CASSANDRA [al Hijo]: No mires así a tu madre. Mírame como si fueses yo, otra puta más de la guerra. Es la única manera de sobrevivir. Hay que sobrevivir. Al final todas serán putas o cadavers" (p. 16).
[388] Eugenia Weinstein en su reportaje "Delatores: prontuario de la traición" para la revista *Análisis* ya hizo notar en 1985 que "un colaborador no es necesariamente un enfermo mental, intrínsecamente perverso, o el fruto de la maldad congénita. Suelen ser personas que fueron brutalmente torturadas, por largos períodos, hasta sobrepasar su umbral de quiebre psicológico" (p. 17).

el Informe Rettig. Sin embargo, ocultaba un modo de producción que daba lugar a nuevas subjetividades mucho más moldeables e inclinadas hacia los intereses del poder político y militar. Esto se traduce en la emergencia de nuevos sujetos que, lejos de interesarse por tomar parte en la vida política, aceptan y se adaptan a los criterios impuestos por el mercado (Peris Blanes, 2008: 36), como le sucede a Cassandra.

El disciplinamiento es llevado a cabo con éxito: la joven deja de tener visiones y de anunciar el porvenir y, como consecuencia, deja de ser útil para los militares. Se produce su conversión de ciudadana a consumidora, como se observa en el último diálogo que tiene lugar entre Agamenon y Cassandra:

> AGAMENON: ¿Qué hacemos contigo? ¿No has pensado en suicidarte?
> CASSANDRA: Prefiero comprarme un traje nuevo.
> AGAMENON: ¿Y no te gustaría tener tu tienda propia?
> CASSANDRA: Prefiero ir de compras. (p. 28)

La implantación del neoliberalismo por parte del régimen militar dio lugar a un nuevo individuo chileno, subordinado al mercado, disciplinado por el dinero (Moulian, 1997: 104). La violencia física repartida por el régimen militar fue sustituida por una violencia estructural inherente a las leyes del mercado. El consumismo se convirtió en el nuevo dispositivo de control (Moulian, 1997: 107). Como Cassandra, gran parte de los chilenos dejaron que la sociedad de consumo reemplazara sus deseos y proyectos vitales por nuevos objetos de deseo, perdiendo así la propia identidad (Pinochet Cobos, 2012: 153). De este modo sobrevino la despolitización de la ciudadanía: la política deja de ser vista como posibilidad de deliberación crítica. Ahora, el individuo aspira únicamente a ejercer sus derechos de consumidor.

De la Parra señala en esta obra el terrorismo de Estado como uno de los factores, junto con las políticas neoliberales, que hizo posible la implantación en Chile de la sociedad de consumo que perdura hasta hoy. Mediante el personaje de Cassandra se muestra que la violencia dictatorial más que hacia el exterminio iba dirigida a la producción de individuos moldeables e inclinados a contribuir con los intereses del poder político (Peris Blanes, 2008). Prueba de ello es la transformación de la protagonista en "consumidora". Sin embargo, Cassandra no muestra solo las secuelas de la represión en el individuo, sino que también ofrece una lectura en clave alegórica y social del advenimiento en Chile de la sociedad de consumo como producto de la violencia represiva, una secuela que perdura hasta el día de hoy.

En los últimos años se ha incrementado este uso de la figura de la colaboradora como símbolo de la postdictadura y tra(ns)ición chilena, como metáfora de la transformación ideológica y moral de Chile:

> Si todo Chile había mutado, traicionado sus ideales y se había entregado a un juego de transformismo, a través del cual aceptaba como buenas las estructuras de poder generadas por la dictadura, ¿no eran estos trayectos de cambio de bando los que mejor ejemplificarían la deriva de un país que había transitado desde las expectativas revolucionarias de la UP a la aceptación conformista del nuevo orden neoliberal? (Peris Blanes, 2023: 126)

Sin embargo, ¿por qué recurre De la Parra al arquetipo de Casandra para reproducir la transformación subjetiva que se produce en el individuo tras la tortura? ¿Cuáles son los rasgos míticos que resultan funcionales a su propósito? Recordemos que Casandra aparece en los testimonios más antiguos de la sociedad occidental (*Ilíada* y *Odisea*) como la hija de los reyes de Troya, Príamo y Hécuba. Posteriormente, en la poesía lírica de Píndaro, aparece poseída por el don de la clarividencia que le permite vaticinar el final de Troya. Este don profético habría sido un regalo ofrecido por el dios Apolo a cambio de que la joven satisficiera sus deseos sexuales. Sin embargo, llegado el momento la princesa se niega y el dios, en lugar de retirarle el don pactado, la castiga con que sus profecías jamás sean creídas.

En la *Crestomatía* tenemos noticia de un episodio de violencia que sufre Casandra a manos de Ayante: es sacada a la fuerza del templo de Atenea, donde se refugiaba, para ser entregada a Agamenón como botín de guerra. En dicho poema no se habla explícitamente de una violación, sin embargo, los poetas alejandrinos no dudaron en incluir la violación de Casandra a manos de Ayante cuando reelaboraron este episodio mítico (*Iliupersis*). A los tragediógrafos debemos la atribución de la locura a Casandra por parte de los personajes que comparten escena con ella. Tanto Esquilo como Eurípides dan a conocer el trágico destino que le aguarda tras la caída de Troya: es obligada a abandonar su tierra natal y viajar a Argos como concubina de Agamenón, el responsable de la destrucción de su familia. Finalmente, en el poema de época helenística *Alexandra* aparece esta princesa encerrada en una torre, aislada del mundo exterior, pronunciando una larga lista de profecías.

Para su configuración De la Parra toma y altera una serie de rasgos de estos testimonios clásicos: Cassandra es tachada de loca por su entorno, que rechaza sus profecías y

comenta su supuesto romance con un tal Apolo[389]. Siguiendo la versión de Licofrón, la joven es encerrada y aislada del mundo exterior. En este caso, en lugar de en una torre, en un CCD. Allí los militares explotan este don maldito que les permite localizar y detener a los militantes socialistas. De la Parra innova en su tratamiento y lo reviste de una ironía trágica doble: Cassandra no solo no consigue evitar la dispersión del núcleo familiar con sus advertencias, sino que será la responsable de la detención y muerte de su hermano al colaborar con los militares y entregar su nombre[390]. Tras múltiples episodios de violencia, tortura y violación por parte de los militares, es tomada por Agamenon como concubina, como si de un botín de guerra se tratase. Y, como sucede en Esquilo, pese a cohabitar en el mismo palacio que Agamenon y compartir su lecho, siempre será confinada a una posición de subalterna.

Generalmente, en los textos contemporáneos la reelaboración de este personaje suele forjarse a partir de una doble alteridad: "la discriminación e instrumentalización a la que se ven sometidas las mujeres por parte de los varones" (Vilches 2005: 44) y la situación de marginalidad que cada dramaturgo se proponga denunciar. En nuestro caso, se actualiza como víctima de la dictadura militar. Cassandra responde muy bien a uno de los estereotipos planteado por Jelin (2002: 99): el de la mujer encerrada en un campo de detención que da a luz en condiciones de clandestinidad. Este personaje femenino permite a De la Parra denunciar la doble represión a la que se veían sometidas las mujeres en los campos de detención: la tortura, que tiene como fin el derrumbe subjetivo, y las agresiones sexuales por parte de los militares.

Agamenon: reelaboración mítica del poder militar

Entre los militares que implantaron el sistema neoliberal destaca la figura de Agamenon. Este ha sido identificado por algunos estudiosos con Pinochet, aunque consideramos que es traspasable a otros dictadores cercanos temporal y geográficamente. En su

[389] "CASSANDRA: Dicen que un dios me dió este don. Es falso. Que me calenté con él y él se calentó conmigo y de puro caliente me ofreció el don de la profecía. Y dicen que cómo no me acosté con él se picó y me maldijo. Nadie me haría caso" (p. 2). Sin embargo, CASSANDRA le confiesa a su hermano más adelante que no se acostó con Apolo y que por ello la castigó: "Me dio el don, pero me dijo que nadie, nunca, me creería una palabra" (p. 7).

[390] "HERMANO [a Cassandra]: ¿Por qué diste mi nombre? ¿Por qué el mío? Pudiste dar el de viejos compañeros de curso, amantes ingratos, algún otro idiota. ¿Por qué el mío? Yo no era una mala persona. […] ¿Sabes cómo me encontraron? Dormido, abrazado al fusil, sin balas. En un entretecho. Siguieron mi huella. Mi nombre en tu boca" (p. 16).

caracterización convergen masculinidad, dominación y agresividad, es decir, las características que la mayoría de las representaciones atribuye a la identidad militar (Jelin, 2002: 101). En la actualización de esta figura mítica aparecen, además, algunos rasgos negativos que ya recorrían la épica griega: el uso erróneo del poder y la negativa a reconocer y reparar sus abusos de autoridad.

Agamenón, rey por excelencia de la épica griega, era un personaje ambiguo en la Antigüedad, ya que reunía cualidades tanto positivas como negativas. Se movía en la frontera entre la virtud y la desmesura: obedecía los mandatos divinos, pero traspasando los límites de la prudencia. En sus intervenciones se mostraba como un ser soberbio y orgulloso de sus actos, como un ente superior al que nada podía ocurrirle. Se dejó llevar por la ambición de riquezas y la constante necesidad de reafirmarse como el líder de la expedición bélica. Sus actuaciones revelan una tendencia a tomar el camino erróneo y trasgredir el orden justo de las cosas. Desde la *Ilíada* es caracterizado por su *hýbris*, por llevar a cabo acciones que van más allá de lo permitido a los seres humanos. Esta desmesura se muestra en su abuso de poder: algunos de los ejemplos más conocidos son el sacrificio de su hija Ifigenia y la toma de Troya.

En el primer caso, aludió al "yugo de la necesidad" para justificar su crimen: sacrificó a su hija Ifigenia en aras de la expedición, para conseguir que soplaran los vientos en Áulide y las naves pudieran continuar el camino a Troya. Sin embargo, lejos de actuar en favor del bien común, lo hizo movido por la ambición y no le importó derramar sangre inocente de su hija para mantenerse al frente de la expedición[391]. Otro motivo que oscurecía la figura de Agamenón fue el modo tan impío en que llevó a cabo la toma de Troya. Agamenón no fue castigado, a su regreso, con la muerte por haber capitaneado una expedición injusta sino por haber olvidado la *tekné polemiké*, el arte de hacer la guerra. No respetó estos preceptos y obró de manera inadecuada: destrozó los templos y estatuas de los dioses, atentado que suponía una impiedad contra la esfera divina. Con sus actos iba en contra no solo de los dioses, sino también de Diké: no hay respeto a la

[391] Llagüerri Pubill y Morenilla Talens (en prensa) señalan en su studio la tendencia entre los personajes de tragedia a tratar de desasirse de su propia responsabilidad y situar la motivación de sus actos impíos y sacrílegos en un condicionante externo provocado por los dioses y que es imposible pasar por alto. En el caso del Agamenón esquileo, pese a tener conciencia de lo nefando de sus acciones y las consecuencias que le acarrearán, es la tendencia natural al mal propia de su linaje la que lo lleva a ejecutarlas, no el "yugo de la necesidad" al que se refiere en sus intervenciones.

justicia cuando un hombre osa a todo. Aunque, como ya hemos dicho, estos rasgos negativos no llegaron a devaluar la figura del rey de reyes en la épica.

Esquilo nos legó el primer testimonio de un uso político del personaje de Agamenón que explota la vertiente más negativa que había sido ya apuntada en la épica. El tragediógrafo a lo largo de su *Agamenón* puso de relieve que el triunfo del caudillo se asentó sobre actos desmesurados que traspasaban los límites de la prudencia, lo presentó como un personaje malvado y despiadado[392]. Esta configuración negativa casaba con su propósito de mostrar a sus conciudadanos cuán nociva era la influencia de la aristocracia para la *pólis*: mediante el personaje de Agamenón atacó el partido aristocrático, que reclamaba la vuelta a un sistema de gobierno basado en los lazos de sangre, y defendió la democracia. Con la *Orestíada,* Esquilo pretendía mostrar la imposible convivencia de una justicia colectiva con una tiranía: para el advenimiento de una *pólis* democrática era necesario que la tiranía, encarnada en el héroe trágico, fuese expulsada (Gallego, 1999: 211).

En *La puta madre* se actualizan muchos de estos rasgos negativos. Tal y como apunta García, las versiones latinoamericanas acostumbran a acentuar las flaquezas y defectos del personaje, ofreciendo una "representación hiperbólica de la decadencia y deformación del poder" (1996: 222). En esta obra la obcecación impide al militar respetar los límites, con el golpe de Estado toma el camino erróneo y transgrede el orden justo de las cosas. Así, los crímenes atroces cometidos en la literatura griega, como el sacrificio de Ifigenia y la toma de Troya, se reescriben como crímenes de lesa humanidad, como atentados contra los derechos humanos. La reclusión en centros clandestinos, la tortura y la desaparición forzada serán los nuevos delitos que se le imputan, que van más allá de lo permitido socialmente, del pacto de ciudadanía sobre el que se asienta el Estado moderno. No obstante, como sus predecesores míticos, AGAMENON se muestra soberbio y orgulloso, convencido de haber actuado como debía: "así empiezan todas las tragedias. La honra, la venganza. Es mejor ser un soldado a sueldo. Yo lo fui. Cumplía con mi deber, ¿me entiendes?" (p. 15).

[392] Esta caracterización fue relativamente común en los héroes esquileos, tal y como muestran Llagüerri Pubill y Morenilla Talens: "el héroe esquileo, verdadera encarnación del *genos* en su tragedia (y, por tanto, del viejo sistema gentilicio), trasunto extremo de las corrientes antidemocráticas de la época, que Esquilo opone al sistema político, a los avances del demos, tiene en su naturaleza una inclinación a tomar el camino erróneo, confiando en el fondo de su corazón en poder transgredir el orden justo de las cosas" (2021: 35).

El militar encarna el papel de salvador frente al caos que amenazaba traer consigo el socialismo. Esta postura fue muy extendida entre los dictadores del Cono Sur, que construyeron un marco discursivo en el que la representación del pasado como caos les legitimaba como salvadores de una nación en riesgo. Este marco interpretativo, que Stern (2000: 5) define como la "memoria como salvación[393]" pone especial énfasis en el periodo inmediatamente anterior a la dictadura, que en nuestra obra se corresponde con el triunfo de la Revolución social, cuando la economía iba a abocar al país a una inminente situación catastrófica. Esta lectura del pasado fue impulsada por el entorno militar tras el golpe de estado, no tanto para justificarlo, sino para legitimar el gobierno dictatorial que habían implantado. Así pues, claramente la figura de Agamenon recoge atributos y elementos discursivos que caracterizan a la clase militar chilena, responsable de la dictadura.

En *La puta madre* la obcecación le impide reconocer la atrocidad de las prácticas que impulsó bajo su mandato. AGAMENON está convencido de que sus decisiones han sido las correctas para la salvación del país: "estamos mejor que nunca. Nuestro país es un ejemplo. Estamos limpios" (p. 19). Las palabras del dictador apuntan a la operación de blanqueamiento que se realizó durante la transición, simbolizada en la figura del iceberg que representó a Chile en la Expo de Sevilla (1992). Este iceberg alude a la imposición del olvido, es la imagen de la memoria como caja que debía cerrarse (Stern, 2000: 7).

La ausencia de Orestes como ausencia de justicia

Desviándose de largos siglos de tradición, De la Parra reescribe la leyenda de los Atridas y altera su desenlace, mostrando que, tal como sucede con el mito clásico, no existe una versión definitiva ni unívoca de la memoria, sino que esta puede modificarse y rearticularse. El asesinato de Agamenon no tendrá lugar en esta obra, este se produce en la mente de Clitemnestra únicamente[394]. El homicidio no llega a producirse, la cadena de

[393] Stern (2000) propuso su propia clasificación de memorias emblemáticas, entendidas como marcos interpretativos bajo los que se agrupan memorias concretas y los sentidos que dan a los hechos vividos. Distinguió cuatro modos de entender la violencia estatal y la violación de los derechos humanos. Estas cuatro memorias toman cuerpo en los distintos personajes y de este modo la pugna entre memorias se traslada al escenario teatral.

[394] CLITEMNESTRA [a Agamenon]: "Te he matado varias veces en mis recuerdos. Tengo un amante" (p. 11). Clitemnestra en esta obra ocupa un papel muy secundario, nada queda del personaje esquileo que le disputó la regencia de Argos a su marido y que gobernó dándole muerte a este. Como ya se ha comentado, en la *Orestíada* de De la Parra el suyo es un matrimonio de conveniencia sustentado sobre el interés económico. Clitemnestra podría representar a los grupos económicos que se beneficiaron con el golpe de Estado y cuyos privilegios se mantuvieron tras el retorno a la democracia. De hecho, a día de hoy, las demandas de

ejecuciones es aquí sustituida por un matrimonio de conveniencia. Ya no se disputan el trono o la regencia, como sucedía en la Antigüedad, sino que ambos comparten el capital económico amasado. La descendencia de esta pareja no tendrá ningún peso sobre el desenlace de la obra: no siendo asesinado el padre, no hay ningún crimen que lamentar ni vengar. Como adelanta el mismo autor, no hay Orestes[395].

¿Cómo podemos interpretar la ausencia de Orestes, la desactivación del motivo de la venganza, la alteración del desenlace? Con el final de la *Orestíada* asistimos al nacimiento de una justicia colectiva dispensada por la *pólis* mediante tribunales, al triunfo de la justicia colectiva sobre la tiranía. La dramatización de este primer juicio legendario tendría como motivo perpetuar la imposibilidad de que un individuo impusiese su voluntad particular por encima de la voluntad general de la comunidad (Gallego, 1999: 185). La ausencia de Orestes en De la Parra es equiparable a la ausencia de justicia en el nuevo Chile democrático. Mediante el olvido se ha erradicado el deseo de venganza de los hijos de las víctimas de la violencia estatal y con la imposición del consumismo como aspiración inmediata se ha bloqueado todo intento de justicia[396]. En esta nueva sociedad chilena no hay sitio para Orestes: no hay lugar para la creación de tribunales capacitados para castigar los crímenes que atentaron contra los derechos humanos durante el régimen militar.

---

estos grupos siguen determinando la agenda política de gran parte de los partidos, independientemente de la orientación ideológica de estos. En esta línea de sentido, el enlace de Cassandra y Agamenon vendría a simbolizar en la obra la alianza entre el empresariado (que vieron sus monopolios peligrar) y los militares para derrocar el gobierno de la Unidad Popular y su proyecto de socialismo en democracia.

[395] Orestes asesinó a su madre para hacer justicia en nombre del padre. La diosa Atenea, cansada de estas cadenas de crímenes que exigían sangre por sangre, fundó el tribunal del Areópago para que los atenienses administrasen justicia democráticamente mediante el voto.

[396] La acción de *Infamante Electra* (2006), por el contrario, gira en torno a la posibilidad de hacer justicia. Dafne Halevi es la obstinada chilena que pelea por tratar de conocer la verdad e impartir justicia. Por ello, es reconfigurada como una exitosa abogada que llega a ministra de Justicia. Sin embargo, el juicio que propone la obra no es contra los militares que participaron en la dictadura pinochetista, sino contra los políticos concertacionistas corruptos que vendieron sus ideales de izquierdas al mercado neoliberal. La acción dramática se sitúa durante la transición, tras la implantación de un nuevo sistema procesal penal (léase entre líneas la Reforma Procesal Penal llevada a cabo bajo el gobierno de Ricardo Lagos) que sustituía el principio inquisitorial por los juicios orales. Toda la trama gira en torno al próximo juicio oral de Joshua Halevi, un juicio que consideramos que alcanza una dimensión extradiegética, ya que, a medida que avanza la acción, el mismo espectador se plantea si absuelve o condena a esta clase política por su apostasía.

El Padre: exilio político y reconversión ideológica

El Padre encarna la figura del exiliado político. Es el único de la familia que consigue ponerse a salvo saliendo del país y durante su estadía en el extranjero sufre una conversión de la que la obra se hace eco. A estas alturas de la investigación, el personaje que marcha al exilio y vuelve renovado ideológicamente y decidido a ingresar en el nuevo orden político y social ya nos resulta extrañamente familiar, ya que de este transformismo nos habla *Infamante Electra* de Galemiri. Al inicio de la acción dramática el Padre está muy unido a la causa socialista. Sin embargo, ante el avance del enemigo se amilana y comienza a retroceder respecto a sus ideales, como dejan ver los reproches del HERMANO: "no te reconozco. Te has vuelto un cobarde. ¿Ya no piensas en el obrero, el campesino? Ya no te sale fuego por la boca. Tiritas, tiemblas" (p. 13).

Tras los bombardeos, los familiares dan por muerto al Padre. No obstante, en la escena 16 reaparece y tenemos noticia de su huida a Berlín y su estancia en Caracas. Una vez pasado el tiempo, ya no teme ser perseguido y regresa. Como le sucede a Cassandra, el personaje sufre una evolución psicológica e ideológica: pasa a ingresar las filas de los políticos e intelectuales que habían cruzado las filas del neoliberalismo[397] y habían dejado atrás las promesas de reestructuración social para abrazar la "cultura económica moderna" (Moulian, 1997: 42), que tenía como base la mercantilización y competitividad. Un movimiento centrípeto que acerca sus políticas económicas a las de la oposición.

Este acercamiento a la oposición no se produjo sólo en materia económica, sino también en términos físicos. Debido a la continuación en la vida política de algunos integrantes del gobierno de Pinochet (que habían sido designados como senadores vitalicios o elegidos en los comicios electorales), los que habían sido perseguidos se vieron abocados a convivir con sus perseguidores y responsables de asesinatos masivos. Sin embargo, con el tiempo esto dejó de suponer un problema moral: "se hizo común el

[397] En 2021, Marco Antonio De la Parra vuelve a poner el foco en las nuevas alianzas que forjó la Nueva Izquierda Chilena con el advenimiento de la democracia para poder mantenerse en el poder y comienza a escribir una obra titulada provisionalmente *La concertación o GOLF*. "Me imaginé a alguien de la Concertación que está aprendiendo a jugar a golf para poder jugar con Ponce Lerou [...]. Me interesan esos personajes ambiguos que sobreviven a los procesos políticos, que se las arreglan para estar en el instante más brutal de corrupción de la democracia liberal en Occidente", cuenta (en Ortega Criado, 2022: 1077). Esta obra parece poner el foco en el amiguismo y el pactismo entre los partidos de izquierda y el empresariado. Ponce Lerou fue el yerno de Pinochet y un empresario chileno que, entre otras cosas, se vio envuelto en diversas tramas de corrupción que airearon sus donaciones a diferentes partidos de izquierdas, que formaban parte de la Concertación. Mediante su financiación garantizaba la ejecución y perduración de sus intereses en las políticas estatales.

intercambio de sonrisas, luego de gestos amistosos, de conversaciones, de fotos en los diarios compartiendo vida social[398]" (Moulian, 1997: 64). El mismo Agamenon explica a Cassandra el trato amistoso que ahora le dispensa su padre, antiguo militante socialista:

> AGAMENON: Ellos han aprendido la lección. Están más mansos. Tu padre, por ejemplo, es todo un caballero. Esta mañana nos hemos saludado como viejos camaradas. Me preguntó por ti. Nos han tomado muchas fotografías. (p. 27)

Estas palabras se hacen eco de la "amistad cívica" que debía existir entre los dirigentes políticos para la prosperidad de la nación (Camilo Escalona, 1999: 15). Tienen lugar en la escena 20, mientras el elenco de personajes posa para una foto conjunta que opera como la imagen de la reconciliación impulsada por el gobierno democrático y las nuevas políticas que abogaban por el perdón entre ciudadanos para evitar la polarización de la sociedad. Este posado conjunto también se hace eco de los cambios operados en la praxis política y de la adaptación de los dirigentes a estas lógicas mediáticas que tras las campañas del plebiscito pasaron a vertebrar la vida política. Durante los primeros años de postdictadura:

> Su desfile en las páginas sociales del diario oficial *El Mercurio* muestra hasta dónde los antiguos códigos del honor y la moralidad del repertorio militante de la izquierda fueron reemplazados por el libreto narcisista de la figuración social. El álbum fotográfico de la transición se llena de poses falsas, de oraciones mentirosas: todo un juego de apariencias destinado a compensar el debilitamiento de los significados políticos de izquierda con una proliferación exhibicionista de significantes vistosos que adornan la actualidad mediática todavía controlada por la prensa de derecha. (Richard, 2018: s. p.)

Sin embargo, la estampa no es tan idílica como Agamenon pretende hacer parecer. En esta fotografía familiar falta el Hermano de Cassandra, cuyo paradero es todavía desconocido para los familiares.

El Hermano y la Madre: las víctimas de la desaparición forzada[399]

El Hermano, junto con Cassandra, es uno de los personajes más polémicos de la obra. Pese a las premoniciones de esta y los consejos de su padre no se retiró de la lucha armada

---

[398] Esto generó entre los ciudadanos la amarga sensación de que los políticos constituían un círculo cerrado, una clase, igualados por el poder, que todos eran lo mismo. De este modo se comenzó a acusar a los dirigentes de corrupción moral y política.

[399] En *Infamante Electra* aparece también el tema de la tortura, pero de manera más oblicua. En la escena 9, Joshua Halevi, a quién debemos identificar con el Agamenón mítico, confiesa que su hijo fue encerrado, torturado y asesinado en Villa Grimaldi por la CNI, de donde no pudo rescatarle. A diferencia del Hijo en *La puta madre*, el hijo de Joshua Halevi murió fusilado en un falso enfrentamiento: su ejecución no fue ocultada a sus familiares, pero si manipulada para parecer como necesaria en un enfrentamiento contra las

y acabó recluido en un centro de detención y tortura[400]. Su nombre forma parte de la larga lista que su hermana entregó a los militares. Allí, pasado un tiempo le dieron muerte. Ahora únicamente se acuerda de él la Madre:

> NIÑO: ¿Madre? ¿Es cierto que nací a la orilla del río mientras buscabas el cuerpo de tu hermano? ¿O es una leyenda mal parida del fantasma de mi abuela?
> CASSANDRA: Tu abuela está loca como un pino de pascua. Cree que va a volver si pregunta por él.
> MADRE: ¿Dónde está?
> CASSANDRA: Mansa preguntita. Vieja loca. (p. 17)

El personaje del Hermano nos permite conectar con uno de los temas más delicados y susceptible de turbar el orden democrático: los detenidos desaparecidos, categoría particular de aquellos detenidos de forma clandestina, por fuera de los circuitos de la legalidad de la dictadura y cuyos cuerpos se hicieron desaparecer. Esta desaparición planificada supuso, no solo la herramienta ideal para la eliminación de cuerpos, pruebas y delitos, sino que también funcionó como técnica intimidatoria para la población restante, sea cual fuere su relación con la esfera política (García Castro, 2010: 43). Supuso una técnica coercitiva fundada en la ocultación de los cuerpos asesinados que permite, también, a largo plazo, la desestructuración los lazos sociales y políticos: neutraliza grupos políticos activos y disuade la formación de una nueva oposición.

La escenificación del detenido desaparecido en esta obra es relevante por diversos motivos. Se produce en un momento en que las políticas del gobierno instaban a olvidar este asunto y dejarlo fuera de los productos culturales, como si de este modo pudiesen borrarse los conflictos del pasado. De la Parra se enfrenta a la memoria dominante al dar cuerpo en su obra a este grupo social que era negado por los militares y suma su iniciativa a aquellas que se proponen inscribir la figura del detenido desaparecido en el imaginario chileno. Emplea el espacio teatral para legitimar a estos desaparecidos como víctimas del gobierno militar gracias a la capacidad de representación de la literatura, en un momento en que se pretende hacer pasar por inexistente aquello que no se representa, que queda fuera de la agenda pública y política.

---

fuerzas de seguridad. Durante la dictadura fue usual la participación de los medios de comunicación en este tipo de montajes.

[400] Hablamos de detenido desaparecido "cuando se produce la privación de la libertad de una persona por parte de Agentes del Estado o personas o grupos de personas que actúan con su autorización, apoyo o aquiescencia, seguida de la falta de información sobre su suerte, su destino o paradero" (Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación, 1996).

Sin embargo, como sucede a los artistas de los distintos ámbitos, De la Parra debe enfrentarse a la pregunta acerca de cómo escenificar la ausencia, cómo darle un espacio, un cuerpo y una voz a los que están desaparecidos. El Hermano reaparece en la obra tras morir, y lo hace en calidad de fantasma, para contarnos su historia, su muerte en el campo de detención clandestino. Esta espectral aparición nos ha hecho pensar en el prólogo de *Hécuba* (424 a. de. C., Eurípides), donde el fantasma de Polidoro, hermano de la princesa Casandra, se persona para contar su desgracia: muerto a manos de su huésped, su cuerpo ha vagado insepulto por el mar, sin ser llorado, sin tumba.

Salvando todas las diferencias que separan a Polidoro del Hermano, queremos señalar que De la Parra retoma la extendida tradición en la literatura clásica de hacer aparecer los espíritus de aquellos que no habían recibido las honras fúnebres[401] para dar cuerpo a los no-vivos, a los desaparecidos que yacen insepultos en parajes desconocidos. En las últimas décadas el "giro espectral" en la teoría cultural contemporánea ha prestado especial atención a los usos de la figura del fantasma o del espectro como cifra de un pasado irresuelto que regresa (Pérez, 2022: 20). En el caso del Cono Sur, las estéticas y figuraciones espectrales[402] se han vinculado especialmente con la figura del detenido desaparecido y la necesidad de "traducir a lo sensible su incierto y contradictorio estatuto" (Peris Blanes, 2022: 161). Así lo demuestra Pérez (2022) en su estudio dedicado a las representaciones fantasmales de los detenidos desaparecidos en el teatro argentino.

En un momento en que el pasado se invisibilizaba tras un teatro que apostaba por la deshistorización de su contenido y por unas políticas de la memoria que priorizaban la museificación sobre el ejercicio de la justicia y el reconocimiento de las víctimas del período dictatorial (Núñez, 2013: 58), De la Parra hace su particular inscripción del

[401] Son múltiples los ejemplos en las literaturas griegas y latinas en las que el fantasma de algún muerto insepulto aparece para reclamar sus honras fúnebres, algunos de ellos, incluso, para revelar el paradero desconocido de su cuerpo. La insepultura de los cuerpos, según las creencias, no les permitía ingresar en el más allá, dejándoles en un lugar liminal en el que no eran ni vivos ni muertos, como les sucede a los detenidos desaparecidos. La no sepultura de los cuerpos o la falta de ceremonia fúnebre era un hecho que ya turbaba y preocupaba a la sociedad griega y perdura hasta día de hoy, como demuestra la problemática de las fosas comunes o los detenidos desaparecidos.

[402] Otras estéticas y retóricas listadas por Peris Blanes (2022) en torno a la desaparición forzada en Chile son las figuras de la ausencia y del vacío, que tratan de hacer visible el hueco que deja el sujeto extraído en el mapa social, y las narrativas de la recomposición que tratan de recomponer simbólicamente el quiebre producido por la desaparición entre nombre y cuerpo. Sin embargo, algunas de ellas terminan dando cuenta de la imposibilidad de llevar a cabo esta reconexión. Estas, que no agotan la diversidad de posibilidades estéticas y retóricas, son fruto de las luchas históricas "por imaginar y hacer imaginables los efectos de una forma de represión que, en un primer momento, carecía de marcos para ser pensada, procesada y denunciada" (Peris Blanes, 2022: 165).

detenido desaparecido en el espacio teatral. La reaparición de este detenido desaparecido tiene como fin dar la vuelta a las políticas de la Concertación: el Hermano ayuda a construir una memoria alternativa del pasado reciente (Aelbrecht, 2012: 43), una memoria que parte de la experiencia militante y que se articula como una prueba de la consecuencia con sus valores, identidades o compromisos positivos, éticos y democráticos (Stern, 2000: 5).

Sin embargo, el actor político que era desaparecido no fue la única víctima de esta técnica represiva. Su entorno más próximo se convertía en víctima indirecta también. El núcleo familiar sufrió durante décadas bajo el peso de estos crímenes gubernamentales, por no saber si sus seres queridos están vivos en condiciones inhumanas o muertos y enterrados en fosas comunes (Gatti, 2011: 212). De este modo, el ejercicio de poder se extendió a círculos más íntimos, instaurando la duda, el miedo, la desesperanza en los espacios privados sin que los agentes del Estado tuviesen que intervenir en ellos. En este segundo grupo de víctimas dolientes podemos integrar el personaje de la Madre, cuya reiterada pregunta acerca de "¿dónde está?" su hijo, nos dirige hacia la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos[403].

El personaje de la Madre se construye en torno a la memoria como una ruptura lacerante no resuelta, común en aquellas personas a las que el dolor privó de todo sentido a su vida cotidiana (Stern, 2000: 5). Funciona como un referente social convincente que permita al espectador identificarse con ella y con su dolor, que pueda movilizar y hacer reflexionar al receptor (Stern, 2000: 9). Su caso es similar al de muchas mujeres que, pese a no ser encerradas en los CCD, se convirtieron igualmente en víctimas de la violencia estatal: "al tomar como rehenes a los hombres, el sistema represivo afectó a las mujeres en su rol familiar y de parentesco, es decir, en el núcleo de sus identidades tradicionales de mujer y esposa" (Jelin, 2002: 104). Esto les obligó a desempeñar un nuevo rol bajo la dictadura, a movilizarse para crear y fundar organizaciones que lucharan por los derechos humanos. Las mujeres, de este modo, se convirtieron en portadoras de la memoria social

[403] En 1975 los familiares irrumpen en el espacio político bajo la condición de "familiares de desaparecidos". Nace así la AFDD que, bajo la pregunta de "¿dónde están?", reclama la verdad, la justicia y la memoria que se les ha privado tanto a sus integrantes como a sus allegados. Consideran que su drama no es privado, sino que adquiere una dimensión nacional, por ello, su lucha "fue llevada a cabo independientemente del hecho de que éramos familiares de desaparecidos: éramos chilenos y no queríamos que en Chile las atrocidades que conocíamos siguieran ocurriendo" (intervención de Sola Sierra en García Castro, 2010: 103). Es importante tener en cuenta que esta agrupación de familiares se convierte en un nuevo actor politico, pero sin pretender formar un partido político ni asegurar la persistencia del proyecto social, económico, político defendido por sus desaparecidos.

de las violaciones de los derechos humanos. Este activismo femenino responde a la superioridad espiritual mencionada por Jelin, sin embargo, debemos tener en cuenta que este espacio social que conquistan sigue anclado en los roles familiares de amor y ética del cuidado atribuidos a su género. Por tanto, se refuerzan y perpetúan los estereotipos y visiones tradicionales de la mujer (Jelin, 2002: 115).

Hasta aquí el análisis de los personajes nos ha permitido constatar que "también el poder que se ejerce y ejercita en la represión directa se da en el marco de relaciones de género" (Jelin, 2002: 115). Las mujeres quedan al margen de la esfera política. Sus decisiones y sus actos no influyen en el devenir político ni social del país. Todos los personajes masculinos son activistas políticos y sus acciones pueden ocasionar transformaciones sociales. Por ejemplo, el Padre y Hermano combaten por la causa socialista mediante la revolución, mientras que Agamenon es uno de los militares que ejecutaron el golpe de Estado. Sin embargo, existe un personaje que, debido a su ambigua identidad sexual queda al margen de esta división de géneros planteada por Jelin. Se trata del Niño, cuya configuración exploraremos a continuación.

El Niño como posibilidad de articular una memoria de la catástrofe

El Niño, como ya hemos comentado, es un personaje liminal, cuya apariencia transita entre lo masculino y lo femenino. Nace de la fusión de dos bloques ideológicamente enfrentados, encarnados en Cassandra, la colaboradora, y Agamenon, el dictador. Al inicio de la obra este se encuentra en un camerino "pintándose las uñas de los pies. Durante la obra irá avanzando en un paulatino travestismo, como pasando de la puerilidad a la apariencia femenina sin tránsito por virilidad alguna" (p.1). Proponemos equiparar el caso del niño al "travestismo de la democracia" denunciado por Moulian: ese proceso gestado durante la dictadura que permitía la continuación de las estructuras básicas bajo la apariencia de una democracia (1997: 212). Esta es una de las diversas metáforas que emplea De la Parra a lo largo de la obra para evidenciar ante el espectador o lector la continuidad existente entre dictadura y democracia gracias a la reproductibilidad del sistema económico que implantaron los militares.

El Niño da voz a las generaciones posteriores que crecieron bajo el pacto de consenso y olvido sobre el que se refundó la democracia chilena. A estos jóvenes, en muchos casos, se les negó la intrahistoria familiar y, como el Niño, se vieron obligados a preguntar por

sus orígenes. Este conocimiento de los acontecimientos pasados era visto con temor por la clase gobernante, el deber de memoria ponía en peligro la estabilidad política y social. Como se ha mencionado, Agamenon sugiere a Cassandra que renuncie a tener al hijo por temor a que incube la venganza y ponga fin a los pactos conciliatorios de silencio y olvido[404].

El Niño (y por extensión, las generaciones venideras) encarna la posibilidad de mantener una memoria de lo sucedido (Pinochet Cobos, 2012: 155). Sus continuas preguntas acerca del pasado familiar son el punto de partida para reelaborar la memoria, para poder construir un sentido al pasado y forjarse una identidad propia, que, hasta ese momento, le ha sido negada:

> CASSANDRA: repite conmigo. No sé mi nombre, no tengo huella, no pretendo nada de la vida. No quiero ser ni más ni menos. No estoy ni ahí. ¿Viste? Tenís el futuro asegurado. […] Quiero que sea un perfecto idiota. Lo sé. O una idiota, que es mejor. Quiero que sea miss Chile, locutora de televisión, una puta cara. Quiero que sea reina y no use la cabeza para nada más que peinarse. El futuro no será de los lúcidos, de los vivos ni de los que se dan cuenta. Será de los aperrados, de los que con dientes y muelas le saquen el gusto a la vida, de los que de la nada caguen plata. No es tiempo de héroes, a lo más de cantantes o de futbolistas. Hay espacio en el futuro solo para las sapas. O las locas, o las putas. (p. 18)

Cassandra entiende la memoria como algo que condenar al olvido, es partidaria de encerrar sus recuerdos en una caja y enterrarlos ya que probablemente viva atravesada por la culpa y responsabilidad de sus crímenes, sin identificarse como víctima del régimen militar. Forma parte de aquellos ciudadanos que no negaron la existencia de la violencia estatal, pero que consideraron que recordarla era peligrosa para la estabilidad nacional. Acorde a este pensamiento priva al hijo de un nombre, de sus orígenes y le alienta a formar parte de la sociedad de consumo y del espectáculo. Clitemnestra y Egisto, representantes de la nueva sociedad de consumo, se ofrecen a ser los mánager que lleven a este Niño al estrellato, a darle un nombre artístico, a construirle una identidad que puedan mercantilizar y vender. El Niño consigue convertirse en una estrella de rock de sexo indefinido con una posición destacada dentro del panorama nacional y el mundo del faranduleo, pese a ello, sigue obstinado en conocer sus orígenes y el pasado familiar. El personaje se construye, de nuevo, a partir de una posición liminal: oscila entre el deseo de consumo y el deseo de saber, entre el olvido y la memoria.

---

[404] "AGAMENON: Incubará la venganza. Es peligroso. Lo mirarás extraño desde su nacimiento. Se sentirá un forastero en su propia tierra. ¿Crees que necesitamos jóvenes como él? Necesitaremos olvido, homenajes hitos históricos, amnésicos" (p. 14).

Como en toda buena tragedia, no puede faltar, hacia el final, la irrupción de un *deus ex machina*, la aparición de un dios en escena. En la Antigüedad este era un recurso muy socorrido para poner fin a aquellos entuertos que los humanos no eran capaces de resolver *motu proprio*. En este caso, Apolo se persona ante el Niño y le ofrece un don que le permitirá conocer no solo el futuro sino también el pasado. Esto último hace el don especialmente valioso ya que le daría acceso al conocimiento del pasado nacional y la intrahistoria familiar que le han sido negados. La oferta de Apolo representa aquí la posibilidad para las nuevas generaciones de abrir la caja del olvido, de conocer los acontecimientos y articular una nueva memoria que incluya experiencias que excedían la versión oficial de la Historia. Apolo le dispensa la posibilidad de ver, de saber. Sin embargo, como le sucedió a su madre, lleva aparejada una maldición: cuando el Niño se decida a hablar sobre el pasado, lo hará en sentido figurado y lo tomarán por artista:

> APOLO: Te daré el don, pero sólo podrás hablar en sentido figurado y dirán que eres un artista.
> NIÑO: Hablaré
> APOLO: Y no te escucharán.
> NIÑO: Hablaré.
> APOLO: Y no te escucharán. (p. 28)

Esta escena que cierra la obra alude a la capacidad del arte para dar voz y forma, desde un lenguaje simbólico, a los horrores del pasado, a moldear representaciones de la historia reciente. Por ejemplo, tal como indica Bracamonte (2016), en Argentina el rock, género por excelencia de la contracultura, se convirtió en el vehículo más socorrido para la expresión del descontento, la crítica y las soluciones alternativas al Proceso y a la dictadura gracias a su articulación como discurso simbólico y alegórico.

Esta obra no niega a las generaciones venideras, sumidas en una sociedad de consumo, la posibilidad de articular una memoria, sino que pone de relieve la necesidad de crear un nuevo lenguaje apropiado para dar cuenta de los hechos sucedidos. Estos lenguajes de carácter oblicuo y simbólico sustituyeron al lenguaje convencional, incapaz de hablar de los horrores cometidos. La sociedad chilena todavía no estaba preparada ni disponía de herramientas para repensar su propio pasado sino a través de estos lenguajes quebrados que cifraban de un modo elusivo y tangencial el horror de la dictadura militar. Sin embargi, esta metaforización del lenguaje también tiene su contrapartida: puede restar

eficacia al mensaje al ser identificado como arte carente de reflexión social, tal y como advierte Apolo que le sucederá al Niño cuando se decida a hablar[405].

A modo de cierre. Los trabajos del mito griego en el Chile transicional

La amnesia voluntaria de la que habla el dios Apolo, la memoria entendida como olvido o la llegada de una sociedad de consumo gobernada por el deseo y absolutamente despolitizada son algunas de las cuestiones que Marco Antonio De la Parra dramatiza en *La puta madre*, su particular reescritura del mito de los Atridas. Estas son preocupaciones que en el momento en que se escribió la obra no ocupaban un lugar central en la esfera política y mediática. Pese al contexto transicional y las luchas por los derechos humanos que se estaban llevando a cabo, su abordaje quedaba relegado al discurso académico o a la vida cultural.

Con el fracaso de *La muerte y la doncella* se había puesto de manifiesto el rechazo del conjunto social a comenzar a pensar acerca de las responsabilidades sobre el pasado tanto del Estado como de la sociedad en su conjunto. Quizás, por ello, Marco Antonio De la Parra decidió atenuar el impacto no solo difuminando las coordenadas espaciotemporales (como ya había hecho Dorfman), sino introduciendo, además, un juego intertextual. Las alusiones míticas permiten poner distancia con respecto a la situación vivida y, en lugar de anclarla en Chile, la hacen global, extensible a cualquier país que acabe de dejar atrás un régimen dictatorial o autoritario.

El mito permite en esta obra no solo construir una problemática sobre la memoria, encarnada en los diferentes personajes, sino también reflexionar sobre la destrucción de identidades sociales que la dictadura llevó a cabo, y ser conscientes del agujero que dejó como saldo. En su primera representación, en 1998, puso en escena los procesos de transformación subjetiva y social que la sociedad chilena todavía era incapaz de conceptualizar de un modo claro y definido. Como afirma Hurtado (2000: 44), a veces el

[405] Al ser preguntado por esta obra en 1999, De la Parra contó que había una segunda parte en marcha:
"R: La puta madre no termina y ya tiene una segunda parte: el hijo de puta.
P: ¿Quién es el hijo de puta?
R: El hijo de la puta madre, el sobreviviente.
P: ¿El travesti?
R: El travesti en la lectura de Moulian, claro" (en Ortega Criado, 2022: 1076).
Sin embargo, este proyecto que habla de la voluntad del autor de seguir abordando el devenir de Chile en clave de transformismo quedó inconcluso.

teatro nos ayuda a comprender lo que nuestra mente y cuerpo se resisten a aceptar, presionados por el propio pensamiento social que se niega a considerarlo como posible.

Queremos destacar, pues, la trasposición y actualización del mito de los Atridas al contexto social e histórico que realiza el autor con la intención de hacer reflexionar al receptor sobre asuntos que habían quedado marginados de los marcos ideológicos y discursivos implantados por la Concertación. Para ello, reelabora el personaje mítico de Cassandra, para visibilizar, mediante la transformación subjetiva de este personaje, la relación existente entre la violencia militar y la creación de una sociedad de consumo. Además, trae a la luz una verdad enterrada por las políticas de la memoria y su despolitización de la violencia extendida a partir del Informe Rettig. Asimismo, hace un uso paródico del mito para desnaturalizar creencias sobre las representaciones del pasado y realiza una reescritura "deconstructivamente crítica" (Hutcheon, 1993: 193), lo que implica que a la vez que reescribe el pasado, lo subvierte y lo cuestiona. De este modo, evidencia una verdad que permanece oculta: la relación existente entre la represión militar y la nueva democracia. Sin la primera no se habría podido implementar el sistema económico basado en el neoliberalismo ni la arquitectura institucional que en gran medida perduran todavía hoy. El terrorismo de Estado, por ende, tuvo un papel fundacional para el sistema democrático actual.

Proponemos leer este proceso creativo de reelaboración del mito grecolatino como un trabajo de la memoria que implica "la transformación simbólica de los sentidos del pasado" (Jelin, 2002: 14). Esta operación de dar sentido al pasado nos conduce a una lectura ejemplar de los hechos, como demandaba Todorov (2000), que sirva como modelo para comprender situaciones semejantes, aunque con agentes, causas y víctimas diferentes. Obedece a un afán de extraer valores y enseñanzas universales asociados al mismo hecho y se opone a la lectura literal que no "sirve de lección o enseñanza para el porvenir" (Baer, 2010: 147). De este modo, De la Parra obedece al deber de memoria que exige, no un simple recuerdo del pasado, sino una conciencia crítica de los hechos para impedir que vuelvan a suceder.

El imaginario, el relato y los discursos de la represión que brotan en esta obra fueron una realidad negada y semiocultada[406] durante la dictadura. En este silenciamiento

[406] El terrorismo de Estado no se ocultaba del todo, puesto que para amedrentar e inmovilizar con el miedo a una parte de la población era necesaria, por ejemplo, la circulación de rumores no contrastados acerca de la tortura en centros de detención clandestinos.

tuvieron gran responsabilidad los medios de comunicación. Por ejemplo, la televisión, a la vez que consolidaba el discurso que celebraba el mesianismo redentor de los militares, blanqueaba los crímenes más nefastos operados por el terrorismo de Estado y articulaba un simulacro de bienestar social y progreso dirigido tanto a la ciudadanía chilena como a las potencias extranjeras. Este era necesario para atraer la inversión del capital extranjero hacia las empresas nacionales, pero también para desviar la atención de los organismos internacionales de derechos humanos que censuraban las violaciones de estos que estaban teniendo lugar en el interior del país. De este constructo mediático nos habla *Ulises o no*, la siguiente obra que vamos a analizar.

2. Ítaca: anatomía de un simulacro

> ULISES: ¿Dispara usted o disparo yo? ¿Quién es el que matará? ¿Quién es el culpable de este viaje? ¿Quién toma el arma asesina? ¿Quién regó los cuerpos en las costas? ¿Quién cerró las fábricas? ¿Quién arrojó las tormentas para que nuestras naves fuesen sacudidas por el oleaje? ¿Quién confundió las historias? ¿Quién cambió los nombres de las calles? ¿Quién violó a las sirenas y les robó a sus hijos? ¿Quién hizo esos barcos de cartón? ¿Quién contrató a esos bestias para matarme? ¿Quién te coronó? ¿Quién financió a los buitres que merodean por mi casa? ¿Quién falsificó los pasaportes y me hizo extranjero? No lo soy. Vago por los mares dibujados en un decreto. Debo volver y debo matarte. ¡Pero no puedo, por Zeus! (*Ulises o no*, p. 43)

Las palabras de Ulises, el protagonista de la obra que nos disponemos a analizar, adelantan algunas de las problemáticas contenidas en *Ulises o no* como el no lugar del exilio en la historia chilena reciente y la falta de un discurso en la esfera pública y social que pueda dar cuenta y ordenar las vivencias que provocó sobre la ciudadanía el golpe de Estado y la implantación de la dictadura. Las secuelas no solo alcanzaron a los que permanecieron en el interior del país, sino también a quienes marcharon al exilio. Su historia es otra de las aristas que todavía no ha sido reunificada en el relato nacional de Chile.

Del exilio no se habla

La experiencia del exilio es un vacío del que no se habla en las obras anteriores. De manera más o menos explícita, se indica que partieron al exilio, sin embargo, los personajes omiten sus vivencias y las obras no ahondan en las problemáticas que debieron enfrentar en sus lugares de llegada y tras su retorno. Joshua Halevi (*Infamante Electra*) estuvo en París[407], el Productor (*Filoctetes*) en un "falso exilio[408]", el Padre (*La puta madre*) en Caracas y en Berlín[409] y el Ulises que aquí nos ocupa no sabe si se encuentra

[407] Las acotaciones de la escena 13 aluden a "el memorable baile que comienza en la despótica calle huérfanos en el remoto Santiago de Chile y acaba en la erótica Rue des Champs Elysees agobiantemente sexy Paris, mientras te arrastraba hacia ese hotelucho de la calle Diderot. El exilio" (p. 18).

[408] "FILOCTETES [al Productor]: Empieza a molestarme tu fragancia, tu cabello bien peinado, tu olor a Hugo Boss y tus recetas de sobrevivencia que aprendiste en tu falso exilio" (s. p.).

[409] "Entra el Padre, muy cambiado. Muy viejo.
CASSANDRA: ¿Dónde estabas? Ni una palabra. Ni una carta. Ni una maleta. Ni una encomienda. Creíamos que estabas muerto.
PADRE: Lo estuve. En Berlín, en Caracas. Cambié varias veces de nombre. Cambié de mujer. Tengo otros hijos" (p. 22).

en el exilio o en el viaje de retorno. Todos ellos en algún momento son identificados como antiguos militantes setentistas, un pasado del que prefieren distanciarse, pero que en el presente dramático han abrazado las pautas del neoliberalismo y se han reubicado exitosamente en la nueva sociedad de consumo. Sus metamorfosis son operaciones metonímicas que nos hablan del desvío en el devenir político que se produjo en la sociedad chilena tras el golpe de Estado que puso fin abruptamente a la Unidad Popular. Qué papel pudo tener el exilio en este viraje individual y social es algo que las obras no esclarecen, tampoco abordan las vivencias de los protagonistas en estos lugares lejanos ni muestran las dificultades a las que pudieron haberse enfrentado tras su marcha.

Este silencio en torno al exilio no es solo propio de nuestro corpus o del teatro de postdictadura sino que es el reflejo de las políticas concertacionistas que no lo tuvieron en cuenta dentro de sus medidas reparatorias en materia de violaciones de derechos humanos: "atender el exilio de chilenos que vivieron en diversos países por tiempos prolongados no coincidía con la lógica del olvido necesario para el nuevo Chile" (Zamorano Díaz, 2021: 110). Los sucesivos gobiernos actuaron como si el mero hecho de poder volver al país fuera una compensación suficiente por los años de penalidades vividos en el extranjero. Síntoma de ello es la ausencia del exilio en los actos y conmemoraciones del 30 aniversario del Golpe, pero también de los seminarios, debates y mesas redondas que se organizaron para la ocasión (Rebolledo, 2006).

Veinte años después, en el momento en que se escriben estas páginas, el exilio sigue sin tener una fecha o un lugar para recordarlo: "no hay memorias, placas, museos ni otros aspectos materiales" (Rebolledo, 2006). No existen tampoco espacios colectivos ni iniciativas que tengan por objeto la reflexión conjunta e intercambio de ideas entre los que lo vivieron ni se ha creado comisión alguna con voluntad de esclarecer el impacto que tuvo sobre la ciudadanía, sus efectos sobre el individuo, pero también sobre la sociedad en su conjunto. En el caso chileno todavía no se ha podido construir un campo de saberes en torno a esta vivencia que circula de forma no institucionalizada en ámbitos familiares y privados. Mientras tanto, en la esfera pública del exilio no se habla.

El exilio: una tecnología represiva de carácter jurídico

Dentro de la geografía represiva conosureña el exilio producido por el gobierno de Pinochet se ha distinguido por su fuerte componente legal[410]: durante los 17 años de dictadura se fueron sucediendo diferentes procedimientos burocrático-administrativos y mecanismos institucionales que, amparados en lo jurídico, regulaban el flujo de la oposición política. El exilio fue, junto con la tortura y la desaparición forzada, una de las herramientas del aparato represivo para controlar y doblegar a la oposición (Lastra, 2017).

El Decreto Ley 81 (6-11-1973) otorgó al Estado la facultad de expulsar del país a quienes cometieran delitos a la vez que les obligaba a pedir un permiso al Ministerio del Interior para poder volver a entrar. Por medio de este decreto fueron expulsados los principales cuadros de partidos y organizaciones políticas, una medida que rápidamente generó gran rechazo en el extranjero y propició la movilización y apoyo de redes transnacionales de derechos humanos (Slatman, 2012: 7). En 1974, el Decreto Ley 604 (10-8-1974) prohibió el ingreso al territorio nacional de aquellas personas consideradas "peligrosas" por el régimen, y, más adelante, el Decreto Supremo 504 (04-1975) permitió a las personas condenadas por tribunales militares conmutar la pena de prisión por "extrañamiento", pero, sin autorización para regresar, aunque se hubiese cumplido el tiempo de condena fuera del país (Lastra, 2017: 122).

En 1978, entró en vigor el Decreto Ley 2191 que concedía la amnistía a las personas que hubieran cometido hechos delictuosos siempre que no se encontraran sometidas a proceso o condenadas al momento de dictarse la ley. Sin embargo, la llamada Ley de Amnistía no supuso el retorno de los exiliados ya que estos debían pedir permiso al Ministerio del Interior que en la mayoría de los casos lo denegaba por considerar que se trataba de un "obstáculo para la paz social" (Lastra, 2017: 126). En 1981, con la vigencia de la Constitución Nacional de 1980, se transfirió al Presidente la potestad para decidir quién debía continuar en el exilio, siendo este uno de los obstáculos legales que más peso tuvo sobre el (no) retorno de los exiliados.

En 1982, ante la inesperada presión que los exiliados estaban ejerciendo en los organismos humanitarios, el gobierno creó la Comisión para el Retorno de los Exiliados con el cometido de confeccionar listas con las personas que estaban autorizadas a regresar. Esta fue, sin duda, una operación destinada a sanear la imagen del país en el

[410] Véase, por ejemplo, el estudio comparativo de Lastra (2017).

exterior pues produjo una única lista de 125 nombres plagada de irregularidades (con nombres de personas detenidas, desaparecidas o que nunca abandonaron el país), mientras siguieron publicándose listas con prohibiciones de ingreso al país.

Finalmente, en 1988, con el Decreto Supremo 303 (1-9-1988) se declara el fin del exilio y se suspenden los frenos legales para el retorno. De nuevo, se trataba de una decisión poco inocente que, tras los discursos reconciliatorios, buscaba dar legitimidad al plebiscito que estaba por celebrarse y con el que esperaban poder dar continuidad ocho años más al gobierno cívico-militar de Pinochet. Volvieron entonces dirigentes y cuadros de alta significación para el sistema político chileno (Lastra, 2017: 133) cuyas vivencias encarnan la memoria hegemónica del exilio. Estos, junto con los abogados, periodistas, escritores e intelectuales, hicieron una importante labor de denuncia acerca de las violaciones de los derechos humanos que estaban teniendo lugar en el interior del país[411]. Constituyeron la principal oposición a la Junta Militar en el exterior mediante marchas, actos públicos, denuncias en prensa, conferencias, huelgas de hambre y otras estrategias mediáticas que propiciaban el aislamiento internacional del gobierno de Pinochet y la creación de un frente de solidaridad con los chilenos, tanto con los que se encontraban dentro del país como fuera.

Su incansable activismo les valió no sólo el hostigamiento mediático de la junta militar que en sus intervenciones públicas les acusaba de "vendepatrias" y traidores, de haber marchado al "exilio dorado" para generar el rechazo de sus conciudadanos, sino que, a través de la DINA planificaron el exterminio de algunos exiliados que ostentaban mayor actividad y repercusión. Organizaron un sistema de espionaje e invirtieron una parte considerable de su presupuesto y enviaron la mitad de su plantilla al exterior para organizar de manera secreta una serie de atentados terroristas en suelo extranjero como los de Carlos Prats (ex Ministro del Interior, de Defensa Nacional y ex vicepresidente de la República durante la UP) y su esposa Sofía Cuthbert en Buenos Aires (1974), Orlando Letelier (ex Ministro del Interior, de Defensa Nacional y de Relaciones Exteriores durante la UP) y su secretaria Ronni Moffitt en Estados Unidos (1976) y el intento fallido contra Bernardo Leighton (ex diputado del Partido Demócrata Cristiano durante la UP) y su

[411] En la redefinición de las formas de la lucha que siguió al golpe del 73, el hecho de testimoniar había adquirido un lugar central en las nuevas modalidades de combate. Los que se encontraban en el exterior estaban en posición de poner a circular, en calidad de testigos, discursos alternativos a los emitidos por el régimen acerca de lo que sucedía en el interior del país (Peris Blanes, 2009: 146). Así, el acto de testimoniar se convirtió en una de las principales formas de militancia y resistencia desde el exilio.

esposa Ana María Fresno en Roma (1975). Paradójicamente, los militares pensaban que si conseguían acallarlos con la muerte podrían recuperar el prestigio internacional, sin tener en cuenta que los atentados que perpetraban aumentaban la animadversión de las democracias hacia su gobierno (Avaria, 2012: 11).

Modulaciones de las memorias del exilio

Aunque el exilio político ya se había dado en otros contextos de agitación política y polarización social[412], el producido a partir de 1973 se diferenció por su masividad[413], la variedad de modalidades de salida, de países de acogida[414] y su carácter pluriclasista. Estas variantes hacen que sea realmente complejo establecer una cifra aproximada de las personas que se vieron obligadas a desplazarse por las circunstancias políticas y sociales. La Vicaría de la Solidaridad ha listado, entre 1973-1987, 260.000 prohibiciones de reingreso al país de ciudadanos que habían sido expulsados y la Liga Chilena de los Derechos del Hombre estima en 400.000 el número de personas que abandonaron el país. Para ACNUR (Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados) "el número total de quienes huyeron del régimen, ya fuera voluntariamente o expulsados, no fue inferior a 200 mil personas". Algunos estudios más actuales estiman que el exilio chileno alcanzó entre un 2% y 5% de la población (Zamorano Díaz, 2021: 111).

El exilio afectó a un espectro muy amplio de la población: ministros de Estado, altos funcionarios públicos, intelectuales, artistas y profesionales de diferentes ámbitos, empleados, campesinos y obreros, que marcharon del país llevando con ellos a sus seres más cercanos (Pinto Luna, 2012: 2). Algunos buscaron asilo en las embajadas inmediatamente después del Golpe, otros fueron expulsados por el gobierno y también los hubo que salieron por sus propios medios por temor a la represión o debido a su

[412] A lo largo de la historia de Chile "se consignan algunos exilios aislados, aunque significativos, como es el caso de Bernardo O'Higgins en el periodo de la Independencia; el de Francisco Bilbao; los derrotados de la Guerra Civil de 1891 que pone fin al gobierno de Manuel Balmaceda; las persecuciones y exilio en el primer gobierno de Carlos Ibáñez del Campo; o algunos de los militantes de la izquierda chilena a raíz de la Ley de Defensa de la Democracia del presidente Gabriel González Videla" (Zamorano Díaz, 2021: 111).
[413] Dentro de este carácter masivo, Rebolledo ha señalado diferentes oleadas migratorias: una primera, tras el Golpe, de asilados políticos; una segunda, a partir de 1975, de los presos políticos que conmutaron las penas de presidio por extrañamiento y fueron expulsados del país. Paralelamente, en los siete primeros años de dictadura, hubo un flujo masivo constante de chilenos que abandonaban el país por cuenta propia, conocido como "exilio del miedo", por tratarse de salidas preventivas en las que no mediaron mecanismos formales de expulsión (Lastra, 2017: 124). A partir de 1980 las salidas son episódicas y acordes con los episodios represivos.
[414] Pinto Luna (2012: 2) calcula que el exilio se extendió por cuarenta y cinco países diferentes.

situación económica[415]. Pinto Luna (2012) apunta en su momento la necesidad de considerar dentro de este fenómeno el "exilio económico" que afectó a quienes se veían impedidos por las condiciones represivas a ejercer su profesión, así como aquellos a quienes la implementación del sistema neoliberal había dejado en situación de absoluta desprotección o cesantía. En ambos casos, se vieron obligados a marchar a otros países en busca de un futuro más prometedor.

Pese a la heterogeneidad de las circunstancias y sujetos afectados, sus experiencias terminaron por solidificarse en una memoria emblemática del exilio que opacaba algunas variables como el género o la edad. En la década de los 90 el exilio se había conceptualizado como una experiencia masculina circunscrita a los dirigentes políticos[416], relegando a un segundo plano las vivencias de las mujeres y los niños, pero también del ciudadano común (Rebolledo y Acuña, 2001: 227). Esta memoria emblemática, de sesgo adulto y masculino, es la memoria del trauma que da cuenta de la experiencia del exilio como una ruptura lacerante y se enfoca en sus efectos negativos como la sensación de desarraigo, de no pertenencia o del tiempo suspendido. Algunos leyeron su propio exilio como un castigo que les obligaba a estar lejos de su vida anterior, otros lo vivieron como una traición a sus compañeros y partido político (Rebolledo, 2006: 122).

Con el tiempo, a esta lectura negativa del exilio como castigo, se sumaron otras variantes como la "memoria del exilio como oportunidad", que hace hincapié en las posibilidades de apertura al mundo y del enriquecimiento cultural que les ofreció (Pinto Luna, 2012: 12), y la "memoria del exilio como liberación". Esta última atañe especialmente a las mujeres profesionales y estudiantes de universidad que fuera de Chile tuvieron la oportunidad de desarrollarse profesionalmente, así como tomar conciencia de sus propios derechos como mujeres y construir un proyecto de vida propio (Rebolledo, 2006: 133). Finalmente, habría que sumar la memoria de los que salieron del país siendo niños o nacieron en los países de acogida atravesada por otras vivencias totalmente

[415] Slatman (2012), a su vez, propone las siguientes categorías analíticas: destierro formal (expulsión institucionalizada), destierro informal (opositores cuya vida corre peligro y abandonan el país) y destierro no requerido (producto de la violencia estatal generalizada).

[416] Rebolledo y Acuña piensan que esta memoria hegemónica del exilio fue potenciada por los medios de comunicación, que únicamente exhibían "a través de entrevistas la experiencia del exilio de los altos dirigentes políticos del gobierno de Allende" (2001: 227).

diferentes: “para algunos de ellos el retorno es el inicio de su propio exilio o la conciencia de no ser de acá ni de allá” (Pinto Luna, 2012: 14).

Como se ha comentado anteriormente, la experiencia del exilio chileno todavía no ha cristalizado en un campo de saberes formales que den cuenta de su alcance sobre el tejido social (como el efecto atomizador que tuvo sobre los partidarios de la Unidad Popular y la lucha revolucionaria[417]) ni de su impacto sobre cada individuo (la sensación de quiebre y ruptura con su vida anterior, el duelo que implica la pérdida abrupta de este *kósmos* anterior y la crisis de identidad que emerge durante el proceso de adaptación al nuevo lugar) (Pinto Luna, 2012: 21). Este conocimiento, a falta de una comisión nacional e informe de verdad, hay que rastrearlo en los recuerdos familiares, las historias locales y también en las diversas manifestaciones artísticas y literarias de los exiliados, casi todas ellas con una fuerte carga testimonial, que dan cuenta de las experiencias que fueron significativas para sus autores (Rebolledo y Acuña, 2001: 229). Es posible rastrear en ellas algunas “narrativas del exilio” que se repiten con frecuencia (Rebolledo y Acuña, 2001), como el exilio como proyecto de supervivencia[418] o como un vivir constantemente entre dos mundos[419]. La producción cultural en el exilio fue inmensa, varios trabajos como el de Norambuena (2008) dan cuenta de ello. Como no podemos detenernos en toda ella, abordaremos en el siguiente epígrafe la cuestión más intrínsecamente relacionada con el objeto de estudio: el impacto del exilio en el quehacer teatral.

El exilio del teatro y el teatro en el exilio

A diferencia de otros contextos[420] donde sí existen investigaciones que abordan el teatro producido en el exilio, para el caso chileno en el momento en que se escriben estas líneas “aún no ha sido producido un estudio general, así como tampoco una sumatoria importante de investigaciones específicas, que junto con examinar numerosos y diversos

[417] El exilio impuso una distancia física que dificultaba la coordinación y acción de la oposición, a la vez que insuflaba “un sentimiento de derrota estratégico, de aislamiento, de desesperanza” (Pinto Luna, 2012: 5)

[418] Relatos en los que “el tiempo del exilio es recordado como un tiempo de espera, un estar con la maleta lista para partir” (Rebolledo y Acuña, 2001: 229). Estas narraciones muestran el exilio como un tiempo suspendido, de esperar para retomar su vida anterior, una especie de falsa vida prestada temporalmente.

[419] Con el exilio las coordenadas espaciotemporales conocidas se suspenden y el exiliado es abandonado a una situación en la que no logra ubicarse ni a sí mismo ni a sus experiencias. Aparecen en estas narrativas sujetos tensionados entre varios espacios y tiempos, entre un acá y un allá cuya existencia se encuentra escindida entre “vivir en el país del exilio y habitar en sueños en Chile” (Rebolledo y Acuña, 2001: 231).

[420] Por ejemplo, para el caso argentino véase Burgos (2011) o Gallina (2016).

casos de exilios teatrales chilenos, permita una mirada analítica y comprensiva integral del fenómeno en cuestión" (Albornoz Farías, 2022: 62). El caso chileno ha sido abordado de forma parcial en compilaciones que abordan la casuística del exilio teatral desde una visión latinoamericanista. Sirvan como ejemplo el temprano artículo de Orlando Rodríguez ("El teatro latinoamericano en el exilio", 1982) o el volumen *Extraño entre dos patrias: teatro latinoamericano en el exilio* (coordinado por Heidrun Adler y Adrian Herr en 2003), que ya ponía de relieve la ausencia de una "investigación sistemática del exilio latinoamericano que incluya el teatro" (Adler, 2003: 10).

Trabajos como estos resaltan las características que, independientemente del país de partida o el lugar de llegada, atraviesan la experiencia de los hombres y mujeres de teatro que se vieron obligados a marchar al exilio. Rodríguez (1982), en un artículo para la revista *Nueva Sociedad*, listaba una serie de dramaturgos y compañías, no solo chilenos, que se habían visto obligados a abandonar sus países de origen debido a la represión política desatada en las diferentes geografías, desde la caída de Árbenz en Guatemala en 1954 hasta la sucesión de dictaduras militares conosureñas. Rodríguez ya resaltaba la dificultad que entrañaba para la actividad creadora el alejamiento de la realidad inmediata y la necesidad de conectar con un nuevo público. Estas dificultades se incrementaban todavía más cuando el exilio se producía en otro continente, con otro idioma, idiosincrasia, costumbres e, incluso, clima, que hacían sentir a los recién llegados todavía más ajenos.

No obstante, superada la etapa de bloqueo inicial y de adaptación, los artistas en el exilio se volvieron más fructíferos. Así, Rodríguez constata que la dramaturgia chilena fue más fecunda en los años 1973-1982 que en la década anterior (1963-1973) posiblemente por su "necesidad de mayor vinculación y compromiso con el país y la realidad dejada atrás" (Rodríguez, 1982). Rodríguez, hace ya cuatro décadas aventuró que el exilio latinoamericano en su conjunto legaría una etapa teatral atravesada por un fuerte componente testimonial y de denuncia que tomaría forma en "un amplio abanico de variados estilos y formas de expresión". Sin embargo, todavía se echa en falta la compilación y estudio de todo este bagaje cultural producido en el exilio.

Norambuena (2008: 179) señala dos etapas para la dramaturgia en el exilio: una primera que se corresponde con el tiempo de llegada, con los consiguientes (re)ajustes y nostalgia del hogar dejado atrás, y que tiene como resultado obras de carácter testimonial, mayoritariamente relacionadas con la represión estatal y su denuncia con el propósito de

movilizar a la opinión pública y conseguir su apoyo contra la dictadura. Pasado un tiempo, habiendo disminuido progresivamente el interés mundial sobre lo que acontecía en Chile, "el trabajo teatral de los exiliados se vuelca hacia el testimonio de su propia soledad. Surgen obras que muestran, de una u otra manera, el deterioro psicológico, las penalidades del destierro y las crisis de convivencia; todo esto mezclado con las primeras y hondas nostalgias[421]" (Norambuena, 2008: 179). No solo se percibe una evolución en lo temático, sino también en lo formal: a medida que pasa el tiempo en el destierro el trabajo con lo documental va siendo desplazado por la exploración estética que les lleva a ensayar nuevas propuestas como el teatro radiofónico (Häseler, 2003). Para Häseler, esta evolución viene marcada por la aceptación de los creadores de que su estadía en el exilio iba para largo. Entonces, la denuncia de los crímenes fue quedando paulatinamente relegada a un segundo plano y fueron aflorando en los escenarios las vivencias personales en el país receptor.

Y, ¿qué hay del exilio en el teatro chileno?

No se ha localizado ningún tipo de antología, ensayo o trabajo de investigación en torno a obras que aborden centralmente el tema del exilio, ya fueran escritas durante la dictadura o las décadas posteriores. *Cinéma Utoppia* (1985) de Ramón Griffero, escrita y estrenada en Santiago durante la dictadura, es una de las obras más representativas del teatro de los años 80. La acción de la obra se fracciona en tres planos diferentes en los que transcurren "relatos paralelos en escenarios y contextos distintos" (Memoria Chilena 3, s. f.):

> En el primero de ellos el más cercano al espectador un grupo de personajes arquetípicos asisten a las funciones de la película "Utoppia" en el cine Valencia en los años '50 y se citan en el lugar para seguir la historia por entregas. En el segundo plano se representa la película que ven los asistentes, que transcurre en la década de los '80 en París y que tiene por protagonista a un joven chileno exiliado, a quien le acosa el fantasma de su novia detenida-desaparecida. El tercer plano muestra situaciones cotidianas en las calles parisinas en torno a un teléfono público. (Centro Cultural Matucana 100 2, s. f.)

Este juego de planos espaciales y temporales permitió a Griffero sacar a escena temas como la tortura, el exilio y los detenidos desaparecidos, algo que parecía impensable en ese momento. La obra también desplaza la mirada a otros colectivos marginales, como los travestis que se ven obligados a prostituirse para subsistir, y utiliza recursos como la

[421] Para más información, véase Guerrero del Río (1986).

metaficción, tendencias que comenzaron durante la dictadura y perdurarían en los años 90.

Otra obra chilena que se sirve del mito grecolatino para abordar el tema del exilio es *Antígona, (historia de objetos perdidos)* (2002) de Daniela Cápona, estrenada en las salas Agustín Siré y Finis Terra. "Se trata de la primera Antígona escrita en Chile que vincula la tragedia griega con la dictadura de Pinochet" (Cápona, 2022a: 37). "¿Cómo es posible que ningún dramaturgo chileno, los hay muchos y muy buenos, haya hecho antes ese ejercicio de reescritura?" se pregunta su autora (Cápona, 2022a: 37). Las palabras de la autora recalcan la reapropiación tardía de este personaje en Chile en comparación con otras regiones latinoamericanas en las que su uso se hizo relativamente frecuente vinculado al reclamo de los cuerpos de los detenidos desaparecidos[422] .

Se trata de una obra breve, con dos personajes (Él y Ella) que intervienen de manera simultánea, aunque pocas veces cruzan palabras entre ellos, un gesto que muestra la distancia que las experiencias vitales han impuesto entre los dos. Esta Antígona decide marcharse de "la ciudad" e instalarse en Bruselas tras haber sido detenida y torturada en una prisión para esquivar así la muerte a la que está predestinada según el mito. Sin

[422] Otras Antígonas chilenas son *El Thriller de Antígona y Hnos. S.A. La maldición de la sangre Labdácida* (2006) de Ana López Montaner y *Antígona en el espejo* (escrita en la década de los 2000, pero publicada en 2021) de Carlos Villavicencio. La propuesta de López Montaner trabaja con recursos cinematográficos (tal y como apunta el título) y el lenguaje corporativo y de la cultura de masas, reflejo del capitalismo y consumismo que atraviesa la sociedad en la que se escribe y se sitúa la obra. En esta obra, los vínculos familiares y afectivos de los Labdácidas han sido sustituidos por relaciones laborales, el Estado que gobernaba Creonte en la versión de Sófocles ha sido reemplazado por el mercado y los ciudadanos han devenido clientes y empresarios. Polinices es sentenciado por llevar a la quiebra las inversiones económicas de los Labdácidas en el extranjero y el crimen de Antígona será el de sacar a la luz la muerte de su hermano Polinices para que su cadáver, insepulto en un congelador, sea reconocido (Pinochet Cobos, 2012: 200). Villavicencio, a su vez, propone un juego especular que va entretejiendo diferentes versiones de Antígona en una. Parte de la traducción del texto de Sófocles realizada por el filósofo chileno Genaro Godoy, a la que va sumando pasajes de otros textos, como el Anouilh. A veces mantiene los pasajes originales y en otras ocasiones añade pequeñas modificaciones significativas. Tanto Antígona como el resto de los personajes se rebelan contra la versión oficial de la historia y tratan de evitar a toda costa la ejecución de la heroína. Tanto es así que el propio Creonte se encarga de enterrar a Polinices. Sin embargo, tal y como cuenta el mensajero: "una sombra salió corriendo por un costado rauda, y al pasar frente a la joven levantó el brazo y continuó, mientras del cuello abierto de Antígona la sangre la enmudecía y le quitaba el respiro y la alejaba de este mundo" (p. 99). El conflicto trágico no surge del choque entre las leyes divinas y las leyes civiles ni Antígona muere porque así lo ha designado la maquinaria necropolítica del tirano Creonte, cuyo poder lo detenta ahora el destino del que los personajes no pueden escapar. Villavicencio presenta al elenco como marionetas en las manos del autor: hagan lo que hagan, el texto que Sófocles escribió fijó ya su destino para siempre (Fernández-Biggs y García-Huidobro, 2013: 58). Así, la obra cierra con estos versos finales: "los dados están tirados hace tanto / y el círculo en su fin / reconoce otra vez el lamento de su inicio. / Lo escrito, / escrito está" (p. 110). Como ya hizo notar Pinochet Cobos, en Chile, a diferencia de lo que sucede en las tradiciones teatrales de sus países vecinos, "no surgió una reescritura del clásico que reflexionara sobre el derecho al duelo y a un ritual fúnebre en el contexto de un régimen dictatorial" (2012: 185). Para más información sobre las Antígonas latinoamericanas, véase Pianacci (2008), Núñez (2020), Lorenzano y Chirinos Bravo (2022) y Fradinger (2023), entre otros.

embargo, la obra reflexiona acerca de que "existen mil maneras de estar muerta" (p. 239), tal y como concluye Ella. Las experiencias límite a las que se ha enfrentado esta Antígona, como la tortura o el exilio, suponen otra forma de muerte en vida, por lo que podemos plantearnos si realmente ha logrado escapar de su funesto destino por haber desobedecido a las autoridades. Ella siente esta sobrevida como una muerte en vida.

Otra obra que puede relacionarse con el exilio y a la cual nos referiremos más adelante es *Telémaco Sub/Europa o el padre ausente* (1991) en la que un joven parte en busca de su progenitor a Europa, donde lleva años desplazado a causa de un conflicto bélico. Tras las violencias y las migraciones de carácter masivo que han tenido lugar en los siglos XX y XXI, ha sido usual la conexión del mito de Ulises con las vivencias del exilio. Este se ha reescrito tanto para abordar las penurias pasadas en el extranjero, la nostalgia ante el imposible retorno o el extrañamiento que provoca volver a un lugar que no se reconoce.

Ulises, el más moderno de los héroes griegos

> Cuéntame, Musa, la historia del hombre de muchos senderos, que anduvo errante muy mucho después de Troya sagrada asolar; vio muchas ciudades de hombres y conoció su talante, y dolores sufrió sin cuento en el mar tratando de asegurar su vida y el retorno de sus compañeros[423]. (*Odisea* I, vv. 1-5)

Odiseo, Ulises en la literatura romana[424], ya aparecía en la *Ilíada* como un guerrero destacado. Sin embargo, es en el poema que lleva su nombre donde el héroe se revela en toda su complejidad. La *Odisea,* interpretada posteriormente como la alegoría de la existencia del hombre, narra con una pátina de elementos maravillosos y sobrenaturales el retorno del héroe tras muchos obstáculos a su hogar, un relato de aventuras y desventuras que bebe del cuento popular y circula con sus propias variantes por diferentes lugares y culturas. La particularidad de la versión griega reside en que toma este relato propio del folklore y lo atribuye a uno de los héroes griegos que participó en la guerra de Troya y que, a su regreso, fue alcanzado por una tormenta que Atenea envió al ejército aqueo para castigar la agresión de Ayante a la sacerdotisa Casandra junto a la estatua sagrada de esta diosa[425] (Calvo Martínez, 2011: 9).

---

[423] Tanto la traducción de este pasaje de la *Odisea* como la de los siguientes son de José Luis Calvo Martínez.

[424] Ulysses sería la adaptación latina del nombre griego Ὀδυσσεύς (Odysseús).

[425] Según la leyenda, los aqueos, entre los que se encontraban Ulises y su tripulación, se disponían a abandonar de forma conjunta las playas de Troya cuando Atenea les envió una tormenta que a todos alcanzó: "unos mueren, otros pierden la mayoría de sus embarcaciones y una gran parte de ellos son

Para la crítica, pese a la antigüedad de las fuentes y tradiciones que recoge, la *Odisea* se distingue del resto de la épica arcaica por su modernidad, manifiesta especialmente en la humanidad y complejidad de su protagonista, un héroe del exilio, obstinado en volver a casa (Hokheimer y Adorno, 1994). Ulises se muestra más humano: "sus propios sufrimientos y su resistencia, a pesar de los motivos fantásticos que los provocaron, se volvían más cercanos a la dureza de la vida cotidiana de los hombres corrientes" (Reboreda, 1996: 332). Además, en la *Odisea*, a diferencia de los otros héroes de la épica arcaica, no destaca tanto por sus aptitudes físicas, sino por sus cualidades intelectuales que lo sitúan como el más astuto entre los griegos. Estas aparecen resaltadas a lo largo de todo el poema mediante los epítetos *polýtropos* ("de muchos trucos"), *polýmetis* ("muy astuto") o *polyméchanos* ("de muchos recursos").

Para Camacho Rojo (2019: 326), es precisamente la ambigüedad de estas cualidades las que convierten a Ulises en un personaje controversial desde un punto de vista ético: su inteligencia, su astucia, su capacidad para adecuar su comportamiento y actuación a la situación en la que se encuentra, son reinterpretadas por algunos autores posteriores de forma negativa. Sirva como ejemplo de esta disparidad el epíteto *polýtropo*s anteriormente mencionado y las variantes interpretativas que ha suscitado: desde hombre de muchas caras y pocos escrúpulos a hombre de muchos *trópos* o modos de hablar y, por ende, buen orador y político que sabe adaptarse a los diferentes auditorios (Fernández-Galiano, 1993: 50).

desviados de su rumbo y se pierden en el regreso" (Danek, 2015). Los desdichados retornos de los héroes aqueos a sus respectivos hogares fueron motivo de varias composiciones poéticas como los *Nósto*i, una colección de poemas no conservados que se diferencian de la *Odise*a por su verosimilitud. Mientras que esta está plagada de elementos, seres y eventos sobrenaturales, en los *Nóstoi* los héroes se enfrentan a tormentas, naufragios o conflictos con otras gentes sin la intervención de elementos maravillosos. Hubo casos en que estos poemas devinieron relatos fundantes que conectaban a diferentes héroes míticos con la fundación de algunas colonias griegas, un parentesco mítico que investía el lugar en cuestión de cierta autoridad respecto a las *póleis* vecinas (Ortega Villaro, 2022: 22). Sirvan como ejemplo los casos de Filoctetes o Diomedes que, en lugar de regresar a su patria originaria, según las leyendas, se establecieron en regiones cercanas al mar Jónico y Tirreno fundando allí nuevas ciudades. De todas las narraciones que durante la época arcaica abordaron el accidentado regreso de los héroes griegos a sus respectivos hogares, la *Odisea* fue la única que se conservó íntegra con el paso del código oral al escrito. No obstante, por no ser el propósito de esta investigación, no nos detendremos en torno a la llamada "cuestión homérica" y otras polémicas en torno a la autoría, composición y datación del mencionado poema.

La dualidad odiseica

La *Odisea* homérica enmarca las aventuras de Ulises en las coordenadas sociales y políticas del ocaso del imperio micénico (Mínguez Álvaro, 2002), no obstante, como suele suceder con los mitos, con el paso del tiempo su leyenda fue resignificándose una y otra vez, dando paso a nuevas interpretaciones y arquetipos. A la *Odisea* le siguieron múltiples recreaciones protagonizadas por Ulises en las que se contaban aquellos episodios que no aparecían desarrollados en los poemas homéricos, como los relacionados con Palamedes[426] (en los *Cantos Chipriotas*) o Filoctetes[427] (en la *Pequeña Ilíada*). Si en la versión homérica la mentira, el engaño, el uso de disfraces o la asunción de identidades ajenas o inventadas eran presentadas positivamente como estrategias de supervivencia, en las creaciones posteriores comienza a emerger la imagen de Ulises como un sujeto cobarde, vengativo, sin escrúpulos y capaz de todo para obtener lo que quiere.

Las tragedias de Sófocles son un ejemplo paradigmático de la evolución que sufre el personaje de Odiseo de una vertiente positiva a una negativa. Si en *Ayante* es presentado como el trasunto del nuevo hombre griego necesario para la prosperidad de Atenas, en *Filoctetes* encarna el carácter pérfido y manipulador de los políticos del siglo V a. de C. (Calvo Martínez, 1994: 335), un declive que corre parejo al del gobierno de la *pólis* ateniense. En *Ayante*, la tragedia más antigua de Sófocles conservada, la inteligencia y astucia de Odiseo son valoradas positivamente. Lo convierten, de hecho, en el representante de los héroes de nuevo cuño que necesita la *pólis* ateniense, capacitados para hablar, debatir y tomar decisiones en la Asamblea (Morenilla Talens, 2021: 20). Tanto es así que recibe las armas del difunto Aquiles, destinadas según su voluntad al "mejor de los aqueos". Ayante, al no aceptar esta decisión tomada en conjunto por la Asamblea, pasa a representar al ciudadano incapaz de adaptarse a los nuevos tiempos democráticos y que pone en peligro el desarrollo democrático de la *pólis*.

---

[426] En un inicio, pese a haber jurado como hicieron todos los pretendientes ayudar en caso de necesidad al esposo que eligiese Helena. Ulises finge estar loco para no acudir a la guerra de Troya. Palamedes fue quien demostró que su locura era fingida: puso al hijo de este entre los surcos que estaba arando para ver si detenía su actividad o no. Posiblemente este fuese el argumento de la tragedia perdida de Eurípides llamada *Palamedes*. Tiempo después, para vengarse, Ulises le tendió una trampa a Palamedes que acabó con su vida.

[427] Ulises fue quien aconsejó abandonar a Filoctetes a causa del hedor que emanaba su herida. Sin embargo, tiempo después tuvo que regresar para robarle mediante argucias el arco y flechas que custodiaba, pues, según los vaticinios de Calcante, solo así el bando aqueo podría obtener la victoria en la guerra de Troya. Este capítulo fue posteriormente abordado por Sófocles en su *Filoctetes*.

Muy distinta es la imagen de Odiseo que ofrece en *Filoctetes*, presentado como un personaje oportunista y de pocos escrúpulos a quien no le importan los medios mientras le permitan alcanzar su objetivo. Sófocles, influido por lo acontecido en la *pólis*, hace una lectura negativa de las habilidades que anteriormente había alabado: "las decisiones desafortunadas tomadas en la Asamblea habían convencido al anciano autor de que esos 'hombres nuevos' estaban corrompidos y dañaban a la sociedad a la que debían proteger" (Morenilla Talens, 2021: 16). La degradación que sufre Odiseo en la producción de Sófocles corre pareja a la de los gobernantes que estaba llevando a la ciudad hacia su perdición con una guerra, la del Peloponeso, que se prolongaba ya demasiado en el tiempo.

Las tragedias conservadas de Eurípides en las que Ulises aparece o es mencionado se aproximan a esta segunda vertiente: aunque su protagonismo es menor, "se destaca el carácter frío, calculador y doloso del personaje" (Ríos Sánchez, 2012: 681). Un caso aparte es el de *El Cíclope*, único drama satírico conservado íntegramente[428], que recrea la llegada y cautiverio de la tripulación de Ulises en la cueva de Polifemo, narrado originalmente en el canto IX de la *Odisea*. En esta versión, Eurípides cambia la motivación del personaje y este ya no se acerca a la isla de los Cíclopes para saciar su curiosidad acerca de las gentes que allí habitan. Odiseo se comporta como un pequeño comerciante de baja ralea que desembarca por la necesidad de intercambiar sus odres de vino por productos comestibles para poder seguir con el viaje. Su comportamiento nada tiene de heroico, sino que se alinea con la caracterización euripidea de los (anti)héroes míticos: hombres sin grandes ideales que se mueven únicamente por sus propios intereses.

Frente a esta imagen desfavorable que comenzó a circular primero en la épica arcaica posthomérica y en la tragedia ateniense después, las escuelas filosóficas se apropiaron del héroe y le otorgaron diferentes valores positivos. Los cínicos y los estoicos "admiraron a Ulises como un modelo de resistencia a los reveses de la fortuna, como un héroe paciente

[428] En torno al 502-501 a. de C. comenzó a representarse en las Grandes Dionisias un drama satírico tras las tres tragedias que el poeta en cuestión hubiera presentado al certamen teatral, probablemente para "contrarrestar el intenso efecto trágico de las tragedias que lo precedían. Sin salirse del ambiente mitológico de la tragedia, [el drama satírico] lo volvía lúdico y lo coloreaba de tonos cómico-grotescos" (Labiano Ilundáin, 2010: 14). Los dramas satíricos situaban la acción en un mundo mítico y legendario, alejado de la Atenas de su tiempo, y mezclaban elementos disonantes entre sí: lo satírico con lo trágico o el registro noble con intervenciones marcadas por la lubricidad y la desvergüenza. No obstante, no debe confundirse con un subgénero de la comedia ni con una parodia de la tragedia, se trata de un género diferenciado con unas convenciones propias. La característica esencial es la presencia de un coro de sátiros, mitad cabra, mitad humanos, que se comportan como antihéroes, buscando constantemente la satisfacción más inmediata de sus instintos (Labiano Ilundáin, 2010: 15).

y versátil" (Gómez Espelosín, 2000:79), precursor del sabio que lleva consigo todos sus bienes" (García Gual, 2000: XXIV). En la literatura romana, autores como Horacio o Séneca citan su figura como paradigma de la virtud moral; otros, como Cicerón, los mencionan por su ansia infinita de conocimiento; y, los hay también como Estacio que prefieren "no definirse demasiado, ni para bien ni para mal, en la descripción del carácter y las tretas de Ulises" (Fernández-Galiano, 1993: 57).

En los albores del nuevo milenio, el Cristianismo hizo de Ulises un santo cristiano y de su viaje una alegoría del peregrinaje del hombre sobre la tierra; a la vez sería también loado y citado por los Padres de la Iglesia por resistir a la tentación[429], personificada en los diferentes referentes femeninos que le salen al paso, como las Sirenas, Circe o Escila y Caribdis (Calvo Martínez, 1994: 337). Fue la *Divina Comedia* la que abrió un nuevo horizonte de recepción para la figura de Ulises: del héroe que tenía en el hogar su punto de arraigo a uno que jamás regresó a Ítaca (Ortega Villaro, 2022).

Ulises: de héroe centrípeto a héroe centrífugo

Ulises aparece en el canto XXVI del *Inferno* morando en el octavo círculo destinado a los consejeros fraudulentos y, desde allí, por petición de Virgilio, narra cómo aconteció su muerte. Un relato que, si bien puede conectarse con la misteriosa profecía que pronuncia Tiresias en el canto XI de la *Odisea*[430], altera tanto su desenlace como la configuración del héroe. Marca el paso de la condición centrípeta de Ulises a la centrífuga[431]: "ni la dulzura de mi hijo, ni la piedad de mi anciano padre, ni mi deuda de

[429] Durante el Renacimiento y el Barroco se citará de nuevo a Ulises como ejemplo del hombre que consigue esquivar la tentación. Sirva como ejemplo en la literatura española el drama mitológico *El mayor encanto, amor* (1635) de Calderón de la Barca.

[430] En el canto XI de la *Odisea* (también conocido como *Nekya*), Ulises invoca a los muertos y escucha la misteriosa profecía de Tiresias acerca de su final: "verdad es que al llegar vengarás sus violencias; mas luego que a los fieros galanes des muerte en tus salas, ya sea por astucia, ya en lucha leal con el filo del bronce, toma al punto en tus manos un remo y emprende el camino hasta hallar unos hombres que ignoren el mar y no coman alimento ninguno salado, ni sepan tampoco de las naves de flancos purpúreos ni entiendan los remos de expedito manejo que el barco convierte en sus alas. Una clara señal te daré, bien habrás de entenderla: cuando un día te encuentres al paso con un caminante que te hable del bieldo que llevas al hombro robusto, clava al punto en la tierra tu remo ligero y ofrece al real Posidón sacrificios de reses hermosas, un carnero y un toro, un montés cubridor de marranas; luego vuelve a tu hogar, donde harás oblación de hecatombes uno a uno a los dioses eternos que pueblan el cielo anchuroso; librado del mar, llegará a ti la muerte, pero blanda y suave, acabada tu vida en la calma de lozana vejez; entretanto tus gentes en torno venturosas serán. Estas son las verdades que anuncio" (vv. 118-137).

[431] Siguiendo la propuesta de Stanford (2013), Ortega Villaro (2022: 24) afirma que en la Odisea los deseos de su protagonista producen un movimiento centrípeto, que se orienta esencialmente hacia casa, mientras que otros Ulises posteriores son centrífugos y se orientan hacia fuera del hogar.

amor con Penélope pudieron vencer dentro de mí el ardor que tenía por llegar a conocer el mundo, los vicios humanos y la virtud[432]" (vv. 94-99) cuenta en el Canto XXVI del *Inferno*. En esta versión el héroe renuncia a volver a su hogar, sin embargo, su nave será arrollada y hundida como castigo por haberse acercado en demasía a la montaña sagrada en la que se hallaba el Purgatorio (Calvo Martínez, 1994: 339).

Dante propició así la imagen de Ulises como un viajero inquieto que transgrede los límites impuestos al conocimiento humano, una lectura que dos siglos después volvería a reactivarse con la conquista de América. Algunos autores del Renacimiento vieron en Ulises al audaz precursor de Colón y otros aventureros como Magallanes, dispuestos a cruzar las fronteras del mundo conocido. Sin embargo, no hay castigo para estos expedicionarios: "traspasar las Columnas, engolfarse en el piélago infinito, alcanzar la Nueva Tierra no es ya una transgresión que acarrea la muerte; es más bien el paradigma del más alto destino del hombre[433]" (Boitani, 2001: 86). Con la *Divina Comedia* Ulises se convirtió en el "símbolo del viajero incansable, de la no permanencia, del exilio autoimpuesto" (Ortega Villaro, 2022: 25), ya no eran los dioses quienes impedían su regreso sino su insaciable sed de conocimiento.

La enigmática profecía de Tiresias dejaba la puerta abierta a varios interrogantes acerca del retorno de Ulises a Ítaca: ¿acaso el héroe no alcanzaba la felicidad tras recuperar a su familia y su hogar? ¿Qué lo había llevado de nuevo al mar? Diferentes propuestas ahondaban en este vacío y articulaban la posibilidad de una segunda odisea o exploraban en los conflictos internos a los que el héroe pudo enfrentarse tras su llegada a Ítaca. En esta línea se sitúan las obras que utilizan la figura de Ulises para abordar "la incapacidad de excombatientes (como lo era el mismo Odiseo) de recuperar su identidad perdida, porque sus experiencias traumáticas se la han arrebatado o porque el mundo que dejaron no los reconoce" (Ortega Villaro, 2022: 29).

A lo largo del siglo XX se ha ido resignificando también como arquetipo del que se encuentra obligado por circunstancias adversas, tanto de cuño político como económico, a vivir fuera de su hogar en una tierra que le resulta extraña: "son innumerables las recreaciones que bajo el nombre o costuras de Ulises han dado voz a los exiliados de todo

[432] Traducción de Ángel Chiclana.
[433] Para Boitani, "la realidad del Nuevo Mundo hace naufragar la pesadilla dantesca, manda callar a la tragedia del mito, apaga la llama de Ulises que habla desde el fondo del infierno" (2001: 70).

el mundo[434]" (Ortega Villaro, 2022: 30). No es casualidad, pues, que Vásquez y Araujo en 1988 utilizaran la expresión de "la malédiction d'Ulysse" para referirse al fenómeno del exilio latinoamericano o que, más adelante, se acuñase como "síndrome de Ulises" al cuadro psicológico de estrés crónico y múltiple que sufren algunos migrantes a causa de su situación de extranjería marginal (Achotegui, 2009).

El viaje de Ulises se ha convertido en uno de los "mitos constitutivos" del exilio del Cono Sur (Vásquez, 1990), sin embargo, con el tiempo algunas estudiosas se han preguntado si este también puede graficar la experiencia de las mujeres exiliadas. La *Odisea* de Homero habla de la movilidad masculina: "el desterrado, el aventurero, el que conoce y aprende, el que vence las agresiones y se deja tentar por las tentadoras es el héroe: un hombre" (Vásquez, 1990: 21). Por ello, Ávila señala la incapacidad de la figura de Ulises para representar "la totalidad de las experiencias del exilio", pero también la de Penélope cuyo "papel asignado en la historia tampoco permitiría abordar plenamente las complejidades de las mujeres expulsadas" (Ávila, 2021: 12).

Mientras que Penélope quedó relegada al espacio privado, las exiliadas fueron emergiendo paulatinamente al espacio público[435] e ingresaron al mundo laboral "para convertirse, si no en el ingreso económico mayor del hogar, en una parte importante del sustento" (Ávila, 2021: 21). ¿Acaso podían sentirse las mujeres exiliadas identificadas con este mito que habla de las dificultades del *nóstos* pero que, a la vez, las relega a un rol pasivo en el interior del hogar que las sitúa al margen de la historia? (Vásquez, 1993: 43-44). Existe un segundo mito procedente del imaginario griego que condensa varias alteridades como ser mujer y extranjera en tierra extraña, con el que quizás las mujeres podrían sentirse más identificadas: el de Medea[436].

---

[434] En su momento Ovidio ya se sirvió del personaje de Ulises para expresar el dolor que le ocasionaba su propio exilio. Véase Tola (2017) para más información.

[435] Además, el testimonio de las mujeres latinoamericanas exiliadas muestra la voluntad de estas de no quedarse relegadas al espacio privado: "me afirmé como mujer en política, tratando de quebrar esa falsa división entre vida privada y vida pública" cuenta una de las mujeres entrevistadas en Vásquez y Araujo (1990: 146).

[436] Medea vivió varias veces la experiencia del exilio: primero, de su hogar paterno en la Cólquide y, posteriormente, expulsada de Corinto. Marchó entonces, según la versión de Eurípides, a buscar mejor suerte en Atenas, aunque, según la leyenda mítica, vagó por muchos otros lugares hasta morir en Asia, donde dio origen a la estirpe de los medos (Ortega Villaro, 2022: 36). Otras figuras míticas relacionadas con el destierro, pero que han gozado de una fortuna menor en la tradición posterior, son Filoctetes, de quien ya hemos hablado, y Polinices. Este último, hijo de Edipo y Yocasta, fue desterrado por su hermano Eteocles, dando lugar al conflicto fratricida tratado en los *Siete contra Tebas* de Esquilo y las *Fenicias* de Eurípides. En esta última, su madre Yocasta le pregunta acerca de la experiencia del exilio:

"YOCASTA: Bien, te preguntaré primero lo que deseo saber. ¿Qué es el estar privado de la patria? ¿Tal vez un gran mal?

Paradójicamente y pese a la seriedad de los temas con los que se ha relacionado la figura de Ulises en los últimos cien años, los distintos estudiosos coinciden en hablar de un "giro hacia la risa" predominante en su tratamiento. "Nostalgia e ironía son los dos rasgos que dan tono a las evocaciones míticas en el siglo actual" afirma García Gual (2000: 19). Pero, mientras que la nostalgia atraviesa las reescrituras en verso y prosa, para el género teatral se ha generalizado el tratamiento cómico, irónico, paródico, que en el mejor de los casos lo equipara al hombre normal y corriente y, en el peor, lo convierte en ejemplo de la degradación moral. No hay nada de la grandeza de antaño en sus actos, la mayoría de las versiones lo convierten en un antihéroe, en metonimias del hombre contemporáneo en lucha contra las adversidades de la cotidianidad o en un perdedor sin final feliz.

Odiseas *made in* Chile

> Y llegamos a nuestra atormentada América con sus dictaduras. Para cuántos, el tema de la nostalgia, del *nóstos*, del regreso a la tierra patria, y del *álgos*, el dolor por la imposibilidad de volver, pasó de ser un tema del mito y de la poesía a ser una vivencia dolorosa y angustiante. Cuántos en esa lejanía forzada e insuperable por tantos años, aprendimos a releer y a amar más la *Odisea*. Porque precisamente, el dolor que causa la lejanía forzada de la tierra natal y la imposibilidad de retornar a ella o los grandes obstáculos que se oponen a ese retorno, es el sentimiento expresado en la historia de Ulises y en las lágrimas que tantas veces derrama éste al recordar su hogar. (Castillo Didier, 2003: 19)

Las palabras de Castillo Didier contrastan con la escasez de reescrituras que hemos localizado en torno al mito de Ulises como paradigma del exilio. Pilar Hualde (2012) en su estudio sobre la recepción del mito y la tragedia griega en América Latina deja fuera el caso de *Ulises y García* (1996). En su tesis doctoral acerca de la subversión y reelaboración de los mitos grecolatinos en el teatro latinoamericano cita dos ejemplos: una versión mexicana, *Ha vuelto Ulises* (1962) de Salvador Novo, y otra puertorriqueña, *Circe o el amor* (1963) de Emilio S. Belaval. A estas podemos sumar algunas más recientes como la obra que aquí nos ocupa (*Ulises o no* de Benito Escobar, 2006), *Odiseo y Penélope* (2007) de Mario Vargas Llosa y la *Odisea* (2009) de César Brie. También las versiones de sendos exiliados españoles: *La odisea* (1965) de José Ricardo Morales y

---

POLINICES: El más grande. De hecho, es mayor que lo que pueda expresarse.
YOCASTA: ¿Cuál es su rasgo esencial? ¿Qué es lo más duro de soportar para los desterrados?
POLINICIES: Un hecho es lo más duro: el desterrado no tiene libertad de palabra" (vv. 386-392).

Circe y los cerdos (1974) de Carlota O'Neill, que apenas han recibido atención por parte de aquellos que se ocupan de la tradición odiseica en las letras hispanas.

Esta escasez de referencias puede ser síntoma de la poca atención que podría haber despertado la historia de Ulises para los dramaturgos de los siglos XX y XXI, pero también del poco interés por su estudio e investigación. Así como su figura y recepción han sido abordadas de manera exhaustiva en las diferentes tradiciones literarias europeas, no se ha localizado ningún trabajo ni compilación que aborde de manera parcial, comparativa o diacrónica su devenir en América Latina o en las diferentes literaturas de la región. En el caso chileno se han localizado diferentes obras de teatro que dialogan de manera más o menos explícita con el intertexto de la *Odisea*, también una novela, un film y un documental que alegóricamente conectan con varios de sus mitemas.

La odisea (1965) de José Ricardo Morales es la referencia más antigua localizada. Esta pieza teatral retrata el día a día de Eli y Pedro, un joven matrimonio "cuya principal 'odisea' será sobrevivir a las normas absurdas y continuos cambios que van alterando su cotidianidad. Cada día nuevas prohibiciones y vetos les impedirán llegar a buen puerto" (Santa María Fernández, 2018: 315). Odiseo se ve obligado a deambular sin rumbo fijo cuando un nuevo cartel de "prohibido el paso" le impide avanzar por su calle hasta su hogar; mientras tanto, Eli aguarda su regreso tejiéndole jerseys. Ambos son el reflejo de una ciudadanía que se ha resignado y ha abandonado toda esperanza de cambio en la sociedad y los poderes que la gobiernan (Santa María Fernández, 2018: 316).

La desesperanza (1986), novela de José Donoso, ha sido relacionada con el mito de Ulises por el mitema del regreso. Narra la vuelta de Mañungo Vera, un cantautor chileno, icono revolucionario, y su reencuentro con el país tras trece años de exilio en París. La novela nos sitúa en un presente en el que el protagonista ya ha regresado a su patria, el exilio físico ha terminado, pero todavía debe enfrentarse al desconcierto que le provoca su reencuentro con Chile tras tanto tiempo fuera.

En *Telémaco / Subeuropa o el padre ausente* (1993) de Marco Antonio De la Parra, Teo, el protagonista, desea encontrar a su padre ausente, obligado a huir a Europa por un conflicto civil. El suyo será un periplo que evoca la "Telemaquia[437]", aunque, finalmente,

[437] Con este nombre se conocen los cuatro primeros cantos de la *Odisea* en los que Telémaco, el hijo de Ulises, sale al mar en busca de noticias de su padre. En su breve periplo visita los reinos de Pilos y Esparta donde los reyes Néstor y Menelao le ponen al corriente de lo sucedido en Troya.

la búsqueda, lejos de ser fructífera en su propósito inicial, resulta ser el encuentro del protagonista, un joven emocionalmente inestable debido a la desestructuración familiar ocasionada por la guerra, consigo mismo (Ortega Criado, 2022: 683).

Taxi para tres (2001) de Orlando Lübbert se alzó con el Premio a la mejor película en el Festival Internacional del Nuevo Cine Hispanoaméricano de La Habana y en los Premios APES, también obtuvo la Concha de Oro en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián. El mismo director esboza la relación del film con la *Odisea*: "Santiago es el escenario de la odisea de Ulises, un taxista urgido por sus deudas" que para poder alimentar a su familia se ve involucrado en una banda criminal (Lübbert, 2002: 28-29). Consideramos esta conexión con la *Odisea* análoga a la que se traza en otros textos del siglo XX que narran la bajada a los infiernos metafórica de sus protagonistas, como el *Ulises* (1922) de James Joyce o *Luces de Bohemia* (1920) de Valle-Inclán. La *katábasis* del canto X se alegoriza en reescrituras posteriores y se conecta el motivo de los periplos por suburbios y zonas marginales no exentas de peligros y miseria con el intertexto de la *Odisea*.

La Odisea de Ulises (2014) es un documental de Lorena Manríquez y Miguel Picker que "cuenta la historia personal de la cineasta, quién se debate entre la historia que se le enseñó como niña en Chile, y la verdad que comienza a entender como una mujer en los Estados Unidos" (BioBioTv, 2016). Lorena, hija de un oficial del ejército partidario de Pinochet, pasó su infancia creyendo que el dictador era el héroe que había salvado al país del comunismo. Sin embargo, esta visión comenzará a trastabillar cuando, instalada en EEUU, restablece el contacto con su tío Ulises, un antiguo dirigente sindical de izquierda afín al gobierno de la Unidad Popular exiliado en Suiza. Entonces comenzará a comprender que quizás la historia no fue como se la contaron.

Marco Antonio De la Parra volvió de nuevo a este mito por encargo, cuando se le encomendó la escritura del texto dramático de *ODISEO.com* (2014), "una teleperformance[438] sudamericana, una coproducción teatral mediante conexión de internet entre Chile, Argentina y Brasil" (Paoletta, 2020). En esta versión los dioses han sido desplazados por la "hegemonía que el mercado ejerce sobre las políticas de Estado"

[438] Paoletta, parte de la definición de Brown (2005) y describe la teleperformance como un "evento de artes escénicas creado, distribuido y visto, al menos parcialmente, a través de videoconferencia por Internet en dos o más presentaciones que se interconectan a tiempo real" (2020: 38-39). *ODISEO.com* tuvo la peculiaridad de "ser representada al mismo tiempo en tres puntos geográficos distintos, ya que se conectan vía internet [desde Buenos Aire, Berlín y Florianópolis] e interactuan en tiempo real" (Paoletta, 2020: 35).

(Paoletta, 2020: 37) y Ulises es repensado como un trabajador que se ve obligado a viajar constantemente para poder mantener su alto nivel de vida. Su empleo en una empresa internacional supone el principal obstáculo que le impide regresar junto a su esposa Laura que lo aguarda en Santiago y apenas le deja tiempo para visitar a su amante Elisa en Florianópolis. Mantiene el contacto con ambas mediante Skype, Whatsapp, Twitter o Facebook, interacciones que componen los episodios dramáticos de esta propuesta que, según Carreira, su director, tantea "las dimensiones del simulacro para averiguar hasta dónde esos instrumentos pueden contribuir a los vínculos y hasta qué punto no son más que instrumentos que nos mantienen lejos de las personas, justamente, porque nos dan la sensación de cercanía" (en Alternativa Teatral, 2014).

La producción chilena más reciente que hemos localizado ha sido *Informe de una mujer que arde* (2020), escrita por Isidora Stevenson y puesta en escena por Paula Bravo. Esta es la primera parte de una trilogía revisionista dedicada a la deconstrucción de grandes personajes femeninos como forma de cuestionar los grandes relatos patriarcales en torno a la mujer. Lo que comienza como una conferencia en torno a la *Odisea* se convierte poco a poco en una ficción de la "intachable Penélope y sus criadas cochinas", cuyas vidas y gestas cotidianas han sido invisibilizadas por la tradición[439]. El foco de la acción no va a caer sobre Penélope exclusivamente, sino que se va a extender hacia las mujeres de su alrededor que han sido invisibilizadas por la tradición. Así, la obra da voz también a sus criadas con el propósito de matizar, cuestionar y desestabilizar el relato hegemónico tejido por la *Odisea* (Figueroa Rodríguez, 2021: 56). No se trata de dar un nuevo desenlace al mito sino de escuchar las voces silenciadas, de conocer "aquello que aparentemente ha sido borrado, para iluminar aquello normalizado: ¿qué pasó con las esclavas? ¿Por qué son asesinadas por el esposo e hijo de Penélope? ¿Qué significa su asesinato? ¿Es una venganza? Pero, ¿venganza de qué?" (Figueroa Rodríguez, 2021: 54).

Benito Escobar y su "homenaje" a 50 años de televisión chilena

En este capítulo analizaremos *Ulises o no* de Benito Escobar, otro dramaturgo que, como Marcelo Sánchez pertenece a la Generación 2000 o G.2000. Escobar comenzó a escribir

[439] Este gesto de poner el foco en la épica de su cotidianidad, de narrar la historia desde la mirada de Penélope y dar voz a las criadas coincide con el relato *Penélope y las doce criadas* (2005) de Margaret Atwood.

en los años 90 comedias "a dos manos" junto a Rolando Jara, tras licenciarse en Letras y Estética por la Universidad Católica de Chile. Con *Ku Kux Klub* y *Game Over* esbozan un retrato del Chile transicional, de una nueva cotidianidad marcada por el fin de toque de queda y la apertura de todo aquello que antes les había sido vetado (Castro, García, Godoy, Gómez, Manjari, Vilches, 2004: 101). Esta última fue exhibida en la Muestra de Dramaturgia Nacional y les valió la invitación a participar en el taller de dramaturgia de Marco Antonio De la Parra en la Biblioteca Nacional. Durante esta formación escribió *Pedazos rotos de algo* (1998), que obtuvo el Premio Consejo Nacional del Libro (1997) y fue seleccionada para la Muestra Nacional de Dramaturgia (1999), catapultándolo a la vanguardia teatral del momento (Soto Opazo, 2011: 42).

Desde el inicio su producción se ha caracterizado por la "densidad textual que engloba y encripta todas las significaciones posibles" (Soto Opazo, 2011: 24), por la complejidad sintáctica, paradigmática y semántica que puede provocar en su receptor un enorme desconcierto. Es frecuente el uso de la alegoría, la repetición, la metamorfosis, la distorsión y perversión de los referentes, así como su imprecisión e indefinición. Todo ello con el propósito de trasladar a la escena la "surrealista cotidianidad del desarrollo neoliberal y los entresijos sociopolíticos del Chile postdictatorial" (Matamala Elorz, 2007).

Matamala Elorz (2007) divide la producción de Escobar en dos grandes bloques. Por un lado, *Pedazos rotos de algo* (1998), *Resistencia de materiales* (1999), *Baile de rigor* (2000) y *Cámara uno* (2001), que trabajan a partir de la ruptura y la fragmentación, componen una "estética de deshecho" que desestabiliza el concepto tradicional de drama y amplia su concepción. Por otro lado, con *Recurso de queja (Arrebato de la justicia)* (2001), *Nobleza obliga* (2000-2002), *La bestia parda* (2003) y *Ulises o no* (2005) Escobar se acerca de nuevo al paradigma canónico de formulación dramática.

En el caso de *Ulises o no* no podemos obviar el uso de elementos poco aristotélicos como la estructura fragmentaria[440], la indeterminación espacial y temporal, o el uso paródico del mito y la desmitificación de sus personajes. Una serie de decisiones intrínsecamente relacionadas con la reflexión en torno a la memoria y el cuestionamiento

[440] La obra está dividida en ocho partes, numeradas con números romanos. Es notable la ausencia de acotaciones que permitan localizar la acción de las diferentes partes o relacionarlas entre sí. La obra avanza en cierta progresión lineal que lleva irremediablemente al enfrentamiento de Ulises con Don Francíclope y su victoria. No obstante, no se localizan marcas temporales en el interior del texto. Tampoco se ha detectado una lógica que pueda explicar la separación en partes-escenas fijada por el texto.

de los discursos de la historia que se habían erigido como oficiales durante la (post)dictadura que esboza la obra.

La obra fue escrita con motivo del 50 aniversario de la televisión chilena, sin embargo, lejos de rendir un homenaje a su medio siglo de actividad, devela en clave de humor sus principales (ab)usos en tiempos de dictadura. Igual que Marcelo Sánchez, Benito Escobar pertenece a la G.2000, la primera generación cuya infancia estuvo marcada por el (elevado) consumo de televisión. No debe ser casual, pues, la importancia que este medio alcanza dentro de sus poéticas ya sea, por ejemplo, a través de la reapropiación o subversión de sus discursos o de la inclusión de sus dispositivos en la escenografía. *Ulises o no* comparte con *Filoctetes, la herida y el arco* la crítica a la televisión y la denuncia de su subordinación a los intereses de los gobernantes y de los grupos de poder. Si en *Filoctetes* se denuncia la colaboración de la televisión con el olvido y la despolitización dominante tras el retorno a la democracia, Benito Escobar apunta hacia su (ab)uso en tiempos de dictadura para blanquear la represión, evadir al espectador de su realidad inmediata y escenificar el relato de los dirigentes de progreso y bienestar social[441]. "Todos cantando y aquí no ha pasado nada. Cantando bajo la lluvia y bajo las balas. ¿No hemos pedido un aplauso para los músicos?" (p. 63) celebra DON FRANCÍCLOPE, el conductor del show ochentero al que van a acudir algunos de los personajes en *Ulises o no*.

La propuesta gozó de muy buena acogida: ganó la XI Muestra Nacional de Dramaturgia en 2005 y el premio Fondart en 2006. Fue estrenada ("en semimontaje", *sic*) en el Teatro de la Universidad Católica el 12 de noviembre de ese mismo año por la compañía Escuela de Teatro UC, bajo la dirección de Jimmy Daccarett y representada posteriormente en 2007 por la Compañía Teatro Simulacro en Teatro del Puente y en 2008 en el Anfiteatro Museo Nacional de Bellas Artes.

Los (ab)usos de la televisión durante la dictadura

Ulises o no se hace eco y reproduce de manera paródica la censura e intervención sobre los medios de comunicación durante la dictadura. Estas lógicas represivas que operaban en el plano simbólico y cultural comenzaron inmediatamente después del golpe, bajo el

[441] Las referencias a la dictadura se hicieron más explícitas en su puesta en escena, durante la participación de Ulises en el concurso, "los paneles a los que debe dar vuelta, en vez de premios, tenían imágenes de la dictadura militar" (Alvarado y García, 2007: 34).

amparo de los "estados de sitio" y "estados de guerra" que habían sido declarados[442]. TVN (Televisión Nacional de Chile), el único canal estatal que cubría todo el territorio nacional, pasó de ser gestionado por el Ministerio de Educación a ser controlado por los militares responsables de la Secretaría General de Gobierno. A partir de ese momento, "no solamente los periodistas y locutores debían ser adeptos al régimen, sino que los contenidos estaban siempre enfocados a distorsionar la información, en concordancia con las acciones de la dictadura" (Del Pozo Artigas, 2018: 138). A su vez, el resto de canales administrados por las respectivas universidades fueron intervenidos de forma indirecta: pasaron a ser dirigidos por los rectores que previamente habían sido designados por los militares (Bilbao Cárcamo y Ramírez Baeza, 2017: 91).

En 1974 se institucionalizó la censura a base de leyes, decretos y reglamentos que regulaban la producción y circulación de periódicos, revistas y libros, de cine y de espectáculos artísticos. Se crearía entonces la DINACOS (División Nacional de Comunicación Social), organismo subordinado a la Subsecretaría General de Gobierno[443] que se encargó, no solo de las comunicaciones oficiales del gobierno (es decir, la redacción de los comunicados oficiales y la selección de las fotografías que debían acompañarlos), sino también de la supervisión y censura de parte de la producción cultural y de los medios de comunicación. "Su misión era revisar e intervenir contenidos de prensa escrita y radial, dando la pauta de lo que se podía informar y dentro de qué parámetros se podía debatir sobre cualquier tema de alcance político, logrando así la autocensura de los propios medios" (Memoria Chilena 4, s. f.). Junto a esta labor de asesoramiento[444], hubo otras operaciones específicas "con alto grado de planificación e

[442] El 11 de septiembre la Junta Militar advirtió en el bando Nº 12 a "prensa, radio y canales de televisión que cualquier información dada al público y no confirmada por la Junta de Gobierno Militar, determinará la inmediata intervención de la respectiva Empresa por las Fuerzas Armadas, sin perjuicio de la responsabilidad penal que la Junta determine en su oportunidad" (Garretón, Garretón y Garretón (1998: 66).

[443] La DINACOS operó hasta febrero de 1992 cuando el gobierno democrático de Patricio Aylwin creó la Secretaría de Comunicación y Cultura.

[444] Estas "pautas blancas", como eran conocidas en los medios, abarcaban desde la prohibición de informar sobre ciertos temas (como las marchas y los paros), "el uso tendencioso de adjetivos y eufemismos o la exageración de la importancia noticiosa de acontecimientos y seudoacontecimientos" (Escobar Durán, 2012: 133) o la restricción de sujetos que podían trabajar o intervenir en televisión. Sin embargo, cuando en los directos se desobedecía (de manera voluntaria o involuntaria) algunas de estas directrices o de forma inesperada ocurría algo que las desbordaba, se optaba por cortar la retransmisión.

inversión de recursos" (Donoso Fritz, 2019: s. p.), como los montajes mediáticos destinados al blanqueamiento del terrorismo de Estado[445].

Sin embargo, el cometido de la DINACOS iba más allá del control del flujo informativo o el blanqueamiento del horror ya mencionados. Estas eran operaciones que iban destinadas a un objetivo de mayor alcance: la producción simbólica del nuevo orden social en el que el imaginario de la oposición no tenía cabida y era reprimido a través de las diferentes lógicas censoras que se habían puesto en marcha. Este organismo tuvo una participación activa en la creación de un nuevo sentido común acorde al sistema político autoritario y al sistema económico capitalista que se había instaurado (Donoso Fritz, 2019: s. p.). Así, por ejemplo, con el objetivo de legitimar el Golpe, se difundió a través de las pantallas un relato épico donde los héroes eran los militares que habían salvado al país de la debacle y los que mantenían el orden frente a los intentos de grupos minoritarios por desintegrarlo. Estos hablaban de una guerra interna en la que habían resultado vencedores.

Con el tiempo el relato fue cambiando el énfasis de los logros pacificadores de la Junta al progreso económico (Durán Escobar, 2012: 9): correspondía a los medios "difundir los éxitos del nuevo modelo económico, a través de su programación y de la publicidad" (Donoso Fritz, 2013: 128). La televisión tuvo un destacado papel en la construcción autoritaria de un simulacro de normalidad, progreso y bienestar orientado a mostrar una imagen positiva del país y de su gobierno tanto en el interior como al exterior de la nación.

---

[445] Para el episodio de *Informe Especial* "Los montajes de la Dictadura" (2015), TVN Chile investigó en sus archivos y "comparó notas emitidas en dictadura con originales de cámara para detectar aquellas imágenes que se omitieron o se manipularon en el montaje para causar una reacción determinada, informar equivocadamente o derechamente ocultar la realidad" (TVN Chile, 2015). Bajo este pretexto, pasan revista a una serie de casos que tuvieron gran repercusión en los medios en su momento: el inexistente Plan Z (1973), el Montaje de Pisagua (1973), la Conferencia de Los Huevos (1975), el Caso de los 119 (1975), el Montaje de la Rinconada de Maipú (1975), el Montaje de Calle Rivadavia 6674 (1981), el Montaje de Fuenteovejuna 1330 (1983), el Montaje de Janequeo 5707 (1983) y la Matanza de Corpus Christi (1987). La mayoría de estos montajes tuvieron como objetivo hacer pasar los asesinatos a sangre fría de opositores como muertes necesarias en enfrentamientos armados con las fuerzas de seguridad, sin embargo, con el tiempo se ha podido probar que los militantes fueron asaltados de imprevisto y que no tuvieron margen de reacción para defenderse con armas. Mención aparte merecen las imágenes del interrogatorio a Karin Alicia Eítel Villar, dentro del especial que Canal 7 dedicó al secuestro del Comandante Carreño, en las que aparece en condiciones deplorables declarando su participación en dicho secuestro y asegurando ser la vocera del FPMR. Con el tiempo se demostró que la joven, pese a su militancia, no tuvo vinculación con el secuestro del Comandante Carreño. Para Nelson Caucoto, tal y como declara en este episodio de Informe Especial, este es uno de los grandes lastres que todavía hoy arrastra TVN: el de haber emitido imágenes que fueron tomadas en el interior del Cuartel Borgoño, es decir, en las mismas entrañas del horror. La obra se hace eco de la utilización de los montajes televisivos destinados al blanqueamiento del horror: "PENÉLOPE [a Ulises]: Tienen los cuerpos de Escila y Caribdis. Los van a mostrar y dirán que fueron destrozados por tu mano" (p. 62).

Paradójicamente, este uso se acrecentó a partir de los años 80 cuando las consecuencias de la crisis económica comenzaban a dejarse sentir sobre el conjunto social. Se hizo muy común entonces la emisión de programas de entretenimiento que distraían la atención del espectador del caos económico y el receso político en el que se encontraba inmersos (Durán Escobar, 2012). Así el opening del programa *Jappening con Ja* pedía al espectador: "ríe cuando todos estén tristes, / ríe solamente por reír. /Solo así podrás ser siempre feliz, / en risas tu vida debes convertir".

ULISES, en la obra que nos ocupa, se hace eco de la textura artificial de este simulacro televisivo: "todo aquí es de cartón, una escenografía de mala calidad, tercermundista" (p. 67); y, más adelante: "esto es Ítaca. Una escenografía. Puro material de desecho" (p. 77). La obra, que busca advertir sobre "la falsedad de la verosimilitud que entrega la pantalla televisiva" (Espinoza Quezada y Miranda González, 2009: 87), muestra la realidad que habitan los personajes como un producto creado por el presentador Don Francíclope desde su set de televisión. Sin embargo, la intervención de este no se limita al diseño de una Ítaca que a Ulises le cuesta reconocer, sino que alcanza también los relatos que conforman la Historia del lugar y que circulan desde su plató:

> ULISES [a Francíclope]: Tú vas a escribir la historia y cualquier cosa que diga será alterada en tu retina. En cambio, yo, soy un héroe en retirada. (p. 48)
>
> PENE LÓPEZ [a Ulises]: Te quieren atrapar vivo y en directo. Dar tu muerte por cadena nacional. Culparte de las llagas de las sirenas y de los monstruos. [...] Tienen los cuerpos de Escila y Caribdis. Los van a mostrar y dirán que fueron destrozados por tu mano. Montajes televisivos para justificar la muerte de militantes, les acusaban de ser los autores de los ataques terroristas. Tienen los barcos varados en las islas. Tienen al resto de la tripulación en jaulas, los interrogan, les hacen preguntas, encuestas, estudios de mercado. Han detenido el mar, han secado los ríos para buscarte. Han escrito otra vez la historia. Ahora tú ya no vuelves a casa. Ahora te pierdes, te olvidas de tu nombre. (p. 62)

El plató de televisión se revela como el centro neurálgico desde el que se construyen relatos, discursos y sentidos acordes con el estado de cosas deseado por Don Francíclope y sus auspiciadores. De igual modo que sucede con los mitos, en las sociedades los acontecimientos históricos son puestos en discurso según una determinada visión o lectura de lo sucedido no exenta de arbitrariedad, como la de Don Francíclope, el conductor del programa. De este modo Escobar señala que aquello que se transmite como la Historia oficial no surge de manera genuina y orgánica, sino que es el resultado de un proceso previo de criba y selección de hitos y agentes que habitualmente, como contrapartida, conlleva la ocultación de otras voces y experiencias:

> DON FRANCÍCLOPE: ¿Dónde está la otra parte de la historia? Tiene que optar, señora. De usted dependemos. ¡Ya, pues, responda, señora! ¿Dónde está la otra parte?
> PENE LÓPEZ: Detrás.
> DON FRANCÍCLOPE: ¿Detrás de qué?
> PENE LÓPEZ: Detrás de las luces, detrás de la escenografía, debajo del papel. (p. 68)

¿Quiénes conforman la otra parte de la historia que es ocultada deliberadamente por Don Francíclope en su simulacro televisivo: las víctimas del terrorismo de Estado, los exiliados o los que apostaron por los proyectos revolucionarios? Como se ha ido mencionando a lo largo de esta investigación, todas estas son memorias que, con el retorno a la democracia, quedaron fuera de los discursos oficiales. Sus voces eran portadoras de un saber que todavía no podía ser instrumentalizado por la sociedad neoliberal que se había implantado. Por el contrario, podrían contribuir a desestabilizarla[446].

La obra, en definitiva, nos muestra la naturaleza no orgánica de la sociedad capitalista y de consumo que surge en los años 80 y se prolonga hasta el Chile actual. Esta fue creada como un simulacro de los intereses no solo del gobierno militar sino también de los grupos de poder que fueron los máximos beneficiarios de esta transformación social. En este proceso, la televisión jugó un papel fundamental como instrumento que replicaba y hacía circular el relato oficial con el que se ha identificado la Historia del país.

Hacia una estética de la (con)fusión

> DON FRANCÍCLOPE: Que venga el coanimador, el secundón perpetuo, el mago Oli, Telémaco, Aquiles, los cuatro de la junta, los jefes del departamento, la gente de vestuario masculino, de línea blanca, el guatón Romo, las Cuatro Dientes, Miguel Enríquez, la chanchita Piggy, Jack Kerouac, Lucho Jara [...] Que venga Tony Kamo, Clitemnestra, el Comando Conjunto, Pin Pon el muñeco con cuerpo de algodón, la Bolocco, la Venda Sexy, Patricio Renán. (p. 24)

Héroes mitológicos y de la resistencia, agentes de la represión, dibujos animados y operarios de la televisión, entre otros, son invitados por Don Francíclope a participar en su simulacro televisivo. Pese a la disparidad de su procedencia, su presencia en televisión los iguala a todos y los convierte en producto de entretenimiento y consumo masivo para la audiencia. Este cambalache de referentes es una muestra de la continua yuxtaposición

[446] No sería hasta el 40 aniversario del Golpe cuando la memoria de algunos de estos colectivos sería abordada en productos destinados al consumo masivo, como es el caso de *Los archivos del Cardenal*.

que hace el autor de personajes, discursos, tiempos y espacios, que obligan al receptor a mantenerse sumamente activo en su decodificación[447].

En el texto conviven y se retroalimentan retóricas muy variadas: las fórmulas procedentes de los poemas épicos[448], los comerciales, los concursos de televisión, las teleseries[449], los programas infantiles[450], la Doctrina Nacional de Seguridad, el argumento de obediencia debida[451], los interrogatorios[452], etc. Estos discursos se parodian y se fusionan, haciendo complejo delimitar dónde comienza uno y termina otro. Por ejemplo,

---

[447] El uso de estos recursos acerca *Ulises o no* al "devenir rapsódico" del quehacer teatral (Sarrazac, 2005). Para Sarrazac, en los albores del siglo XXI el dramaturgo se ha convertido en una especie de rapsoda cuyo trabajo es el de hilvanar materiales previos como documentos, grabaciones, archivos audiovisuales, testimonios, relatos procedentes de otros géneros, etc. Este devenir apuntaba hacia un nuevo paradigma de estructura fragmentaria que se oponía al "drama absoluto" (Sarrazac, 2005), entendido este como "una construcción única y bajo una lógica lineal que organiza el relato desde la perspectiva de un principio organizador" (Blanco Jessen, 2017: 17). Esta estética de la fragmentación no está exenta de una lectura ético-política de la realidad: como vivimos en un mundo roto y desorganizado, la obra que aspire a representarlo también debe estarlo (Lescot y Ryngaert, 2013). Junto con la estructura fragmentaria, el quehacer rapsódico se manifiesta también en la disolución identitaria de los personajes y en los diálogos, "una suerte de tejidos donde se van 'hilvanando' diferentes modos poéticos, indistintos de su naturaleza" (Blanco Jessen, 2017: 136), rasgos que encontramos presentes en *Ulises o no*.

[448] Por ejemplo, la invocación de ULISES en la primera escena: "canta, oh, la gloria a Atenea, a los dioses, a los ídolos de barro, virgencita de Pelequén", p. (17). Esta emula el inicio tanto de la *Ilíada* como de la *Odisea*, en los que se pide a la Diosa y la Musa respectivamente que canten las gestas de dos héroes bien conocidos, Aquiles y Odiseo: "canta, Diosa, la cólera funesta del Pélida Aquiles, que innumerables dolores ocasionó entre los aqueos / y muchas vidas fuertes arrojó al Hades de héroes…" (*Ilíada* I, vv. 1-4); "háblame, Musa, de aquel varón ingenioso que anduvo errante largo tiempo, después de haber destruido la sagrada ciudad de Troya" (*Odisea* I, vv. 1-2).

[449] "PENE LÓPEZ: En el capítulo de ayer el joven Salvador Andrés llega al Palacio y debe enfrentar la rabia de Jorge Anselmo y de Radomiro José, pero finalmente logra entrar a la casa de estudio. Las cosas marchan con mucha dificultad hasta que Augusto José decide tomar las cosas por su mano, golpea y mata a Salvador Andrés. Le quita la casa y se queda con los hijos, muchos de los cuales no reconocen a este padre. Las disputas son constantes y Augusto José junto a sus amiguitos César, Toribio y Gustavo se coluden para repartirse la herencia…" (p. 67). Es en el desenlace de esta teleserie que narra la historia del Golpe donde Pene López espera conocer lo sucedido con su hijo Ulises.

[450] "DON FRANCÍCLOPE: Saluden. Tomen sus muñecos, niños. Ahora cojan sus agujas y dispónganse a pinchar a sus héroes. ¡Fuerte el aplauso! ¿Qué tal? ¿Les gusta la historia que va tocando el tío Valentín, el tío Memo, la tía Patricia, el tío permanente, el tata, el profesor Rossa, el santo padre, el ciego Homero? ¡Fuerte el aplauso!" (p. 65).

[451] "ULISES: ¡Lo que usted diga, señor! ¡Sólo cumplíamos órdenes, señor! ¡Fue un accidente, señor! ¡Se dio a la fuga, señor! ¡Eran enemigos de Ítaca, señor! ¡Carroña enemiga, señor! ¡Vendepatrias, señor!
DON FRANCÍCLOPE: Vaya, qué locuacidad. Se entrena bien el verbo en las academias retóricas de la Hélade, en las escuelas de las Américas, en las selvas de Cuba" (p. 36).
Con estas palabras, Don Francíclope nivela la formación militar con la de los guerrilleros, acompañada también de una fuerte ortodoxia ideológica.

[452] "DON FRANCÍCLOPE: ¡Hable! Más luz por acá, para el señor, más luz. Como Goethe, pero más luz, por favor, más electricidad, ¡súbanla! Aplíquenle, que hable, que lo cuente todo. ¿Dispara usted o disparo yo?
ULISES: ¿Quiere que le dé nombres?
DON FRANCÍCLOPE: Nombres, apellidos, todo. Dispara usted o yo, elija.
ULISES: ¿Quiere los nombres, las chapas, las casas de seguridad? Todo está dentro del barco. En las bodegas, en los pasadizos [...] ¿Los van a torturar? ¿Van a comérselos como al ganado? ¿Los van a torturar?" (p. 39).

en los siguientes pasajes, Pene López es interrogada en una sesión de tortura con una retórica muy similar a la de los concursos televisivos de los años 80:

> DON FRANCÍCLOPE: ¿Dónde está la otra mitad del refrigerador, señora? Haga un esfuerzo. Se puede ganar ese hermoso electrodoméstico. Un aparato de electricidad, algo muy útil en estos tiempos. Descargas eléctricas. ¡Golpes de corriente! Marcas en la piel. (p. 61)
>
> DON FRANCÍCLOPE: Le repito la pregunta, estimada. Por un millón de pesos, por 220 volts, por 100 puntos de rating, ¿dónde está la otra mitad del premio? Déle una pista, Yeruba. Ayude a la mujer. ¿Y si le cambio este sobre por una carta de Ulises? ¿Y si le cambio este sobre por los ojos de Homero? ¿Y si le cambio este sobre por otro sobre más grande, un sobre lleno de carne y huesos? (p. 62)

Este solapamiento de discursos y referentes, que es continuado durante la obra, podría emular intencionadamente la percepción de la realidad de un telespectador confuso por la continuada práctica del *zapping*: una práctica que consiste en saltar de canal en canal, observando trozos y fragmentos de programas de diferentes emisoras que se hizo muy popular en los años 80 con la llegada de los televisores a la mayoría de los hogares chilenos. Este visionado heterogéneo puede articular en el espectador narrativas confusas que "parten en un sitio y a través de un viaje a la deriva, terminan en otro, que puede estar vinculado o no a las temáticas iniciales del punto de inicio" (Espinoza Quezada y Miranda González, 2009: 71), provocando probablemente discursos confusos por la superposición de información en torno a temas de diferente índole.

Junto con la (con)fusión retórica y discursiva, otra constante a lo largo del texto es el solapamiento del legado grecolatino con el imaginario chileno de los años 80. Referentes antiguos y modernos de ambos lados del océano Atlántico se entrecruzan constantemente: los cantos de la *Odisea* IX y XII se fusionan con el programa de televisión *Sábados gigantes* y, aunque la acción nos traslada al imaginario de los años 80, permean en la

diégesis casos de rabiosa actualidad en el momento de su escritura como el caso Spiniak[453] (2003) y la tragedia de Antuco[454] (2005).

Las acotaciones iniciales señalan el entrecruzamiento espacial al ubicarnos en "Grecia, Santiago, el Mediterráneo, el Pacífico" (p. 17), en un set de televisión, "que es a la vez un centro comercial, un prostíbulo y una isla tercermundista" (Espinoza Quezada y Miranda González: 2009: 91). La confusión temporal viene remarcada por ULISES, que nada más arrancar la acción dramática se pregunta: "¿en qué época estamos? ¿Son los años antes, después o pese a Cristo?" (p. 17). El legado grecolatino y el Chile contemporáneo se fusionan tanto en la configuración de los personajes como en los intertextos y discursos, así el personaje de ULISES pide: "Canta, oh, la gloria a Atenea, a los dioses, a los ídolos de barro, virgencita de Pelequén" (p. 17).

[453] Espiniac es un personaje de *Ulises o no* que aparece doblemente caracterizado como bufón y empresario. En sus intervenciones va comentando la acción desde lo lejos, tomar parte en la acción dramática. Parece situarse en otro plano temporal diferente al ambiente ochentero que acompaña al resto de personajes y espacios. El mismo ESPINIAC afirma: "No tengo siquiera los trajes de época que todos usan" (p. 25). Probablemente se ubica y habla desde el presente en el que se escribe la obra. En la puesta en escena aparecía seguido de una tropa de niños semidesnudos en clara alusión al caso Spiniak. En 2003 el empresario Claudio Spiniak fue acusado y detenido por organizar fiestas con menores de edad a las que acudían altos cargos políticos, finalmente fue condenado a doce años de prisión por abusos sexuales, promoción de la prostitución y producción de material pornográfico (Cobo, Torán y Vargas, 2010: 9). El caso armó un gran revuelo mediático y durante largo tiempo tuvo cobertura diaria en los distintos programas y noticieros. En la obra aparecen diferentes alusiones más o menos veladas a los abusos sexuales, a la coprofagia y otras prácticas escatológicas, ¿Cómo podemos leer su presencia en esta obra? ¿Es quizás la personificación de los grupos de poder que observaban desde su atalaya cómo se iban fraguando el plebiscito y cómo se pactaba después la transición hacia la democracia, sabedores de que para ellos nada iba a cambiar? Su posición hegemónica en el ámbito de la economía estaba garantizada para este grupo de empresarios y sus intereses seguirían pautando las políticas económicas y el devenir del país independientemente del espectro político que gobernara.

[454] Entre el 17 y 18 de mayo de 2005 dos compañías de conscriptos que se encontraban realizando ejercicios de entrenamiento en la zona de Antuco fueron alcanzadas por una tormenta de viento blanco que les causó grandes complicaciones para llegar hasta el cuartel más cercano. La pérdida de visibilidad, la falta de vestimenta apropiada para las bajas temperaturas, la escasez de alimentos y la ausencia de una señal telefónica que les permitiera comunicarse con las bases convirtió en una odisea el regreso de los trescientos cuarenta y siete conscriptos al cuartel. En relación con este suceso, debemos entender las referencias al reclutamiento militar del hijo de Pené López, al frío, la falta de ropa, las noches blancas y los demonios blancos a los que aluden los personajes en varias ocasiones. La tragedia de Antuco es considerada la mayor tragedia del Ejército chileno en tiempos de paz: el cómputo final de fallecidos fue de cuarenta y cuatro conscriptos y un general segundo conocidos como los "héroes de Antuco" o "héroes en tiempos de paz" según rezan sus memoriales (Andrés Alarcón, 2009). La memoria en torno a lo sucedido puso en circulación una nueva concepción pasiva del héroe, identificada con el sujeto que accidentalmente debe enfrentarse a las fuerzas desmedidas de la naturaleza. La tragedia de Antuco ha dado lugar a los montajes teatrales *Volcán Antuco* (2006) de Vicente Ruiz, *Al volcán* (2010) de Gerardo Oettinge y V*iento Blanco* (2008) del compositor Sebastián Errázuriz, considerada la primera ópera chilena del siglo XXI. Recientemente, en 2023 en el marco de la conmemoración del 50 aniversario del Golpe se estrenó *Antuco* de Santiago Tobar, que "pone en escena la crudeza de la militarización de niños y jóvenes, en su mayoría provenientes de sectores rurales y humildes" (GAM 2, 2023)

Esta fusión cultural estaba ya presente en la retórica de la Independencia. Sirvan como ejemplo las palabras que le dedica Mariano Casanova al prócer O'Higgins en enero de 1869: "Valiente vencedor en Chacabuco, Leonidas chileno en las Termópilas de Rancagua[455]". La falta de un linaje propio de héroes y mártires criollos les había llevado ya durante los años previos a la independencia a revisitar los referentes grecolatinos buscando forjar una identidad fuera del paradigma monárquico del que pretendían emanciparse. No es de extrañar, pues, que una vez fundada la nación recurriesen a la fusión con los referentes grecolatinos para enaltecer sus propias acciones y ponerlas a la misma altura que las gestas de los antiguos[456]. Así, las batallas de Chacabuco y Rancagua se comparan con otras guerras contra el imperialismo, las Médicas.

Sin embargo, en la obra que aquí nos atañe, el entrecruzamiento del argumento mítico de la *Odisea* con la historia reciente de Chile no va dirigido al enaltecimiento de un personaje o actuación, como en los albores del republicanismo, sino más bien a provocar un efecto de confusión sobre el receptor. Podemos entenderlo, como ya se ha mencionado, como una manera de trasladar al escenario la posible confusión de una ciudadanía que consumía de forma compulsiva programas de televisión, "infoxicada" por el *zapping*. Sin embargo, la falta de unidad temporal y espacial puede asociarse también a la búsqueda de nuevos códigos que puedan trasladar al receptor la experiencia traumática vivida por las personas que se vieron obligadas a abandonar sus hogares durante la dictadura. Podemos entender este solapamiento de referentes espaciotemporales como una poética del exilio que busca dar cuenta de la existencia tensionada del protagonista entre dos planos (un allá/antes y un acá/ahora) que operan de manera simultánea y de la incapacidad para ubicarse en estas coordenadas atemporales y dislocadas (Rebolledo y Acuña, 2001: 230). Así lo muestra el siguiente pasaje:

> ULISES: Tengo la carne llena de Grecia, de Rancagua, de Chacabuco. ¿Este es un exilio o un viaje de retorno? ¿Es la isla de Circe o las calles de Lima? ¿Soy el bueno o el malo de esta película? (p. 49)

[455] Discurso recogido en *La Corona del Héroe, Recopilación de Datos y Documentos para Perpetuar la Memoria del General don Bernardo O'Higgins Mandada Publicar por el ex Ministro de la guerra don Francisco Echaurren* de Benjamín Vicuña Mackenna (1872: 67).
[456] Para mayor información sobre el caso chileno, véase Huidobro (2014 y 2017); para una visión más amplia sobre América Latina, véase Taboada (2014).

Ulises, el protagonista que da nombre a la obra, se muestra confuso respecto a su localización en el espacio y el tiempo, pero también sobre su identidad y su papel en la Historia:

> ULISES: Parece que fui un guerrero. Estrategias de combate en mi cabeza, luces de las salas de tortura, sacarles la verdad a los enemigos. ¿Este pelo rapado y esta ropa de camuflaje son mías? ¿Hay corona de espinas o laurel? (p. 17)
>
> ULISES: ¿Quién cerró las fábricas? ¿Quién arrojó las tormentas para que nuestras naves fuesen sacudidas por el oleaje? [..] ¿Quién confundió las historias? ¿Quién cambió los nombres de las calles? ¿Quién violó a las sirenas y les robó a sus hijos? [...] ¿Quién hizo esos barcos de cartón? ¿Quién contrató esas bestias para matarme? [...] ¿Quién te coronó? ¿Quién financia a los buitres que merodean por mi casa? ¿Quién falsificó los pasaportes y me hizo extranjero? No lo soy. Vago por los mares dibujados en un decreto. (p. 42-43)

Ulises no consigue disociar todos estos recuerdos y por tanto no logra reconstruir de manera coherente la sucesión de acontecimientos que le han llevado al lugar en el que se encuentra, del mismo modo la acción dramática no consigue construir un relato lineal en torno a la experiencia del exilio y sus retornados. La falta de una lógica clara que enhebre la acción, la estructura fragmentaria y el solapamiento de retóricas, discursos, espacios, tiempos e identidades sitúa a *Ulises o no* entre aquellas obras que vuelven la mirada a la historia reciente del país y, lejos de construir un relato comprensible de los acontecimientos que sacudieron las tres últimas décadas del siglo XX, articulan una trama basada en la discontinuidad, la ruptura y la fragmentación. El uso de estas estéticas, presente también en los géneros narrativos, nos habla de la dificultad en el plano social de armar una historia coherente y completa del pasado reciente que explique la sustitución abrupta del proyecto de la Unidad Popular por una dictadura reaccionaria, fuertemente represiva y de orientación neoliberal.

Ulises Riquelme: héroe o no

Sobre Ulises, el protagonista, pocas cosas se dicen con certeza en el texto dramático, el personaje se muestra confuso respecto al espacio y el tiempo, pero también acerca de su situación vital. Es presentado en las primeras escenas como el capitán de una nave que ni él mismo sabe hacia dónde se dirige ni con qué propósito pero que amenaza con naufragar:

> ULISES: Los astilleros de la armada invencible, de la nunca derrotada, de la eterna marina mercante, sudamericana de vapores de Ítaca; los muy canallas me entregan este vejestorio flotante para la gloria homérica. No tienen idea del mar. ¡Aparezcan por acá, marinos merinos! La brújula desconcertada no nos lleva a ninguna parte. Éstas son mis cartas

> credenciales, mi bitácora. Saquen los papeles del buque escuela. Las pizarras para aprender a sumar. Yo vengo de una guerra, no lo olviden niñitos. Estamos en la franja cultural, son las 200 millas marinas de franja cultural. Un inmenso océano de nada, un cosmos de nada, Carl Sagan dixit- No me vengan con la cantinela de que el mar es peligroso. ¿Se ve la letra? Qué marineros más torpes me han asignado. ¿No saben leer una simple letra L? ¡Suelten amarras!¡Suban las velas! Eso, alumbren bien este velorio. (pp. 18-19)
>
> ULISES: ¿Ey? ¿Mi tripulación está ahí[457]? No me dejen solo. Deseo bajar a tierra. Oigo los gritos de las olas. Es el mar que atravesamos el que habla. La laguna Estigia. La barca de Caronte. Todos los viajeros nadamos en el mar de nuestros muertos. ¿Oyen? Hablen más fuerte, queridos. ¿Qué dicen? ¿Hacia dónde izamos las velas? ¿Quién gobierna en la extraña Ítaca? ¿Cuánta agua cabe en las gargantas de mis oficiales? No sé las preguntas. No sé las respuestas. Voy a perder, voy a perder el maldito desafío. Voy a mancillar el honor de la familia y de la raza de los aqueos. Voy a perder el concurso, la guerra, voy a dejarme ganar. Ni premio de consuelo, ni fanfarria de la orquesta. Voy a perder para detener la historia, para volver anónimamente a casa. Y no sé cuál es mi casa. (p. 32)

El uso de la nave como metáfora del Estado y de la necesidad tanto del capitán-dirigente como de los tripulantes-ciudadanos de remar al unísono y superar los obstáculos para llevar el barco-nación a buen puerto, se atestigua por primera vez en *Los siete contra Tebas* de Esquilo[458] (Cuartero, 1968). Esta metáfora ha ido metamorfoseándose a lo largo del tiempo y adaptándose para dar cuenta de distintas realidades y problemáticas, así, los autores cristianos convirtieron la nave en el símbolo de la Iglesia. En el caso de la literatura latinoamericana del siglo XX se ha preferido una vertiente menos amable y se ha hecho común el tópico del naufragio para aludir al colapso y resquebrajamiento de los proyectos nacionales e individuales (Díaz Zambrana, 2007: 225).

---

[457] "PROMOSIRENA 1: No saben lo que hacen. Por eso vienen a esta isla a comprar mitología barata. Por eso dejan solo al pobre Ulises contra el gigante. Por eso se acuestan con mi compañera por veinte mil pesos. ¿Terminaste, flaquita?
PROMOSIRENA 2: Sí. Era uno de la tripulación, un desertor. Cuando acabó lo miré a los ojos y le dije que lo había infectado. Que estaba cagado. Que era un maricón. Que eso no se le hacía a un protagonista. Después me fumé un cigarro" (p. 70).
La tripulación de Ulises termina por abandonarlo tras escuchar las palabras de las Promosirenas que les prometen una felicidad basada en el consumo. Simbólicamente, tal y como sucederá también con Ulises, podemos leer la deserción de la tripulación como una metáfora de la renuncia de parte de la izquierda chilena a la construcción de una sociedad alternativa al capitalismo. Sobre ello volveremos más adelante.

[458] En el fr. 163 de Arquíloco se documenta por primera vez la imagen de la nave como metáfora de un conjunto ciudadano, una metáfora que encontraremos también más adelante en los versos estasióticos (composiciones líricas de temática política de carácter partidista) de Alceo y Teognis. En estas primeras manifestaciones la metáfora de la nave se puso al servicio de los intereses de la aristocracia, para exhortarla en su enfrentamiento con los partidos populares que apoyaban la toma de poder de los tiranos (Cuartero, 1968: 43). En la tragedia de Esquilo encontramos por primera vez el uso de la metáfora de la nave-Estado propiamente dicha: en *Los siete contra Tebas* la nave no representa a un único partido o cofradía política (como sucede en la poesía de Arquíloco, Alceo y Tegonis), sino al conjunto ciudadano que conforma la *pólis*. Para más información del uso de la nave como metáfora del Estado en la tragedia de Esquilo, véase Cuartero (1968); para más información acerca de su uso en otros géneros literarios de la Antigüedad, véase Rodríguez Adrados (1955).

En esta obra la metáfora del naufragio es doblemente funcional[459]: permite hablar tanto del fracaso de un proyecto colectivo (que en el caso chileno podemos identificar con la Unidad Popular[460]) como del desarraigo individual que implica para el protagonista la pérdida de las coordenadas materiales y simbólicas que regían su existencia antes del exilio (Zamorano Díaz, 2021: 122). Sin embargo, en la obra no queda claro cuál es la alegoría de esta nave que conduce Ulises: ¿es un líder de la oposición que regresa de manera clandestina para enfrentarse a Don Francíclope? ¿Debemos leer este vagar sin rumbo como la materialización misma de la derrota, tal y como propone Rebolledo (2006)?

La obra apenas ofrece información sobre este Ulises que permita reconstruir su trayectoria vital. Su condición errante viene dada por una L estampada en su pasaporte que prohíbe su reingreso al país[461]. Esta letra acuña su condición de exiliado y evoca la medida puesta en marcha por el gobierno de Pinochet tras la entrada en vigor del Decreto Supremo de 1975 que instauró la marcación con la mencionada letra de los documentos identificativos de las personas cuyo retorno estaba prohibido y también los de aquellos que habían conmutado la pena de prisión por el destierro. La mayoría de ellos no pudo regresar hasta 1988 cuando se publicó el Decreto 203 que anulaba la prohibición de su ingreso al país. Sin embargo, hubo algunos que ingresaron al país de forma clandestina para ayudar a la recomposición de los partidos políticos[462]. ¿Por qué debe volver Ulises

---

[459] La isotopía marítima que atraviesa el texto conecta el destino de una parte de la tripulación con los vuelos de la muerte, último eslabón del aparato represivo que consistía en lanzar desde helicópteros los cadáveres de los opositores exterminados en los centros de detención clandestinos al mar para hacerlos desaparecer. Así, los cadáveres de algunos tripulantes aparecen flotando en las costas:
"PROMOSIRENA 1: A veces se aproximan desde el aire con sus helicópteros, con esas máquinas aladas, son como pumas que rugen sobre las islas. Ay, tantos jóvenes disfrazados de marineros. Pobrecitos, apenas saben nadar y el piélago furioso los azota contra los roqueríos2 (p. 20).
"PROMOSIRENA 1: El mar siempre ruge en estas costas. Son los cuerpos putrefactos que chocan contra las rocas. Los heridos moribundos de todas las guerras, de todos los helicópteros, de todos los corvos acerados asesinos, ¡sin alma, conchetumadre!" (p. 31).

[460] En el documental *Chile, la memoria obstinada* (1997) de Patricio Guzmán algunas de las personas entrevistadas que se vieron involucradas en el proyecto de la Unidad Popular se refieren a este como "la nave de los locos" y "la nave de los soñadores". Unas calificaciones que ponen de relieve el carácter utópico con el que se piensa y recuerda este periodo desde el presente democrático, así como su voluntad de distanciarse de la actividad realizada en ese tiempo.

[461] "ULISES: Todo es peligroso. Mi pasaporte ahora es peligroso. ¿Se ve la letra? Qué marineros más torpes me han asignado. ¿No saben leer una simple letra L?" (p. 19).
Más adelante hace otra alusión al decreto que prohibía la entrada de los expatriados al país:
"ULISES: [..] ¿Quién falsificó los pasaportes y me hizo extranjero? No lo soy. Vago por los mares dibujados en un decreto. Debo volver y debo matarte. ¡Pero no puedo, por Zeus!" (p. 43).

[462] Sirva como ejemplo el caso de Camilo Escalona: "a fines de 1980, había resuelto y acordado mi regreso clandestino con el propio Almeyda, con el propósito de trabajar en la reinstalación de una estructura y una base organizacionalmente capaz de actuar de manera enteramente ilegal, ocupando todos los espacios posibles, pero sin reducirse a lo permitido por la red asfixiante del soplonaje establecido por la CNI en el

al país y en qué condiciones y momento lo hace? ¿Su *nóstos* se produce en el marco de algún operativo similar a la Operación Retorno o regresa para contribuir a la rearticulación de su partido político?

En la construcción de Ulises se superponen diferentes capas de sentido, algunas de ellas vinculadas con las diferentes concepciones del héroe que se han ido sucediendo en el tiempo[463]. Si Joseph Campbell tituló su estudio comparativo *El héroe de las mil caras* en alusión a las manifiestas similitudes que presenta la construcción del arquetipo heroico en las narraciones míticas de distintas tradiciones orales, nuestro Ulises representaría más bien la idea opuesta: las mil caras del héroe, es decir, de las distintas significaciones que ha ido adquiriendo este concepto con el paso del tiempo. Sin embargo, las atribuciones heroicas de Ulises van a ser abordadas de forma paródica e irónica, un gesto que busca deconstruir las figuras heroicas que durante largo tiempo han copado el centro de los discursos de la Historia de Chile.

Este Ulises comparte la misión del *nóstos* con el héroe mítico que lleva su mismo nombre: acorde con el momento en el que se escribe la obra, regresa a una "extraña Ítaca" que es a la vez "un Chile caótico, envuelto en tarjetas de crédito y tardes de televisión, en cuyo set debe enfrentar pruebas tales como resistirse a las Promosirenas o enfrentar al gigante Don Francíclope para ganar el concurso y descubrir su propia verdad" (Espinoza Quezada y Miranda González, 2009: 90). Ulises, aunque se muestra consciente de los cambios que allí se han operado (en diversas ocasiones manifiesta que "voy a un hogar que ya no existe" p. 71 y "debo volver, pero la casa ya no es la que dejé" p. 75), deberá enfrentarse al extrañamiento que le produce el simulacro en el que se ha convertido el país. Esta sensación fue común entre los exiliados y, como señalan Rebolledo y Acuña (2001), frecuentemente tanto los testimonios como las narrativas del exilio se hacen eco del quiebre y desilusión que les produjo el reencuentro con el lugar que tanto habían anhelado. El Chile al que retornaban no era el Chile que habían congelado en sus recuerdos, ya que durante su ausencia se habían operado una serie de cambios que todavía debían procesar (Rebolledo y Acuña, 2001: 31).

---

país. Desde 1982 a 1987, efectuamos sin ruido, pero eficazmente el reingreso a Chile de muchos de los nuestros a quienes se negaba el derecho a vivir en su patria" (1999: 12).

[463] Esta constante apertura y ampliación de la extensión semántica del término "héroe" se ve favorecida por la falta de concreción acerca de su etimología y el desconocimiento de su intensión, pues no existe unanimidad entre los estudiosos sobre el motivo por el que algunos sujetos en la Antigüedad recibían culto de héroes.

La vivencia del exilio, junto con su filiación[464], permiten conectar al Ulises de Escobar con la figura de Bernardo O'Higgins, un héroe fundacional de la República de Chile, tanto por sus gestas en las campañas de la Independencia como por su participación activa en los primeros gobiernos republicanos[465]. El Desastre de Rancagua[466] lo obligó a exiliarse en Argentina, donde conoció al general José de San Martín, líder de la independencia argentina. Ambos organizaron el Ejército de los Andes que en 1817 cruzó la Cordillera y puso fin al mandato realista con la victoria de Chacabuco. Tras ser proclamado "Director Supremo" de la naciente república, el 12 de febrero de 1818 firmó la Proclamación de la Independencia de Chile.

Acciones como la abolición de los mayorazgos y títulos nobiliarios o la supresión de los escudos de armas le valieron la antipatía y rechazo de la Iglesia y la aristocracia criolla[467] y la amenaza de una guerra civil comenzó a planear sobre la nación recién fundada. Para evitar el derramamiento de sangre, O'Higgins renunció al mando supremo en favor de su máximo opositor, Ramón Freire, y se marchó a Perú, donde continuó hasta el fin de sus días la lucha por la independencia junto a Simón Bolívar. La obra insinúa algunos paralelismos entre el protagonista de la obra y el personaje histórico como la interrupción del proyecto político en el que participa, el rechazo al derramamiento de sangre y el destierro. Como sucede con los diferentes héroes y heroínas míticos que hemos abordado a lo largo de este estudio, la figura de O'Higgins (y también de otros libertadores), ha devenido en un paradigma ejemplar de virtudes susceptible de ser

[464] ULISES se presenta a sí mismo como "Ulises Riquelme, hijo natural, de padre desconocido" (p. 17). Más adelante dice ser hijo de Ambrosio Riquelme:
"DON FRANCÍCLOPE: ¿Acaso tu progenitor no se llamaba…?
ULISES: Ambrosio.
DON FRANCÍCLOPE: ¿El abogado?
ULISES: El comerciante, el oficial, el virrey, el que huyó. El que me negó el apellido.
DON FRANCÍCLOPE: Mmm Ulises Riquelme. Héroe patrio" (p. 49).
Bernardo O'Higgins fue hijo natural de Ambrosio Riquelme, gobernador de Chile y virrey del Perú.
[465] Para una descripción más detallada de su biografía y las complejidades del periodo de la Independencia, véase su entrada en las webs *Biografías y vidas*, *Memoria Chilena* (5) y *Real Academia de la Historia*.
[466] Enfrentamiento que tuvo lugar los días 1 y 2 de octubre de 1814 contra las fuerzas realistas de Mario Osorio que avanzaban hacia Santiago. La derrota significó la destrucción de la resistencia patriota, la cancelación temporal de la independencia de Chile, el fin de la Patria Vieja e inicio de la reconquista española (Memoria Chilena 6, s. f.).
[467] En su ejercicio, gracias a una educación privilegiada y a sus continuos intercambios con las ideas que circulaban en el extranjero, puso en marcha un programa ilustrado y moderno, basado en "los conceptos de libertad, soberanía, nación, Estado, república, división de poderes, igualdad, derechos naturales, libertad de conciencia y libre comercio" (Arancibia Clavel, 2010: 28). Para una descripción más completa del ideario y programario de O'Higgins, véase Arancibia Clavel (2010).

apropiado por grupos de ideologías opuestas para construir relatos o poner en circulación discursos acordes con sus intereses[468] (Guerrero Lira y Cárcamo Sirguiado, 2013: 135).

Sin embargo, pese a las conexiones con las peripecias vitales del prócer chileno O'Higgins, para el bufón Espíniac, este Ulises no tiene "ni un pelo de arrojo heroico, ni una gota de temeridad ohigginiana, ni un olor siquiera de guerrillera causa independentista" (p. 37). A medida que avanza la obra, Ulises duda cada vez más sobre su cometido:

> ULISES: En cambio yo, soy un héroe en retirada. Un soldadito de plomo jugando en medio de las tempestades. (p. 48)
>
> ULISES: Nunca debí soltar las amarras de mi corbata empobrecida. Nunca debí heredar los títulos de nobleza, ¿me oyen? Nunca debí dejar la tranquila Ítaca. (p. 50)
>
> ULISES: ¿Qué hace mi familia? Que venga alguien a quitarme el disfraz del héroe. Que apaguen las luces de este set. Mi papel se ha arruinado y ya no seré el mejor actor. (p. 77)

Ulises finalmente depone la lucha armada y claudica, junto con su tripulación, ante los cantos de las Promosirenas y sus promesas de felicidad consumista. Acorde con el tratamiento cómico e irónico que se ha generalizado en torno a la figura de Ulises a lo largo del siglo XX, Escobar termina por asimilarlo a unos de los "héroes fatigados" que retrata Enríquez-Ominami en su documental[469]. Parece como si durante su largo periplo errante Ulises hubiera tomado conciencia de que las promesas[470] no eran ciertas y que no iba a haber un sitio para ellos en las páginas de la Historia:

> ULISES: Gasté mi vida en esas clases de marinero, de héroe, de actor secundario de pacotilla y aquí me tienes. Desquiciado, sin un peso en los bolsillos y teniendo que explicarles a las madres de esos jovencitos, que sus hijos no pasaron el casting, que la prueba fue muy exigente y que nadie hará de intrépido griego, ni será extra; y que todos murieron en combate o dándose a la fuga o suicidándose de pena por la depresión de la fama que se les escapa; porque no hay fondos para la película, no hay dinero en estos barracones húmeros en donde se actúa la historia patria. Nos van a echar de acá. Somos escoria. (p. 78)

---

[468] Tanto la derecha como la izquierda chilena se han servido de O'Higgins en sus discursos para resaltar aquellos valores y acciones que mejor comulgan con su ideario. Para una descripción más detallada de los usos que tanto la derecha como la izquierda chilena han hecho de esta figura desde los años 70, véase Guerrero Lira y Cárcamo Sirguiado (2013).

[469] En *Chile, los héroes están fatigados* (2003), Enríquez-Ominami se pregunta por el paradero de los antiguos dirigentes revolucionarios en el presente democrático. Los encuentros y entrevistas con algunos de ellos muestran el abandono de los ideales de izquierdas e ingreso en el orden neoliberal.

[470] "ULISES: Olvidan que después de esto podremos estar en los créditos de infinidad de películas, en los guiones de la televisión, en las imágenes de los documentales, en los llantos de las efemérides patrias. ¿Quieren que les compongan himnos? ¿Quieren tener ceremonias fúnebres? ¿Quieren que sus viudas los olviden y luego se casen con putos dentistas o abogados corruptos? Vivan los héroes de la historia. Estaremos en los juegos de los niños, seremos las figuras de cartón, así que, a remar, ¡¡brutos!! ¡A mojarse las heridas con el agua salobre!" (p. 28).

La obra en diversos momentos llama la atención sobre la necesidad de deconstruir los relatos dominantes para dar cabida en la Historia a quiénes quedan en los márgenes:

> PROMOSIRENA 1: Es sólo la fórmula, la estructura del poema épico, qué sé yo. Tenemos que hablar de ellos. Son los mejor pagados de la isla. Tienen contrato indefinido, son guapos, tienen automóvil con chofer; hasta seguro de salud por si caen heridos en batalla. (p. 26)
>
> PROMOSIRENA 2: Canta, oh, musa la historia de los aqueos y de los saqueos y de las marchas. Disparan sobre las barricadas. Hay toque de queda. Canten, canten…
>
> PROMOSIRENA 1: Canta, oh, musa y narra las desventuras de los viajantes. Las calles con marchas, los soldados en las esquinas, las madres que tejen y destejen y no aparecen los viajeros. Patrullas de rescate en el fondo de las cordilleras. Canta, oh, musa, y habla de que siempre los envían a morir, envían a los niñitos, no saben ni tomar los fusiles, las lanzas, las hondas con las que oponerse a los gigantes de la nieve. Canta hasta desafinar. Rompe, oh, musa de mierda, la apatía de esta tragedia en tercera en la que nadie llora. Siempre los que mueren son otros, anónimos, ausentes. Los novatos de la causa revolucionaria que pavimentaron el ascenso ministerial de Aquiles, de Edipo, de todos los putos griegos gobernantes. (p. 28)

Desde sus orígenes, la civilización occidental ha focalizado sus grandes relatos en aquellas figuras consideradas heroicas en función de los parámetros sociales del momento. Se echan en falta desde los primeros documentos conservados las voces de estas clases subalternas "que sin beneficiarse en nada de los conflictos son enviadas a matar o morir por la nación sin darles las herramientas necesarias[471]" (Escobar, 2012: s. p.). Esta lógica, basada en la exclusión de los otros y las otras, de las clases marginales, minorías y disidencias, fue la que articuló los imaginarios, discursos y relatos de los siglos venideros.

Así, el relato de progreso y éxito, que difundió primero el gobierno de dictadura y después el de la Concertación, se construyó sobre una parte de la historia y dejó fuera otra. Como se ha comentado ya en diversas ocasiones, la memoria de la militancia setentista fue borrada del imaginario democrático, sirva como ejemplo el Informe Rettig, donde no se reconoce a los sobrevivientes como víctimas ni se hace visible el compromiso de los detenidos desaparecidos con el proyecto de transformación social que habían defendido. Como le sucedió a Ayante, no hay cabida en el nuevo orden democrático para estos héroes de viejo cuño, el antiguo ideario de la lucha de clases se había convertido en una especie de anacronía incómoda para aquellos "transformistas" que se habían adaptado

[471] Sirva como ejemplo la *Ilíada*, en la que no hay cabida para las acciones de los soldados rasos y esclavos, un hecho que no es casual, fruto de un despiste o de las preferencias personales del aedo: aunque trabajasen sobre un imaginario mítico y lejano en el tiempo, los poemas épicos iban destinados a perpetuar un determinado orden social en el que la aristocracia, que se emparentaba a sí misma con estos héroes legendarios, ocupaba una posición privilegiada que debían perpetuar.

al nuevo estado de cosas y habían renunciado a la construcción de una sociedad alternativa a la capitalista. La heroicidad setentista fue barrida por una nueva concepción pasiva: con la tragedia de Antuco se pasó a distinguir como "héroes" a aquellos sujetos que accidentalmente se habían enfrentado a las fuerzas inconmensurables de la naturaleza y no habían salido con vida[472]. No es casual, pues, que, en los discursos de Pene López, la madre de Ulises, se entrecruce la experiencia de las catástrofes naturales con la del terrorismo de Estado, desdibujando la identidad del protagonista entre la de un conscripto y un exiliado:

> PENE LÓPEZ: Sacaron a mi hijo muy temprano por la mañana. Estaba desnudo. No lo dejaron siquiera ponerse pantalones. A la milicia, le dijeron. Arde Troya, le dijeron. Era un sábado, aún lo recuerdo. [...] Lo golpeaban con las culatas. Ponte alguna túnica, gritaban los vecinos. Hará frío en la montaña. Vendrá la muerte. No se lo lleven, gritaba yo. Arrojé el control remoto sobre los oficiales. La imagen en el televisor quedó atrapada en el canal 13. Las parcas habían hablado. (p. 44)
>
> PENE LÓPEZ: Véanlo. Esta es una fotografía de él, de niño. Y esta otra a punto de ir al servicio militar. Joven, inexperto. Me da miedo que lo maten. Me da miedo que se lo lleven los demonios blancos. ¡Devuélvanlo! No tuvo padre el pobrecito y por eso los milicos ni preguntaron y lo anotaron al tiro en la milicia. Lo asignaron muy al sur donde hace frío y las noches son blancas. Le dijeron que era la guerra, que se venían los enemigos, que debían ser héroes. ¡Ulises! Tienes que taparte en la noche. Búscate una buena frazada y tápate bien, ¿bueno? (p. 65)

Diversos pasajes de la obra se hacen eco del trato abusivo o vejatorio recibido por los conscriptos durante el Servicio Militar Obligatorio. En 2005, cuando se escribe la obra, dos hitos hicieron recaer la atención pública sobre la realidad de los conscriptos chilenos. La tragedia de Antuco hizo públicas las condiciones ínfimas en que realizaban el SMO: por ejemplo, las autopsias de los jóvenes fallecidos mostraron las condiciones infrahumanas de desnutrición y mala salud en que se encontraban en el momento de su muerte; también llamó la atención la falta de una equipación apropiada para las bajas temperaturas de la que sí habían dispuesto sus superiores.

A su vez, en 2005, comenzó la movilización de los que habían sido conscriptos entre 1973 y 1990 para reivindicar su condición de víctimas de la dictadura y, por ende, su

---

[472] Los cuarenta y cuatro conscriptos y el general segundo que fallecieron en "la mayor tragedia del ejército chileno en tiempos de paz" fueron homenajeados en los distintos memoriales y discursos como los "héroes de Antuco" y "héroes en tiempos de paz". La memoria en torno a lo sucedido puso en circulación una nueva concepción pasiva del "héroe". Sin embargo, los familiares y sobrevivientes rechazaron esta etiqueta. Por ejemplo, Paulo y Jimmy, sobrevivientes de la tragedia, consideran que es un error hablar de "héroes": "en Antuco hubo muertes, hubo sobrevivientes, pero no héroes" (en Andrés Alarcón, 2009: 95). A su vez, Angélica Monares, hermana del único soldado de planta muerto y presidenta de la Asociación de Familiares de las Víctimas de Antuco, afirma: "me da rabia cuando dicen que fue un gesto heroico, no existen héroes contra la naturaleza" (en Andrés Alarcón, 2009: 111).

derecho a la reparación[473] (Ros Matturo, 2020: 106). De este modo, salió a la luz pública un actor inédito hasta el momento en las disputas en torno a la categoría de víctima que se habían iniciado en Chile con el retorno a la democracia y la creación de las Comisiones de Verdad: "el militar que padeció experiencias traumáticas y violaciones de derechos humanos durante su servicio al régimen" (Passmore, 2016: 75). Comenzaron a aflorar entonces los testimonios de los conscriptos que decían haber sido torturados por sus superiores durante el SMO y que denunciaban haber sido obligados a participar en tareas de la represión como hacer guardia en los centros de detención. Sus declaraciones hacían quebrar "la línea divisoria entre víctimas y victimarios y la supuesta pertenencia al ámbito civil de los primeros y militar de los segundos" (Ros Matturo, 2020: 108).

La atención social también recayó sobre el hecho de que la mayoría de los conscriptos involucrados en ambos procesos eran jóvenes procedentes de entornos rurales muy humildes en situaciones precarias o de vulnerabilidad. El mismo DON FRANCÍCLOPE se hace eco de esta lógica clasista latente de la que se nutría el SMO cuando le pregunta a Ulises: "¿Eres o no hijo natural? Entonces a obedecer. Sí, señor. Como en el servicio militar; así los quiere ver la sociedad chilena clasista marxista sexista" (p 44).

Pene López: la "telesperadora"

> ¡Dichoso hijo de Laertes, muy astuto Odiseo, por fin has recuperado a tu esposa con tu gran valor! ¡Así de buenos eran los pensamientos de la irreprochable Penélope, la hija de Icario!¡Así de bien se acordaba de Odiseo, de su esposo legítimo! Por eso la fama de su virtud no perecerá y los inmortales fabricarán un canto a los terrenos hombres en honor de la prudente Penélope. (*Odisea* XXIV, 193-198)

Pene López, o Pena López en la puesta en escena de 2005, es la madre "telesperadora" que aguarda ante el televisor noticias de su hijo que se encuentra en paradero desconocido. Su identidad, como sucede con la de Ulises, es ambigua y compleja, a caballo entre la ciudadana que recurre a diario al televisor para evadirse de sus penas y la madre que quiere conocer la verdad sobre lo sucedido con su hijo. A la vez, aglutina en su caracterización diferentes mitemas y motivos sociales: esta Penélope contemporánea

[473] Como afirma la abogada del movimiento: "durante todos estos años [ellos] han debido cargar con el estigma de haber participado en la dictadura y, por tanto, ser rechazados socialmente, sin comprensión ni reconocimiento real de que ellos también fueron víctimas" (Canelo, 2016). Según Passmore (2016), a finales del 2013, más de 100.000 ex reclutas formaban parte de este movimiento.

ha sufrido en sus propias carnes la represión y aguarda, aunque no tiene noticias suyas, el regreso de su hijo.

Es esta espera del ser querido la que la acerca a su trasunto mítico. La Penélope homérica, que aguardó pacientemente durante veinte años el regreso de su esposo Ulises sin tener noticia alguna sobre su paradero ni saber siquiera si seguía vivo, ha llegado hasta nuestros días como prototipo de la perseverancia en la espera y la fidelidad conyugal[474]. Esta imagen se ve reforzada por el hecho de que fue, según la tradición más difundida, una de las pocas entre las esposas de los héroes aqueos que durante la ausencia marital no se vio envuelta en amores adúlteros. Esta sería la versión predominante y más antigua conservada, narrada en la *Odisea*, que la elevó a paradigma de las virtudes femeninas a las que toda mujer griega debía aspirar[475]. Sin embargo, posteriormente los mitógrafos se hicieron eco de fuentes secundarias según las cuales habría mantenido relaciones con su pretendiente Anfino, con varios o, incluso, con todos ellos. Tras su retorno, habiendo descubierto su infidelidad, Ulises la habría castigado con el destierro o la muerte.

De la vida anterior a su casamiento poco se sabe más allá de las circunstancias en que Ulises obtuvo su mano: en algunas versiones, el itacense habría ganado este honor en una carrera pedestre; según otras, Ícaro, el padre de la joven, habría autorizado el matrimonio como agradecimiento por un valioso consejo que recibió de Odiseo. Habiendo transcurrido apenas un año desde su enlace, Ulises se vio obligado por el juramento[476] a marchar a la guerra de Troya y Penélope quedó en Ítaca a cargo de los bienes y hacienda de su esposo. La *Odisea* no solo relata las cuitas de Odiseo en su interminable regreso, sino que muestra también las penalidades que sufre Penélope durante la prolongada ausencia de su marido: la añoranza, la tristeza, la soledad y el sentimiento de desamparo, potenciados por el acoso constante y trato vejatorio de los pretendientes. Y es que, pasado un tiempo y viendo que Ulises no regresaba, comenzaron a llegar nobles a la hacienda exigiendo que tomara un nuevo esposo entre ellos. Para ejercer mayor presión, terminaron

---

[474] El personaje mítico de Penélope ha dado nombre al "estado fantasioso en el que se sumerge alguien que no renuncia a la espera de aquel o aquella que se fue, porque no consigue olvidarlo de ningún modo (Rosich, 2021: 187). El "complejo de Penélope" se asocia con "mujeres enamoradas de fantasmas, cautivas de la imagen idealizada que han creado de esa persona, que generan un mundo interior lleno de falsas expectativas para refugiarse en su perpetuo esperar" (Rosich, 2021: 188).

[475] Aunque poseía belleza, la épica homérica destaca principalmente su comportamiento ejemplarizante: "poseía todo lo que se podía esperar de una esposa en esa sociedad patriarcal de guerreros: la castidad, la fidelidad, la mesura, la discreción y la belleza" (Rosich, 2021: 200).

[476] Según la tradición, Tindáreo, previendo posibles futuros conflictos, hizo jurar a todos los pretendientes que se postularon para desposar a su hija Helena que, en caso de disputa, acudirían en ayuda del elegido. Este fue el motivo por el que Ulises tuvo que marchar dejando atrás a su esposa y a su hijo recién nacido.

por instalarse en el palacio real donde pasaban los días y las noches banqueteando y dilapidando las posesiones de los Laertíadas[477]. Penélope, dentro de los límites de actuación impuestos por los roles de género de la época, ideó su propia estratagema para ganar tiempo y mantenerse fiel a su esposo: anunció que escogería marido una vez que terminara de tejer una mortaja para su suegro Laertes. Así, pasaba las noches destejiendo lo que había tejido durante el día, una treta que funcionó durante tres años hasta que una de sus criadas reveló el engaño.

Penélope es una víctima indirecta de la guerra de Troya: debido al conflicto bélico se vio separada de su esposo y en una posición de extrema vulnerabilidad, prácticamente indefensa ante los pretendientes que casi arruinan su hogar y sus bienes. La *Odisea* muestra el alcance del conflicto bélico, que se extiende más allá de Troya y alcanza a los seres queridos de los aqueos. Pese a todo ello, Penélope seguirá aguardando fielmente el regreso de Ulises, la suya es una resistencia pasiva y, a diferencia de otras heroínas griegas, carece de agencia. Su rol viene definido por sus coordenadas intrafamiliares: Penélope es hija de, esposa de y madre de, no hay pretensión alguna de transgredir estos límites. Consigue sobrevivir actuando acorde con las posibilidades de una mujer en esa época: "aunque no presenta batalla, vence, porque lo soporta todo" gracias a su resistencia interior (Rosich, 2021: 198). Para González Delgado, "sin Ulises y sin Troya, Penélope no tendría a quién esperar y su fama ya se habría quedado muda en el imaginario mítico griego" (2005: 331).

Coincidiendo con la pérdida de interés en las hazañas de los héroes masculinos que se produce a mediados del siglo XX (Floeck, 2005: 53), son cada vez más las reelaboraciones que toman a Penélope como protagonista de la acción dramática. El foco se desplaza y recae en las vivencias de la esposa que aguarda, una decisión que en numerosas ocasiones contiene un gesto feminista que persigue, no solo restituir la voz de los personajes marginados por la tradición, sino también interrumpir e intervenir el relato androcéntrico centrado en enaltecer las guerras, los héroes y sus hazañas en ellas (Estupiñán Serrano, 2023: 121). Emergen nuevas propuestas que desplazan la mirada a los márgenes y nos cuentan qué pudo haber acontecido en ellos.

[477] Debido a que la hospitalidad era un deber sagrado en la sociedad representada en la *Odisea*, Penélope no podía echar fuera a estos molestos huéspedes.

Es en este desvío hacia los márgenes cuando figuras como las de Penélope adquieren mayor relevancia, un hito que no se produjo sólo en Europa, sino que también se pone de manifiesto tanto en el ámbito artístico como académico de las regiones latinoamericanas. Muestra de ello son, por ejemplo, las recientes publicaciones dedicadas a su pervivencia: "Hebras de Penélope en las Américas" (Estupiñán Serrano, 2023) y "¿Espera y silencio? De las Penélopes de la Odisea (I. 358-360, II. 104-105 y XIX. 149-150) a las "Penélopes costarricenses" (Arroyo Carvajal, 2022). No obstante, no se ha localizado ningún trabajo de características similares que confirme este giro feminista como una constante en el ámbito teatral latinoamericano. La Pene López de *Ulises o no* todavía no se inserta en esta tendencia revisionista que llegará más tarde al teatro chileno con *Informe de una mujer que arde* (2020) de Isidora Stevenson.

Benito Escobar mantiene el mitema de la espera y nos presenta a una Penélope que aguarda noticias tejiendo ante el televisor una mortaja que no sabe para quién es. Esta, aunque sigue enhebrando la aguja, tal y como hacía el personaje mítico, no lo hace para engañar a sus pretendientes ni ganar tiempo. (Aparentemente) no hay dolo detrás de esta acción, sino que las estrecheces económicas la han llevado a la costura y confección como fuente vital de ingresos:

> PENE LÓPEZ: Y aquí vienen las muchachas con sus regalos, los centros de madres de Ítaca, las mujeres de toda la aldea, el Cema Chile apolíneo, amante del orden; y me ponen bolsas llenas de lana, de hilo, de géneros, de trapos. A tejer, caramba. A coser, a hacer el bordado y las arpilleras. Despegar de la tele, me gritan. Yo sé lo que hago con mi tiempo, les respondo. Me piden que les ponga parches a los uniformes. Maletas con doblefondos para los viajes largos. ¿Les puedo mandar alguna cosita? Me consigo tinturas para hacer una bandera. Me prohíben pintar nuestros colores. (p. 19)
>
> PENE LÓPEZ: Veo la tele por si dan alguna noticia de mi hijo. Se fue hace rato. Vean su perfil griego. Se fracturó la nariz en una protesta. Le hicieron mierda la cara. Y así quedó. A la hora del almuerzo los comerciales duran más que de costumbre. Más teleseries a esta hora, por favor. Más historias, más mentiras hermosas. (p. 63)

Sus palabras traen al presente la situación de vulnerabilidad y precariedad en la quedaron muchas mujeres durante la dictadura tras la detención y/o desaparición de sus parejas, mujeres para las que tejer y coser se convirtió en un modo de subsistencia. En este contexto surgieron distintas iniciativas, como la fundación CEMA-Chile que menciona Pene López, una institución privada de carácter asistencial dirigida por Lucía Hiriart de Pinochet, que a través de los Centros de Madres ofrecía formación a las mujeres "de escasos recursos". Estos funcionaron como una especie de panóptico destinado a controlar la actividad política de sus socias (Memoria Chilena 7, s. f.). No es casual, pues, que Pene López califique la institución como "amante del orden".

Desde el otro extremo del arco político, otras instituciones como la Vicaría de la Solidaridad, también organizaron talleres de artesanía destinados a las mujeres que habían quedado en situaciones desfavorecidas. Esta tuvo un rol esencial en la articulación de una red de mujeres que, como Pene López, confeccionaban arpilleras (dibujos hechos en tela de saco con material reciclados) para venderlas en el exterior. Las arpilleras terminaron por convertirse en un emblema de la resistencia (Memoria Chilena 8, s. f.): el bordado se convirtió para estas mujeres en un instrumento mediante el cual comunicar y denunciar públicamente la violación a los derechos humanos que habían padecido tanto ellas como sus seres queridos. La venta y circulación de estos trabajos fue prohibida dentro del país, la mayor parte fue extraída clandestinamente de él y vendida en el extranjero, contribuyendo a la sensibilización y concienciación internacional.

La labor de estas mujeres no siempre es recogida en los relatos sobre la resistencia y movilización contra la dictadura que, siguiendo la concepción androcéntrica de los antiguos poemas épicos, ponen el foco en la actuación de determinados exiliados de renombre. Podemos leer el caso de las arpilleras como un eslabón más en la larga tradición que asocia las acciones de tejer y bordar, labores que le eran propias a la mujer en la Antigüedad, con la resistencia femenina, de la que la Penélope homérica sería su primera expresión.

El mitema de la fidelidad conyugal queda desactivado ya que Ulises es el hijo al que aguarda, no su esposo. Un cambio que, en relación al contexto de su escritura, nos habla de la angustiosa espera a la que en diversas ocasiones se han enfrentado las madres chilenas ante el paradero desconocido de sus hijos. La espera y sufrimiento de Pene López evoca a las madres de los detenidos desaparecidos, que no sabían con certeza si sus hijos andaban fondeados en la clandestinidad o habían marchado al exilio, tal y como les aseguraban los organismos de seguridad para justificar su paradero desconocido y falta de noticias, o si se encontraban detenidos ilegalmente en algún centro clandestino o muertos y hechos desaparecer.

Pero, como ya se ha comentado, la espera de Pene López es ambigua, también recuerda a la de las madres de Antuco que durante horas y días vivieron pegadas al televisor aguardando noticias sobre sus hijos. Estos habían quedado incomunicados por una fuerte tormenta y se encontraban en paradero desconocido. Tras cuarenta y nueve días, se encontró el último cuerpo de los cuarenta y cuatro conscriptos que, junto a un sargento segundo, habían fallecido varados en la montaña. En relación a este suceso debemos

entender las referencias al reclutamiento militar, al frío, la falta de ropa, las noches blancas y los demonios blancos a los que alude en diversas ocasiones Pene López. Ambas vivencias se fusionan y confunden en sus intervenciones.

A diferencia de su antecesora homérica, la espera de esta Penélope no es del todo pasiva: en un momento dado acude al programa de Don Francíclope para buscar ayuda. En directo muestra la imagen de su hijo, un gesto que evoca la reivindicación y búsqueda de los detenidos desaparecidos por parte de sus familiares. Si en *La puta madre* es la pregunta de la Madre ("¿Dónde está?") la que activa en el espectador la incansable labor de la AFDD, en *Ulises o no* será la exhibición de esta fotografía la que conecte con sus reivindicaciones:

> DON FRANCÍCLOPE: Estamos conectados con, perdone, ¿cuál es su nombre?
> PENE LÓPEZ: Pene López. Da risa mi nombre, ¿cierto? Mi historia no. Llevo años esperando a Ulises. Recurro a este programa para ver si me ayudan. Ustedes son mi última oportunidad. Aquí tengo una fotografía de cuando estaba en el Liceo de Humanidades. [...] ¿Llegará a casa algún día? ¿Estará enterrado al borde de una carretera? Este es el arco que nadie ha tensado, la flecha no disparada esperando su vuelta.
> DON FRANCÍCLOPE: Tenemos problemas con el satélite. Se ha cortado la comunicación y lamentablemente no pudimos oír bien a esta radioescucha. (p. 34)

Don Francíclope, el presentador corta en directo la transmisión del testimonio de Pene López, un gesto que se hace eco de las lógicas censoras empleadas por Televisión Nacional durante la dictadura: "cuando se transmitía en directo y por ende no había posibilidad de editar, ejercer la censura implicaba cortes abruptos, giros inesperados y cambios de último minuto que difícilmente pasaban inadvertidos[478]" (Durán Escobar, 2012: 25).

Finalmente, el hostigamiento de los pretendientes se ha transformado en el acoso de los organismos de seguridad, estos no se instalan en su palacio y dilapidan la hacienda familiar, sino que asaltan su casa en la noche y destrozan sus bienes, tal y como acostumbraban a hacer los agentes en los operativos represivos:

> PENE LÓPEZ: Los pretendientes adivinan mis pasos. Huelen mis movimientos. Andan en celo los vecinos de la villa. No me dejan tranquila. Me echaron rápido el ojo. Voy a coser, lo juro, voy a coser como loca., como una tonta rematada de la Overlock, como una desquiciada de la singer. (p. 19)
>
> PENE LÓPEZ: No me toquen. No me toquen, por favor. No se coman las despensas, no rompan los jardines, no quemen los libros, no cambien el televisor. (p. 24)

[478] Uno de los casos más sonados tuvo lugar durante la visita del Papa en 1987, un evento en el que se cortaron las transmisiones "cada vez que algún poblador o joven subió al estrado a entregar su testimonio de chileno" (Paulsen, 1987: 5).

> Pene López: Díganle [a Ulises] que los tanques patrullan el barrio y que los oficiales se aparecen por las noches por mi cama, pero yo los escupo. ¡Fuera! Fuera de aquí les digo. (p 67)

Pene López es hostigada por los organismos de seguridad mientras aguarda el regreso de su hijo tejiendo una mortaja. También es interrogada e incluso, tal y como insinúa la obra, torturada. Mientras tanto, Ulises tendrá que enfrentarse primero a la tentación de las Promosirenas y después a Don Francíclope en el "concurso nacional de la república". Estos serán los obstáculos que debe salvar para reencontrarse con ella.

Las Promosirenas: del mar al *mall*

Escobar en esta particular *Odisea* va a parodiar el encuentro de Ulises con las sirenas. En este caso se trata de "Promosirenas" que, de manera muy similar a las presentadoras de la teletienda, van a tentar al protagonista con objetos y promesas vinculados a la sociedad de consumo. La versión más antigua de este episodio conservada se encuentra en el canto XII de la *Odisea,* en el que, tal y como había anunciado Circe, Ulises y su tripulación pasan junto al prado de las Sirenas, cuyas riberas están llenas de huesos de los navegantes que, atraídos por sus seductoras voces, se acercaron. Odiseo tapa los oídos de sus compañeros con cera, siguiendo los consejos de la maga, y se ata a sí mismo al mástil del barco para poder escuchar los cantos de las sirenas sin sucumbir a su seducción. En la versión homérica las sirenas tratan de atraer al héroe ofreciéndole el conocimiento de "todo cuanto sucede sobre la tierra fecunda" (XII, vv. 192).

Probablemente estas sirenas arcaicas personalizaran su oferta en función de los gustos e intereses de la potencial víctima, que conocerían de antemano gracias a algún tipo de don (García Gual, 2014: 40). Esto implicaría, por tanto, que al menos en su origen la suya no sería una tentación estrictamente carnal[479], y más si tenemos en cuenta que "ni Ulises ni los suyos pudieron verlas. No supieron si eran hermosas o esas extrañas pájaras de las imágenes posteriores" (García Gual, 2014: 40). Las connotaciones eróticas y sexuales que les atribuyó la tradición literaria y artística posterior vendrían de las lecturas evemeristas[480] que se prolongaron durante el medievo a través de los escritos de los

[479] Sobre todo, si se tiene en cuenta que "ni Ulises ni los suyos pudieron verlas. No supieron si eran hermosas o esas extrañas pájaras de las imágenes posteriores" (García Gual, 2014: 40).
[480] El evemerismo es una corriente interpretativa, comenzada por Evémero de Mesene, que da al mito un sentido moral y una lectura alegórica.

Padres de la Iglesia. Estas seductoras criaturas, mitad pájaro, mitad mujer, fueron repensadas como meretrices, rameras y cortesanas que con sus encantos atraían a los viajeros para despojarlos no ya del regreso al hogar, sino de sus riquezas. En estas versiones la seducción de las sirenas dejó de ser auditiva, ya no tenía que ver con sus promesas, y pasó a ser visual: bellísimas damas emergían, según los clérigos y moralistas, de las aguas para incitar a la lujuria pecaminosa a los que las divisaban desde el mar (García Gual, 2014: 13). En contraposición a ellas, Ulises era presentado como un hombre virtuoso capaz de esquivar la tentación.

De la versión homérica ha permanecido hasta nuestros días la imagen de la sirena como símbolo de la invitación al placer, un placer que en las diferentes reapropiaciones va tomando cuerpo en diferentes estímulos (García Gual, 2014: 14): a la promesa de un conocimiento ilimitado en la *Odisea* le sigue el ofrecimiento de sus cuerpos[481] en las interpretaciones evemeristas y cristianas, mientras que en la versión de Escobar la tentación que encarnan las sirenas es la del consumo. Las Promosirenas de *Ulises o no* inundan con sus cantos de teletienda todo el *mall*, produciendo en quién las escucha amnesia y atontamiento[482]. Pasan la obra ofreciendo diferentes productos y servicios, como cruceros y tarjetas de crédito:

> PROMOSIRENA 2: ¡Hola, yuju! ¿Quiere la tarjeta Golden Plus? ¿Quiere comenzar a pagar en marzo? (p. 30)
>
> PROMOSIRENA 1: Aquí. Ven, no seas tímido. Este es el nuevo contrato, lo llamamos contrato cutáneo. Te da derecho a una tarjeta Golden Plus Ultra. Tienes acceso a todas las tiendas, todos los departamentos, todas las camas, todos los sexos, toda la amplia gama del comercio mítico. (p. 51)

Su cometido es tratar de endeudar a quien las escuche y para ello tientan a los transeúntes con tarjetas de crédito. Quieren convertir a los consumidores en ciudadanos credit-card funcionales a las lógicas de consumo instauradas en Chile con el neoliberalismo[483] (Moulian, 1997). Para ello, se dirigen a perfiles muy heterogéneos: al "soldadito", al "perdedor de reality", al "voluntario de ONG" y al "ex guerrillero". Estos dos últimos

---

[481] Aunque la principal novedad de estas sirenas posmodernas sean sus cantos publicitarios, el "mercado de la carne" también aparece entre sus ofertas. Por ejemplo, cuando la PROMOSIRENA 2 incita a: "llama ahora, nuestras operadoras estarán esperando. Meretrices de todo el imperio. ¿Vas a venir o no? Chinas, rusas, rumanas, chipriotas, polacas, brasileñas" (p. 57).

[482] "PROMOSIRENA 1: Volverán atontados por la amnesia de nuestras voces" (p. 33).

[483] Moulian define el ciudadano credit-card como "una nueva forma de ciudadanía insertada en una gigantesca cadena de consumo con pago diferido" (1997: 102). Las tarjetas a la vez que les permiten expander su poder adquisitivo terminan por convertirse en un instrumento de disciplinamiento mediante el pago mensual.

estereotipos van ligados apriorísticamente a valores diametralmente opuestos a los promovidos por la sociedad de consumo. Cuando Ulises se topa con ellas, en primer lugar, intentarán disuadirle de su regreso:

> PROMOSIRENA 1: Ulises, niño, oye. El ogro gigante te espera en la isla. No vayas. Te comerá. Quédate aquí, mejor, en este peñasco de la historia
> PROMOSIRENA 2: En serio. ¿Para qué quieres bañarte en los mares… de sangre? ¿Cierto que no sabes nadar? Te tomaremos de la mano y te hundiremos en el jacuzzi. Pondremos un recurso de amparo por ti. No vayas a esa isla. Hay francotiradores en las azoteas. Han interceptado tus cartas a Ítaca, saben de la Internacional Socialista, de los comités del exilio, del verdadero saldo de tu cuenta corriente. Perderás el concurso, el seeeeensacionaaaal concurso… (p. 32)

Las Sirenas le instan a no enfrentarse con el gigante Don Francíclope y a permanecer en las paradisíacas islas del consumo. Sin embargo, cuando constatan que Ulises se muestra firme en su propósito de volver a Ítaca, adaptan su oferta a los potenciales intereses de su víctima y le tientan con cargos políticos[484] para cuyo acceso necesita únicamente firmar el contrato de una tarjeta:

> PROMOSIRENA 1: ¿Quieres o no la maldita tarjeta de descuento eterno? ¿La tarjeta heroica? ¿La que te abrirá los ministerios y las reparticiones públicas?
> ULISES: Lo que quiero es volver a casa. ¿Me ayudarán esas tarjetas a mi cometido? Si es así firmo lo que sea y me endeudo.
> PROMOSIRENA 2: Te ayudarán a modificar tu atuendo. Serás otro, pleno, elegante. No te reconocerán y eso será tu salvación. Llegarás a tu lecho y deberás dar cuenta de tus señas de identidad pues tus nuevos trajes hablarán de otros viajes y de otra gente. ¿No lo entiendes? Te buscan para matarte. No debes volver a tu hogar tal y como saliste. Se viaja para ser otro. No insistas en que la nostalgia te quema. Cómprame todo lo que tengo. Serás un travesti, un gerente, una loca, un boy scout, un renegado. (p. 54)

Las palabras de la Promosirena se hacen eco de la transformación personal e identitaria, pero también ideológica que fue relativamente común, tal y como dejan entrever en sus testimonios, entre los exiliados. Sin embargo, la expresa en forma de mandato: ser otro se muestra como un requisito indispensable para ingresar e integrarse en el nuevo Chile. En las obras que manejamos no se muestra el proceso sino el resultado de esta transformación. Se borran las motivaciones y lógicas que llevaron a los personajes a ciertos cambios en su modo de ver y habitar el mundo.

La transformación operada tras el tiempo en el extranjero no solo se manifiesta en la diégesis a través del plano discursivo, sino también en el ámbito estético. Los personajes adoptan una apariencia *mainstream* como muestra de su voluntad por ocultar y marcar

[484] "PROMOSIRENA 2: ¿Qué distrito quieres? ¿Qué jugosa pierna de cordero? ¿Qué ministerio al horno?" (p. 29).

distancia de aquello que fueron en el pasado. Por ello, el cambio de imagen financiado por las tarjetas de crédito será clave para que Ulises pueda desprenderse de su antigua identidad[485]. Este cambio de look sería equivalente a las "recetas de supervivencia" puestas en práctica por el Productor en *Filoctetes*, la adopción de un nuevo peinado y un nuevo perfume que dificultan su identificación con la antigua militancia setentista. El cambio de imagen es fruto del disciplinamiento exitoso de estos sujetos, pero también muestra de su voluntad de integrarse en el nuevo orden económico, político y social. No es casual, pues, que tanto el Ulises de Escobar como el Productor de Sánchez hayan sido relacionados con el Ulises mítico y sus cambios de imagen hayan sido puestos en conexión con la predisposición hacia el camuflaje, la mentira y el engaño como herramientas de supervivencia y adaptación a los diferentes medios a los que se ve enfrentado en la *Odisea*.

Tampoco parece casual la mención de la posibilidad de convertirse en "travesti", una figura que a partir de Moulian (1997) se ha utilizado para alumbrar y nombrar el "transformismo" y "cambio de ropajes" efectuado por los militares para mantener la arquitectura institucional y neoliberal diseñada por su gobierno y poder seguir tomando parte en la vida política del país. Si los militares vistieron los ropajes democráticos, los dirigentes de la nueva izquierda chilena cambiaron los suyos por los uniformes del neoliberalismo.

Las sirenas consiguen su cometido: primero la tripulación[486] y después Ulises terminan sucumbiendo a la tentación consumista, un gesto que simbólicamente puede leerse como la aceptación por una parte de la izquierda de una sociedad de consumo atravesada por las lógicas neoliberales. Ahora que ya dispone de los medios para modificar su apariencia, Ulises debe enfrentarse con Don Francíclope y cumplir su cometido:

> ULISES: El peso de la historia cae sobre mis hombros. Pero es que no quiero dar muerte al gigante. No quiero otro crimen; no quiero más sangre después de la guerra. Debo volver y debo matarte. ¡Pero no puedo, por Zeus! (p. 41)

---

[485] "ULISES: Es que… quiero cambiarme el nombre. Que nadie en la puta historia me conozca. Que ningún aburrido lingüista me pronuncie. Que mi rostro imaginado se ausente de todas las mitologías y pueda vivir en paz" (p. 59).

[486] "ULISES: El deseo, el puto deseo me hace llevar las manos al dinero" (p. 55). Y más adelante:
"ULISES: Cacerolas, cuchillos, joyas que golpean contra la proa del barco, contra las alas de los aeroplanos, contra las puertas de los regimientos. Los marineros caen ante el poder del sexo, ante la lujuria del dinero, ante la tentación de la potestad de estas islas perdidas" (p. 60).

Sin embargo, su manifiesto y reiterado deseo de no derramar sangre le obligará a buscar nuevos cauces para derrotarlo.

Don Francíclope y el concurso nacional de la república

Don Francíclope, a quien ya se ha aludido en varias ocasiones, es el conductor del programa en el que va a tener lugar el "concurso nacional de la república", en el que se decidirá el futuro de la nación. El nombre del personaje aglutina dos de los referentes sobre los que se construye: el Cíclope Polifemo de la *Odisea* y don Francisco, el presentador del show televisivo *Sábados gigantes*. Además, su proceder tiránico y despótico le convierten en el *alter ego* de un dictador y el programa que conduce es una alegoría de la sociedad chilena de los años 80.

Escobar parodia la *Kyclopeia* (canto IX de la *Odisea*), un episodio en el que Ulises debe engañar al Cíclope Polifemo para poder escapar de su cueva, en la que había quedado atrapado junto a su tripulación[487]. Haciendo honor a su fama de *polýtropos* ("rico en ardides"), Ulises embriaga a Polifemo con vino y una vez que está bajo los efectos del alcohol, ciega su único ojo con una estaca ardiente. Entonces, escapa junto a sus hombres camuflado entre el ganado. Este episodio ha sido leído por parte de la crítica como la expresión del (des)encuentro entre civilización y barbarie[488] (Mínguez Álvaro, 2002, Llinares, 2010), como uno de tantos relatos que a lo largo de la historia occidental ha contribuido a fijar discursos y sentidos en torno a las ideas de civilización y cultura[489].

La barbarie del Cíclope queda graficada en la *Odisea* tanto por su aspecto físico como por su conducta: es descrito como un ser de tamaño enorme, una fuerza extraordinaria, una voz temible y un único ojo, que, además vive y actúa al margen de las convenciones,

[487] Aunque dentro de la literatura occidental aparece mencionado por primera vez en el canto IX de la *Odisea*, esta historia contaba con una larga tradición en los relatos del folklore popular. En el episodio homérico convergen tres relatos anteriores de amplia difusión en la cultura indoeuropea: 1) cuentos en los que el héroe, atrapado en la cueva de un gigante, debe huir de allí camuflado entre el rebaño, 2) cuentos en los que un hombre se enfrenta a una especie de diablo y cuando este pide ayuda, "acuden sus congéneres y al preguntarle quién le ha herido, contesta con el nombre que previamente se había identificado como 'Yo mismo', de manera que no logra ningún tipo de ayuda" (Redondo Moyano, 1997: 146) 3) cuentos finlando-leto-estoneses en los que el único ojo del monstruo es cegado con agua o plomo. Para una descripción más detallada, véase Redondo Moyano (1997).

[488] Aunque, otros estudios han hecho hincapié en el comportamiento poco respetuoso de Ulises al allanar sin su consentimiento la morada del Cíclope, como Llinares (2010). ¿Quién es el bárbaro entonces?

[489] Para Llinares (2010) en este relato se encuentra el germen del mito del hombre salvaje que se utilizaría siglos después durante el periodo de la Conquista para legitimar la dominación del imperio español sobre los pueblos originarios que habitaban en territorio americano.

de las leyes y de los dioses de los pueblos griegos, bien porque las desconoce, bien porque las ignora deliberadamente. Así, cuando Odiseo se postra ante él en calidad de suplicante, rehúsa cumplir con las leyes de hospitalidad y devora a sangre fría a dos miembros de su tripulación[490], un gesto que implica "una ruptura de los órdenes centrales de la cultura" (Llinares, 2010: 93). Más adelante, en su segundo encuentro el Cíclope ofrece su don de hospitalidad a Ulises a cambio de conocer su nombre, sin embargo, se trata de una versión muy particular de este: "a Nadie [pseudónimo que emplea Ulises] me lo comeré el último entre sus compañeros, y a los otros antes. Ese será tu don de hospitalidad" (IX, vv. 369-370). Así, su monstruosidad, que no solo se manifiesta en su aspecto físico sino también en su comportamiento que lo aleja de lo señalado como "civilizado", legitima su exclusión de los paradigmas de cultura y civilización que las ciudades estado griegas estaban esbozando.

Esta actuación del Polifemo homérico se produce en el seno de una sociedad, la de los Cíclopes, que "no tienen ni ágoras donde se emite consejo ni leyes; habitan las cumbres de elevadas montañas en profundas cuevas y cada uno es legislador de sus hijos y esposas, y no se preocupan por otros" (IX, vv. 112-115), una forma de vida que se oponía a la racionalidad civilizada sobre la que pretendían construirse las nuevas ciudades-estado griegas y que marchaba hacia su extinción en el momento en que la *Odisea* comenzó a circular de forma oral[491] (Mínguez Álvaro, 2002: 22). Con este episodio se remarcaba ante el auditorio la necesidad de unos códigos compartidos de orden religioso, jurídico y legislativo que sancionen conductas como la antropofagia o la violación de las leyes de

[490] El primer encuentro entre ambos da cuenta tanto de las argucias de Ulises como del cinismo del Cíclope, una dinámica que se actualizará en la diégesis de *Ulises o no*. Ulises engaña a su captor incrementado su estado de indefensión, le hace creer que no dispone de una embarcación para poder escapar de la isla. El Cíclope, tras conocer esta información, emprende su banquete humano y decide retener a los forasteros para ir devorándolos de a poco: "'eres estúpido, forastero, o vienes de lejos, tú que me ordenas temer o respetar a los dioses, pues los Cíclopes no se cuidan de Zeus, portador de égida, ni de los dioses felices. Pues somos mucho más fuertes. No te perdonaría a ti ni a tus compañeros, si el ánimo no me lo ordenara, por evitar la enemistad de Zeus. Pero dime dónde has detenido tu bien fabricada nave al venir, al final de la playa o aquí cerca para que lo sepa.' Así habló para probarme, y a mí, que sé mucho, no me pasó esto desapercibido. Así que me dirigí a él con palabras engañosas: 'La nave me la ha destrozado Poseidón, el que conmueve la tierra; la ha lanzado contra los escollos en los confines de vuestro país conduciéndola hasta un promontorio, y el viento la arrastró del ponto. Por ello he escapado junto con éstos de la dolorosa muerte'. Así hablé, y él no me contestó nada con corazón cruel, mas lanzóse y echó mano a mis compañeros. Agarró a dos a la vez y los golpeó contra el suelo como a cachorrillos, y sus sesos se esparcieron por el suelo empapando la tierra. Cortó en trozos sus miembros, se los preparó como cena y se los comió, como león montaraz, sin dejar ni sus entrañas ni sus carnes ni sus huesos llenos de meollo" (IX, vv. 272-292).
[491] Para más información acerca de estas cuestiones, véase Bañuls Oller (1997).

hospitalidad[492]. Los pueblos griegos presumían, precisamente, de arrodillarse ante el *nómos*, es decir, de adherirse voluntariamente a un sistema de leyes creado arbitrariamente por el hombre para garantizar el mantenimiento del orden social, aunque esto implicase inherentemente la renuncia de una parte de su libertad de actuación.

En *El Cíclope*, Eurípides adapta el episodio homérico al género del drama satírico y humaniza la figura de Polifemo[493]: ya no es un monstruo de tamaño enorme y voz terrorífica sino un hombre sibarita, que procesa y cocina con gran deleite la carne humana y que ostenta cierto nivel cultural. Los Cíclopes en esta versión rechazan deliberadamente seguir las leyes por considerar que entorpecen su búsqueda del placer; un comportamiento, para algunos, semejante al de los aristócratas atenienses más preocupados por sus propios placeres que por el devenir de la *pólis* (Redondo Moyano, 1997: 177).

La construcción monstruosa de Polifemo resulta útil para señalar las conductas que son impropias del ciudadano ideal u hombre civilizado según el paradigma establecido en cada momento[494]. Así, en un momento de florecimiento de las ciudades-estado, la rudimentaria existencia e impiedad de los Cíclopes pone en valor la necesidad de códigos compartidos (de orden religioso, jurídico, legislativo, etc.) sobre los que sustentar la vida

---

[492] "Para comprender la gravedad de su reacción ha de saberse que, en la Grecia antigua, estaba en vigor una norma que prescribía respetar al forastero que suplicaba pidiendo hospitalidad, gracias a lo cual este adquiría el carácter sagrado, porque el garante de ese pacto de amistad era el propio Zeus, bajo la específica invocación de Hospitalario. Según esta hermosa costumbre, cuando un extranjero llevaba a cabo del gesto de abrazar las rodillas de su anfitrión en demanda de protección y de ayuda, Zeus personalmente lo acogía, y en caso de necesidad, asumía la responsabilidad de vengarlo" (Llinares, 2010: 92).

[493] Otra innovación notable fue la localización de la acción junto al volcán Etna, probablemente en alusión al litigio bélico que el pueblo ateniense mantenía con los habitantes de Sicilia y contra los que lanzaron una expedición en el año 415 a. de C (Llinares, 2010: 99). Moyano considera que Eurípides habría escogido este episodio para equiparar ante el auditorio "la trágica suerte de los aqueos devorados por Polifemo con los atenienses que perecieron en la expedición del 415 a. de C." (Moyano, 1997: 170).

[494] En estas versiones no se encuentran elementos relacionados con la tradición bucólica posterior, no hay música ni canto ni indicios de los amores de Polifemo y la nereida Galatea. El traspaso de este gigantón a la literatura pastoril se produce en el periodo helenístico a partir de la versión de Filóxeno de Citera. El ditirambo en cuestión no se ha conservado, pero se conoce que fue escrita para ridiculizar el comportamiento del tirano de Siracusa, Dionisio el Viejo, que mandó al poeta a trabajar en canteras por haber seducido a su amante favorita. En esta version, Ulises (el *alter ego* de Filóxeno) seducía a Galatea, la amante del Cíclope (*alter ego* de Dioniso) (Gallego Gallego, 2008: 164). El motivo de los amores del Cíclope por Galatea se hace recurrente en época helenística, en un momento en que se hace notable la simpatía y atención hacia lo monstruoso y lo raro, donde los sátiros, centauros, Cíclopes, hermafroditas, etc. copan parte del interés de los poetas. Es en varias composiciones de esta época donde se constata el paso de la figuración odiseica de un Cíclope antropófago a un joven Polifemo víctima de su pasión por Galatea (Gallego Gallego, 2008: 165). Sirva como ejemplo el *Idilio* IX del siciliano Teócrito (Gallego Gallego, 2008: 165). En el periodo helenístico se dejan de lado las facetas más crueles y violentas del Cíclope y se impone el *leitmotiv* de las cuitas amorosas, más acorde con los gustos y sensibilidad del momento.

en comunidad; mientras que siglos después, cuando Atenas avanza hacia su declive, permite a Eurípides censurar mediante su ridiculización el comportamiento de aquellos ciudadanos que anteponían el beneficio propio por delante del de la *pólis,* de lo privado por encima de lo público. En el caso de Benito Escobar, Don Francíclope encarna una figura tiránica que transgrede el pacto del Estado de derecho. Sin embargo, la monstruosidad de su actuación no se grafica en la antropofagia o la impiedad sino en la aplicación del terrorismo de Estado y la suspensión de libertades como la de expresión. No se trata ya de una figura liminal, relegada a los bordes de lo que la sociedad entiende por "civilizado", sino que es él, quien, mediante la violencia y la manipulación mediática, produce las categorías y dinámicas de inclusión/exclusión que construyen el cuerpo social y el orden (in)civilizado en el que transcurre la diégesis.

En todas estas versiones el Cíclope actúa con total impunidad, pervirtiendo los códigos sobre los que asienta el orden civilizado y, no solo esto, sino que acompaña sus trasgresiones con grandes dosis de cinismo y falsedad. El Polifemo homérico finge en su segundo encuentro ofrecer su don de hospitalidad y simula un banquete en el que los prisioneros terminan siendo el plato principal. Del mismo modo, Don Francíclope manipula la realidad de forma descarada para ocultar la transgresión de los derechos humanos y libertades que perpetra en la sociedad. No obstante, en todos estos casos será engañado por un Ulises que finge indefensión y haber perdido su nave, de manera literal en Homero y metafórica en la versión de Escobar.

Escobar fusiona la figura del Cíclope con uno de los personajes televisivos más querido de la televisión chilena: don Francisco, alias de Mario Kreutzberger, el presentador de *Sábados gigantes*. Para algunos, el éxito de su popularidad y aceptación masiva estuvo en la postura apolítica[495] y neutral que mantuvo durante toda la dictadura (por ejemplo, no se involucró en ninguna de las campañas televisivas a favor del SÍ o el NO que precedieron al plebiscito de 1988) y que le permitió conectar con toda la horquilla del público, independientemente de cuáles fueran sus condiciones de vida y orientación

[495] Esta apoliticidad se hacía manifiesta, por ejemplo, en el momento de las entrevistas: "cuando él entrevista a un cesante lo aborda por el lado dramático y humano, pero de ahí a indagar el porqué el tipo está cesante, obviamente no lo va a hacer" (Altamirano, 1987: 5). El programa ayudaba a visibilizar las circunstancias ínfimas en las que vivía una parte de la población tras el advenimiento de la arquitectura neoliberal, pero sin indagar ni en el origen ni en sus causas estructurales. Como señaló Altamirano, este posicionamiento político neutral favoreció a determinados sectores que querían que "todos los chilenos vivieran en las nubes" (Altamirano, 1987). ¿Acaso no fue la despolitización la ideología que se consolidó con el advenimiento de una sociedad de consumo amparada bajo el nuevo orden neoliberal?

ideológica (Altamirano, 1987). Las dinámicas del propio programa (como la entrega de premios, procurados por los auspiciadores, y las entrevistas) le hicieron parecer ante el público una persona de gran generosidad y sensible a los problemas del estrato más vulnerable de la población (Durán Escobar, 2012: 51).

Su programa *Sábados gigantes* es otro de los intertextos que cruza la obra. Este fue el único programa de entretenimiento cuya emisión sobrevivió al golpe militar y se mantuvo durante toda la dictadura[496], de hecho, estuvo en emisión más de cincuenta años. Kreutzberger adaptó el formato de los shows de variedades estadounidenses a la realidad chilena y creó un programa que, a diferencia de otras producciones televisivas, cedía espacios de representación, participación y expresión al público, independientemente de su origen social. Así, las clases más populares encontraron un lugar que se hacía eco de sus gustos, intereses e inquietudes[497] (Durán Escobar, 2012: 51).

No es casual, pues, que Pene López en la diégesis acuda a la versión paródica de *Sábados gigantes* en busca de ayuda para encontrar a su hijo. Sin embargo, como ya se ha visto, cuando trata de contar su historia a la audiencia, Don Francíclope corta la transmisión, tal y como sucedía en los platós de la televisión chilena durante la dictadura. Benito Escobar parodia este show y lo convierte en el centro neurálgico del simulacro televisivo que construye Don Francíclope para su audiencia. Desde allí decide qué voces y qué historias deben ser escuchadas por la audiencia-ciudadana.

Las alusiones a *Sábados gigantes* están diseminadas por todo el texto, Don Francíclope llama en reiteradas ocasiones a Yeruba[498] (quien fue uno de los copresentadores) y repite su famoso "Dispara usted o disparo yo":

---

[496] Varios han sido los estudiosos que han intentado desgranar las claves del éxito de este programa que se mantuvo hasta cincuenta años en emisión. Juan Carlos Altamirano (hijo) hizo un estudio a finales de los 80 de los mecanismos de tipo ideológico empleados para conectar con la audiencia. En un momento en que la mayoría de los conductores eran hombres bien vestidos y de correcta expresión, "Kreutzberger gritaba, hacía piruetas, se disfrazaba y bromeaba con sus invitados" (Durán Escobar, 2012: 48), don Francisco buscaba ser identificado como un chileno más de clase media para que esta clase se sintiera identificada con él. Durán añade otros condicionantes contextuales para explicar su popularidad: "este éxito sólo se explica en el contexto de la expansión de la televisión chilena, la precaria situación económica en la que vivía una parte importante de la población y las restricciones que el régimen impuso a la vida política, social y cultural del país" (2012: 51). *Sábados gigantes* alcanzó su máxima popularidad en un periodo en que parte de la ciudadanía prefería pasar la tarde de un sábado ante el televisor, por sentirse más segura en casa, que realizar otros planes fuera del hogar.

[497] Esta participación de los televidentes podía ser a través de cartas, cupones, llamadas telefónicas, concursos, entrevistas o como beneficiarios de campañas de bien público (Durán Escobar, 2012: 60).

[498] "DON FRANCÍCLOPE: Llévele el micrófono, Yeruba. ¡Yeruba, déjese de dormir el sueño de los injustos animadores! Acérquele el testimonio electroacústico a la dama" (p. 34). Desconocemos si Yeruba en la puesta en escena fue un personaje ausente, latente o patente.

> DON FRANCÍCLOPE: Dispara usted o disparo yo. ¡Es la hora del concurso! Gracias por acompañarnos a esta hora desde la tranquilidad de su hogar, LA TRANQUILIDAD DE SU HOGAR. Dispara usted o disparo yo. Esa sí que es filosofía, resumen argumental, creación de ciencia criolla. Quién mierda dispara, hacia qué objetivo, y dicho esto a las tres de la tarde en plenos ochenta, las metralletas cargadas, agencias internacionales y no sabiendo ni teniendo ni idea. No saben leer. Dispara usted o disparo yo. Bájese de ese atril, venga para acá con su trompeta desclasificatoria, como los archivos, incógnitos, como el trompetista, el chacal, el verdadero. Escondites para el chacal, cuentas bancarias para el chacal. El sábado inmenso vivido, el sábado gigante, eterno. Aquí tenemos a un concursante recién llegado a puerto. ¿Cuál es su nombre?
>
> ULISES: Ulises. (p. 33)

Al incorporar este lema del programa, Escobar pone de relieve la ironía que había tras el uso de esta frase en televisión en un momento en el que moría gente fusilada en falsos enfrentamientos (Alvarado y García, 2007: 34). El uso de esta expresión le permite contraponer el adentro del simulacro televisivo con el afuera represaliado, la imagen artificial de un Chile festivo y despreocupado con la realidad atravesada por la violencia, el miedo y la incertidumbre. Escobar no evoca en su obra la visión positiva de don Francisco que gran parte de la población compartía, sino que lo convierte en el director-dictador del simulacro nacional en el que viven los ciudadanos-espectadores. Quizás, en cierto modo, esté insinuado la complicidad que tuvo el presentador pese a su posicionamiento neutral en la consolidación del simulacro chileno.

En la obra el cometido de Ulises es derrotarlo. Sin embargo, para hacerlo sin derramar sangre debe ganar el mencionado concurso nacional de la república. Una decisión que podemos leer como el correlato de la izquierda chilena que apostó por una salida pacífica de la dictadura, derrotando al dictador en las urnas del plebiscito que debía decidir la permanencia o no del gobierno de Pinochet durante un nuevo periodo de ocho años. En un gesto paródico, Escobar equipara la votación de este plebiscito con un concurso de televisión en el que el público debe elegir entre dos opciones:

> DON FRANCÍCLOPE: ¡¿Qué dice el público?! Me lavo las manos. Un maldito plebiscito en la tarde sabatina. (p. 39)
>
> DON FRANCÍCLOPE: La pregunta es muy fácil. ¿Usted o yo? Dos opciones en esta tarde de sábado. Las armas están cargadas. ¿Qué le parece? Es la ruleta rusa de la entretención televisiva. Pero no seré yo el que la formule. Ulises, te toca. (p. 42)

La asimilación del plebiscito a un concurso televisivo que se produce en la obra estuvo motivada probablemente por la popularidad que alcanzaron estos programas en los años 80. Así lo muestran las palabras de Barraza que en 1982 ya advertían del alcance de este fenómeno y del gesto ideológico que operaba tras él:

> Los concursos y sorteos que inundan Chile son los árboles que no dejan ver el bosque de nuestros problemas. El hombre común, aporreado por una realidad difícil o imposible de sobrellevar, se consuela de sus desdichas y se evade de su circunstancia buscando y anhelando un premio que lo salve y le solucione sus dificultades. (1982: 704)

La emisión de estos concursos, junto con la inclusión de sorteos en los programas, se hizo cada vez más frecuente debido a los múltiples beneficios que reportaban: permitían a los auspiciadores mostrar sus productos, en calidad de premios, en las franjas de máxima audiencia a la vez que los canales recibían financiación por esta publicidad encubierta. Paralelamente, estos concursos ofrecían a los espectadores, especialmente a los de los estratos más populares, la posibilidad de conseguir sus sueños de bienestar material, como un automóvil, un refrigerador o una vivienda, cuyo alcance habría sido muy complejo por otras vías debido a la crisis económica del 82 y las estrecheces económicas que acarreó para gran parte de la población (Durán Escobar, 2012: 67-68).

Junto con los beneficios económicos y materiales que este tipo de programas reportaban para los auspiciadores, los canales de televisión y los propios telespectadores, algunos cientistas sociales resaltan también el rol que desempeñaron como "espacios de participación" para la ciudadanía. La televisión durante la dictadura operó como un sucedáneo de esfera pública, que ofreció al público "diferentes instancias para satisfacer las necesidades de representación y participación que el llamado receso político mantenía insatisfechos" (Durán Escobar 2012: 136). En el Chile de los años 80, los ciudadanos-telespectadores podían votar y escoger con su voto el "Pololo ideal" o qué postulante se parecía más a un determinado personaje famoso en "Los dobles". Secciones como estas, en las que el público debía elegir entre varias opciones proporcionaban a los telespectadores una "vivencia inconsciente de la democracia". Así la gran popularidad y alta participación que alcanzaron estos espacios es leída por Altamirano (1987: 154-162) como una manifestación de "la voluntad y deseo democrático" que les era negado en el plano político. No es baladí, pues, que el plebiscito sea asimilado a estas secciones de *Sábados gigantes* que ofrecían una experiencia vicaria de los derechos democráticos.

A modo de cierre. El nuevo caballo de Troya

> ULISES: El filo de la espada refleja el rostro tembloroso del antagonista. Pavor. El gigante queda inmóvil ante el acero.
> DON FRANCÍCLOPE: ¡No me toques!
> ULISES: Ahora seré el animador perpetuo y exclusivo.
> DON FRANCÍCLOPE: Para, por favor…
> ULISES: El show debe continuar.
> DON FRANCÍCLOPE: ¡¡¡Ahh!!! Mi ojo. ¡No veo! No veo…

ULISES: Lo sé. Nunca viste nada. (p. 81)

Esta última escena se hace eco de la predisposición mítica del personaje hacia la instrumentalización del engaño y de la manipulación: a lo largo de la acción dramática ha hecho creer tanto a Don Francíclope y a los televidentes como a los receptores extradiegéticos de la obra que no quería enfrentarse con el gigante televisivo y que le tenía miedo. Ocultando que existía un plan previo para derrotarlo se apropia paulatinamente de la arena mediática dispuesto a ser su siguiente conductor. En este desenlace se pone de manifiesto la dualidad odiseica del personaje que ha dado lugar a numerosas relecturas tanto positivas como negativas: lo consagra como el héroe que ha librado Ítaca de la tiranía de Don Francíclope, pero lo ha hecho para ocupar su lugar. Esta penúltima escena nos habla de las continuidades entre un viejo orden y uno nuevo.

Aunque Ulises no viste los ropajes de su antagonista en señal de continuación, como vimos en *Edipo Reina,* sí declara de manera explícita que va a ocupar el lugar de Don Francíclope para seguir con el "show". Podemos leer este "show" que debe continuar como una metáfora del simulacro construido por el gobierno de Pinochet, de la sociedad de consumo y neoliberal que habían instaurado durante la dictadura, y que se mantuvo con el retorno a la democracia. Con el traspaso de poderes, el gobierno de Concertación pasó a ser el garante de esta continuidad y, para su correcta consecución, debía producir un relato oficial que justificase y diera sentido al mantenimiento de esta arquitectura neoliberal que resultaba contradictorio con las posturas de oposición a las políticas económicas de Pinochet que estos partidos habían sustentado en los años anteriores. Con la llegada de la democracia, cambió el emisor de los discursos públicos y mediáticos en torno a los principios de progreso y desarrollo que debían guiar el país, pero apenas se alteraron las lógicas ni el contenido. Para Escalona, con la transición se puso en marcha un "juego de imágenes difusas y tenues que tapaban las limitaciones del proceso y las propias debilidades políticas" (1999: 15).

De este "engaño", del que ya nos hemos hecho eco en anteriores capítulos, del hacer que todo parezca cambiar para que nada cambie y el *statu quo* siga igual, nos habla Ulises en su última intervención:

> ULISES: el ecuestre engaño de madera funcionó. Ese caballo vacío, hueco. Nos refugió, penetramos en la ciudad y nos dio el triunfo. Flashes, fotografías del ingreso en Troya. Engañó a los brutos soldados y a los gobernantes. Era el regalo para el pueblo. Las enormes puertas se abren y dan paso a la caja de madera, la caja idiota. La idea fue mía. El camuflaje perfecto. El engaño funcionó, pero alteró el juicio de las gentes. Hoy veneran a la estatua en las plazas de Troya, a la caja vacía, a la caja en la que se parapeta el enemigo. (p. 82)

Ulises habla de la televisión como un nuevo caballo de Troya que les permitió engañar a los anteriores gobernantes y penetrar en la mayoría de los hogares chilenos para alterar el juicio de las gentes. Consideramos que sus palabras aluden a la estrategia adoptada de forma conjunta por parte de la izquierda renovada y otros partidos de oposición, tras la autorización del funcionamiento de los partidos políticos en 1983, de aceptar el orden político fraguado por Pinochet y de tratar de subvertirlo "desde su interior". El plebiscito presidencial de 1988 suponía una oportunidad clave para derrotar al dictador siguiendo las reglas del juego que él mismo había establecido: si ganaba el NO, Pinochet debía abandonar la presidencia y convocar elecciones democráticas libres, un hecho que supondría el fin de la dictadura y el inicio de la transición hacia la democracia.

Por aquel entonces, hacía tiempo que la televisión se había convertido, de entre los medios de comunicación, en la principal fuente de información y entretenimiento de la ciudadanía. La Concertación de Partidos por el No aprovechó esta popularidad y consumo masivo a su favor y desplegó durante la franja televisiva del NO una campaña construida con retóricas y estética muy similares a las de los comerciales y que vendería la democracia como un producto de consumo (Richard, 2018: s. p.).

Lo que sucedió con la televisión tras el triunfo del NO ya se ha comentado a lo largo de esta investigación: alteró la manera de hacer política e imbricó sus lógicas en esta esfera, por ejemplo, con la utilización de recursos de *marketing* en el diseño de las campañas electorales. También, como se ha visto en *Filoctetes, la herida y el arco*, jugó un papel fundamental en la prosecución y naturalización del orden heredado de la dictadura. Aunque se derogaron las restricciones a la libertad de expresión y se modificaron los estatutos de Televisión Nacional y Radio Nacional lo cierto es que no hubo cambios drásticos en las lógicas televisivas ni en su gestión: de nuevo, la agenda de los canales corría pareja a los intereses de los gobernantes, cuando no de los grupos de poder. Su principal cometido era consolidar, tanto para el interior del país como para el exterior, el discurso de una transición que triunfalmente se había materializado en una democracia liberal basada en la economía de mercado cuyo principal objetivo era la modernización, el desarrollo y la atracción de capital extranjero.

Sobre el porvenir de los Ulises, de los "héroes" que volvieron del exilio, de los que llevaron adelante la campaña por el No y el lugar que ocuparon en el nuevo orden democrático, también se ha hablado a lo largo de los diferentes capítulos que integran esta tesis a partir de las trayectorias de algunos personajes. Algunos se reincorporaron en

la vida política del país en partidos socialdemocratas (con propuestas económicas de orientación neoliberal) como Joshua Halevi. Otros invirtieron sus conocimientos en empresas económicas, cambiando los anteriores proyectos de equidad y justicia social por el lucro y éxito económico como el Productor. Los antiguos militantes setentistas que no comulgaron con los nuevos idearios de consumo y libre mercado, permanecieron largo tiempo relegados al silencio y al olvido como Filoctetes (hasta que en un contexto más favorable sus memorias pudieron ser capitalizadas y convertidas en objetos de consumo por la industria de la memoria).

Hasta ahora, las obras trabajadas han remitido a una serie de problemáticas que convergen y se interrelacionan con estéticas fragmentarias similares que exigen un receptor sumamente activo. En conjunto, esbozan una mirada que desmonta el relato oficial de la transición y que arroja luz sobre los procesos y dispositivos que hicieron posible el mantenimiento de la sociedad neoliberal actual. Con *Medusa* veremos a continuación otra manera de utilizar el mito y articular la mirada hacia el pasado. Ximena Carrera, su autora, también indaga en las fisuras y márgenes del relato de la transición, pero lo hace para contar la verdad de unos seres que han quedado atrapados entre las categorías de víctima y perpetrador, una ontología límite cuya comprensión había sido rechazada en varios momentos por la sociedad chilena.

3. Medusa en la zona gris

> CARMEN: Si te llegas a escapar, ¿con quién se van a desquitar? Con nosotras.
>
> MARIANA: Díganles que no sabían nada.
>
> CARMEN: Además que eso no les importa. Aunque se den cuenta que no tenemos ni la más mínima idea de donde estás, van a desquitarse con alguien. Si no es contigo, va a ser con nosotras.
>
> MARIANA: ¡No quiero seguir entregando a más gente! ¿No entienden? ¡Cada persona que miro puede morir! (*Medusa*, p. 36).

Esta cita inicial conecta la mirada tanática del personaje mitológico de Medusa con la de Mariana, una mujer que es obligada a colaborar[499] con los organismos de represión con diferentes acciones como la entrega de información o el "poroteo". Una técnica que consistía en sacar a los colaboradores en vehículos que circulaban a identificar a sus antiguos compañeros de militancia. "Yo sabía desde que salía que tenía que reconocer a alguna persona. Cuando llegábamos a un lugar, de repente había una persona o militante del Mir, caminando o parado. Y no podía evitar decir que él era un militante y su nombre político si lo sabía. Y en ese momento lo detenían" (en Castillo y Girard, 1994, min 10:74-12:31), cuenta Marcia Alejandra Merino (conocida como la Flaca Alejandra), el referente real en la que se basa el personaje de Mariana, una de las protagonistas de *Medusa*, la obra que nos disponemos a analizar.

Durante la dictadura de Pinochet la delación, es decir, la entrega de nombres, datos y puntos de contacto no fue algo excepcional en los centros de detención ni mucho menos una práctica vinculada al género femenino como se ha podido constatar a partir del estudio de los testimonios de prisión política y tortura (Santos-Herceg, 2023). "Tal vez nadie calló en los Estadios" (2003: 137) se plantea décadas después Jorge Montealegre en su testimonio *Frazadas del Estadio Nacional*. Sin embargo, durante largo tiempo el relato social de la "traición[500]" se ha condensado en torno a las figuras del Fanta, la Flaca

[499] Se entiende por "colaboración" todas aquellas estrategias y acciones que llevaron a cabo los secuestrados para intentar sobrevivir a en los campos de detención clandestinos. No existe un consenso acerca de qué conducta o transgresión merece ser calificada como tal, pero, generalmente, se tacha de colaboradores (o traidores) a los prisioneros que "sin ser responsables en primera persona, contribuyeron (ya fuese de modo activo o pasivo) al funcionamiento del aparataje represivo, tanto dentro como fuera de los compaso de concentración" (Hevia, 2014: 9). Para una propuesta taxonómica realizada a partir de los testimonios de prisión política y tortura, véase Santos-Herceg (2023).

[500] Desde el ámbito académico se ha defendido la inadecuación de calificar de "traición" las acciones llevadas a cabo bajo coacción, como la entrega de información. Esta sería arrebatada a través de la violencia extrema, sería, por tanto, un caso de expropiación forzada (Ruiz, 2014: 11).

Alejandra, el Guatón Romo, Luz Arce y la Carola, todos ellos antiguos militantes de partidos de izquierdas que, tras colaborar durante su cautiverio con sus perpetradores, pasaron a trabajar como funcionarios civiles en los organismos de la represión.

Sus trayectorias representaron para la sociedad chilena los casos más extremos, no solo de colaboración con el engranaje represivo, sino también de conversión ideológica. Quizás, por ello, fueron objeto de variadas reflexiones críticas y figuraciones culturales en un contexto en que el proceso de transición que se estaba llevando comenzaba a leerse en términos de traición[501]. ¿Acaso no eran sus trayectorias las que mejor ejemplificaban "la deriva de un país que había transitado desde las expectativas revolucionaras de la UP a la aceptación conformista del nuevo orden neoliberal"? (Peris Blanes, 2023: 118).

Sin embargo, esta no ha sido la única manera de entender y pensar su actuación dentro de la maquinaria represiva. En el pasado el fenómeno de la colaboración se había abordado ya desde otros lugares: en un principio, la delación se asoció con ciertas características psicológicas e individuales que predisponían a determinados sujetos hacia la traición; estos fueron catalogados como enfermos mentales, seres perversos o personas cuya maldad era congénita. Más adelante, en los años 80, surgió un nuevo planteamiento de origen estructural que permitía pensar a los colaboradores como el producto más sofisticado de la maquinaria de la tortura y su conversión como un efecto del terrorismo de Estado (Peris Blanes, 2023: 126).

A partir de los testimonios de Luz Arce y Alejandra Merino se plantea la posibilidad de pensar su experiencia desde el paradigma de la víctima, una cuestión que abría interrogantes muy complejos para la sociedad. ¿Podían ser consideradas víctimas legítimas de la violencia de Estado y, por ende, ser beneficiarias de las políticas de la reparación? ¿Eran responsables de los crímenes que habían propiciado y debían tomar parte en las consecuencias judiciales promovidas por los movimientos de los derechos humanos? ¿Se puede ser víctima y victimario a la vez[502]?

[501] La lectura de la colaboración como traición fue propiciada por los partidos de izquierda durante la dictadura, que la entendieron como un quiebre de la responsabilidad y compromiso individual hacia el partido y sus mandatos que prohibían la entrega de información bajo tortura. De hecho, la delación de algunas colaboradoras fue castigada, aunque nunca se ejecutó, con la condena a muerte por parte de los partidos en los que militaron. Para más información, véase Ruiz (2013).

[502] Quizás el caso más paradigmático de esta paradoja ontológica sea el de "el Fanta", reconocido como víctima y beneficiario de las políticas de reparación en el Informe Valech II (2011) mientras cumplía cadena perpetua en el penal Punta Peuco por su participación en delitos de lesa humanidad.

De estas y otras cuestiones nos habla la obra de *Medusa*, considerada por la crítica una obra de "contramemoria contra la monumentalización y fijación de la memoria que siempre lleva implícito el peligro de un reduccionismo maniqueo" (Grass Kleiner, 2016: 10). La obra articula una mirada hacia el pasado que no busca tanto conectarlo con el presente sino mostrar las contradicciones y limitaciones con las que se había abordado, tanto social como culturalmente, la catástrofe de la represión. El estudio de construcción de la zona gris en *Medusa* ha sido abordado con anterioridad por Lagos (2012) y Grass Kleiner (2016). Tomando sus trabajos como punto de partida, hemos querido ampliar nuestra mirada hacia otras cuestiones que habían quedado pendientes en estos trabajos previos como los discursos de la resistencia, las lógicas de la represión y el campo de acción de la oposición que permean en la obra.

Las colaboradoras toman la palabra

Cuando se escribe *Medusa*, la figura de la colaboradora se asociaba principalmente con tres mujeres: Marcia Alejandra Merino, Luz Arce y María Alicia Uribe. Todas ellas habían sido quebradas por la tortura y habían colaborado de manera forzada, principalmente mediante la entrega de información con sus represores. Tras ser 'liberadas' en 1975, Contreras les ofreció la posibilidad de seguir trabajando como empleadas en la DINA[503], "las tres aceptaron y fueron enviadas a vivir juntas al departamento incautado al ex GAP Max Marambio en las Torres San Borja, muy cerca del edificio Diego Portales" (Matus, s. f.). Es este el periodo que la obra de *Medusa* evoca desde la ficción.

La leyenda negra[504] de estas mujeres fue impulsada, durante la dictadura, por algunos sobrevivientes que confirmaron su participación activa en las sesiones de tortura. En sus testimonios aparecen dibujadas como la encarnación del mal, seres abyectos, despojadas de toda humanidad y capaces de gozar con el sufrimiento de sus compañeros de militancia[505]. Se les atribuía también una sexualidad desatada que usaban tanto para

[503] Manuel Contreras, bajo la excusa de otorgarles protección debido a la sentencia a muerte que el MIR realizó sobre sus personas, les ofreció la posibilidad de formarse en la Escuela Nacional de Inteligencia (Matus, s. f.).
[504] "Existe sobre mí una suerte de leyenda negra, una historia imprecisa elaborada al tenor de una realidad de horror, humillación y violencia" (Luz Arce, 1993: 19).
[505] Mario Benavente cuenta en su testimonio: "mucho se contaba de 'la Flaca'. Delgada, morena, cabellera oscura, traje verde profundo, ceñido, pasos ágiles y decididos. Semejaba una pantera en celo. Enloquecía

torturar a los prisioneros como para complacer a los agentes de la represión (Ruiz, 2014: 9). De este modo, se instalaron sus nombres en el imaginario chileno como sinónimos de delación y colaboración, ganándose la condena social de sus conciudadanos y la pena de muerte por parte de sus respectivas organizaciones políticas.

Durante los primeros años de transición, la voz de Luz Arce y Alejandra Merino emergió en la esfera pública para narrar su verdad. Cambió entonces el lugar desde el que se enunciaba la traición de fuera a dentro (Peris Blanes, 2023). El relato ya no se construía a través de la palabra de otros sobrevivientes, sino que ellas mismas narraron su paso por el infierno y desgranaron los motivos que las llevaron a colaborar de forma continuada. En primer lugar, prestaron declaración ante la Comisión de Verdad encargada de elaborar el Informe Rettig, ofreciendo una cantidad de información relevante para comprender el funcionamiento interno de la DINA, para conocer la gestión y producción de la violencia estatal en tiempo de dictadura. Sin embargo, ante las limitaciones de acción[506] de esta comisión, publicaron sus testimonios en forma de libro en 1993.

Ambos textos presentan notables diferencias en cuanto a registro y estilo, pero comparten una doble finalidad: por un lado, descriptiva e informativa[507], por otro, autoreparadora[508]. Como ya hicieron en sus declaraciones, es evidente el esfuerzo por

---

mientras torturaba. Seguramente, bajo el estímulo de drogas, su imaginación se desbordaba. Convertida en bestia incontrolable, un diabólico frenesí la poseía. Desnudaba su cuerpo. Pasaba sus pechos y su sexo por la boca destrozada y por el pene de los flagelados, mientras sus propios alaridos parecían excitarla aún más" (Benavente, 2003: 146).

[506] La Comisión de Verdad únicamente estaba interesada en hacer públicos los datos y descripciones de las situaciones denunciadas, excluyendo del informe la experiencia de los supervivientes (Peris Blanes, 2008). En estos testimonios se narraba en primera persona el proceso de desgarro subjetivo vivido por ambas durante la experiencia de la represión, un proceso de reconfiguración a consecuencia de la tortura que no es recogido ni atestiguado en los informes de verdad.

[507] En *Mi verdad* se hace más explícito el propósito de Marcia Merino de sacar la verdad escondida por los militares y políticas de la Transición, por ejemplo, mediante el permanente subrayado en negrita de los nombres y apellidos de los implicados. Pizarro Cortés apunta que Merino se autoconstruye narrativamente como una mártir que fracasa ya que "no acepta la muerte como conclusión evidente de su periplo político" (2023: 159). Su testimonio recoge el patrón narrativo de los martiriologios: "profesa una creencia política que transgrede el mandato ideológico de la dictadura; es perseguida y encarcelada por esta causa; ante la posibilidad de ser obligada a delatar, decide autoinmolars; antes de ejecutar su suicidio es torturada y no resiste los apremios; en vez de morir, opta por traicionar a sus compañeras y compañeros. Merino fracasa como mártir en el momento en cúspide del modelo narrativo" (2023: 160). Merino insistirá en el suplicio de la tortura para justificar su quiebre.

[508] Luz Arce, en *El Infierno*, convierte el acto testimonial en un acto confesional, se acoge a la tradición cristiana para expurgar sus culpas mediante la confesión del delito cometido. Arce se enuncia como una penitente, se autofigura como un sujeto atravesado por la culpa y el arrepentimiento que busca la redención de sus pecados. Para ello, es imprescindible articular su confesión en forma de testimonio (Peris Blanes, 2008: 295). Esta confesión. además, como sucede con otros testimonios de prisión política, homologa su experiencia con una *katábasis*. La bajada al inframundo o el viaje al lugar donde moran los muertos suele ser un episodio habitual en los relatos épicos de las culturas antiguas. Pizarro Cortés plantea la posibilidad de pensar el recorrido por varios centros de detención clandestino como una especie de *Odisea* que conduce

entregar información explícita sobre los mecanismos de represión y el nombre de sus agentes. Un gesto que implicaba inherentemente una repolitización del escenario de la Transición que contradecía los mandatos gubernamentales de olvido, perdón y reconciliación, abriendo nuevamente las heridas que se habían propuesto cerrar con la publicación del Informe Rettig. Por ello, desde distintos sectores "trataron de desautorizar su palabra inscribiéndola en una serie de traiciones inconclusas" (Peris Blanes, 2008: 291).

Los testimonios de las colaboradoras ponían en jaque representaciones y verdades asumidas acerca de la experiencia de la represión y la colaboración: sus palabras desmontaban la imagen de la colaboradora como mujer sin principios y encarnación casi demoníacas del mal a la vez que recordaban al lector que su colaboración se produjo en un contexto de violencia extrema en el que las amenazas y chantajes nunca cesaron, trazando así una relación disimétrica con los agentes de la represión que la sociedad parecía olvidar (Peris Blanes, 2019: 159).

En este punto, "la autorrepresentación de las colaboradoras comenzaba a configurar un espacio de tensión que participaba, al mismo tiempo, de las gramáticas de la víctima y del perpetrador" (Peris Blanes, 2019: 159), la llamada "zona gris". Allí tenían lugar las interacciones entre detenidos y represores, la colaboración y negociación de la vida a cambio de información sobre sus compañeros. Esta convivencia forzada se prolongó durante años y derivó en relaciones de dependencia emocional y sentimental con sus superiores en la DINA. Las confesiones íntimas de Merino y Arce reactivaron en el imaginario chileno el viejo tópico de la colaboradora como puta[509], propiciando la reprobación y censura moral de sus conciudadanos. Sus publicaciones más que despertar el interés por investigar los procesos de quiebre identitario en situaciones límite, provocaron el rechazo, silencio y reacciones de desprecio entre una gran parte de la población (Ruiz, 2014: 7).

Diamela Eltit es la primera en analizarlos en "Perder el sentido" (1995) y en "Cuerpos nómadas" (1996) y, a su parecer, la traición de estas mujeres no se originó en una

---

a la colaboradora a utilizar la única arma de la que dispone: su inteligencia. Si Merino justifica su quiebre a tener del tormento que supone la experiencia de la tortura, Arce enmarca sus delaciones como parte de un plan objetivamente trazado cuyo fin último era la supervivencia suya y de su hermano (Pizarro Cortés, 2023: 172).

[509] En tiempos de dictadura, "desde la moral revolucionaria, se entendía que las traidoras eran 'putas' que se entregaron voluntariamente al represor/enemigo para obtener beneficios y salvar sus vidas" (Ruiz y Ruiz, 2022: 19).

debilidad física o moral que las llevó a quebrarse, sino que fue una más de las estrategias que emplearon en su incansable ascenso hacia el poder: "su fascinación por los espacios tradicionalmente masculinos y la avidez por la ubicuidad social en estos espacios" (Eltit, 1996:113) las acompañó a lo largo de su vida, propiciando bandazos y virajes ideológicos. La suya antes que política, fue una traición de género: para Eltit desde siempre quisieron ser hombres y copar espacios de poder (Pizarro Cortés, 2022: 136). Así, Eltit terminaba su escrito lanzando la sospecha hacia estos testimonios que emergieron en un momento en que el poder central ha cambiado de manos y mutado en sistema democrático:

> ¿No es acaso legítimo pensar que la publicación de estos libros obedece a un movimiento más para inscribirse en los poderes centrales? Escudadas en el llamado al perdón y la reconciliación ¿no intentan conformarse como los discursos más pertinentes de este lema nacional? Detrás de la aparente valentía de estas narraciones ¿no yace acaso una asombrosa vocación por habitar los espacios de poder? (1996: 112)

Lo que hace Eltit es estigmatizar la colaboración como una actitud excepcional inherente a las características psicológicas y biográficas de determinados sujetos que anhelaron a lo largo de su trayectoria vital copar espacios de poder asociados tradicionalmente al género masculino (Hevia, 2014: 15).

A su vez, Nelly Richard en "Tormentos y obscenidades" (incluído en *Residuos y metáforas*, 1998) llama la atención sobre los fines y estrategias retóricas que ocultan los textos, a su parecer, "demasiado armados" como para ser sinceros, cuyo propósito es "dar sentido a un periplo vital que en realidad está lleno de baches" (Pizarro Cortés, 2022: 137). Para Richards la actuación de Arce y Merino se enmarca plenamente dentro de la heteronormatividad: las presenta como dos mujeres totalmente subsumidas al orden patriarcal que con sus relatos buscan reintegrarse en la vida "familiar y doméstica de la condición femenina que las lleva ambas de vuelta a la primordialidad de sus roles de madre y esposa" (Richards, 1998: 63). Al contrario de lo que plantea Eltit, "su crítica se concentra en el hecho de que estas mujeres se adecuan a la perfección a los roles de lo femenino" (Pizarro Cortés, 2022); más que la traición a la izquierda, a Richards parece molestarle "la traición a los principios de un determinado feminismo que pone en cuestión las funciones microsociales que han ejercido históricamente las mujeres" (Pizarro Cortés, 2022: 138).

Tanto Eltit como Richards coinciden en su posición escéptica frente a las "autobiografías" de estas mujeres, como catalogan a sus escritos, un gesto que diluye la carga testimonial que contienen sus escritos y, por tanto, niega el estatuto de víctimas de

quienes los escriben. Además, apenas hacen hincapié en la experiencia de la tortura, la traición de las colaboradoras durante su encierro apenas aparece ligada al tormento que pasaron durante su reclusión. Con el tiempo, trabajos como el de Longoni (2007) llamaron la atención sobre estas lecturas monolíticas y las mi(s)tificaciones en torno a la colaboración, propiciando nuevas vías de interpretación.

En *Traiciones* (2007) Longoni apunta la posibilidad de que tras el estigma de la traición se oculte la dificultad de admitir y explicar la derrota de la izquierda revolucionaria por parte de sus dirigentes. Aunque su estudio parte del caso argentino resultaba funcional también para el chileno, pues en ambos casos resultaba más sencillo explicar la derrota de la izquierda revolucionaria como un desmoronamiento en cadena gracias a la entrega de información de estas "traidoras" "que analizar críticamente las políticas adoptadas por los dirigentes de las organizaciones revolucionarias" (Ruiz 2014: 16). En sendos países los dirigentes se parapetaron tras la figura de las colaboradoras para evitar hacer un balance (auto)crítico sobre las formas que había adoptado la militancia política y militar en los años 70 y su responsabilidad en la suerte que corrieron muchos de sus militantes. Las colaboradoras se convirtieron así en el chivo expiatorio con el que exorcizar todas las contradicciones, fracasos y derrotas de los proyectos de izquierdas en el Cono Sur.

Para Pizarro (2022) es posible diferenciar varios momentos en la recepción académica de estos testimonios: en un primer momento la crítica[510] se acercó a estos textos con recelo y desconfianza, cómo se percibe en los trabajos de Eltit y Richard. Ahora bien, este escepticismo comienza a declinar a partir de los años 2000, probablemente bajo la influencia de algunas publicaciones como *Traiciones* (2007) de Ana Longoni o las entrevistas de Michael J. Lazzara en *Luz Arce, después del infierno* (2008). A partir de la década de 2010 "se produce una segunda oleada de comentarios críticos, en un contexto de recepción diferente: el reconocimiento cada vez mayor, incluso jurídico, de la violencia político-sexual como una forma específica de victimización, ejercida preferentemente sobre las mujeres" (Pizarro Cortés, 2022: 134).

[510] Frente al interés por la memoria de otras experiencias, "la delación, la colaboración y la traición han sido temas escasamente abordados. No pocas veces quienes abordan estos temas desde distintas disciplinas deben justificar su interés en tan controversial objeto de estudio y sobre ellos recae la sospecha de estar haciendo defensa o apología de la traición" (Ruiz, 2010: 253).

El abordaje literario de las colaboradoras

Frente a la producción crítica y cultural que se ha producido en torno a las colaboradoras, llama la atención la escasa atención cultural que han recibido las figuras masculinas durante la postdictadura (Peris Blanes, 2023: 117). La experiencia de ellas ha sido leída y narrada desde la ficción a partir de viejos estigmas, como que "las mujeres no saben callar", y tradiciones de largo recorrido que asocian la traición con la debilidad física o moral "propia" del género femenino[511] (Peris Blanes, 2019, 2023).

Estos discursos patriarcales desembocaron en una doble lectura social y cultural de la colaboración en función del género: en el caso de los sujetos masculinos se leía como traición su conversión ideológica y adhesión a los valores y principios de sus perseguidores; en el caso de los sujetos femeninos, se identificó la traición con la entrega sexual a sus represores, borrando con este gesto dos cuestiones: en primer lugar, las circunstancias de privación de libertad, convivencia forzada y prolongada, chantajes, tortura física y psicológica en la que se produjo esta intimidad con sus captores; en segundo lugar, su identidad política y compromiso militante (Longoni, 2007).

Algunos de los productos culturales han promovido la condena social de las colaboradoras al enjuiciar su actuación como traición. Por ejemplo, Arturo Fontaine en *La vida doble* (2010) reescribió la experiencia de estos sujetos recluidos contra su voluntad desde el paradigma de la "traición voluntaria y encarnizada", mistificando la idea de que bajo tortura se puede tener conciencia de lo que se hace o dice, contribuyendo de este modo a consolidar los discursos estigmatizantes que separan a los sobrevivientes en héroes y traidores. Desde la ficción se ha consolidado un imaginario de la traición, con una serie de tópicos que se repiten, que no tiene en cuenta la efectividad de la tortura como método sistemático para extraer información a los prisioneros y quebrar su identidad, que ha pasado por alto la relación asimétrica que mantenían las presas con sus

[511]A los casos ya mencionados de Miguel Estay Reino, "el Fanta", y Osvaldo "el Guatón" Romo, podemos sumar los de René Basoa, Omar Trujillo y Emilio Iribarren Lederman, "Joel". Este último, antiguo militante del MIR, terminó convirtiéndose en un experto torturador y dirigiendo operativos de la DINA. También es reseñable el caso de "los Huevos" y la Conferencia de Prensa de Villa Grimaldi en la que se obligó a los miristas Hernán González Humberto Menanteaux, Cristián Mallol y Hernán Carrasco a declarar la derrota del MIR y el cese de la resistencia armada (para más información, véase Ruiz 2016). Peris Blanes pone de relieve la escasa atención cultural que la postdictadura ha prestado a estas figuras masculinas, quizás porque su comportamiento no encaja con los tópicos patriarcales de género. Esto ha llevado a que "algunas de las representaciones culturales de la traición masculina 'feminicen' a los colaboradores, atribuyéndoles rasgos estereotípicamente femeninos o alguna forma de homosexualidad reprimida" (Peris Blanes, 2023: 117).

victimarios. Es difícil hablar de voluntad o libertad de acción en esta situación de secuestro y posterior servidumbre forzada (Ruiz, 2014: 16).

La mayoría de las obras de ficción parten de los testimonios y declaraciones de algún personaje histórico relacionado con la colaboración para reficcionalizar su experiencia a manos de la represión. Algunas utilizan el discurso testimonial y sus tópicos para crear un pacto de lectura que las condena moralmente, bien por la autoconfesión del personaje, bien por el juicio moral que deja entrever el posicionamiento subjetivo del narrador (Llanos, 2015: 856). Sirvan como ejemplo los pasajes en que se narran las relaciones íntimas entre torturadores y secuestradas usualmente atravesados por marcos de valoración y enjuiciamiento moral, tal y como muestra Longoni (2007) en su estudio. El tratamiento sensacionalista y voyeurista que se da a estos encuentros ayuda a reforzar el tópico de que todas las traidoras son unas putas. "Estas mujeres condenadas a un lugar que no eligen son injuriadas con el peor insulto dentro del estereotipo de la condición femenina, tanto desde el punto de vista de la organización política[512] en la que militaron y hasta de aquellos militares que las arrastraron a su propia cama" (Longoni, 2007: 150).

Al pasar por alto la condición de víctima de las detenidas, castigando y enjuiciando sus comportamientos en una situación de secuestro y tortura deshumanizada y deshumanizante (Hevia, 2014: 30), algunos de los productos culturales han aplanado y esquematizado la experiencia de la colaboración. Han contribuido a su estereotipación, deshistorización y a condenar apriorísticamente a las colaboradoras como mujeres amorales y políticamente condenables por su trato íntimo con el enemigo. Se refuerza desde la ficción la idea de que estas mujeres son culpables y traidoras debido a una falencia o error de género que las hace más fácilmente quebrables[513] (Cápona y del Campo, 2019: 89). Propuestas así dificultan la posibilidad de humanizar su experiencia, de hacer comprensible los motivos que las llevaron a actuar del modo en que lo hicieron. Parece más sencillo atribuir el origen del quiebre a una serie de características subjetivas

[512] Longoni apunta que hubo detenidas que no delataron ni facilitaron información sobre sus compañeros pero que terminaron vinculándose con los militares emocional y sexualmente. Estas también fueron tratadas de putas y traidoras: "¿qué es lo que las convierte en traidoras? ¿Qué implica que entregue su cuerpo y corazón al enemigo? ¿La mujer militante, su sexualidad y sus sentimientos son tomados como dominio o propiedad de la organización política? ¿Será por eso que no tienen derecho a entregarlos sin cometer traición?" (Longoni, 2007: 150).

[513] Los referentes femeninos que actuaron como agentes represivos suelen elaborarse a partir de desvíos de la norma de género, de digresiones de la feminidad normativa. Para superar la incompatibilidad entre el constructo femenino y la capacidad de intervención en la vida pública (latente en el imaginario occidental), la perpetradora solo puede ser representada desde una feminidad truncada, que la aleje de la esencia que le es propia según las convenciones (Cápona y Del Campo, 2019: 89).

que admitir que en cada una de nosotras se encuentra, innata, la posibilidad de colaborar con la represión bajo determinadas condiciones como son el encierro, la incomunicación y la tortura.

Para Peris Blanes estas ficciones son síntoma de la "ansiedad cultural que produce, todavía, la dificultad de simbolizar y poner en relato los efectos devastadores de la represión militar y la transformación social que trajo consigo" (2019: 173). Así, las ficciones de la colaboración dicen más sobre las dificultades de una sociedad, la chilena, para procesar la violencia del pasado, que sobre la experiencia histórica de las colaboradoras en sí. Este es el caso de *La vida doble* (2010) de Fontaine que, pese a su propósito manifiesto de trascender las representaciones convencionalizadas de la violencia de Estado y ofrecer una reflexión que ahonde en su origen, termina despolitizando la violencia desplegada por los represores y "conceptualizada como una barbarie irracional, ligada a un estallido de los instintos animales y totalmente impermeable a cualquier funcionalidad política" (Peris Blanes, 2019: 172-173).

El giro dramático hacia la zona gris

En el ámbito teatral, durante años, el abordaje de la zona gris se había realizado de manera parcial en algunas obras puntuales, como *La puta madre* (1998). La representación de Cassandra forma parte de las disputas culturales que utilizan la figura de la colaboradora para construir sentidos en torno a la violencia de Estado desplegada durante la dictadura (Peris Blanes, 2019: 173). Más que orientada a problematizar la identidad de estas mujeres atrapadas entre las categorías de víctima y perpetrador, funciona como una alegoría del "transformismo" acaecido en Chile bajo la dictadura.

Marco Antonio De la Parra escribe en un momento en que no había espacios, ni en las políticas de la memoria ni en los medios de comunicación, donde dialogar y reflexionar sobre los efectos de la dictadura pinochetista sobre el individuo y la sociedad, prueba de ello es su ausencia en el Informe Rettig. En este contexto, De la Parra utiliza la figura de la colaboradora no solo para mostrar las secuelas de la represión en el individuo, sino también para ofrecer una lectura en clave alegórica y social del advenimiento en Chile de la sociedad de consumo como producto de la violencia represiva. La obra expone las consecuencias subjetivas de la exposición prolongada a la violencia de Estado, pero no bucea en la psicología del personaje ni explora en las condiciones vitales y subjetivas que

facilitan su quiebre. De hecho, aunque la colaboración se muestra como efecto de la tortura, en esta obra viene condicionada por un mitema: el don que permite a Cassandra conocer pasado, presente y futuro.

Tras el 30 aniversario del Golpe el foco de interés comenzó a desplazarse de los crímenes cometidos hacia la vida de quienes colaboraron en ellos[514]. Acordes con este "giro hacia el sujeto" (Cápona y del Campo, 2019) surgieron varias obras de teatro que desde diferentes estéticas trabajaban, ya fuera de manera explícita o implícita, con referentes reales asociados con la colaboración: los testimonios y vidas del Guatón Romo, Miguel Estay "El Fanta", Luz Arce, Alejandra Merino, Alicia Uribe se convierten en materia teatral. Dos aspectos llaman la atención en este conjunto de obras.

Por una parte, la desfeminización de la experiencia de la colaboración: mientras que en otros géneros las mujeres coparon la representación de esta categoría, en el teatro se compensa con obras en torno a "el Fanta" y "el Guatón" Romo. Por otra parte, aunque todas las obras trabajan con referentes reales y testimonios previos, en *Medusa* y *Mina antipersonal* (2013) se ha evitado identificar de manera explícita a sus protagonistas con Luz Arce, Alejandra Merino y María Alicia Uribe, en quienes se inspiran, poniendo otros nombres a los personajes. Este gesto, a nuestro parecer, responde a la voluntad de las autoras de impulsar nuevas aproximaciones al fenómeno de la colaboración forzada. Al no hacer evidente la conexión de estas mujeres con sus referentes reales, se evita la activación de prejuicios y un posible rechazo apriorístico hacia los personajes y su historia. No sucede lo mismo con las obras asociadas a los colaboradores, cuyos títulos adelantan la presencia de estos personajes: *Qué tiempos aquellos, Fanta y Romo* (2005) y *El Guatón Romo: un ángel caído* (2010).

Este hito onomástico que señalamos puede observarse también en *Provincia señalada (una velada patriótica)* (2003) de Javier Riveros, una obra que explora la convivencia en la zona gris de seis personajes relacionados con el imaginario de la represión dictatorial (Egaña Rojas, 2005: 109): Ferrer, un alto mando de los organismos de la represión; Perro, un soldado raso; Hilke, inspirada en Luz Arce; Pochi, que remita a Viviana Ugarte, alias

[514] El interés por el perpetrador llegaría en la década de 2010. La ruptura del silencio corporativo por parte de algunos agentes daría paso en la esfera pública a nuevas estrategias de autorrepresentación y una pluralidad de discursos y maneras de relacionarse con su pasado y participación en la maquinaria de la represión que serían recogidas en el teatro (Cápona y del Campo, 2019: 9). En esta década surge un número de obras considerables que focalizan su trama en la exploración subjetiva de figuras relacionadas con la perpetración de la violencia dictatorial. Había llegado el momento de "desenmarañar el espacio victimario" para tratar de comprender la lógica que subyacía bajo su actuación (Cápona y del Campo, 2019: 88).

"la Pochi", agente del Comando Conjunt; Romo, en alusión al Guatón Romo e Ingrid, en referencia a la mayor de Carabineros Ingrid Olderöck. Nótese que aparece un personaje llamado Romo mientras que el inspirado en Luz Arce es llamado Hilke.

Provincia señalada adelanta la que podríamos considerar una "dramaturgia del quiebre" que conlleva un trabajo de investigación y documentación previo, la intertextualidad con memorias y testimonios y la inclusión de referentes históricos, para traer a los escenarios la vida y acciones de quiénes colaboraron con la represión. La particularidad de la obra reside en estar construida enteramente a partir de citas procedentes de una gran amalgama de discursos históricos: desde *Mi infierno* de Luz Arce, a la entrevista a Olderöck de Nancy Guzmán, los discursos de la Junta Militar, canciones, poemas, etc. (Egaña Rojas, 2005: 132).

Qué tiempos aquellos, Fanta y Romo (2005) de Víctor Faúndez es una comedia negra que, desde la parodia y el humor, pasa revista a los crímenes de la dictadura pinochetista en que ambos personajes estuvieron involucrados. Faúndez se apropia de manera cómica e irreverente de estas figuras y las exhibe de manera grotesca y deshumanizada, potenciando la incomprensión hacia estos antiguos funcionarios de la DINA y la CNI. Los sitúa en un presente en el que, excluidos de los organismos de seguridad, se dedican al comercio callejero como forma de ganarse la vida[515]. El título apunta a la mirada nostálgica con la que los personajes evocan aquellos tiempos en los que participaban en las sesiones de tortura y en operativos de exterminio como la Caravana de la Muerte o el caso Calle Conferencia. Ambos, aun siendo conscientes de la valoración social negativa de sus actuaciones, no manifiestan un ápice de arrepentimiento respecto de los hechos en los que tomaron parte. Es más, en sus intervenciones se hacen del discurso del "desamparado" que sostenían algunos victimarios que se sentían traicionados por aquellos que los involucraron en el sistema represivo y luego los abandonaron a su merced con el retorno de la democracia (Sepúlveda, 2016).

Fanta y Romo forma parte de aquellas propuestas que comienzan a surgir a partir de los años 2000 y que se apropian de una manera provocadora e irreverente del imaginario de la represión, haciendo plantearnos si recursos como la parodia, la comicidad y el humor son efectivos para el testimonio y denuncia del horror. Para Cápona y del Campo

[515] En la vida real, "el Fanta" y "el Romo" fueron vecinos de celda en Punta Peuco durante doce años, hasta la muerte en 2007.

el abordaje grotesco (que se manifiesta, por ejemplo, en el recuerdo nostálgico de los episodios de la represión y la falta de arrepentimiento) va destinado a potenciar la incomprensión del espectador hacia estos sujetos y sabotear de este modo cualquier esbozo de empatía. Más que acercarnos a la lógica de los colaboradores, obras como esta nos hablan sobre el modo en que la sociedad chilena percibe e imagina las vidas y motivaciones de quienes participaron en la represión estatal. Para Hartwig (2014: 9) en casos como este, la descripción e interpretación del horror retrata más la percepción del dramaturgo en torno a sus agentes que las vivencias y lógicas de estos.

El Guatón Romo: un ángel caído (2010) de Claudio Puellar y Álvaro Pacull fue estrenada en el sótano del Teatro Nacional Chileno con la intención de emular el clima claustrofóbico de los centros de tortura y detención clandestinos. Se trata de un monólogo de unos 45 minutos fruto de la recopilación de testimonios y entrevistas que diferentes sobrevivientes entregaron a los autores. La obra comienza con la muerte del Romo y lo sitúa en un espacio indefinido entre el infierno y el purgatorio, entre el estamento de víctima y de perpetrador, desde este lugar liminal revisará junto al espectador su pasado, sus demonios y fantasmas. Pese a anclarse en testimonios reales, los autores no pretendieron escribir una obra de corte histórico que reflejase de manera fidedigna las lógicas de la tortura o la biografía del protagonista, sino más bien realizar "una indagación estética, que busca conformar un lenguaje que permita aparecer, a través del psicoanálisis, la verdad que ha sido ocultad por los grupos de poder" (Universidad de Chile, 2010).

Mina Antipersonal (2013) de Claudia di Girolamo forma parte de "Sobrevivientes: para qué recordar…desde el margen de la memoria", una trilogía que adopta la estética del absurdo de Becket para pasar revista a algunos episodios acaecidos durante la dictadura como la aparición de cadáveres en el río Mapocho o los cuerpos de detenidos desaparecidos (des)enterrados en el Patio 29 del Cementerio General de Santiago de Chile. Esta entrega fue escrita con motivo del 40 aniversario del Golpe con la idea de incentivar, según la autora, "una nueva reflexión sobre la delación y la idea de acercarse a ellas como víctimas también" (Dragojevic, 2013).

La obra parte de un proceso de investigación previo y trabaja con los testimonios de Luz Arce y Alejandra Merino, la novela *La vida doble* (2010) de Arturo Fontaine o *Los días felices* (1961) de Samuel Becket. La diégesis arranca con tres mujeres vestidas de fiesta que preparan un picnic dentro de un centro de tortura, con el transcurso dramático irán aflorando sus miedos, la culpa y la traición. Esta propuesta esboza la delación como

una forma de supervivencia y añade una nueva arista en su planteamiento: la pregunta por los factores situacionales que pudieron provocar el síndrome de Estocolmo de las detenidas con sus captores.

Con un propósito similar, pero con una poética totalmente diferente, se escribe *Medusa*, cuyo título conecta el mito de la Gorgona con la capacidad de las colaboradoras de convocar la muerte con su mirada durante los poroteos. Lejos de lo que podría hacernos pensar esta elección onomástica, Carrera no presenta a las colaboradoras como seres monstruosos, sino todo lo contrario: humaniza su experiencia y muestra al espectador los motivos y lógicas que sostuvieron su colaboración prolongada en el tiempo. El mito es traído al escenario de manera simbólica para trazar una continuidad entre la alteridad, marginación e incomprensión de las Gorgonas griegas con los casos de Luz Arce, Alejandra Merino, y María Alicia Uribe. La obra nos traslada al día a día de Carmen, Mariana y Nina, una suerte de *alter ego* de aquellas, para mostrar esta práctica como una forma de negociar la propia supervivencia y la de sus seres queridos, pero también la culpabilidad y autoodio que les persiguen tras el acto de delación, desestabilizando de este modo la posible condena moral hacia las protagonistas. No estamos propiamente ante una reescritura del mito griego, sino ante un uso metafórico de este: la autora en un juego intertextual asimila la técnica del poroteo con la mirada letal de Medusa, a la vez que evoca a las Gorgonas como metáfora del horror del terrorismo de Estado.

De divinidad protectora a icono de la lucha feminista: el devenir de Medusa

Como sucede con los mitos, el de Medusa no ha permanecido inmutable a lo largo de los años, sino que ha ido resignificándose y adaptándose a los diferentes contextos tal y como muestra "Bajo la mirada de Medusa", la exposición organizada por Museo de Bellas Artes de Caen (Francia) en la que se traza su evolución desde la Antigüedad hasta el presente a partir de sesenta y cinco obras plásticas y visuales (véase Batalla, 2023).

En su origen Medusa fue una deidad preolímpica asociada a los ciclos de la vida, las estaciones y la fertilidad cuyas máscaras eran empleadas para proteger al "divino femenino", es decir, a las mujeres, su feminidad y su sabiduría (Gutiérrez Koester, 2002: 231). Sin embargo, con el tiempo:

> La imagen sagrada de Medusa como símbolo de poder y sabiduría femeninos se convirtió en algo inaceptable para la cultura patriarcal. Fueron prohibidos sus ritos, devastados sus

> santuarios y mancilladas sus imágenes. Se demonizaron sus características, de manera que toda su figura fue transformada en un monstruo. En este contexto es cuando se hizo popular como bestia vencida por el héroe Perseo. (Gutiérrez Koester, 2002: 232)

Del mismo modo que sucedió con otras figuras femeninas de la mitología griega, Medusa sufrió en la Antigüedad un proceso de devaluación y subyugación por parte de la cultura patriarcal. Pasó de ser una poderosa divinidad femenina a representar "todo lo horrible y monstruoso, todos los temores y pesadillas del hombre que se encuentra con ella" (Gutiérrez Koester, 2002: 238).

Medusa pasó, pues, de ser una divinidad preolímpica con atribuciones benéficas para las mujeres a convertirse en la encarnación del horror, no solo por su aspecto físico, sino también por sus cualidades mortíferas. Esta nueva versión mítica la desplazó, no solo geográfica sino también simbólicamente, junto a sus dos hermanas Einstenio y Eurílalo a un lugar más allá de los confines de lo humano, al otro lado del Océano, "al espacio de lo extraño" (Cavarero, 2009: 24). Las tres Gorgonas, hijas de las divinidades marítimas Forcis y Ceto, son descritas como monstruos con una apariencia espantosa: con serpientes en lugar de cabellos, grandes colmillos y ojos con el poder de matar a quien los miraba. Esta mirada letal las convertía en una presencia amenazante para el antiguo orden heteropatriarcal y, por ello, no es casual que Perseo fuera instado por Atenea a dar muerte a Medusa, la única mortal de las tres.

De igual modo que sucede con las colaboradoras, esta nueva versión de las Gorgonas nos habla de los miedos y ansiedades de una sociedad que teme y condena la agencia femenina. Su asesinato a manos de Perseo, releído desde la actualidad como el primer feminicidio de una larga lista que llega hasta día de hoy, llevaba aparejado un mensaje para las sociedades griegas: cualquier presencia femenina que pudiera suponer un peligro para el *statu quo* debía ser erradicada física y/o simbólicamente. La decapitación de Medusa y la reificación de su cabeza en un arma letal, que, irónicamente, asegura el éxito de Perseo en diferentes empresas y confirma su condición de héroe, supone la restitución simbólica de un orden potencialmente amenazado por los atributos mortíferos de estas monstruosas mujeres.

Esta segunda versión del mito aparece en la cerámica del siglo VII a. de C. y es mencionada en las fuentes literarias más antiguas: se alude a ella en diferentes pasajes de los poemas homéricos y Hesíodo, quien, acorde con la estructura de su obra, la sitúa dentro de su genealogía familiar (Movellán Luis, 2014: 137). Sin embargo, no se han conservado obras (quizás tampoco existieron) en las que la Gorgona protagonice la

diégesis o en las que se pueda escuchar su voz[516]. Su leyenda, desarrollada de manera más extensa en la literatura posterior, siempre ha sido mediada por una voz narradora externa, sirvan como ejemplo la *Biblioteca mitológica* de Apolodoro y las *Metamorfosis* de Ovidio.

Sin embargo, esta última, toma distancia de la tradición anterior que contaba que Medusa había sido una hermosa doncella que había caído en el error de rivalizar con Atenea y la diosa, como castigo, había transformado su atributo más preciado, sus cabellos, en serpientes. La versión de Ovidio conecta el monstruoso aspecto de Medusa con la agresión sexual de la que es víctima:

> Ella era la de figura más bella y el partido más codiciado por muchos, y en toda ella no había parte más admirable que sus cabellos. El soberano del piélago, cuentan, la deshonró en el templo de Minerva; la hija de Júpiter se volvió y se cubrió el casto semblante con la égida, y para que el hecho no quedara impune, cambió la cabellera de la Górgona en feas hidras. Y aun ahora, para aterrar y dejar paralizados a sus enemigos, lleva delante del pecho las serpientes que creó. (Ovidio, *Metamorfosis*, libro IV)

Minerva, la diosa Atenea en la religión griega, ofendida por el sacrilegio que implicó este asalto sexual en el interior de su templo, castigó a la víctima de la agresión convirtiéndola en un monstruo que despertaba el rechazo tanto de humanos como de dioses. En esta versión la diosa parecía obviar que la joven Medusa no tuvo elección, fue asaltada sexualmente sin su consentimiento y la castigó por ello con el silencio y el exilio. De un modo semejante, gran parte de la sociedad chilena prefirió obviar el contexto de represión en que se produjo la colaboración y acercamiento de algunas mujeres a sus represores y las condenó a una discursividad marginal y subterránea, negando incluso su estamento de víctimas.

Con el tiempo, la imagen de Medusa, tanto en su vertiente iconográfica como literaria, da un vuelco y, de una terrorífica Gorgona con atributos animales, pasa a ser representada como una "doncella en apuros" de gran belleza. Sirva como ejemplo la versión de Pausanias según la cual Perseo le dio muerte a traición por la noche y luego, admirado por su belleza, le cortó la cabeza para exhibirla ante los pueblos griegos. Este giro debemos entenderlo dentro del proceso de "desheroización" que sufre Perseo: "se

[516] Esto ha llevado a diferentes autoras, intelectuales y académicas del siglo XX y XXI a reivindicar la necesidad de escuchar su versión: "hay que devolver la voz a Medusa para que pueda relatar el auténtico mito y descubrir la verdad que ha mantenido oculta su enigmático rostro durante siglos" (2002: 244) afirma Gutiérrez Koester.

menoscaba su hazaña rebajando la ferocidad del monstruo al que se enfrenta hasta el punto de convertirlo en una joven dormida e indefensa[517]" (Movellán Luis, 2014: 147).

La humanización de Medusa perduró en las relecturas evemeristas posteriores. En la versión de Diodoro, las Gorgonas, que no conservan ninguna de sus cualidades sobrehumanas anteriores, son las integrantes de un molesto pueblo contra el que sus vecinos, los Atlantes, se levantan en armas y derrotan (Grimal, 1989: 218). Para el mitógrafo Heráclito, y más adelante también para Isidoro de Sevilla, Medusa fue una cortesana cuya belleza dejaba petrificados a los hombres que la contemplaban (Movellán Luis, 2014: 148). Otros autores cristianos del período medieval citan a Medusa como una alegoría del pecado cuya decapitación representa el triunfo del bien sobre el mal, así aparece resignificado el mito en los textos de Alfonso X el Sabio.

En la tradición posterior conviven las dos imágenes heredadas de la Antigüedad: Medusa como encarnación monstruosa de la maldad femenina pero también como una joven de gran belleza. En el ámbito artístico y literario el interés por Medusa resurge especialmente durante el Romanticismo y el Decadentismo. Acorde con la "ideología romántica" de elevar lo horrible al nivel culto:

> La terrible, pero al mismo tiempo fascinante Medusa se convierte en un oscuro objeto de deseo de los románticos y de toda la decadencia del s. XIX. En su figura hay aspectos opuestos y contradictorios. En ella se mezclan lo bestial y lo humano, lo bello y lo horrible, la castración y lo fálico, la vida y la muerte; es, en suma, una confusión caótica de rasgos que despertó sobre todo durante el Romanticismo una cruel pasión en los artistas que la contemplaron. En la línea de esta concepción romántica, la Medusa también fue motivo literario y artístico apreciado durante la segunda mitad del s. XIX y el cambio de siglo, considerándose encarnación ideal de la temida y al mismo tiempo seductora femme fatal. (Gutiérrez Koester, 2002: 238)

Resultan también interesantes las interpretaciones que surgen paralelamente en el ámbito político y que convierten a Medusa en un símbolo de la insumisión. Por ejemplo, durante la Revolución Francesa "comenzó a simbolizar la fuerza del cambio, cuando los rebeldes jacobinos la utilizaron como un emblema de la 'Libertad' que representaba la destrucción del sistema imperante" (Batalla, 2023: s. p.).

Por el contrario, en la cultura rioplatense de inicios del siglo XIX, la imagen de Medusa (y también la de la Hidra de Lerma) se identifica con la del antagonista político y a partir de sus mitos se construye un discurso político-moral que legitima la necesidad de cortar de raíz los elementos que atentaban contra los gobiernos establecidos. "Al contener una

[517] Para una descripción más minuciosa y ejemplificada de esta evolución, véase Movellán Luis (2014).

suerte de enseñanza sobre cómo vencer a las criaturas que amenazaban la paz social, tuvieron una fuerza narrativa para elaborar un discurso moralizante, principalmente en ámbitos que anhelaban reemplazar el lenguaje coloquial por preciosismos que dieran una legitimidad letrada" (Nanni, 2021: 70).

Desde el campo del psicoanálisis la figura de Medusa ha sido entendida como "metáfora del miedo del hombre hacia la mujer" (Gutiérrez Koaster, 2002: 234). Según la visión de Freud, las víctimas de Medusa eran únicamente hombres, cuya petrificación (metáfora de la erección del órgano sexual masculino) podía entenderse como expresión del miedo a la castración, pero también "como respuesta tranquilizadora ante este temor, ya que daba al hombre la seguridad de que aún estaba en posesión de su miembro, a diferencia de la mujer" (Gutiérrez Koaster, 2002: 236). Además, el padre del psicoánalisis identificó la cabeza de Medusa con el sexo de la madre, "de manera que este resulta aterrador para el hijo que lo contempla: es al mismo tiempo resultado de la castración de la madre (por el padre) y amenaza del castigo que sufrirá el niño" (Gutiérrez Koaster, 2002: 238).

Para Movellán Luis (2014: 148), hasta bien entrado el siglo XX, la imagen de la Gorgona transitó por los distintos géneros literarios y artísticos como símbolo de la ira femenina y de la monstruosidad infernal. Sin embargo, a partir de los años 70 una serie de autoras, como María Zambrano, Julia Kristeva, Maria Stark, Hélène Cixous y Sigrid Weige, hacen nuevas lecturas del mito en clave de género. Estas dos últimas le dedican sendos textos (*Le rire de la Méduse*, 1975, y *Die Stimme der Medusa*, 1989) en los que proponen pensar la terrorífica mirada de Medusa como un invento del hombre para imponer su poder y subyugar a la mujer:

> Para Cixous el verdadero rostro de Medusa es sonriente, pero ha sido ocultado por la tradición falocéntrica. Para Weigel la expresión de horror de la Medusa no se debe a su terrible naturaleza sino a las atrocidades que ha tenido que contemplar durante su existencia, el dolor y el sufrimiento le habrían desfigurado el rostro. (Gutiérrez Koester, 2002: 224)

Ambas autoras coinciden en poner su atención no en la mirada, sino en la necesidad de "devolverle la voz a Medusa para que pueda relatar el auténtico mito y descubrir la verdad que ha mantenido oculta en su enigmático rostro durante siglos" (Gutiérrez Koester, 2002: 224).

En 2008, en pleno movimiento del #MeToo, la estatua "Medusa con cabeza de Perseo" de Luciano Garbatti se hizo viral y convirtió a su protagonista en un icono de la lucha

feminista que permeó en los discursos políticos y sociales del momento. Desde entonces, se ha recuperado la versión ovidiana del mito y Medusa ha sido pensada, no como una monstruosa mujer de mirada letal, sino como una de las víctimas más antiguas del sistema patriarcal y la cultura de la violación. En esta resignificación más reciente podemos situar la obra de teatro *El silencio de Medusa* (2020) de la mexicana Blanca Gutiérrez en la que se utiliza el mito griego para hablar sobre el feminicidio, la violación y los cánones de belleza que violentan diariamente la existencia de la mujer y hacen de ella un objeto de consumo:

> La obra presenta un grupo de mujeres (o más bien sus cuerpos) que están en un "basurero", que en este caso será el limbo de estas almas injustamente asesinadas con la esperanza de ser encontradas algún día. Medusa fue la primera que se encontró allí y vivió las injusticias de ser mujer, pues tras ser violada por un Dios fue desterrada y su historia es recordada como si ella fuera lo peor. (Bravo, 2020)

Otra iniciativa teatral reciente ha sido *Medusa: con la sangre en la cabeza* de Teatro en el Perú, una obra que "da voz a las mujeres violentadas no solo por su atacante sino por una sociedad que en vez de solidarizarse con ellas la culpa de la agresión sufrida" (Quiroz Galvan, 2023). Sin embargo, como advierte Henkel Stiftung (2019) estas lecturas del mito conviven todavía con sus usos misóginos. Sirvan como ejemplo el retrato de un victorioso Trump-Perseo con la cabeza de Hillary-Medusa en la mano o las representaciones cinematográficas que presentan a Medusa como un ser malvado y sexualizado cuya derrota es necesaria para que el protagonista se convierta en héroe (Fröhlich, s. f.: 18).

En la obra que se va analizar, las protagonistas han sufrido un desplazamiento y objetualización similar al de Medusa y sus hermanas. Así lo explica la autora:

> A medida que investigaba, las similitudes con el mito griego se hacían más evidentes. Medusa era una de las tres Górgonas: Ésteno, Euríale y Medusa. Estos tres monstruos habitaban en el Occidente extremo, no lejos del reino de los muertos, del país de las Herpérides, de Geriontes, etc. Constituían objeto de horror no sólo para los mortales, sino también para los inmortales'. Del mismo modo, estas tres mujeres, colaboradoras de la DINA y al mismo tiempo prisioneras, vivían en una pequeña cabaña de madera al interior de un centro de tortura conocido como Villa Grimaldi. De esta forma, mantenían un doble rol: eran tratadas como prisioneras y al mismo tiempo como colaboradoras, es decir, eran despreciadas tanto por víctimas como por victimarios. (Carrera en Grass Kleiner, 2016: 9)

Las colaboradoras son desplazadas simbólicamente a la zona gris, un lugar en el que las identidades de víctima y perpetrador se confunden. Estas colaboradoras, como las Gorgonas, suponían una amenaza para el nuevo orden. Su militancia en partidos de izquierda las convertía en el enemigo interno de la nación y del nuevo orden político que

se había instaurado con la dictadura. Pero, más grave todavía era su trasgresión a los roles de género que las relegaba, como mujeres, a la pasividad y reclusión en la esfera privada y negaba su participación como sujeto histórico en el devenir de la nación[518]. Por ello, debían ser neutralizadas mediante la tortura y convertidas en instrumento al servicio del mismo Estado represivo que las había querido exterminar. Sus saberes, sus voces, sus miradas, son reapropiadas por la misma maquinaria que había aniquilado sus identidades anteriores y su "quiebre", como la cabeza de Medusa, era expuesto ante los opositores como un triunfo del nuevo orden dictatorial sobre el viejo proyecto socialista.

Estas relaciones simbólicas de continuidad, que tratan de explicar algún aspecto de la vida mediante una metáfora que se articula a partir de un mito griego, están presentes también en *Narciso* (2005) de Manuela Infante, una obra que aborda el desencanto generacional de los adolescentes chilenos en la década de los 2000.

Ximena Carrera y la dramaturgia escrita por mujeres

Aunque las mujeres llevan tiempo escribiendo teatro[519], la historia de la dramaturgia chilena ha estado protagonizada por los autores, no solo por las condiciones sociales y culturales de corte patriarcal que favorecían el desarrollo creativo de ellos, sino también porque sus obras han sido publicadas y estudiadas, tanto en la enseñanza secundaria como en la universitaria, con mayor frecuencia que la de ellas.

A inicios del siglo XX hubo un grupo de autoras, entre las que se incluyen Ana Neves, Elvira Santa Cruz, Luisa Zanelli, Gloria Moreno, Sara Riesco, Rosa Cabrera, Dinka Illich y Ana Ayala, que utilizaron la escritura teatral para abordar temas relacionadas con las demandas sociales de la lucha feminista y los movimientos sindicales (Sáiz Carvajal, 2022: 247). Otras, como es el caso de Gabriela Roepke, María Asunción Requena, María Elena Gertner o Isidora Aguirre, formaron parte de la "generación de los 50", que comenzó su andanza en los teatros universitarios fundados en los años 40. Estas últimas

[518] "Las dictaduras cívico-militares [del Cono Sur] tenían como propósito no solo la lucha en contra del marxismo (y toda expresión social o política cercana a esta ideología), sino también la restauración de un orden sexo-genérico de carácter conservador, objetivo que se manifestó en las políticas represivas desplegadas al interior de centros clandestinos, penales, cárceles y cuarteles militares" (Ruiz y Ruiz, 2022: 4).

[519] La crítica considera bastante probable que algunas mujeres hubieran escrito teatro durante el siglo XIX y hubieran ocultado su identidad tras un pseudónimo, no obstante, "aún no se puede afirmar con certeza absoluta" (Miranda Rodrigo, 2009: 116).

prestaron especial atención en su escritura a los problemas de la exclusión social y la dificultad por construir una identidad nacional que incluyera a las mujeres y a los pueblos originarios en un plano de igualdad (Amaya González, 2015: 30).

En las décadas de los 90 y 2000 se produjo una importante eclosión de autoras nacidas en los años 70 y 80, tales como Ana Harcha, Ana López Montaner, Camila le Bert, Carla Valles, Carla Zuñiga, Claudia Hidalgo, Elisa Zulueta, Manuela Oyarzun, María José Pizarro, Paula Aros, Nona Fernández, Ximena Carrera, entre otras, que encontraron en la escritura un espacio de resistencia. Todas ellas trabajan desde estéticas y voluntades muy dispares con elementos muy variados, como pueden ser noticias o hechos reales, sin embargo, hay una serie de cuestiones en las que convergen:

> La discusión sobre el arte y el patriotismo, las masculinidades y el género, las disidencias y la memoria histórica, las relaciones de poder entre hombres y mujeres y el problema de la territorialidad, además de la necesidad urgente de autonomía existencial, vital y económica para las mujeres, ocupan un lugar importante en las reflexiones de estas dramaturgas. Otros temas son el problema del cuerpo femenino como territorio de explotación, usurpación y dominación; la pregunta por la escritura y el rol del escritor; y el problema de la otredad y su representación, incluyendo la pregunta de quién tiene el derecho de representar al otro.
>
> Temas como el abandono individual, social y estatal, la infancia abandonada, la justicia, la injusticia, la marginalidad y la espectacularización mediática de la vida marginal que reproduce estereotipos, junto con la pobreza, el racismo, la homofobia, la soledad, la angustia, la búsqueda de respuestas y los límites de la falsa objetividad, por una parte, aparecen recurrentemente dentro de las preocupaciones o molestias de estas dramaturgas. Las violaciones a los derechos humanos, la dictadura y la impunidad como gatilladores de la configuración del presente aparecen desde la exploración de perspectivas y lenguajes nuevos, reafirmando la vigencia de esta herida profunda y aún no sanada colectivamente. (Sáiz Carvajal, 2022: 251)

Durante el siglo XXI no solo ha aumentado la actividad de las mujeres en el quehacer teatral (ya sea como actrices, directoras o dramaturgas) sino que también han surgido iniciativas destinadas a visibilizar su labor y ponerla en valor. Destacamos en este punto el proyecto *Dramaturgas Chilenas Podcast*, surgido en 2020 y financiado por el Fondo Nacional de Fomento y Desarrollo de las Artes Escénicas (2021), una plataforma de difusión, pero también de reflexión acerca del trabajo teatral de las autoras chilenas mediante el formato podcast, que integra también un repositorio con más de 80 obras, entre las que se encuentra *Medusa*.

Otra iniciativa reseñable proviene del proyecto "Recuperación histórica y patrimonial de la dramaturgia de mujeres chilenas del siglo XX" (2019-2021) del Núcleo de Creación e Investigación Escénica (NICE). Gracias a la labor de Lorena Saavedra González, Patricia Artés Ibáñez y Maritza Farías, se aumentó el número de mujeres conocidas que

escribieron teatro durante el siglo XX de doce a cuarenta y dos, recuperando no solo sus nombres sino también una parte importante de su producción. Esta investigación cristalizó, primero, en la antología crítica *Evidencias. Las otras dramaturgias* (2021) que recoge la obra de doce autoras de difícil acceso[520] y, más adelante, en un documental homónimo cuyo propósito era ceder la palabra a algunas de estas autoras[521] para "conocer a las autoras y sus trabajos desde ellas mismas, desde sus voces y sus escritos, siendo sus creaciones tan protagonistas como ellas" (Dramaturgas Chilenas 1, s. f.).

Ximena Carrera (1971, Santiago de Chile), situada entre las autoras que comienzan su carrera en el mundo teatral en los albores del siglo XXI, realizó sus estudios en Actuación Teatral en la Universidad Católica de Chile, que complementó con talleres de expresión corporal y danza. En 1997, fundó junto con Sebastián Vila la compañía teatral La Trompeta y desde entonces ha ejercido de docente, guionista, dramaturga y actriz.

Carrera comenzó a desarrollar la escritura teatral en un momento que la praxis teatral estaba centrada en su dimensión más performática, no obstante, optó por volver al teatro de texto en el que la palabra ocupa un rol fundamental. "La suya es una escritura de diálogos potentes, de encuentros límite entre sujetos; la tensión oscila constantemente en la medida que sus personajes intercambian ideas" (Dramaturgas Chilenas 2, s. f.) que explora en diversas ocasiones temas relacionados con el terrorismo de Estado. Es evidente la voluntad común entre estas autoras que crecieron bajo el clima de violencia implantado por la dictadura de reflexionar acerca de este pasado violento y la necesidad de actualizar constantemente su memoria, ya sea a partir de dramaturgias que trabajen desde lo implícito con lenguajes oblicuos, ya sea con propuestas más directas y explícitas, como es el caso de *Medusa*[522] (Lagos, 2012: 13).

---

[520] Estas obras son: *Sentimientos vencidos* de Luisa Zanelli (1919), *Melchorita* de Rosa Idilia Cabrera (1924), *Mar* de Gloria Moreno (1936), *Deshonra* de Ana Ayala (1941), *Campamentos* de Dinka Ilic (1955), *La telaraña* de Gabriela Roepke (1958), *El camino más largo* de María Asunción Requena (1959), *¿Quién tuvo la culpa de la muerte de la María González?* de Isidora Aguirre(1969), *Cariño malo* de Inés Stranger (1990), *Qué nunca se te olvide que no es tu casa* de Lucía de la Maza (1997), *Por encargo del olvido* de Ximena Carrera (2000) y *Voces en el barro* de Mónica Pérez (2000).

[521] En el documental intervienen Ximena Carrera, Mónica Pérez, Lucía de la Maza, Inés Stranger y Coca Duarte.

[522] Las propuestas dramáticas fueron muchas y muy variadas, desde aquellas que ponían el foco en la iluminación, los espacios físicos, la imaginería visual, la música, los estilos de actuación y maquillajes, hasta las consideradas "obras de texto". *Medusa* pertenecería a este último grupo, se articula a partir de los diálogos y conflictos que persiguen a los personajes, prima el argumento y su desarrollo sobre lo escénico y visual (Saavedra, 2015: 62).

Una poética para la zona gris

La escritura de *Medusa* fue financiada por la Beca Iberescena 2007 (Línea de Apoyo a la Creación Dramatúrgica) y estrenada por la compañía La Trompeta el 11 de abril de 2010 en la Sala Lastarria 90 (Santiago de Chile), bajo la dirección de Sebastián Vila y con la propia Carrera interpretando el papel de Nina, una de las protagonistas. Su estreno tuvo una gran acogida que le valió a este montaje cuatro temporadas consecutivas en distintos emplazamientos de la capital[523], una gira nacional[524] y otra internacional[525]. El éxito cosechado rápidamente cristalizó en una serie de premios y reconocimientos entre los que destacamos: el Premio del Círculo de Críticos de Arte Chile a la mejor obra de teatro nacional (2010), la Mención Especial del Premio Casa de las Américas (2012) y el Premio Municipal de Literatura en Teatro de la Municipalidad de Santiago (2012).

Esta recepción tan positiva de la obra probablemente estuvo relacionada con el momento social y político en el que se estrenó, en el que el foco de interés se había desplazado de los crímenes cometidos hacia la vida cotidiana de quiénes colaboraron en ellos. Este es un drama que gira en torno a la tensión y angustia psicológica en la que viven inmersas las protagonistas, obligadas a desempeñar tareas de inteligencia que implican reconocimiento y delación de antiguos compañeros.

Para su escritura, Carrera hizo un estudio exhaustivo de los testimonios y materiales previos relacionados con Luz Arce, Marcia Alejandra Merino y María Alicia Uribe, con el objetivo de comprender y escenificar su configuración mental y la motivación de sus actuaciones. Así, mediante la praxis teatral muestra al público las diferentes reacciones y posturas de las protagonistas, determinadas por las circunstancias vitales y amenazas a las que son sometidas e invita a reflexionar acerca de la complejidad de la existencia humana, inabarcable en esquemas binarios. La propia Carrera confiesa su propósito de "explorar la delgada línea que separa al ser humano entre víctima y victimario. Nos han enseñado que las distancias entre uno y otro son mayores, pero yo creo que no están tan lejos" (Carrera en Grass Kleiner, 2016: 8).

En 2013, con motivo de la conmemoración de los 40 años del golpe militar, *Medusa* formó parte de la trilogía *Bestiario*, junto con *Grita* (de Marcelo Leonart) y *El taller* (de Nona Fernández). Las tres piezas fueron escogidas precisamente por explorar "los

[523] Estas son la Sala Sidarte, el Teatro Mori Bellavista y el Festival de Teatro internacional Santiago a Mil.
[524] Esta gira albergó las regiones IV, V, VII y XII.
[525] La Trompeta estrenó este montaje también en Argentina y Brasil.

quiebres humanos, las historias particulares en donde la culpa, el horror y la traición aparecen como temáticas comunes de los abusos cometidos en Chile" (Saavedra, 2015: 61). Frente a los recursos de la ironía, parodia y humor utilizados por Marcelo Leonart y Nona Fernández, Carrera toma la senda del realismo psicológico de Egon Wolff[526].

A diferencia de las obras analizadas anteriormente, articuladas como una yuxtaposición de escenas sin orden cronológico ni lógico-causal, con saltos temporales y espaciales, toda la acción en *Medusa* transcurre en la habitación central de un departamento[527] a lo largo de tres actos y cuatro escenas (que corresponden al viernes noche, sábado mediodía, sábado noche y domingo). Es una obra que sigue de cerca los postulados aristotélicos y mantiene la unidad de espacio, tiempo y acción, quizás, como se ha señalado, para facilitar su comprensión y tender puentes hacia las generaciones más jóvenes (Lagos, 2012: 19).

La representación realista de los conflictos cotidianos de los personajes se tiñe desde el inicio de un aire siniestro, de extrañeza, de misterio (Lagos, 2012: 14). El trío protagonista se comporta de un modo paranoico, nervioso, vigilante, como si algo o alguien las acechase. Su entrada en la escena inicial, con rapidez, a oscuras, en silencio, junto con sus palabras y actuación evidencian la vigencia de un Estado policial:

> CARMEN: ¡Apágala!
> MARIANA: Pero…
> CARMEN: ¡Apaga la luz, te digo!
> MARIANA: ¿Qué pasa? ¡Carmen! ¡Contéstame!
> CARMEN: ¡Chit!
> MARIANA: ¿Qué te pasa?
> CARMEN: Oí pasos. Abajo. En el piso de abajo.
> MARIANA: Bueno, la gente hace su vida. ¿Qué tiene de malo? Debe ser alguien llegando a su casa hasta ahora. No somos las únicas que vivimos aquí.
> CARMEN: Hay que tener cuidado. (p. 4)

Este comportamiento se mantendrá a lo largo de la acción dramática. No se informa explícitamente del motivo que inquieta tanto a las tres protagonistas, pero, paulatinamente, una serie de vocablos y expresiones irán actualizando en la mente del

---

[526] Durante la dictadura Egon Wolf desarrolló una poética en la que "atrapados dentro de las cuatro paredes de su casa, los personajes sufren el terror, la inmovilidad y la desilusión ocasionadas por un régimen que queda sin mencionarse" (Bixler, 2000: 40). En una situación muy semejante de parálisis existencial quedan atrapadas las protagonistas que, en su encierro, asumen la imposibilidad de influir en el cambio por considerar, a priori, que cualquier intento está condenado al fracaso (Lagos, 2012: 19).

[527] Para Lagos, Carrera pone en escena una "poética del encierro" que sitúa la acción dramática en la esfera privada, en la cotidianidad de los personajes, con el fin de representar el impacto de los acontecimientos públicos en la vida privada de los ciudadanos chilenos (Lagos, 2012: 14).

espectador el imaginario de la represión y la colaboración: "entregar[528]" (p. 13), "paseos" (p.), "gallinero[529]" (p. 17), "matadero[530]" (p. 19), "reconocimientos[531]" (p. 29), hasta evidenciar que estas tres mujeres trabajan como agentes de la represión estatal[532]. La acción dramática recrea el tiempo en que, convertidas ya en funcionarias de la DINA, Carmen, Mariana y Nina viven clandestinamente en un apartamento en las Torres de San Borja[533]. Cuando la obra arranca el quiebre subjetivo ya ha tenido lugar y se omiten los detalles acerca de sus secuestros o las sesiones de tortura a las que fueron sometidas.

La acción nos traslada, pues, a la simbólica zona gris, ese espacio liminal que surge de la convivencia entre víctimas y victimarios. Estas dos categorías coparon durante la transición los discursos e interpretaciones sobre la violencia de Estado, pero, como apuntó Primo Levi en *Los hundidos y los salvados*, esta dicotomía no es suficiente para explicar la vida e interacciones en los campos de detención. Las fronteras se difuminan y el juicio moral se dificulta todavía más cuando hablamos de la colaboración forzada, una estrategia de supervivencia[534] en contextos de violencia extrema (Peris Blanes, 2019: 160).

Las mismas protagonistas son conscientes de que están vivas a cambio de la vida de otros, que su existencia no les pertenece del todo ya que se la han arrebatado a otros mediante la delación, tal y como lo expresan en los siguientes pasajes:

> MARIANA: ¡Lo lamento, pero no soy como tú! ¡No me parece normal hacer esto! ¡No me parece normal salir a la calle a entregar gente y que me paguen por ello!
> CARMEN: Es eso o la muerte. ¿Qué? ¿Preferirías estar muerta? (p. 22)

> MARIANA: Y mientras tanto, ¿qué? Sigue cayendo gente, Nina.
> NINA: ¡Pero son ellos o nosotras! ¿No entiendes? ¡Ellos o nosotras!¡Y yo no quiero morir!¡No quiero morir! (p. 27)

---

[528] "CARMEN: ¿Qué fue lo que hiciste, Mariana?
NINA: ¿Entregaste a esas chicas?" (p. 13).
[529] "CARMEN [a Nina]: Si yo fuera tú empezaría a disfrutar este lindo departamento, sí. Báñate una hora seguida si quieres, un baño de tina a la hora que se te antoje, paséate en pelotas por el balcón, haz lo que quieras. No me extrañaría nada que el lunes estuviéramos de vuelta en el gallinero" (p. 17.).
[530] "CARMEN [sobre Mariana]: Sí, claro que se le pasó la mano. Mandó a dos chicas inocentes al matadero" (p. 19).
[531] "MARIANA: Vístanse. Tenemos que salir en quince minutos.
NINA: ¿Dónde nos llevan?
CARMEN: Encontraron la casa. Bajaron a toda la cúpula. Tenemos que ir a reconocer cuerpos y a algunos detenidos" (p. 29).
[532] "MARIANA: ¡No me parece normal salir a la calle a entregar a gente y que me paguen por ello!" (p. 22).
[533] La elección de este emplazamiento no es casual. Cuando Luz Arce, Alejandra Merino y Alicia Uribe, las mujeres en las que se inspira esta obra, se incorporaron a la DINA como funcionarias asalariadas fueron enviadas a vivir las tres juntas a un departamento en las Torres de San Borja donde había varias viviendas a disposición del mencionado organismo represivo (Matus, s. f.).
[534] Así lo expresa CARMEN: "Yo sé quién soy. Y sé que lo que hago ahora, es lo único que puedo hacer para sobrevivir hasta que en algún momento me dejen ir" (p. 38).

Como veremos a lo largo de la obra, estas tres mujeres sólo son libres en apariencia, ya que siguen bajo la vigilancia de los agentes del Estado para quienes trabajan. Se encuentran atrapadas en la "doble trampa de la traición": han entregado a sus compañeros para conservar la vida, pero esta sobrevida resulta ser una nueva condena no exenta de peligros (Shuffer Mendoza, 2016: 124). Las colaboradoras quedan en una posición de extrema vulnerabilidad, bajo la vigilancia de los agentes de Estado para quienes trabajan, pero también bajo el foco de sus antiguos compañeros de militancia, de quiénes se ocultan con falsas identidades y pelucas.

Igual que las Gorgonas, las colaboradoras habitan un espacio indeterminado, la zona gris, y despiertan un doble rechazo: entre sus antiguos compañeros de militancia por haber sido quebradas e incumplir las órdenes partidarias[535], pero también entre los militares por haber transgredido el rol tradicional de la mujer con su accionar político. Para estos últimos se convirtieron en una especie de monstruos, en "objetos prostituidos por el marxismo" (Maravall Yáguez, 2012: 178), una metamorfosis que legitimaba la aplicación sobre sus cuerpos de la violencia de género y tortura sexual. En algunos casos, esta mezcolanza entre las historias personales que arrastraban y la continua exposición a la violencia político-sexual produjo el quiebre identitario y la pérdida de su identidad anterior.

Mariana, Carmen y Nina: las Gorgonas chilenas

Las tres Gorgonas que circulan por esta obra son disciplinadas a través de la violencia político-sexual, más que por sus ideales políticos, por haber traicionado (según el modelo social implantado por la dictadura) el rol natural de esposa y madre criadora. Su labor en el presente dramático consiste en salir a porotear: montadas en un coche que circula lentamente por las calles de Santiago deben reconocer y señalar entre los viandantes a sus antiguos compañeros de militancia.

Esta era otra forma de delación en la que ni tan siquiera era necesario hablar para entregar información: los gestos o temblores[536] en ocasiones hacían que

[535] Fueron incluso condenadas a muerte por sus antiguas organizaciones, este es el motivo por el que se esconden en el departamento bajo una falsa identidad.
[536] La flaca Alejandra, en quién está inspirada el personaje de Mariana, cuenta: "dicen que cuando reconocía a la gente yo temblaba, la verdad no me acuerdo. Es probable que temblara, siempre en manos de la DINA temblé. Lo único que sé es que de una u otra forma reconocía, con palabras o con gestos, no sé, pero reconocía" (en Castillo y Girard, 1994: 13:17-13:43).

involuntariamente entregaran la información requerida. Estos paseos en camioneta no se dejaban al azar, solían estar perfectamente planificados: la estrategia consistía en llevar a las colaboradoras a lugares en los que ya sabían de antemano que iba a producirse un encuentro[537]. La técnica del poroteo hace que Mariana se asimile a la figura mitológica de Medusa y su capacidad para matar con la mirada:

> MARIANA: Yo sabía. Yo sabía… Si no hubiera sido por mí, por estos ojitos que Dios me dio. Él siempre me decía que lo que más le gustaba de mí eran mis ojos. ¡Mis ojos! ¡Y fueron estos ojos los que lo mataron! (p. 31)
>
> MARIANA: ¡No quiero seguir entregando a más gente! ¿No entienden? ¡Cada persona que miro puede morir! (p. 36)

En capítulos anteriores ya hemos comentado el recurso de la animalización y masculinización de personajes femeninos que desbordan los esquemas de comprensión, que exceden el campo de acción delimitado por la sociedad de una época determinada en función del género. También se ha hecho frecuente a lo largo de la última década en el teatro chileno la adopción de estéticas y figuraciones monstruosas para la representación de los victimarios: los monstruos eran una opción idónea para la representación de un mal que socialmente no se alcanzaba a comprender (Cápona y del Campo, 2019:75). Sin embargo, estas representaciones, síntoma del colapso de sentido o de la renuncia a encontrar una explicación del mal, no facilitaban la comprensión de los personajes ni de la lógica de sus acciones.

Ximena Carrera, en contra de lo que pueda pronosticar el título de la obra, se propone con sus personajes invertir este proceso de monstrificación de las colaboradoras, que, socialmente, las había llevado a ocupar una posición muy semejante a la de las Gorgonas en el imaginario helénico. Para ello, humaniza la experiencia de estas mujeres que habían quedado excluidas de los discursos públicos y muestra al espectador los motivos y lógicas que sostuvieron su actuación, derribando mitos y falsas creencias en torno a la colaboración forzada.

---

[537] "No era recorrer y recorrer buscando, era un recorrido seguro. Siempre era en camioneta, las típicas camionetas de la DINA. Ni siquiera recuerdo si me amenazaba. Pero yo sabía desde que salía que tenía que reconocer a alguna persona. Cuando llegábamos a un lugar, de repente había una persona o militante del MIR, caminando o parado. Y no podía evitar decir que él era un militante y su nombre político si lo sabía. Y en ese momento lo detenían." (en Castillo y Girard, 1994: 10:74-12:31). En el texto dramático esta dinámica es corroborada por NINA: "Quizás ya sabían que Alejandro iba a andar por el centro a esa hora" (p. 32).

Mariana es quién mayor preocupación muestra por el trastocamiento de identidad que le ha provocado su contacto continuado con la zona gris[538]. Tras haber sido sometida a múltiples acciones represivas, la colabora duda de si sigue siendo la misma que antes o se ha transformado en otra persona: "volverse otro y dejar de ser lo que uno era por efecto de la acción represiva sufrida es un fantasma que recorre la ficción y los propios testimonios de los sobrevivientes" (Longoni, 2007: 110).

> MARIANA: Eso. Quedémonos encerraditas entregando nombres, total, mientras no nos toquen a nosotras… […] Esto no es vida.
> NINA: Sí, sí es vida. Es mucho más vida que estar allá en el gallinero teniendo que aguantar que cualquiera entrara a la hora que se le diera la gana. Es mucho mejor. Quizás ya te olvidaste de lo que era vivir ahí.
> MARIANA: No, no me he olvidado. Pero por lo menos sabía quién era. No sentía tanto asco de mí misma.
> MARIANA: Siempre hay una alternativa, Carmen. Siempre la hay.
> CARMEN: ¿Cuál es tu alternativa? ¿Volver al "gallinero"? ¿Esa? Lo siento, para mí, no.
> MARIANA: Por lo menos sabríamos quienes somos. (p. 38)

Mariana comparte con el personaje de Medusa "el miedo más enraizado de los humanos a convertirse en otro. El exilio de sí misma, que se ve condenada a habitar un cuerpo que no es el suyo pero que, no obstante, identifica. La extrañeza será otra característica de Medusa: extraña para los otros y extraña para sí misma[539]" (Ortega Rion, 2017: 99).

El personaje también aglomera episodios vividos por Marcia Alejandra Merino como los temblores durante el poroteo o el intento de suicidio que se insinúa en el segundo acto:

> CARMEN: Se tragó todo el frasco de tranquilizantes. Eso no es un accidente. Tú misma lo viste. ¿Te parece que fue "un accidente" que rompiera ese vestido nuevo para hacerle una pantalla a la ampolleta? ¿"Un accidente" haberse bajado el frasco entero? (p. 18)
>
> NINA: hubo que hacerte un lavado de estómago. Te intoxicaste.
>
> CARMEN: ¿Por qué lo hiciste, Mariana? […] ¿Querías matarte?
>
> MARIANA: No sé… me … me… a veces necesito un poco más para… para poder dormir. Me tomo uno, después otro y otro y sigo dándome vueltas en la cama durante horas. Les voy a pedir que me den unos más fuertes. Estos no me están haciendo nada. Seguro que me los dan vencidos. Hay veces que incluso tengo que tomarme cuatro a la vez para… […]

---

[538] El trastocamiento de identidad probablemente comenzó para las colaboradoras un tiempo atrás, cuando la clandestinidad les obligó a utilizar una identidad falsa. Después, cuando comenzaron a trabajar para la DINA se les exigió que cambiaran su nombre y erradicaran cualquier vestigio que las pudiera hacer reconocibles. Tal y como se menciona en la obra, el Estado les proporcionaba pelucas e identidades falsas so pretexto de proteger sus vidas, ya que habían sido condenadas a muerte por sus antiguos partidos. Este gesto, aparentemente "desinteresado", probablemente buscaba sostener de manera prolongada su participación en la maquinaria de la represión.

[539] "CARMEN: no te entiendo
MARIANA: No me entiendes. No, claro que no me entiendes. Ni yo misma me entiendo" (p. 11).

> ¡Fue un accidente! ¡Se me pasó la mano, caramba! ¡A todo el mundo se le pasa la mano de vez en cuando! ¿Por qué a mí no? (p. 19)

Tanto los temblores como el posible suicidio manifiestan el sentimiento de culpabilidad del personaje, que más adelante muestra su rechazo a seguir desarrollando tareas de colaboración:

> MARIANA: Yo… yo no… yo no creo que pueda seguir. (p. 21)
>
> MARIANA: ¿Ayuda? Claro que necesito ayuda.
> CARMEN: Anda a ver al psicólogo. Para eso está. Para crisis como esta,
> MARIANA: Una crisis. Ojalá fuera una crisis. Niñas, no puedo seguir. (p. 22)
>
> MARIANA: Yo también pensaba que era así. Pero ya no. No puedo seguir cargando sobre mi espalda con tanto… No puedo más. (p. 23)

El punto de inflexión llega para Mariana tras contemplar el cadáver de su pareja en una ronda de reconocimiento. Dispuesta a poner fin a su colaboración, Mariana abandona la inacción y sale al exterior en busca de ayuda para escapar del país.

Carmen es el trasunto de Luz Arce, con quien comparte episodios biográficos como la maternidad o la relación de intimidad con uno de sus victimarios, tópicos de género que se reproducen en la mayoría de las ficciones que abordan la colaboración. Carmen tiene un hijo, el Mati, que es el centro de todas sus preocupaciones. Ahora vive con su hermana Tati y habla con él todos los días por teléfono para asegurarse de que se encuentra bien. La preocupación constante por Mati es el *leitmotiv* sobre el que se construye el personaje de Carmen, garantizar la seguridad de su hijo se presenta como uno de los motivos que sostienen su colaboración continuada en el tiempo.

> CARMEN: En cualquier momento le puede pasar algo al Mati. Y yo no estoy con él. Y eso me pudre por dentro. Cada minuto que estoy lejos de él, me pudre. Pero por el momento lo único que puedo hacer por el momento, es quedarme aquí. Tener paciencia y esperar. (p. 25).

Tal y como apuntan algunos testimonios, la identidad de madre es la única que persistió tras el quiebre subjetivo en muchas de las colaboradoras: "la parte femenina que conservan y se manifiesta en el deseo de proteger a sus hijos es lo que salva a las colaboradoras de la muerte, ya que antes que militantes son madres. Colaboran para salvar y proteger a sus hijos del aparato represivo y sus agentes" (Llanos, 2015: 859). Los victimarios conocían muy bien los puntos más vulnerables de sus víctimas y no dudaron en instrumentalizar la maternidad para obtener información sobre el paradero de otros miembros del partido (Maravall Yáguez, 2012: 190). Obligaron a las mujeres a escoger entre proteger a sus compañeros de formación o entregar información para salvaguardar

la vida de sus hijos. En este contexto muchas mujeres como Carmen, o Luz Arce, terminaron quebradas y colaborando.

En la segunda escena el acercamiento de un desconocido a Mati para regalarle unos autitos de juguete hace que Carmen pida de forma apremiante a Schiller el traslado de su hijo al departamento para que viva con ellas:

> CARMEN: ¿Schiller? […] Soy yo quien ya no aguanta más esto. ¿Te acuerdas que al principio cuando nos trajeron aquí me dijiste que en algún momento incluso podría traer a vivir a mi hijo conmigo? Bueno, tiene que ser ahora (…) Sí, tiene que ser ahora. (…) No, no me puedo calmar. Acabo de hablar con él y me contó que un tipo se le acercó en la plaza y le regaló unos autitos… (…) No, no quiero que le pongan un guardia, quiero que viva aquí conmigo. (p. 16)

Schiller es uno de tantos personajes extradiegético, que, sin aparecer en escena, determina el porvenir de las tres colaboradoras. Por las menciones de las protagonistas y las conversaciones telefónicas que mantienen con él se intuye que se trata de uno de sus antiguos victimarios y actual superior en el cuerpo de la represión. Se deja entrever en varias ocasiones que Carmen mantiene una relación especial con él, un trato de favor que le reporta ciertos privilegios como poder hablar por teléfono con su hijo[540] todos los días. Este tipo de relaciones de dependencia emocional y sentimental con sus perpetradores y posteriores superiores en la DINA fueron comunes en situaciones como esta, de convivencia forzada prolongada.

Frente a las ficciones que recogen y recrean las confesiones íntimas de Merino y Arce desde una posición sensacionalista y voyerista, Carrera evita recrearse y cuestionar las relaciones que surgieron en la zona gris y nos recuerda que su colaboración se produjo en un contexto de violencia extrema en el que las amenazas y chantajes nunca cesaron, trazando así una relación disimétrica con los agentes de la represión que la sociedad parecía olvidar. El texto dramático dibuja una relación desigual entre una colaboradora que busca protección, para ella y para su hijo, y el supervisor que puede garantizársela,

---

[540] "NINA: Dile a Shchiller que te adelante algo.
CARMEN: ¿Por qué no se lo pides tú?
NINA: Porque está baboso por ti, no por mí" (p.5).
"NINA [a Carmen]: Me siento sola. No tengo a alguien que me proteja como tú" (p. 34).
"NINA [a Carmen]: ¿Crees que Schiller va a dejar que te pongan un dedo encima" (p. 39).
Estas dinámicas y relaciones de protección con sus superiores fueron comunes: "cada una de las colaboradoras cayó bajo la protección de algún jerarca de la DINA: Luz Arce, de Rolf Wenderoth; la Chica Carola, del subdirector Pedro Espinoza, y Marcia Merino, de Miguel Krassnoff Marchenko, el agente operativo encargado de eliminar al MIR" (Matus, s. f..).

dejando la puerta abierta a la posibilidad de que se trate de otra estrategia de supervivencia empleada por Carmen para mantener a su hijo a salvo.

Nina se inspira en María Alicia Uribe, la más desconocida de las tres colaboradoras reales. Se sabe que durante su militancia recibió formación militar y de inteligencia en la Habana y sus aptitudes en estas materias la llevaron a formar parte del equipo de informaciones del MIR. "Con posterioridad al golpe militar, esta condición la llevó a asumir un cargo de jefatura en la unidad donde se clasificaban los antecedentes más confidenciales de la organización insurgente. Y aunque paradojal, esto la llevó a prisión y la salvó de la muerte" (Farfán y Labra, 2010). Tras su detención en Villa Grimaldi, Uribe comenzó a trabajar para la DINA y, a diferencia de Luz Arce y Alejandra Merino, no rompió sus relaciones laborales con los organismos de seguridad a la vuelta de la democracia, sino que siguió trabajando para el Ejército hasta jubilarse en el año 2000.

Uribe nunca ha contado nada acerca de su experiencia en la esfera pública ni ha manifestado culpabilidad o arrepentimiento. Tampoco colaboró con la justicia las veces que fue citada a declarar, "ya traicioné una vez en la vida. No lo volveré a hacer", aseveró ante la Policía de Investigaciones. Esto la ha consagrado, para algunos, como "el caso más extremo entre quienes son considerados un símbolo de la deslealtad en las filas de izquierda" (Farfán y Labra, 2010).

Quienes la conocieron la describen como "un cuadro político atípico en el MIR. No vestía con los atuendos artesanales característicos de las jóvenes miristas y destacaba por su preocupado look" (Memoria Viva, s. f.). Ángeles Álvarez, quien compartió militancia con ella, recuerda que era "un poco frívola. Le gustaba usar mucho maquillaje y ser el centro de atención", siempre pensó que Uribe se integró en el MIR "más atraída por la aventura que por una convicción ideológica profunda" (en Memoria Viva, s.fs.).

El personaje de Nina, acorde con las palabras de los sobrevivientes acerca de Uribe, actúa de manera frívola: canta, toma vino, disfruta con las salidas de los viernes[541], se preocupa por su vestimenta[542]y por su gato[543]. Estos no dejan de ser mecanismos de

[541] "NINA: Salimos una vez al mes… ¿qué quieren? Me pongo contenta, no me puedo controlar. Cuando se acerca el viernes, ando feliz por el sólo hecho de… de que sé que nos van a sacar de paseo, aunque sea una vez al mes. Que voy a poder ver a otra gente. Que durante un par de horas podemos jugar a… a… qué se yo que mierda…" (p. 7).
[542] "NINA: Me costaron carísimas. Junté plata durante dos meses para comprarme estas medias. Dos meses. Son americanas. Duran mucho más que las nacionales" (p. 5).
[543] "NINA: ¿Cómo está mi rey? Chitu chitu chitu… Sí sí sí … la mamá le va a dar su comida… sí.. Tome aquí está su hueso y su leche. Coma, coma…" (p. 17).

evasión que utiliza para escapar de la asfixiante realidad en la que vive. Es la única que considera el departamento un hogar y se niega a utilizar su falsa identidad en él[544], ya que es el único reducto en el que puede ser ella misma.

Nina parece la más adaptada a esta nueva vida, sin embargo, hay una idea que la aterroriza, que determina todas sus acciones y la mantiene en estado de inacción: volver al "gallinero".

> NINA: Sí, sí es vida. Es mucho más vida que estar allá en el gallinero teniendo que aguantar que cualquiera entrara a la hora que le diera la gana. Es mucho mejor. Quizás ya te olvidaste de lo que era vivir ahí. (p. 26)
>
> NINA [sobre Mariana]: Ahora, por culpa de ella nos van a mandar de vuelta al "gallinero" y yo no quiero volver ahí, me mato antes de volver ahí. (p. 39)

Está dispuesta a hacer lo que sea con tal de no volver a ese lugar, incluso lamenta no gustar a ninguno de los de uniforme, no haberse ganado la protección o trato de favor de alguno de ellos. Cree que su situación es pasajera y que si mantiene un comportamiento ejemplar pronto sus superiores la dejarán ir y emprender una nueva vida. Por ello, cuando en una de sus salidas[545] conoce a Ignacio, un abogado, no duda en darle el teléfono del departamento y poner en riesgo la tapadera en que viven encerradas:

> CARMEN: El tipo te gustó y no te aguantaste. ¡Qué bueno ni que nada! Y si te llama ¿qué vas a hacer? ¿Van a ir al cine juntos? ¿A tomarse un café? ¿Van a salir a pasear al parque?
>
> NINA: No, pero, quién sabe… con el tiempo podamos…
>
> CARMEN: ¿Qué? ¿Casaros y formar una familia? Despierta, Nina, eso no va a pasar. Nunca.
>
> NINA: En algún momento esto se va a terminar.
>
> CARMEN: pero ni tu ni yo sabemos cuándo. ¿O sí? (p. 10)

---

[544] "NINA: ¡Aquí entre estas cuatro paredes no soy Berta! ¡¿Cuántas veces te lo tengo que repetir?! ¡Mi nombre es Nina!" (p. 7).

[545] Estas salidas al exterior de las que hablan las protagonistas tuvieron su correlato en la vida real. Cuenta Merino en su testimonio que: "en esa época, nos sacaron de Villa Grimaldi y nos compraron ropa. Fuimos a Providencia (…) después supimos que Espinoza Bravo había decidido que nos iban a sacar a "divertirnos" (…) Nos llevaron al Caledonia y de regreso fuimos a comer al Pollo Stop en Apoquindo" (1993: 79). Estas salidas tenían un alto impacto emocional sobre las colaboradoras por varias razones. En primer lugar, porque entraban en contacto con un afuera en que la vida seguía su transcurso bajo un simulacro de normalidad ajeno a su situación. En segundo lugar, porque "reforzaban la sensación de ser meros objetos al arbitrio de sus captores, quienes resolvían con total libertad cuando se salía y se retornaba al campo" (Ruiz y Ruiz, 2022: 11). Algunas sobrevivientes de la represión desplegada durante el Proceso de Reorganización Nacional en Argentina, se vieron envueltas en situaciones similares, en las que eran sacadas a bailar o cenar con los oficiales de la represión, unas veladas que contribuían a aumentar la confusión en torno a su identidad. Como señala Munú Actis, una de las sobrevivientes del centro de represión clandestino argentino ESMA: "todo era mucho más claro cuando uno estaba en el sótano o en Capucha. Uno sabía: éste es un represor y yo soy una secuestrada. Cuando te sacaban modificaban toda la situación, te colocaban en el lugar de un par. Te sacaban, te sentaban al lado de ellos, te daban la misma comida. Imagino que esto nos generaría un alto grado de confusión". Estas acciones arbitrarias, cuya lógica no conocían, desorientaban a las víctimas y las dejaban en una posición de ambigüedad difícil de manejar (Ruiz y Ruiz, 2022: 12).

Sobre su vida anterior se dan muy pocos detalles, sabemos que conocía a Mariana y que decidió seguirla en la aventura de la militancia. Tras caer presa, prefirió cortar todo vínculo con el exterior y dejó que sus padres pensaran que había muerto para evitar ponerles en peligro. Ellos fueron los primeros en advertirle sobre su relación con Mariana:

> NINA: Mi vieja tenía razón. No siempre, pero contigo no se equivocó. Se dio cuenta desde el primer momento en que te vio. Y yo no le hice caso.
>
> MARIANA: Ah, ¿sí? ¿De qué?
>
> NINA: Primera tú, segunda tú, tercera tú… sin importar los que quedan en el camino. Yo… yo te quiero. Tú sabes que sí, pero… a veces hubiera deseado no haberte conocido.
>
> MARIANA: Yo no te pedí que me siguieras, acuérdate fuiste tú la que me siguió en todo. Y te lo advertí, Nina, te lo advertí. Meterse al partido no era un juego. Pero para ti era emocionante, arriesgado. (p. 27)

Este es el único momento en que la obra alude explícitamente a la militancia anterior de las protagonistas, una experiencia que, como ya se ha comentado, en los años 90 y 2000 se evitó en los discursos públicos y circuló de manera subterránea. Este hecho fue muy común en los procesos de transición del Cono Sur, donde las demandas de justicia transicional priorizaron la circulación de imágenes relacionados con los detenidos desaparecidos, la tortura y ejecuciones políticas bajo los gobiernos de dictadura. El interés mediático recaía sobre el sufrimiento de las víctimas, silenciando el compromiso o proyecto político que les había llevado a esa situación (Jelin, 2013: 87).

En el caso de las mujeres, su militancia queda doblemente ocultada: en primer lugar, mediante políticas públicas que ponían el foco en la violación de los derechos humanos y silenciaban su actividad política anterior. En segundo lugar, por haberse englobado sus vivencias en un relato hegemónico que no prestaba atención a las dificultades que había acarreado para ellas su adhesión a una revolución social en la que no tenían un lugar propio, sino que se integraron a "a uno ya colonizado por la masculinidad hegemónica, el espacio de la militancia política y armada" (Vidaurrázaga Aránguiz, 2020: 888).

Si, tras la Revolución Cubana, la destrucción del orden capitalista imperante se convirtió en el motivo central de la agenda de los partidos de izquierdas que apostaban por un socialismo antiimperialista, humanitario e igualitario, este deseo de equidad social no contempló las cuestiones relacionadas con la emancipación e igualdad de condiciones de las mujeres, sino que instauró un "espejismo de igualdad" (Vidaurrázaga Aránguiz, 2020: 866). La experiencia de estas en el seno de los partidos y con relación al proceso revolucionario se define en términos paradojales: a la vez que aumentaron las

posibilidades de acción política para ellas, se reproducían en el interior de los partidos y demás organizaciones las desigualdades de género (Ruiz y Ruiz, 2022: 3). Aunque la participación femenina fue muy significativa en términos cuantitativos, muchas veces su acción quedaba recluida al "no lugar", al ámbito de lo privado y al mundo del adentro (Vidaurrázaga Aránguiz, 2020: 871).

En el caso de Chile, aunque la Unidad Popular propició la participación de las mujeres en los distintos partidos de izquierdas, sindicatos y asociaciones de estudiantes, "siempre debieron esforzarse para legitimar y validar su presencia en estos espacios considerados 'naturalmente' masculinos" (Ruiz y Ruiz, 2022: 3). De hecho, era más sencillo para ellas entrar al partido a través de criterios relacionales, como sus vínculos personales con figuras masculinas del partido (familiares cercanos, amigos, parejas, amantes, etc.), que por méritos propios. No obstante, hubo un número menor de mujeres que ingresó por influencia de algún referente femenino que ya militaba antes en política, como parece ser el caso de Nina en la diégesis dramática. Esta habría decidido seguir a Mariana e ingresar en un partido de izquierdas, sin imaginar que tiempo después sería víctima de la represión estatal.

Los discursos de la resistencia

El texto dramático se hace también eco de los discursos de la resistencia, las lógicas de la represión y las acciones de la oposición, que todavía no ocupaban un lugar relevante en la memoria social del país en el momento de su escritura. En 1973, ante la amenaza de un posible golpe de Estado, las organizaciones de izquierda habían organizado redes de pisos francos y casas de seguridad para garantizar la protección de los principales dirigentes de los partidos y cuadros políticos. El resto "se retiró a la clandestinidad, esperando el momento de recomponer las redes de conexión partidarias y elaborar una estrategia común contra Pinochet" (Maravall Yáguez, 2012: 79), este es el caso de Alejandro, otro personaje extradiegético y (antigua) pareja de Mariana:

> MARIANA: Lo vi. A Alejandro.
> CARMEN: ¿No estaba fuera del país?

> MARIANA: Es posible. Quizás andaba fondeado[546], no sé. Pero era él. Estoy segura de que era él. (p. 20)

En este periodo de clandestinidad se mantuvo el sistema vertical de cuadros[547] y, ante las posibles infiltraciones, se radicalizaron las tres etapas[548]: (de simpatizante, aspirante y militante) que todo neófito debía pasar para demostrar su lealtad y poder ingresar en los partidos. A todos ellos se les impuso el mandato de resistir en silencio la tortura y no quebrar el ideario político sobre el que se sostenían estas redes de oposición.

Muchos fueron apresados con vida en los enfrentamientos armados y no estaban preparados para enfrentarse a la represión de los centros clandestinos. Algunos de sus testimonios recogen instrucciones que corrían de boca en boca pero que no aparecieron publicadas en los documentos oficiales de los partidos: se recomendaba resistir la tortura cuarenta y ocho horas para dar tiempo a los acompañantes a huir antes de entregar algún tipo de información, también se dieron casos de colaboración simulada en la que el quebrado o quebrada ofrecía datos de personas que ya estaban en manos de la DINA, muertas o a salvo en el extranjero (Ruiz, 2013: 9). Carmen en una de las escenas enuncia las instrucciones iniciales recibidas por el partido:

> CARMEN: La única solución es seguir haciendo lo que hacemos y si hay que entregar a alguien, que sea periférico, que no tenga mucha información. Eso es lo que hemos hecho siempre[549]. (p. 23)

En este contexto, el miedo a caer preso y torturado no obedecía tanto al temor al tormento físico, sino más bien a la posibilidad de quebrarse y convertirse en traidor: lo que se protegía con el silencio no era solo la información partidaria, sino la identidad de uno mismo y el respeto del colectivo (Morales Llaña, 2016: 78). Para muchos, estos mandatos hicieron preferible la muerte en combate, tal y como apunta Mariana al contemplar el cadáver de Alejandro:

---

[546] El coloquialismo chileno "fondeado" alude a la clandestinidad de los partidos de izquierda en tiempos de dictadura.

[547] "MARIANA: Pero está muerto, Nina, está muerto gracias a mí. Y con él toda la cúpula. ¡Ay, como deben estar festejando los hijos de puta!" (p. 32).

[548] "MARIANA: Esto no se va a terminar en poco tiempo, al contrario, cada vez va a caer más y más gente y cuando se les terminen los militantes van a seguir con los simpatizantes y cuando se les terminen los simpatizantes van a seguir con cualquiera" (p. 23).

[549] Semejantes intenciones manifiesta Luz Arce en una de sus entrevistas: "yo frente a la DINA estaba mintiendo en muchas cosas. O sea, mi colaboración nunca fue cien por cien […] verá que yo no entregué a nadie que fuera ni siquiera un mando de un núcleo del partido. O sea, traté de encontrar la manera más indolora de la colaboración" (p. 161).

> MARIANA: Me dio la sensación de que estaba sonriendo. Como si…como si al final pudiera salirse, descansar de toda esta mierda ¿no? O quizás estaba contento porque murió peleando. Como saberlo… (p. 29)

Las lógicas de la represión

Esta persecución y tortura sistemática que sufrió la izquierda chilena trató de ocultarse durante los 17 años de dictadura para evitar la intervención de los organismos internacionales de los derechos humanos. En la siguiente escena se mencionan diferentes prácticas que fueron silenciadas hasta la publicación del Informe Valech en 2004:

> CARMEN: La única solución es seguir haciendo lo que hacemos y si hay que entregar a alguien, que sea periférico, que no tenga mucha información. Eso es lo que hemos hecho siempre.
>
> MARIANA: ¿Para qué lo electrocuten hasta matarlo porque no tiene nada más que decir? ¿Para qué lo expriman como un limón seco y terminen disparándole o pasándole una camioneta encima una, dos, tres veces porque no tenía nada que decir?
>
> CARMEN: Es mejor entregar al peón que al Rey. Lo lamento, pero es así. (p. 23)

La aplicación de electricidad fue, junto con las golpizas, uno de los métodos más utilizados por la represión militar. Su uso se documenta desde el mismo 11 de septiembre de 1973 en todas las regiones del país y se prolongó tanto en tiempos de la DINA como de la CNI. Las descargas podían aplicarse a la totalidad del cuerpo o bien en zonas específicas, según los instrumentos escogidos. Estos con el tiempo se sofisticaron para poder graduar el voltaje y tener un mayor control sobre el dolor que se infligía al detenido, los más recurrentes fueron la "parrilla[550]" y la "picana[551]". Independientemente del método escogido, la aplicación de electricidad provocaba intensos dolores físicos, agudos sufrimientos psíquicos y secuelas que perduraron con el tiempo.

Los disparos y los atropellos son recogidos también como prácticas represivas en el Informe Valech. Los disparos formaban parte del telón de fondo de los centros de detención, eran escuchados continuamente por los detenidos desde su celda, ya

[550] "Al detenido se le vendaban los ojos o se le encapuchaba. Luego se le desnudaba, acostándole sobre un catre metálico, al cual se le amarraba de pies y manos. Listos los preparativos, se procedía a aplicar descargas eléctricas mediante la colocación de electrodos en diferentes partes del cuerpo, eligiendo de preferencia las zonas más sensibles: axilas, plantas de los pies, sienes, ojos, oídos, boca, encías, lengua, senos o tetillas, pene o vagina, testículos, ano, hasta en heridas abiertas" (Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, 2004: 266).

[551] La picana eléctrica era "una suerte de bastón con el que se aplicaban descargas focalizadas en el cuerpo del detenido" (Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, 2004: 266).

proviniesen de pelotones de fusilamiento o de falsas ejecuciones[552], con el propósito de hacer experimentar a la víctima la inmanencia de su muerte como un hecho real. Los atropellos son recogidos en el apartado de las lesiones corporales deliberadas: en algunos centros, como Villa Grimaldi, los prisioneros eran llevados a la zona de estacionamiento donde vehículos "livianos" pasaban sobre sus pies o piernas provocando graves heridas y lesiones.

Una cantidad importante de los detenidos fue ejecutada tras las sesiones de tortura y su muerte se ocultó deliberadamente a los compañeros de encierro y familiares. Sus cadáveres fueron enterrados en sitios clandestinos, quemados, o, como se menciona en el siguiente pasaje, lanzados al mar, para hacer desaparecer las pruebas de los vejámenes sufridos en los centros de detención clandestina. Mientras permaneciesen ocultos, no habría pruebas incriminatorias contra los agentes de la represión. Mariana, cuando aún no había contemplado el cuerpo sin vida de Alejandro, expresa su temor de que acabe engrosando la lista de los detenidos desaparecidos:

> MARIANA: Ni funeral va a tener. Seguro que lo tiran al mar. […] O a la Cordillera. ¿Quién lo va a encontrar ahí? Ni rastro va a quedar de él. Ni de los demás. Como si nunca hubieran existido. (p. 31)

El lanzamiento de los cuerpos al mar se conoce popularmente como "los vuelos de la muerte", una de las técnicas empleadas por los agentes chilenos de la represión para hacer desaparecer los cadáveres de los opositores al régimen militar[553]. Esta técnica, incluida en el Manual de la Escuela de las Américas, fue empleada también de forma mucho más masiva en Uruguay y Argentina como método de ejecución: lanzaban a los prisioneros

---

[552] "Como daño colateral de este método de tortura cabe mencionar lo ocurrido con las personas retenidas en sus celdas, barracones y habitaciones. Dado que sólo escuchaban los disparos, pensaban que la persona había muerto a causa del fusilamiento, impresión prolongada por la costumbre de no reintegrar de inmediato al presunto fusilado al sitio de su detención. El tránsito de otros detenidos hacia el simulacro de fusilamiento inducía a los prisioneros rezagados a pensar que su turno de morir se aproximaba inexorablemente" (Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, 2004: 272).

[553] El 9 de septiembre de 1976 fue encontrado el cuerpo de Marta Ugarte, profesora universitaria y miembro del Comité Central del Partido Comunista, de 42 años, en la playa de Ballena totalmente desfigurado. La autopsia realizada mostraba una serie de lesiones atroces: fractura de columna, traumatismo toraco-abdominal, fracturas costales múltiples, ruptura y estallido del bazo, luxación de hombros y cadáveres, entre otras. Sin embargo, la prensa (especialmente *El Mercurio*) trató de encubrir el suceso y reescribió la noticia como si de un crimen pasional hubiese arrebatado la vida de una hermosa joven de 23 años. Durante la investigación del caso "Calle Conferencia" se conocieron los detalles de su muerte por boca de quiénes participaron en ella: Osvaldo Pincetti se encargó de administrar la inyección letal que provocaba la muerte inmediata de los detenidos antes de ser lanzados al mar. En el caso de Marta esta no surtió efecto y, al comprobar que seguía con vida, fue asfixiada con el alambre que la sujetaba a un riel. A los pocos días de su entierro marino, el alambrado que sujetaba el cuerpo al riel debió de desprenderse y su cuerpo volvió a la superficie. El cuerpo de Marta Ugarte ha sido el único recuperado de todos los que se lanzaron al mar.

políticos vivos para que murieran ahogados o por el mismo impacto. En el caso chileno, se inyectaba primero un líquido letal a los prisioneros y, una vez muertos, se encadenaban sus cuerpos a rieles para asegurarse que permanecieran hundidos y ocultos en el fondo del océano Pacífico. Se calcula que, entre 1974-1978, se realizaron unos 40 vuelos en los que se transportaron alrededor de 500 cuerpos con los helicópteros del Comando de Aviación del Ejército.

Durante los primeros años de democracia se evitó la mención y representación de los vuelos de la muerte, pero en los últimos años han ido surgiendo una serie de iniciativas culturales[554] que invitan a reflexionar y a revivir el terrible uso del mar que hizo la dictadura, cuando "el fondo marino se convirtió en un cementerio de desaparecidos que garantizaba el ahogo de la verdad y el borrado del cadáver como evidencia jurídica e histórica" (Depetris Chauvin, 2017: 198). Síntoma de esta voluntad por repensar el mar como un espacio de violencia, pero también de memoria, es la inclusión en 2007 del Monumento Rieles Bahía de Quintero en el Parque por la Paz Villa Grimaldi

Memorias de la oposición

Mariana, en la tercera escena, introduce un tema inexplorado hasta el momento en esta investigación. Plantea la posibilidad de recurrir a la ayuda del Padre Graciano, conectando de este modo la diégesis con el papel de la Iglesia Católica y su compromiso con los derechos humanos durante la dictadura de Pinochet. Primero a través del Comité Pro Paz[555] (1973-1975) y después de la Vicaría de la Solidaridad (1976-1992) que se amparó en las doctrinas del Evangelio para justificar su accionar y su deber moral y social de "resguardar la integridad del hombre en los diferentes sistemas políticos, económicos y sociales del mundo contemporáneo" (Aillapán, Araya, Astudillo, Hellman, Obreque, Ortíz, Villalobos, 2012: 43). Esta última se convirtió en el principal organismo de la resistencia contra la dictadura.

[554] Por ejemplo, Depetris Chauvin (2017) señala los trabajos de Patricio Guzmán, Jonathan Perel y Enrique Ramírez. La sociedad argentina también pasó por un proceso similar, véase Schindel (2016).
[555] El 9 de octubre de 1973 las diferentes iglesias y colectivos judíos asentados en Chile fundan el Comité Pro Paz "para brindar apoyo económico, espiritual y jurídico a todos aquellos chilenos que se encontraban en la miseria personal o económica por la situación política del país" (Strassner, 2006: 82). En 1975, tras múltiples desencuentros con el gobierno por haberse manifestado públicamente contra el ejercicio y política de la Junta militar, es disuelto por orden de Pinochet. No obstante, semanas después, el Cardenal Silva Henríquez, bajo el amparo del papa Pablo VI, funda la Vicaría de la Solidaridad para seguir con su labor de asistir a las víctimas de la dictadura de militar.

Mariana considera que la Iglesia les puede ofrecer una tercera alternativa a seguir colaborando o volver al gallinero:

> MARIANA: A la Iglesia. Ahí nos pueden proteger. El Cura este, el que recibe a las viudas, a los familiares ¿cómo se llama?
> CARMEN: Padre Graciano.
> NINA: No confío en los curas.
> MARIANA: ¿Y en estas mierdas sí? En este momento, la Iglesia es la única que está haciendo algo. Han logrado rescatar y salvar a algunos.
> NINA: Pero a los que están presos. A nosotras lo único que quieren es vernos muertas.
> MARIANA: Tenemos información sobre Schiller y los otros, podemos negociar, incluso, que nos manden lejos, a Francia, qué sé yo. Ahí no nos van a poder tocar. No vamos a tener que entregar una sola vida más. (p. 33)

En un principio, la Vicaría de la Solidaridad se encargó de brindar apoyo médico, económico, jurídico y social a los represaliados, pero fue ejerciendo nuevas funciones asistenciales a medida que incrementaba el número de personas que acudía a los centros religiosos en busca de información sobre familiares desaparecidos o ayuda para encontrarlos. Sus prácticas iban adquiriendo un mayor tono denunciatorio y defensivo de los derechos humanos, hasta convertirse en la primera institución oficial en Chile encargada de velar por ellos.

El departamento jurídico que allí operaba realizó una labor titánica, se enfrentó a la compleja tarea de fundar un nuevo campo de acción: "la urgencia ante la violencia extrema impuesta por la dictadura, dio origen a respuestas que requirieron saberes específicos y nuevas herramientas metodológicas, junto a un nuevo lenguaje para nombrar y describir las acciones represivas mientras se intentaba actuar contra ellas" (Johansson y López, 2019: 126). Algunas de las prácticas y funciones de la Vicaría de la Solidaridad aparecen condensadas en el breve diálogo que tiene lugar en la cuarta y última escena, antes de que Mariana plantee el dilema trágico de la obra. Se mencionan los (infructuosos en la mayoría de los casos) procesos jurídicos que se iniciaban desde la Vicaría de la Solidaridad, su voluntad de recabar información sobre la maquinaria

represiva[556] y sus acuerdos con embajadas simpatizantes para dar asilo a las víctimas de la dictadura de Pinochet[557].

Mariana se reúne con el Padre Graciano y logra encontrar una salida para las tres:

> MARIANA: Fui a ver al Padre Graciano.
>
> CARMEN: ¿Al Padre Graciano? ¿Y?
>
> MARIANA: Es un viejo de mierda.
>
> CARMEN: Te dije. Te lo dije. ¿Sí o no?
>
> MARIANA: Cuando llegué a la Iglesia, me reconoció en seguida. Me trató mal. No quería ni hablarme creyendo que era una infiltrada, qué sé yo. Pero no me moví de ahí. Le ofrecí que nos ayudara a cambio de información. Y aceptó.
>
> NINA: ¿Qué?
>
> CARMEN: ¿Qué hiciste qué? Pero… ¡Mariana! ¿Te volviste loca?
>
> MARIANA: ¿Por qué?
>
> CARMEN: Por mucho que la Iglesia mueva los hilos, tarde o temprano terminaríamos en la Fiscalía Militar. ¿Cómo no pensaste en eso?
>
> MARIANA: No.
>
> CARMEN: Sí. Todos los casos que presenta la Iglesia terminan en esa Fiscalía ¿por qué crees que son tan pocos los que obtienen resultados? Te recuerdo que no estamos en democracia.
>
> MARIANA: me aseguró que podía haber un arreglo bajo cuerda. Tiene contacto directo con algunas embajadas europeas, creo que con los suecos por el cura este que mataron que era sueco también. Nos meterían en un avión privado del embajador a cambio de dar toda la información que tengamos. Pero tenemos que apurarnos, no está esperando abajo con un auto. (p. 41)

La obra deja el final abierto, se apaga la luz y queda en el aire el dilema trágico al que deben enfrentarse las protagonistas: huir y poner en riesgo la vida de sus familiares o quedarse y seguir colaborando y entregando a sus antiguos compañeros de partido. Este final abierto "obliga al espectador a especular sobre las consecuencias de quedarse o partir, lo obliga a participar vicariamente, a imaginar lo que había sido estar en su lugar, y lo que es más importante aún, qué habríamos hecho cada uno de nosotros en la misma situación" (Grass Kleiner, 2016: 9).

---

[556] Todos los testimonios recopilados en estas sesiones de escucha terminaron conformando un fondo documental. A día de hoy el Archivo de la Vicaría de la Solidaridad alberga el mayor archivo público sobre las prácticas y saberes de la represión estatal en Chile. Esta fue una fuente fundamental para conocer las políticas de exterminio y tortura masiva "que oficialmente era objeto de ocultamiento, falsedad y mentira mediante los discursos oficiales difundidos por la dictadura a través de los medios de comunicación" (Johansson y López, 2019: 131).

[557] En la serie *Los archivos del Cardenal* la Iglesia, a través de la Vicaría de la Solidaridad también ofrece ayuda para abandonar el país e instalarse en Francia a Mauro Pastene, un agente de la DINA que harto de sus labores represivas decide traicionar a su unidad y buscar asilo en la institución eclesiástica. A cambio, Pastene debe entregar toda la información posible acerca del organigrama de la DINA.

A modo de cierre. Hacia una nueva *episteme* de la colaboración

Medusa nos habla de la compleja red de interacciones sobre la que se sostuvo la colaboración de Arce, Merino y Uribe con los organismos de la represión. La misma Merino cuenta en su testimonio:

> Luz, Carola y yo siempre fuimos miradas como "paquete"; lo que se decidiera sobre cualquiera de nosotras afectaba a las otras dos. De hecho, creo que le debo la vida a esta complejidad de relaciones de protección que nació de parte de Wenderoth y Espinoza hacia Luz y Carola, respectivamente. El privilegio hacia una era para las tres (…) Por otro lado esta situación nos perjudicó porque impidió la decisión individual y se prolongó incluso durante nuestra calidad de "funcionarias". (…) Nos manipulaban con el fin de asegurar la continuidad de nuestra colaboración haciendo que cada una se sintiera responsable de la vida de las otras dos. Paralelamente introdujeron en nuestra relación elementos destinados a generar desconfianzas entre nosotras. Así fuimos obligadas a vivir juntas, cargando cada una con el peso de las otras dos, pero sin la confianza que hubiera hecho posible una decisión de conjunto que nos liberara de las garras de la Dina. (1993: 54)

A lo largo de la acción dramática Carrera muestra cómo la actuación de una puede repercutir negativamente sobre las otras y cómo esto las ha llevado, en parte, hacia la inacción. Nina no puede comunicarse con Ignacio porque Carmen tiene miedo de no poder hablar más con el Mati si se enteran los superiores, Mariana no puede atentar contra su vida porque esto puede conllevar la vuelta de las tres al gallinero, Carmen no quiere marchar al extranjero porque teme lo que pueda pasarle a su familia y así, sucesivamente. La acción dramática indaga y muestra este contexto de represión y amenazas en que se produjo la colaboración y muestra que su participación estuvo muy lejos de ser una decisión tomada desde el libre albedrío.

Carrera aborda la experiencia de la colaboración desde un lugar que dificulta el juicio social que comúnmente condenaba su actuación en el interior de los organismos de la represión. A la vez, amplía los marcos valorativos desde los que se ha leído esta experiencia:

> Lo que había sido conceptualizado como traición también podía leerse como un efecto buscado por el sistema represivo y que, en ese sentido, la transformación subjetiva e ideológica de los militantes que pasaron a colaborar con la represión suponía el efecto más acabado y perfeccionado del sistema de detención y tortura. (Peris Blanes, 2023: 120)

No solo esto, el trabajo de Carrera toma distancia de las propuestas coetáneas sobre la colaboración que se habían construido en torno al paradigma de la traición y socializa su experiencia como víctimas que han quedado atrapadas en el sistema represivo del que forman parte. Por ello, *Medusa* ha sido leída como un trabajo de contramemoria que hace emerger a la luz pública figuras liminales e incómodas cuya experiencia había sido distorsionada por las lecturas de los críticos y figuraciones culturales cuando no ignorada

por la ciudadanía (Grass Kleiner, 2016). Así mismo, también hemos querido ampliar la mirada hacia otras experiencias marginales de las que la obra se hace eco también como la militancia en clandestinidad o la actividad de la oposición llevada a cabo por la Iglesia.

Epílogo. Una mirada hacia el futuro: el giro hacia la heroína

No querríamos cerrar esta investigación sin mencionar brevemente el acontecer de los mitos en la dramaturgia chilena tras su declive a final de la década de los 2000 y apuntar una nueva vía en su reinterpretación teatral que se ha hecho manifiesta en los últimos años: el "giro hacia la heroína".

Este giro surge a mitad del siglo XX, cuando los héroes masculinos, tanto en el ámbito artístico como intelectual, quedan opacados progresivamente por el interés que suscitan los personajes femeninos de la mitología grecolatina, un hecho que acontece en las distintas geografías antes o después (Floeck, 2005: 53). Desde entonces, cada vez son más las versiones que buscan dar voz a las mujeres silenciadas por la versión oficial, a las que la tradición mítica había privado de voz. La mayoría de estas son versiones con una perspectiva feminista que indagan en "las fisuras del pensamiento patriarcal, critican la rigidez del canon ético y estético al que la población femenina se ha encontrado sometida a lo largo de los siglos y defienden activamente la igualdad de sexos" (Noguerol Jiménez, 2005: 339). Generalmente han sido mujeres quiénes han vuelto a los mitos grecolatinos para denunciar o tratar de derrocar los prejuicios culturales utilizando técnicas muy diversas como "la convergencia y prolongación de las historias, la adición de una sorpresa final, el punto de vista novedoso o el empleo de la paradoja y el humor como claves de escritura" (Noguerol Jiménez, 2005: 332).

Se trata, pues, de revisiones feministas que articulan nuevas miradas hacia el pasado y los relatos que lo construyen. La finalidad de estas reescrituras en clave de género no se limita a dar visibilidad a los personajes femeninos de la tradición, cosa que también hacen, sino que buscan subvertir el lugar que les ha sido asignado por el orden masculino, el mismo que las expulsa y las margina, para interrumpirlo y poner en jaque los valores y discursos que sustentaban y justificaban su posición subalterna desde la Antigüedad (Estupiñán Serrano, 2023: 121). *Fedra* (1984) de Lurdes Ortiz, *Clitemnestra* (1985) de Maria Josep Ragué, *Las doce criadas* (2005) de Margaret Atwood, *Circe o el placer azul* (2009) de Begoña Caamaño, *Circe* (2018) de Madeline Miller o *El silencio de Medusa* (2020) de Blanca Gutiérrez, entre muchas otras, interrumpen el relato androcéntrico que pone el foco sobre los héroes y sus hazañas bélicas y miran hacia los márgenes para narrar qué pudo haber acontecido en ellos (Estupiñán Serrando, 2023: 121). Estas nuevas

versiones ponen en el centro la experiencia de ellas, los dolores y dolencias que han padecido por el hecho de ser mujeres y ahondan en el universo afectivo y emocional femenino que había sido silenciado desde un primer momento por la épica griega (González Delgado, 2006: 16).

Este "giro hacia la heroína", como podríamos llamarlo, se ha manifestado en la dramaturgia chilena hace relativamente poco. Es cierto que en las décadas de los 90, 2000 y 2010 encontramos reescrituras protagonizadas por las heroínas griegas, sin embargo, como se ha visto a lo largo de esta investigación, sus historias se han actualizado para poner en relato una serie de transformaciones subjetivas, pero también colectivas, que habían comenzado durante la dictadura y se consolidan en los primeros años de democracia. Son propuestas de corte heurístico que buscan mostrar parcelas de la realidad que habían quedado fuera de los discursos y relatos oficiales que narraban y ofrecían sentidos a las transformaciones acaecidas en los últimos tiempos. A excepción de *Medusa*, la perspectiva de género no atraviesa y articula las versiones aquí analizadas.

Las heroínas griegas con las que nos hemos topado no parecen manifiestamente preocupadas por la condición y derechos de la mujer: actúan movidas por el deseo de mantenerse en el poder, por una ambición desmesurada o por preservar la integridad de su pueblo. Morales en su *Edipo reina* le otorga a Yocasta una agencia inusitada dentro de la tradición del personaje, pero no lo hace tanto para empoderarla como para convertirla en la imagen de una gobernante corrupta que busca perpetuarse en el poder a toda costa. Esta propuesta casi vendría a reactualizar aquella antigua creencia de que las mujeres hacían un uso erróneo del poder y, por tanto, no podían ni debían gobernar[558]. Galemiri revierte las cualidades de la Electra mítica y presenta una Electra despolitizada, movida por la ambición, el individualismo y el narcisismo que parecen haberse convertido en la sensibilidad epocal de la nueva ciudadanía.

Radrigán, a su vez, desactiva el mitema de la infidelidad en su versión de Medea y le otorga a la traición una dimensión social y colectiva. Licán no ha roto su juramento conyugal, sino que transgrede el código guerrero mapuche y con esta decisión deja en situación de indefensión no solo a su esposa sino a toda la comunidad. Así, las acciones y discursos de esta Medea no manan tanto de su posición subalterna como mujer, extranjera y maga, sino más bien de la necesidad de hacer respetar los códigos

[558] Véase Zeitlin (1978).

compartidos por el pueblo mapuche. La obra se hace eco de los abusos continuados a los que ha sido sometido este pueblo a manos del *wingka*, sin poner el foco en la experiencia particular de las mujeres mapuche. La actualización de las heroínas griegas en estas tres obras no parece destinada a mostrar la continuidad y tender puentes entre las lógicas de violencia, exclusión y marginación de la mujer en la Antigüedad y la actualidad.

En otras obras estudiadas como *La puta madre* o *Ulises o no*, la actualización de Casandra y Penélope está subordinada a la denuncia del terrorismo de Estado, la experiencia de las mujeres en el periodo de la represión es solo una de las aristas que compone estas obras y no el motivo central. En esta misma línea trabajan *Fábula del Niño y los Animales que se Mueren* (2012) de Pablo Paredes y *Hécuba* (2013) de Mauricio Barría, que, a la vez que traen a escena el dolor y las humillaciones sufridas por las mujeres troyanas con el fin de la guerra[559], tejen un puente entre el sufrimiento de estas y el de las víctimas directas e indirectas de la dictadura.

Sin embargo, en los últimos años han comenzado a aflorar en la dramaturgia chilena ejercicios revisionistas en torno a los arquetipos femeninos legados por la Antigüedad y su vigencia en la actualidad. Sirvan como ejemplo las siguientes obras estrenadas entre 2020-2022: *Informe de una mujer que ard*e (2020), *Granada* (2020) y *No hay derecho* (2022), a las que ya hemos hecho mención a lo largo de nuestra investigación. Para Figueroa Rodríguez, las dos primeras son un ejemplo de los usos de Penélope, Perséfone, Deméter, Baubo y las esclavas de Penélope "como huellas simbólicas de la posición a la que ha sido relegada la mujer: la que espera, la que es raptada, la que llora, las que son violadas y asesinadas" (2021: 4). No en vano, ambas sitúan su acción dramática en alguna región del Inframundo, como hace también la *Medusa* de Blanca Gutiérrez, lugar en el que moran las voces violentadas, violadas, asesinadas, desaparecidas y olvidadas.

Informe de una mujer que arde, escrita por Isidora Stevenson y dirigida por Paula Bravo, pone el foco dramático sobre Penélope y sus esclavas. La acción dramática discurre en forma de una conferencia impartida por expertas vía *Zoom* acerca de la

[559] A partir de 2010 la utilización de los mitos griegos aparece de manera más puntual y atomizada, las pocas propuestas localizadas reman en direcciones muy dispares. Otras dos obras localizadas en este periodo son la "teleperformance" *ODISEO.com* (2014) escrita por encargo por Marco Antonio De la Parra y *Prometeo, el Origen* (2014) de Ramón Griffero. En esta última una joven estudiante de teatro, expone a sus compañeros la necesidad de representar la tragedia griega *Prometeo Encadenado* para intentar resolver los enigmas que comporta el mito: "¿por qué el titán habría de robar el fuego de la sabiduría a los dioses para entregárselos a los humanos? ¿Qué hemos hecho con ese conocimiento hasta ahora?" (Pérez Rouliez, 2014).

situación de la mujer en la Antigüedad. Estas expertas irán dando vida a los diferentes episodios de la *Odisea* que revisitan, como la vez que Telémaco manda callar a su madre Penélope o el asesinato múltiple de las esclavas. Esta ha sido una de las grandes incógnitas que la *Odisea* legó: ¿por qué matan Ulises y Telémaco a las doce criadas de Penélope en el desenlace del poema homérico? ¿Cuál fue su aberrante crimen: haber sido violadas y abusadas por los pretendientes? La obra no desarrolla un final alternativo, sino que busca llamar la atención sobre este feminicidio y el posible componente de clase que pudo haber tras su normalización: "porque no es lo mismo ser una reina que una esclava. Este elemento es fundamental, pues presenta la idea de que la opresión patriarcal durante la historia de la humanidad ha tenido grados de subyugación ya sea por clase, etnia, cultura, etc." (Figueroa Rodríguez, 2021: 51).

Granada (2020), escrita por Nicolás Lange y dirigida por Paula Aros Gho, parte de la leyenda del rapto de Perséfone por su tío Hades para hablar sobre el aborto y la necesidad de que la mujer decida sobre su propio cuerpo. Se revisan algunos mitemas como la fiesta de las Tesmoforias, la desaparición de Perséfone a manos de Hades, la búsqueda de Deméter y el reencuentro de madre e hija, situados en la contemporaneidad más inmediata. Sin embargo, "*Granada* no se queda en la fábula del secuestro mítico, sino que lo cuestiona, lo desmiembra y lo coloca principalmente en la voz de la madre, diosa tierra, que nace y muere en el constante devenir cíclico de la desaparición de su hija" (Figueroa Rodríguez, 2021: 50). Al elenco mítico se suma la diosa arcaica Baubo, la diosa Vulva, una divinidad secundaria en la religión griega que "representaba en cierto sentido la libertad sexual y emocional de la mujer" (Figueroa Rodríguez, 2021: 60) y que en esta versión tiene el cometido de aligerar las penas de Deméter. Finalmente, la granada adquiere un nuevo simbolismo en esta versión: se resignifica y en lugar de ser la trampa que mantiene a Perséfone atada al Inframundo, como en la versión antigua, se convierte en una opción. Cuenta la voz narradora:

> NARRADORA: no./ la granada tiene mifepristona / la mifepristona evita que funcione la progesterona /en otras palabras, / la mifepristona suelta el recubrimiento del útero e impide la continuación del embarazo de perséfone ... ¿para qué? ¿por qué? / lo que pasa es que perséfone sabe que la Granada tiene mifepristona / y él no lo sabe / ella si lo sabe / ¿por qué lo sabe? / porque lo aprendió en las fiestas de mujeres / ¿y dónde? / debajo de la mesa / escuchando a sus tías a sus abuelas a su madre a las amigas de su madre. / perséfone no quiere más fiestas de mujeres perséfone quiere entregar a cada mujer una Granada y él cree que la Granada es una trampa / pero ella sabe que es una opción / y las opciones son hermosas. / si mordió la Granada / tendrá que volver una y otra y otra vez? / sí / pero al mismo tiempo / los granos le dan soberanía sobre su cuerpo / es dueña de su vida y de su

> historia / y esto ocurrió hace 3000 años / y es una repetición de la repetición de la repetición y ¿hasta cuando rebobinaremos esta cinta? (p. 37-38, en Figuero Rodríguez, 2021: 61)

Estas últimas palabras ponen de relieve la ciclicidad y repetición de la violencia contra las mujeres a lo largo del tiempo, una idea en la que insisten ambas obras. "Lange y Stevenson evidencian las fisuras y oscuridades de nuestra época a través de voces pasadas, dando cuenta de que, a pesar de los cambios, hay bases simbólicas que aún se hacen necesarias develar" (Figueroa Rodríguez, 2021: 62).

Todavía más reciente es la adaptación *No hay derech*o (2022) de Claudia di Girólamo, que saca a escena una Medea que reacciona de manera airada a la traición de su esposo Jasón. La obra, que se ciñe al esquema mítico y lo actualiza trayéndolo a la contemporaneidad con el uso, por ejemplo, de dispositivos móviles, pone de relieve la vulnerabilidad jurídica, legal y social en la que queda esta mujer tras el abandono de su marido, una migrante que no puede regresar a su lugar de origen debido a las atrocidades que allí cometió. No hay derecho que ampare a esta nueva Medea ni tampoco hay derecho "en culpar a Medea y no a Jasón siendo que ambos son responsables de los sucesos. Por qué se le destierra sólo a ella y él se vende tan bastardamente a una sociedad y deja a su familia botada. Simplemente, no hay derecho" afirma di Girólamo (en López, 2022). La obra revisita desde una óptica feminista el mito y denuncia la condición de desigualdad que ha acompañado a la mujer desde los orígenes de la tradición occidental.

Llegado a este punto, y tras revisar el auge y declive de los mitos grecolatinos en la dramaturgia chilena, apuntamos como posibilidad una nueva tendencia en la próxima década que subordine el uso del legado grecolatino a su revisión, deconstrucción y rearticulación en clave feminista, tal y como hacen Stevenson en *Informe de una mujer que arde,* Lange en *Granada* y di Girólamo en *No hay derecho*. Esta nueva disposición ha tenido quizás su punto de inflexión en el Mayo Feminista[560] (2018) y otros hitos, como la performance feminista de LASTESIS "Un violador en tu camino" (2018), que pusieron de manifiesto la movilización pública y rebelión de las mujeres chilenas contra el patriarcado y la violencia de género.

[560] Este movimiento surgió en abril de 2018 y estalló ese mismo 16 de mayo en una marcha multitudinaria por "Una educación no sexista". Las mujeres marcharon para "terminar con la violencia sexual al interior de la universidad y con la estructura machista presente en ellas, era el reclamo de las estudiantes. Demanda que hizo eco en otros espacios de la sociedad, para develar, dicen expertas, que la violencia hacia la mujer es transversal" (Sepúlveda, 2019). En su momento, los analistas apuntaron que no se había apreciado una movilización tan grande por parte de las mujeres desde los años 80.

Conclusiones

En el canto IX de la *Odisea*, los fuertes vientos desvían la expedición de Ulises a la isla de los lotófagos. Allí, algunos de los tripulantes ingieren la flor del loto y como consecuencia se olvidan del retorno a Ítaca. Presos de una nebulosa amnésica, prefieren permanecer consumiendo la flor del olvido indefinidamente, antes que regresar a su hogar. Durante los años 90 y 2000, periodo que abarca esta investigación, una parte significativa de la ciudadanía chilena deviene en una suerte de tribu lotófaga que evita enfrentarse al pasado reciente y a sus efectos traumáticos sobre el conjunto social bajo el mandato concertacionista de olvido y reconciliación nacional, así como de los efectos narcóticos del consumo. ¿Cómo se han utilizado los mitos griegos para radiografiar este Chile lotófago que se consolida durante el proceso de transición? Y, ¿qué discursos y narrativas se han puesto en circulación a través de la reescritura de los mitemas y el uso o alusión de personajes míticos? Estas han sido algunas de las cuestiones que han guiado la presente investigación.

En los textos analizados el mito grecolatino, como sucede con frecuencia en sus reescrituras actuales, ha sido fuertemente violentado tanto en su contenido como en su forma, como reflejo de la violencia simbólica, estructural y estatal tanto pasada como persistente en el Chile actual. Así, la mayoría de las obras se construye a partir de la yuxtaposición de escenas (o "cuadros"[561], si se prefiere la terminología de Sarrazac) sin un hilo lógico-causal o temporal evidente ni unas coordenadas espaciotemporales claras que den ligazón a la acción dramática. Esta falta de cohesión es el reflejo de la incapacidad (o de la falta de marcos cognitivos adecuados) de la sociedad chilena para rearmar un relato lineal sobre el pasado reciente que de sentido y explique el rumbo (o, mejor dicho, desvío) del país desde 1970 hasta las décadas en las que se escriben los textos trabajados. El desorden diegético es el correlato del desorden social, de la fragmentación y ruptura del tejido comunitarios, así como de la destrucción de los proyectos que habían tejido el horizonte de futuro socialista, que trajo consigo el golpe de 1973. Así pues, tanto la violencia como sus consecuencias, toman cuerpo en los textos

[561] Sarrazac define "cuadro" como "una secuencia estática que no requiere de la existencia de un conflicto dramático y cuya vocación es la de propiciar un determinado punto de vista sobre algún tema" (2013: 68).

trabajados en esta disgregación constante de las unidades de espacio, tiempo y acción, así como de la desacralización y parodia de los referentes y mitemas míticos.

Esta última es una constante que se repite a nivel global y que habla del descrédito de la tradición y los grandes referentes culturales de la civilización occidental. A excepción de Radrigán y Carrera, el resto de dramaturgos ha optado por el tratamiento paródico, quizás por considerarla la estética más acorde para radiografiar una sociedad chilena en que la preocupación por las cuestiones sociales sufre un fuerte retroceso. Resulta innegable, atendiendo a las obras leídas y analizadas, que "los héroes han muerto", que se han perdido entre el olvido y el consumo o que no son más que construcciones retóricas favorables a los intereses de un determinado grupo. Así, nos hemos topado con una Esfinge robótica, una *Orestíada* sin Orestes y una nómina de héroes guiados, no ya por el designio de los dioses, la sed de fama o la inmortalidad, sino por otros intereses personales. Algunos se dejan llevar por el deseo de acumulación del capital o el consumo de artículos de primera clase y otros por la ambición de poder que los lleva a tomar el rol de quienes fueron sus perpetradores o compartir el poder con ellos. Algunos estudiosos han visto en este tratamiento paródico de la tradición una herramienta crítica funcional para la epistemología posmoderna. La parodia propiciaría la distancia crítica necesaria para enfrentar, tanto al individuo receptor como a la sociedad, con sus desvíos y contradicciones, reactivando así la capacidad heurística inherente al mito, sobre la que volveremos más adelante.

Las obras seleccionadas abordan las secuelas que legó la dictadura de Pinochet, tanto a nivel individual como social y su persistencia en la actualidad. Como afirma Camilo Escalona (1990), el régimen llegaría a su fin, pero sus secuelas perdurarían en el tiempo. Así, por ejemplo, la dictadura dio lugar a nuevos actores, praxis y comportamientos culturales que perduraron tras su cese y que en las distintas obras hemos visto retratados. Durante la transición se hace manifiesta la nueva subjetividad que había sido gestada durante la dictadura. El neoliberalismo trascendió la esfera económica y permeó en estructuras más complejas como las subjetivas, moldeando una nueva forma de entender la sociedad. La transformación a nivel subjetivo que se produjo no responde a la evolución natural y propia de la sociedad chilena, sino que, diseñada a partir de la combinación de prácticas represivas y la implementación del neoliberalismo, tenía como fin revertir el anterior giro hacia la izquierda de las capas medias y bajas. En las obras trabajadas aparece esta nueva ciudadanía chilena "que mira con recelo las reformas

sociales, sin conciencia de clase y menos solidaridad. Competitiva, individualista, exitista y orientada al mérito individual que no se cuestiona y naturaliza elementos como la opresión la desigualdad y le represión" (González González, 2018: 23).

Una cuestión que guarda relación con el terrorismo de Estado y el surgimiento de esta nueva ciudadanía despolitizada y que ha sido recurrente entre las obras analizadas es el viraje ideológico de una parte de la izquierda chilena. La Nueva Izquierda Chilena, tal y como se le conoce, tras el golpe de 1973 fue cambiando paulatinamente su identidad política, su praxis y discursos para adaptarse al nuevo orden mundial en el que la utopía del socialismo, tras la caída de los socialismos reales, no tenía cabida. Joshua Halevi de *Infamante Electra*, el Productor de *Filoctetes, la herida y el arco*, el Padre de *La puta madre* y los tripulantes de *Ulises o no* deponen sus antiguas creencias y, como si de lotófagos se tratasen, ingieren voluntariamente la flor del olvido.

Sin embargo, no son los únicos que han mudado su sistema de valores y creencias. Lo hace también Carpi en la primera parte de *Edipo Reina o la planificación* cuando viste las ropas de Venturino, el rey de los supermercados. Licán traiciona los principios que rigen al pueblo mapuche y decide reunirse a parlamentar con los *wingkas* sin armas. Ulises con sus argucias da muerte a Don Francíclope para ocupar su lugar. Y, tanto Cassandra como Carmen, Mariana y Nina han colaborado con el enemigo y han entregado tanto a seres queridos como a antiguos compañeros de militancia. La falta de prosecución de los personajes con unos valores previos que habían guiado su actuación y orientado su manera de estar en el mundo ha sido, pues, una constante en el corpus analizado. Esta cuestión encuentra su correlato en la sociedad chilena, que comenzaba a pensar el proceso de transición que se estaba llevando a cabo como una traición a las promesas de cambio realizadas al pueblo chileno por los gobiernos de Concertación: la Trai(nsi)ción fue una de las metáforas que circuló para hablar "de la condición general del Chile transicional" (Peris Blanes, 2023: 98).

El viraje en el devenir político que lleva al país de un socialismo en democracia a una sociedad capitalista y neoliberal atravesada por el consumo (y se perpetúa en la postdictadura gracias a la reproductibilidad del sistema económico) ha sido plasmado mediante diferentes metáforas y marcos cognitivos en los productos culturales. Por ejemplo, en *Filoctetes*, Marcelo Sánchez utiliza la metáfora de la bipolaridad. Los protagonistas escriben y producen una teleserie en la que una paciente bipolar se enamora

de su doctor, una trama que según FILOCTETES: "amarán porque hablará de ellos y de ellas, somos bipolares para todo, para el amor, para el fútbol, para la política; todos lo entenderán" (s. p.). Este cambio también ha sido leído en términos de "apostasía" (p. 9) de los dirigentes de los partidos de izquierdas en *Infamante Electra*.

La crítica y desaprobación hacia este viraje de los antiguos dirigentes de la izquierda chilena que, reinstaurada la democracia, ingresan, sin problematizarlo, en el nuevo orden económico y social no se expresa de manera directa en los textos analizados, sino que se deja sentir en la construcción paródica de los personajes y, más concretamente, en el cinismo de sus discursos y acciones. Como sucedió en la vida real, algunos de los personajes reingresan en la vida política y ocupan cargos en el gobierno, por ejemplo, Joshua Halevi y el Padre; otros, optan por poner sus conocimientos al servicio de las empresas y contribuyen a generarles mayores ganancias, como es el caso del Productor.

La reubicación de estos personajes en el nuevo orden social (que los lleva de posturas revolucionarias a la aceptación de la economía neoliberal) va acompañada en el corpus trabajado de una serie de metáforas visuales que nos hablan de la mascarada que utilizan quiénes están en el poder para hacer digeribles y naturalizar estos cambios y reposicionamientos. En *Chile Actual,* Moulian utiliza la metáfora del travestismo para aludir al "largo proceso de preparación, de una salida de la dictadura, destinada a permitir la continuidad de sus estructuras básicas bajo otros ropajes políticos, las vestimentas democráticas" (1997: 145). Esta metáfora resulta funcional "para referir al falseamiento de algo. En el caso de Moulian, lo trans/trave se resuelve como imagen del disfraz engañador usado por las políticas gubernamentales de un momento histórico" (Gómez Tapia, 2013: 39).

Estas operaciones de transformismo se plasman en los textos trabajados a partir de una serie de mascaradas indumentarias y estéticas. Por ejemplo, al final de la primera parte de *Edipo reina,* Carpi se pone la corona y la bufanda de su adversario para dar continuidad a su legado. ULISES se dispone también a ocupar el lugar de su rival Don Francíclope, "ahora seré el animador perpetuo y exclusivo. […] El show debe continuar" (p. 81), dice. En ambos casos, los protagonistas se disponen a ocupar el lugar de sus antagonistas, sin mediar transformación alguna en el sistema de poder ostentado por estos. Tomando prestadas las palabras de Moulián, "se produce el principio central del 'gatopardismo' que todo parezca cambiar para que todo siga igual" (1997: 358). Otro ejemplo de este

gatopardismo lo encontramos en el desenlace de *Infamante Electra*, cuando la voz en off informa de las cirugías estéticas que se ha realizado Joshua Halevi, una mascarada destinada a perpetuar su persona en el poder pese a los múltiples abusos que perpetra contra la ciudadanía: "el tristemente célebre empresario y alcalde de Lumaco, ex respetado, sistemáticamente operado de cirujías estéticas, de nuevo nombre samuel Alvo jiménez, acusado, ahora, de fraude al fisco y una que otra acusación sexual [sic.]" (p. 31).

Con el tiempo la metáfora del travestismo político, que en un principio señalaba la continuación de la arquitectura económica y constitucional heredadas de la dictadura, se aplica a los agentes políticos que tomaron parte activa en la transición. Así, los antiguos dirigentes del régimen de Pinochet guardaron la "indumentaria represiva" y se vistieron nuevamente de "caballeros" (Escalona, 1999: 15), como hace Agamenon en *La puta madre*; a la vez que los antiguos dirigentes socialistas se ataviaron con las galas del neoliberalismo para distanciarse de su militancia setentista. Así, el Productor aprende recetas de supervivencia en su falso exilio, como cortarse el cabello o utilizar el perfume de Hugo Boss, mientras que Ulises necesita la tarjeta *credit card* para adquirir la ropa nueva que le permitirá volver a su casa. Estos cambios y transformaciones que en las obras se producen a nivel individual apuntan de manera simbólica a la consolidación de una sociedad de consumo en Chile que, tras el golpe de 1973, reemplazó el proyecto de la Unidad Popular.

Con el tiempo, la ciudadanía fue tomando conciencia de las limitaciones inherentes al proceso de transición, debido, entre otras cosas, a los enclaves autoritarios y la necesidad de ganarse la confianza del empresariado mediante acuerdos para evitar un nuevo golpe. Este inmovilismo y la falta de proyectos alternativos al orden heredado por parte de los gobiernos de Concertación, que antaño habían formado parte de la oposición y habían mantenido posturas muy críticas con las políticas económicas del Pinochet, hace que paulatinamente la ciudadanía vaya perdiendo la confianza tanto en las instituciones políticas como en sus dirigentes. Si desde las ciencias sociales se ha calificado la democracia chilena de "restringida", "semisoberana" o "de los acuerdos", desde las artes escénicas se ha puesto a circular la imagen de la democracia y de la política como un espectáculo construido, como un simulacro o como un producto de consumo. Las obras se hacen eco de este descrédito en el que va cayendo la política y también de las lógicas mediáticas y de consumo que se van adueñando de su praxis.

Estas transformaciones que se producen tanto a nivel individual como social, como ya se ha comentado, no se originan de forma espontánea, tras ellas se esconde una violencia fundante sobre la que se construyen nuevas sociedades democráticas, y que algunas de las obras trabajadas muestran. En *Edipo Reina* los ingenieros de las Fuerzas Armadas que conocen el secreto de la Esfinge robótica son hechos desaparecer por Creonte. Sin embargo, ante el pueblo tebano se van a convertir en los primeros mártires de este infernal monstruo y su muerte va a legitimar el nuevo gobierno tebano. A su vez, Cassandra, Carmen, Mariana y Nina son víctimas directas del disciplinamiento mediante la tortura y violencia político-sexual que busca doblegarlas y amoldarlas a los cambios sociales que están por llegar. Filoctetes y el Productor participaron en un conflicto armado y después no volvieron a ser los mismo: Ignacio cambió de aspecto y comenzó a trabajar para una productora de televisión y Filoctetes se aisló con su herida en una isla desértica. En *Ulises o no*, se hace alusión de forma oblicua a las sesiones de tortura que sufren primero Pene López y la tripulación después: si la primera se convierte en una ciudadana que pasa su vida ante el televisor, los otros hacen del consumo su nuevo horizonte vital.

Las obras muestran los cambios y los efectos producidos por el terrorismo de Estado, no solo a nivel individual, sino también sobre el conjunto social, una cuestión que ha quedado marginada en los Informes de Verdad. Por ejemplo, el Informe Valech se centra exclusivamente en los efectos físicos y psicológicos que provoca la tortura en sus víctimas directas y los individualiza. Esta decisión implicó dejar al margen los efectos de la represión sobre las víctimas indirectas, como es el caso de los familiares. Joshua Halevi, por ejemplo, no sufre la represión en sus propias carnes, pero se ve obligado a marcharse al exilio y pierde a su hijo Saúl en un falso enfrentamiento con las fuerzas de seguridad. Cuando la voz en *off* menciona en la escena 9 que "él sabe que en algún momento deberá responder a la pregunta de cómo comenzaron las cosas" (p. 9), Halevi cuenta los antecedentes familiares con el terrorismo de Estado: sus padres murieron en Treblinka y su hijo en Villa Grimaldi. Esta escena relaciona de manera muy sutil la reconversión del protagonista con la represión estatal. Un caso opuesto sería el de la Madre de *La puta madre*, cuya memoria lacerante no resuelta y la ausencia del cuerpo de su Hijo le impiden realizar el duelo y seguir adelante con su vida. Su incesante búsqueda y la pregunta constante por el paradero de su Hijo hace que su entorno la tilde de loca.

Se hace patente a lo largo de los textos el malestar subjetivo de los personajes, debido a estas vivencias directas e indirectas de la represión, y también de su tratamiento

medicalizado, una cuestión que aparece de manera recurrente en el corpus trabajado y que no es casual. Desde hace un tiempo "Chile ostenta el dudoso privilegio de tener una de las tasas más altas de neurosis depresiva o consumo de fármacos a nivel continental" (Pinto Vallejos, 2019: s. p.). Durante la transición se registra en el país un aumento significativo de enfermedades mentales, como la depresión o la ansiedad, de alcoholismo y drogodependencia y del número de suicidios, como respuesta al trauma psicosocial derivado de la dictadura. Y no solo esto, también como respuesta psicológica al malestar social provocado por el sistema y modelo económico desigual que genera inestabilidad e incertidumbre emocional, de los agobios que producen las exigencias sociales y culturales de la sociedad neoliberal (González González, 2018: 44). Las autoridades competentes decidieron en su momento paliar estos problemas con farmacopea individual, tal y como reflejan los textos que hemos trabajado.

Dafne Halevi en la escena dieciocho "saca de su cartera un set de medicamentos, los ordena por colores en maniáticas filas, y los que va consumiendo en cantidades industriales" (p. 25) y los manifestantes de la escena tres son descritos como "fervientes consumidores del neo-prozac" (p. 2). En *Filoctetes* el PRODUCTOR cuenta que la actriz protagonista de la teleserie no pudo dejar las pastillas: "nos fuimos a vivir juntos, pero la dejé cuando ella no pudo dejar las pastillas y las portadas de revistas" (s. p.). En *La puta madre* CASSANDRA sufre de insomnio: "no puedo dormir. Píldoras, tomar píldoras. Otra vez no. He tomado tantas. Alguna vez debo volver a dormir sin píldoras. Con ellas se sabe cuándo se comienza, pero no se sabe cuándo se termina" (p. 2), cuenta. A su vez, Mariana en *Medusa* intenta quitarse la vida ingiriendo un frasco de tranquilizantes.

Los medicamentos forman parte del paisaje cotidiano del Chile actual, la acción dramática de los textos teatrales apunta a la "farmaceuticalización de la vida cotidiana" (Abraham, 2010). El consumo de los personajes es la cara visible y resultante de la incorporación de la medicina al mercado como un bien de consumo que genera grandes beneficios económicos a las empresas farmacéuticas y a sus distribuidoras. Acorde a estas lógicas mercantilistas, VENTURINO, el rey de los supermercados en *Edipo reina*, ofrece medicamentos en su sección de droguería: "por último, para concluir por tercera y última vez, diré que mi reinado se extiende a los perfumes orientales, a los desodorantes y dentífricos y a diferentes analgésicos" (p. 99).

Llegado a este punto queda preguntarnos qué pudo llevar a los dramaturgos a (re)utilizar el mito griego para vehiculizar y poner en discurso todas estas cuestiones. ¿Es casual que, en este periodo, que abarca los cuatro gobiernos de Concertación, aumente de forma significativa el uso del mito en la dramaturgia chilena? ¿Se puede establecer algún tipo de relación entre las circunstancias políticas y sociales que caracterizan el lapso de tiempo estudiado, la transición o postdictadura chilena, y el aumento de su uso en la escritura teatral? A raíz de los intercambios en seminarios y congresos he podido debatir en torno a esta cuestión con diferentes especialistas que generosamente han compartido conmigo algunas hipótesis e ideas en torno a este hito.

Una de las opciones debatidas ha sido la posibilidad de poner en relación la matriz de la tragedia griega con la derrota de la izquierda revolucionaria en América Latina. Sin embargo, esto implica poner el foco, no en la (re)utilización del mito, sino en la (re)apropiación de la tragedia griega y sus componentes esenciales para poner en relato la desarticulación de un proceso histórico. Los militantes ocuparían el lugar de los héroes que con sus acciones desafían el orden justo de las cosas, la *ate* ("ceguera") les lleva a la *hamartía* ("error") de pensar que pueden cambiar las cosas. Así las acciones de la izquierda revolucionaria pueden ser leídas en términos de *hýbris* ("soberbia", "desmesura") que necesariamente debe ser castigada con su naufragio. La magnitud del fracaso de los proyectos que abogaron por la transformación social en favor de la equidad y justicia social sería sentida como una catástrofe tal que solo podría narrarse en clave de tragedia.

Si bien esta es una hipótesis plausible que puede fundamentar la reutilización de la tragedia y reescritura del mito en algunos casos determinados, como por ejemplo el *Prometeo hasta el cuello* del dramaturgo argentino Juan José Santillán (véase De la Puente, 2020), no puede generalizarse ni hacerse extensible al caso chileno. Las piezas estudiadas (y tampoco otras del mismo periodo que se han consultado) no utilizan el mito para revisar y repensar los términos en que se produjo la derrota de la izquierda chilena ni para problematizar las cuestiones inherentes a la militancia, su proyecto transformador y las posibilidades de alcance de este. De hecho, esta parte de la historia, como ya se ha visto, aparece elidida en las obras trabajadas: sirva como ejemplo la escena en la que el Productor le pide explícitamente a Filoctetes que no hable de esta parte de la historia. Si bien es una hipótesis sugerente, no se adecúa al corpus trabajado (ni al resto de obras chilenas localizadas y leídas).

También se ha sugerido la posibilidad de trazar un paralelismo con el periodo de la Independencia. Como se ha comentado en la primera parte de esta investigación, a lo largo del continente americano, fue común el uso de la herencia grecolatina en los discursos políticos de los movimientos independentistas. Por aquel entonces los intelectuales criollos utilizaron "las fórmulas, arquetipos y categorías provistas por los clásicos para la configuración de un discurso propio y para la representación de sus proyectos" (Huidobro y Cornejo, 2015: 64). La falta de un linaje intelectual y de héroes autóctonos fue suplida mediante los referentes de la Antigüedad. Así, por ejemplo, la República de Roma devino un espejo de autoridad en el que mirarse y desde el que pensarse. Este imaginario de la Antigüedad resultó altamente funcional en la construcción de discursos sobre los que asentar la identidad y valores de las nuevas repúblicas y darles legitimidad.

El uso del bagaje grecolatino se acrecentó en un periodo de transición en el que el reino de Chile pasó de formar parte del imperio español a ser una república independiente que necesitaba construir una identidad, un imaginario y un programa nacional propio que le diferenciase del imperio español. De manera análoga, este revival se produce, de nuevo, en un periodo de transición, esta vez de una dictadura cívico-militar a una democracia. ¿Se han utilizado, entonces, los mitos con el mismo fin de ayudar a consolidar un imaginario democrático y unos valores acordes con los nuevos tiempos?

Si bien resulta interesante señalar esta coincidencia entre ambos periodos de mudanza y el incremento de las referencias a la Antigüedad, resulta complejo equiparar su uso en ambos casos. A inicios del siglo XIX, la función del mito se asemejaría más a la que hizo la Atenas del siglo V a. de C. en la tragedia griega para proyectar los principios y valores que debían regir el nuevo orden democrático y a la ciudadanía que lo conformaba. Sin embargo, en los textos teatrales que hemos trabajado los mitos no son utilizados para consolidar el nuevo orden democrático. Ni siquiera celebran los logros democráticos conseguidos. Más bien todo lo contrario: reflejan sus carencias y las limitaciones de su alcance. Tampoco se han utilizado los mitos para proponer valores o proyectos alternativos que puedan transformar el *statu quo* o que sirvan como asidero para la ciudadanía en estos nuevos tiempos.

Esta propuesta cíclica que propone conectar el incremento del uso de los mitos con contextos en que se hace necesario repensar los relatos que ordenan y dan sentido al *statu*

quo flaquea en cuanto a que los discursos que irradian de estas reescrituras reman en direcciones opuestas en ambos periodos: a inicios del siglo XIX se ponen al servicio de la construcción del nuevo ideario e imaginario de la nación, mientras que en la postdictadura muestran las fisuras y deficiencias de la nueva sociedad democrática que se está asentando.

Se ha indagado también en otras regiones que han pasado por contextos transicionales similares en las que se ha hecho un uso estatal de la tragedia griega y se ha recuperado la función original del teatro como espacio privilegiado en el que una comunidad se reúne "para confrontarse con asuntos que, de una u otra manera, tienen que ver con la vida pública de sus individuos" (Luque Bedregal, 2010: 5). Sirva como ejemplo de estos usos estatales de la tragedia griega la *Antígona* del peruano José Watanabe, una versión libre de la tragedia de Sófocles escrita en 1999. Esta se repuso en 2001 en Huanta (Perú), como parte de las actividades organizadas por la Comisión de la Verdad y la Reconciliación (CVR), meses antes de dar comienzo a "las audiencias públicas en las que se recogería el testimonio de las víctimas sobrevivientes" (Luque Bedregal, 2010: 66).

La elección de esta obra no fue casual, ya que en la versión de Watanabe la acción dramática comienza tras la muerte de Antígona y los hechos son narrados de forma retrospectiva por su hermana Ismene, que encarna el lugar de la testigo de la catástrofe que ha sobrevivido gracias a haberse mantenido al margen del conflicto. De este modo, se traslada el conflicto dramático de la esfera pública al interior de Ismene, que ahora debe lidiar con su remordimiento por no haber ayudado a su hermana Antígona e invita al espectador a preguntarse por la responsabilidad ética y política de los sobrevivientes. Es esta última cuestión la que hace esta *Antígona* una pieza idónea para invitar a los testigos y sobrevivientes del conflicto armado interno en Perú a prestar declaración en la mencionada comisión de verdad[562].

Otro ejemplo, más lejano geográficamente, es el de *MoloRa* (2003) de Yäel Farber, una versión libre de la *Orestíada* escrita en el contexto de la justicia transicional sudafricana del post-apartheid y cuya representación se enmarca en el contexto de las audiencias de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación (TRC). Esta comisión se creó con el propósito de renegociar de manera pública la historia y la memoria del país, así como de redefinir los valores sociales del perdón. El presidente de la comisión, Desmond

[562] Para más información, véase Luque Bedregal (2010).

Tutu, invitó a los sudafricanos a adoptar la filosofía *xhosa* del Ubuntu que parte d "la necesidad de un entendimiento y una reparación, y no de venganza ni represalias" (Monserrat Vaello, 2023: 6). Desde el Estado se invitó a la ciudadanía a abogar por la justicia restaurativa frente a la justicia punitiva o de la venganza. Acorde con esta disposición, la *Orestíada* de Farber, entre otros aspectos, altera su desenlace: Electra y Orestes deben decidir entre vengarse de su madre dándole muerte o perdonarla, siendo esta última la opción elegida. De este modo, la autora pone fin a la cadena vindicativa dentro de la acción dramática a la vez que teje una alegoría de la justicia reparadora que se promovía desde la TRC[563].

Sin embargo, en el caso de Chile, la dramaturgia estudiada no ha tenido un uso estatal ni su representación ha tenido lugar dentro de una agenda cultural que busque promover la agenda concertacionista. Más bien todo lo contrario, los mitos en las obras trabajadas hacen tambalearse la mascarada construida por los gobiernos de Concertación. Se utilizan para construir discursos y narrativas contrarias a la visión exitista y autocomplaciente que el oficialismo proclamaba. Mediante los textos trabajados se puede reconstruir una constelación de imágenes, metáforas y discursos que remiten a una serie de problemáticas que dialogan con el proceso de transición y las limitaciones de su alcance. Se hacen eco de manera implícita del sentimiento de continuidad y no ruptura con el orden anterior y otras cuestiones, como las ya enumeradas en las páginas anteriores, que eran neutralizadas en los discursos políticos y mediáticos que daban forma al nuevo sentido común democrático. ¿Por qué recurren los dramaturgos y dramaturgas al mito grecolatino para articular estas visiones y radiografías no oficialistas en sus obras? ¿Puede ser la herencia grecolatina un lugar desde el que resistir a la hegemonía cultural y oficialista?

A lo largo de esta investigación nos hemos topado con una serie de personajes míticos y mitemas que, si como de significantes vacíos se tratasen, han sido resemantizados en función del contexto para articular verdades silenciadas por los gobiernos de Concertación (en consonancia con los intereses de los grupos de poder) o que resultan inefables por la falta de códigos lingüísticos o dramáticos capaces de dar forma y sentido a las transformaciones y procesos sociales que se hayan en el origen y perpetuación de la sociedad diseñada por el gobierno de Pinochet. Así, por ejemplo, las obras trabajadas ponen en relación las tecnologías de la represión (detenciones ilegales, torturas,

[563] Para más información véase Monserrat Vaello (2023).

desapariciones forzadas, etc.) con la implantación de un régimen neoliberal que da lugar a una sociedad capitalista, de consumo y globalizada (como es el Chile actual) y el surgimiento de una nueva ciudadanía, más preocupada por los proyectos de bienestar material individual que colectivos.

Las relecturas realizadas por los dramaturgos a lo largo de los años 1990-2009 dan lugar a reescrituras y novedosas propuestas dramáticas que convergen en su propósito de develar escénicamente las operaciones de transformismo y continuación, los mecanismos de dominación (en todas sus vertientes: jurídica, política, económica, de clase, racial y de género, entre otras) que subyacen en el Chile actual y que siguen provocando un continuo y colectivo malestar social entre sus ciudadanos, que ha tomado cuerpo en las calles en diferentes momentos históricos (como la Revolución Pingüina en 2006, la Movilización Estudiantil en 2011 y el reciente Estallido Social de 2019). Sin embargo, en la diégesis de la mayoría de las obras trabajadas no se produce un cambio en el estado de cosas, ni tan siquiera se intenta. Una decisión autoral compartida, esta, que habla del inmovilismo social, de la sensación de estancamiento y el sentimiento de imposibilidad de cambio que se adueña de la ciudadanía a medida que se sucedían los gobiernos de Concertación.

Los mitos no han sido utilizados como pretexto para articular otro acercamiento, sistema o modelos alternativos a los dominantes que pudieran servir a la sociedad chilena para repensarse, sino para develar el origen, tecnologías y procesos sobre los que se ha fundado este Chile lotófago que hemos transitado a lo largo de esta investigación. Consideramos que esta cuestión es determinante para pensar en un "uso heurístico" de los mitos en la dramaturgia chilena de los años 90 y 2000 cuyo cometido es el de ordenar y hacer comprensible el mundo. A partir de las tres funciones que establece Losada (2015), podemos hacer una distinción tripartita en el uso de los mitos grecolatinos. Un "uso referencial" en aquellos casos en los que un mito, mediante su resemantización, refleja la nueva realidad, es decir, el contexto espaciotemporal desde el que es convocado; un "uso poético" cuando es utilizado como recurso figurativo u ornamental, como sucede a menudo en la poesía; y un "uso heurístico" cuando es utilizado para explicar el mundo o un determinado proceso individual o social.

Resulta innegable que en el corpus trabajado el mito es utilizado en gran parte de los textos tanto de forma referencial (para hacer un retrato de la sociedad desde la que es reescrito) como heurística (para tratar de hacer visible los procesos y tecnologías que han

hecho posible la sociedad que se plasma o los sujetos que habitan en ella). No obstante, consideramos que es este último el que caracteriza su uso durante el periodo analizado ya que, parafraseando a Losada (2015), es el que permite a su artífice ejemplificar las carencias, ansiedades y traumas del conjunto ciudadano. La función heurística ha acompañado al mito desde su origen y, de hecho, para algunos estudiosos "lo que diferencia el mito clásico de otros motivos y temas literarios es la importancia de la función heurística del mito clásico en su contexto original y el peso que aún hoy tiene en la cultura occidental" (Tomás Albina, 2015). Así, a lo largo de esta investigación, la reutilización del mito en la actualidad se ha mostrado como una herramienta eficaz para develar ante el receptor las dinámicas y discursos que construyen el mundo que habita y, de este modo, ha contribuido a generar conocimiento en torno a la naturaleza (no orgánica) de la sociedad chilena. Si, tal y como dejan ver las palabras de García Gual que hemos citado al inicio de esta investigación, el relato mítico ha podido trivializarse en los últimos tiempos, no lo han hecho su uso y su función.

Referencias bibliográficas y fuentes consultadas

Abraham, John (2010). "Pharmaceuticalization of Society in Context: Theoretical, Empirical and Health Dimensions". *Sociology* 44: 603-622.

Achotegui, Joseba (2009). "Estrés límite y salud mental: el síndrome del inmigrante con estrés crónico y múltiple (Síndrome de Ulises)". *Gaceta Médica Bilbao* 106: 122-133.

Acosta, Óscar (17 de marzo 2018). "La tragedia de Virginia". *Correo del Orinoco*. http://www.correodelorinoco.gob.ve/la-tragedia-de-virginia/

Adler, Heidrun (2000). "La cabeza de Medusa: dos obras dramáticas de Ariel Dorfman". Adler, Heidrun y Woodyard, George (eds.). *Resistencia y Poder. Teatro en Chile*. Madrid: Iberoamericana: 125-132.

Adler, Heidrun y Herr, Adrian (eds.) (2003). *Extraño entre dos patrias: teatro latinoamericano en el exilio*. Madrid: Iberoamericana.

Adorno, Theodor W. (1980). *Teoría estética*. Madrid: Taurus.

Aelbrecht, Franziska. (2016). *¿Cerrar la caja de la memoria o recordar para no repetir? La memoria del pasado dictatorial chileno en* La puta madre *(1997)* y La pequeña historia de Chile *(1995) de Marco Antonio de la Parra* [Tesis doctoral]. Universiteit Gent.

Aguilera-Ruiz, Óscar y Álvarez-Vandeputte, Javier (2015). "El ciclo de movilización en Chile 2005-2012: Fundamentos y proyecciones de una politización". *Revista Austral de Ciencias Sociales* 29: 5-32.

Aiello, Antonio J. (2013). "Virgilio Piñera a la sombra de los clásicos: una dramaturgia precursora del teatro posmoderno". Montes Huidobro, Matías y González Montes, Yara (eds.). *Celebrando a Virgilio Piñera, vol. 2*. Miami: Plaza Editorial.

Aillapán, Pedro; Araya, Yorka; Astudillo, Paula; Hellman, Eduardo; Obreque, Lawrence; Tapia, Gonzalo; Ortíz, Tamara y Villalobos, Camila (2012). "La Vicaría de la Solidaridad 1976-1983. Poder, solidaridad y Derechos Humanos en Chile". *Revista de Historia y Geografía* 26: 39-55

Aimone, Enrique (2007). "*Los Pincheira*: una parábola de la transición chilena". *Cuadernos de Información* 21: 66-73.

Aisemberg, Alicia y Lusnich, Ana Laura (1997). "*Dido* y *Argia*: las primeras tragedias sudamericanas". Pellettieri, Osvaldo (ed.). *De Esquilo a Gambaro: teatro, mito y cultura griegos y teatro argentino*. Buenos Aires: Editorial Galerna: 13-24.

Albornoz Farías, Adolfo (2005). "Juan Radrigán. Veinticinco años de teatro, 1979 - 2004 (un comentario general a propósito de marginalidad y memoria, dictadura, transición y postdictadura en Chile)". *Acta Literaria* 31: 99-113.

Albornoz Farías, Adolfo (2006). "Marco Antonio de la Parra, tres décadas de teatro, 1975-2006". *Acta Literaria* 33: 109-132.

Albornoz Farías, Adolfo (2022). "El exilio teatral chileno en Costa Rica: bifurcación, destierro y resurrección del Teatro del Ángel". *Revista Documentos Lingüísticos y Literarios* 41: 59-75.

Aletto, Carlos (15 de junio de 2020). "Ariel Dorfman: 'Todo lector sabio es un detective literario'". *Infobae*. https://www.infobae.com/cultura/2020/06/15/ariel-dorfman-todo-lector-sabio-es-un-detective-literario/

Altamirano, Juan Carlos (1987). *Así, así se mueve Don Francisco: un estudio sobre* Sábados Gigantes *y la televisión*. Santiago de Chile: Estudios ILET.

Alternativa Teatral (2014). "ODISEO.COM". https://www.alternativateatral.com/obra32848-odiseocom

Althusser, Louis (1974). "Ideología y aparatos ideológicos del Estado". *Escritos*. Barcelona: Laia.

Alvarado, Rodrigo y García Gabriela (3 de agosto de 2007). "Hay que reivindicar a los perdedores". *La Nación*: 34.

Alvarado Vera, Esteban Renato (2019). *La política en la ficción melodramática durante la transición chilena a la democracia. El caso de las telenovelas* Volver a Empezar *y* Sucupira [Tesis de licenciatura]. Universidad de Chile.

Álvarez, Nazira. (2003). *Medea y Alcestis: Imágenes estereotípicas de la mujer demonio y la mujer ángel en las tragedias de Eurípides* [Tesis de maestría]. Universidad de Costa Rica.

Álvarez Vallejos, Rolando (2019). "Los movimientos sociales en transición: a 30 años del plebiscito de 1988". Pinto Vallejos (ed.). *Las largas sombras de la dictadura: a 30 años del plebiscito* [edición digital]. Santiago de Chile: LOM Ediciones.

Álvarez-Santullano, Pilar y Forno, Amílcar (2008). "La inserción de la lengua mapuche en el currículum de escuelas con educación intercultural: un problema más que metodológico". *Alpha. Revista de Artes, Letras y Filosofía* 26: 9-28.

Amaya González, Juan Pablo (2015). "Dramaturgas de los teatros universitarios chilenos: María Asunción Requena e Isidora Aguirre". *Revista Estudios Hemisféricos y Polares* 6: 29-39.

Amigo, Bernardo; Bravo, Maria Cecilia y Osorio, Francisco (2014). "Telenovela, recepción y debate social". *Cuadernos.info* 34: 135-145.

Andrade Geywitz, Carlos (1991). *Reforma de la Constitución Política de la República de Chile de 1980*. Santiago: Editorial Jurídica de Chile.

Andrés Alarcón, Marcela (2009). *Antuco, ¿héroes de qué? La trágica marcha de errores del Ejército chileno* [Tesis de licenciatura]. Universidad de Chile.

Andújar, Rosa (2015). "Revolutionizing Greek Tragedy in Cuba: Virgilio Piñera's *Electra Garrigó*". Bosher, Kathryn; Macintosh, Fiona; McConnell, Justine y Rankine Patrice (eds.). *The Oxford Handbook of Greek Drama in the Americas* [edición digital]. Oxford: OUP Oxford.

Andújar, Rosa y Nikoloutsos, Konstantinos P. (2020). "Staging the European Classical in 'Latin' America: An Introduction". Andújar, Rosa y Nikoloutsos, Konstantinos P. (eds). *Greeks and Romans on the Latin American stage* [edición digital]. Nueva York: Bloomsbury.

Antezana Barrios, Lorena y Mateos-Pérez, Javier (2015). "Ficción televisiva e historia reciente: el caso de *Los archivos del cardenal*". *XI Jornadas de Sociología*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina. 1-23.

Anthropos (1992). "Cronología de José Ricardo Morales". *Anthropos. Boletín de información y documentación* 133: 27-31.

Arancibia Clavel, Roberto (2010). "Vigencia del pensamiento de Bernardo O'Higgins en el Bicentenario de Chile". *Revista Política y Estrategia* 115: 13-33.

Aravena, Francisco (28 de agosto de 2019). "Los 'mensajes ocultos' en la TV: el otro yo de las teleseries". *el periodista*. https://www.elperiodista.cl/2019/08/los-mensajes-ocultos-en-la-tv-el-otro-yo-de-las-teleseries/

Arce, Luz (1993). *El infierno*. Santiago de Chile: Planeta.

Archivo Filoctetes. https://archivofiloctetes.com.ar/

Armas Marcelo, Juan Jesús (29 de julio de 2020). "Filoctetes, el imprescindible". *El Español*.https://www.elespanol.com/elcultural/blogs/a_la_intemperie/20200729/filoctetes-imprescindible/509069095_12.html

Arrate, Jorge y Rojas, Eduardo (2003). *Memoria de la izquierda chilena. Tomo I*. Santiago de Chile: Ediciones B. Chile.

Arriagada, Arturo y Navia, Patricio (2011). "La televisión y la democracia en Chile, 1988-2008". Rodríguez, Carlos y Moreira, Carlos (eds.). *Comunicación política y democratización en Iberoamérica*. México: Editorial Flacso Paraguay-Universidad Iberoamericana: 169-194.

Arroyo Carvajal, Yordan (2022). "¿Espera y silencio? De las Penélopes de la Odisea (I. 358-360, II. 104-105 y XIX. 149-150) a las Penélopes costarricenses". *Repertorio Americano* 32: 141-165.

Avaria, Diego (2012). "El aporte de los exiliados políticos al retorno a la democracia en Chile". *I Jornadas de Trabajo sobre Exilios Políticos del Cono Sur en el siglo XX*. 26, 27 y 28 de septiembre de 2012, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de la Plata, La Plata, Argentina. 1-16.

Ávila, Mariela Cecilia (2021). "Entre Ulises y Penélope: el lugar de las exiliadas del Cono Sur latinoamericano". *Revista Rumbos TS* 25: 9-26.

Ayala, Leslie C. (23 de agosto de 2011). "Las consecuencias que tendría invocar la Ley de Seguridad del Estado". *Emol Nacional*. https://www.emol.com/noticias/nacional/2011/08/23/499422/las-consecuencias-que-tendria-invocar-la-ley-de-seguridad-del-estado.html

Aylwin, José (2000). "Los conflictos en el territorio mapuche: antecedentes y perspectivas". *Revista Perspectivas* 2: 277-300.

Azcárraga, Bárbara Vanessa (2009): *Memoria e Historiografía. Los usos públicos de la memoria durante la postdictadura. Chile 1990-2006* [Tesis de licenciatura]. Universidad de Valparaíso.

Azcue, Verónica y Santa María, María Teresa (2016) *Mito y tradición en el teatro del exilio republicano de 1939*. Sevilla: Editorial Renacimiento.

Azparren Giménez, Leonardo (2010). "Modelo de periodización de la historia del teatro en Venezuela". *Arrabal* 7: 11-16.

Bachofen, Johann Jakob (1861). *Das Mutterrecht: eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur*. Stuttgart.

Badcock, James (5 de mayo de 2015). "Enric Marco, el español que dijo ser sobreviviente del Holocausto y en realidad trabajó para los nazis". *BBC News*. https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/05/150505_aniversario_mauthausen_impostor_enric_marco_espana_ch

Baer, Alejandro (2010). "La memoria social. Breve guía para perplejos". Zamora, José Antonio (ed.). *Memoria - Política – Justicia*. Madrid: Trotta: 131-148.

Balaskas, Vasileios (2012). "Glorificación nacional y propaganda franquista: *Atlántida* en el Festival de Mérida (1966)". *Tycho. Revista de iniciación en la investigación del teatro clásico grecolatino y su tradición* 8: 77-86.

Bañuls Oller, José Vicente (1996). "*Paideia* aristocrática y *paideia* democrática". *Quaderns de filologia. Estudis literaris* 2: 7-22.

Bañuls Oller, José Vicente (1997). "Oralidad y escritura en la épica homérica". *Quaderns de filología. Estudis lingüístics* 2: 63-80.

Bañuls Oller, José Vicente (1998). "Tragedia griega y compromiso político". Andresen, Karen; Bañuls Oller, José Vicente y De Martino, Francesco (eds.). *El teatre, eina política*. Bari: Levante Editori: 35-49.

Bañuls Oller, José Vicente (2000). "Los coros femeninos de las tragedias griegas". Morenilla Talens, Carmen y De Martino, Francesco (eds.). *Fil d'Ariadna: El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental*. Bari: Levante Editori: 37-60.

Bañuls Oller, José Vicente (2001). "Clitemnestra y la acción trágica". Morenilla Talens, Carmen y De Martino, Francesco (eds). *El perfil de les ombres: el teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental*. Bari: Levante Editori: 19-57.

Bañuls Oller, José Vicente (2016). "Cuando la tragedia se hace historia y la historia tragedia". *Nova Tellus: Anuario del Centro de Estudios Clásicos* 34: 53-86.

Bañuls Oller, José Vicente (2017). "Antecedentes homéricos del Agamenón trágico: caracterización del personaje y motivos de la saga". *Ágora: Estudos Clássicos em Debate* 19: 77-98.

Bañuls Oller, José Vicente y Crespo Alcalá, Patricia (2003). "Electra, la tejedora de destinos". De Martino, Franceso (ed.). *L'ordim de la llar: el teatre clàssic al marc de la cultura greca i pervivència dins la cultura*. Bari: Levante Editori: 103-118.

Bañuls Oller, José Vicente y Crespo Alcalá, Patricia (2006). "El *Filoctetes* de Sófocles, una propuesta regeneracionista". Morenilla Talens, Carmen y Bañuls Oller, José

Vicente (eds.). *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental*. Bari: Levante Editori: 59-82.

Bañuls Oller, José Vicente y Crespo Alcalá, Patricia (2008). "Sófocles ante la deslegitimación de la legalidad política". Bañuls Oller, José Vicente; De Martino, Francesco y Morenilla Talens, Carmen (eds.). *Teatro y sociedad en la antigüedad clásica: las relaciones de poder en época de crisis*. Bari: Levante Editori: 21-52.

Bañuls Oller, José Vicente; Crespo Alcalá, Patricia y Morenilla Talens, Carmen (2006). Electra *de Sófocles y las primeras recreaciones hispanas*. Bari: Levante Editori.

Barraza, Fernando (1982). "Concursos y sorteos. ¿Quién regala a quién?". *Mensaje* 315: 704-705.

Barría Jara, Mauricio (2004). "*El peso de la pureza*". *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano* 133: 43-57.

Barría Jara, Mauricio (2009). "Aproximaciones para el estudio de una generación de dramaturgos chilenos contemporáneos: Estrategias alegóricas en la obra de Juan Claudio Burgos". *Telón de Fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral* 10: 1-26.

Batalla, Juan (14 de junio de 2023). "Medusa, la mujer maldita de la historia del arte y el camino de su reivindicación". *Infobae*. https://www.infobae.com/cultura/2023/06/14/medusa-la-mujer-maldita-de-la-historia-del-arte-y-su-camino-de-su-reivindicacion/

BCN 1 (s. f.). "Partido Unión Demócrata Independiente". Historia política. *Biblioteca del Congreso Nacional de Chile*.https://www.bcn.cl/historiapolitica/partidos_politicos/wiki/Partido_Uni%C3%B3n_Dem%C3%B3crata_Independiente

BCN 2 (s. f.). "Partido Renovación Nacional". Historia política. *Biblioteca del Congreso Nacional de Chile*. https://www.bcn.cl/historiapolitica/partidos_politicos/wiki/Partido_Renovaci%C3%B3n_Nacional

BCN 3 (s. f.). "Reforma Procesal Penal". Ley Fácil. *Biblioteca del Congreso Nacional de Chile*. https://www.bcn.cl/portal/leyfacil/recurso/reforma-procesal-penal

BCN 4 (s. f.). "Partido Por la Democracia". Historia política. *Biblioteca del Congreso Nacional de Chile* https://www.bcn.cl/historiapolitica/partidos_politicos/wiki/Partido_Por_la_Democracia#Origen%20.

Benavente, Mario (2003). *Contar para saber: Chacabuco, Puchuncaví, Tres Álamos. 1973-1975*. Edición del autor.

Benedetto, Vincenzo di y Medda, Enrico (1997*). La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*. Turín: Einaudi.

Bernal Lavesa, Carmen (2002). "Medea en la tragedia de Séneca". López López, Aurora y Pociña Pérez, Andrés (eds.). *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*. Granada: Universidad de Granada: 459-485.

Bernal Lavesa, Carmen (2006). "La tragedia *Dido* de Juan Cruz Varela". Morenilla Talens, Carmen y Bañuls Oller, José Vicente (eds.). *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental*. Bari: Levante Editori: 83-112.

Bilbao Cárcamo, Javiera y Ramírez Baeza, Nataly (2017). "Televisión y construcción de memorias: el caso de las mujeres pobladoras de Santiago Oriente, en *Teleanálisis* y *Sábados gigantes* (1985-1987)". *Goliardos. Revista estudiantil de Investigaciones Históricas* 142: 88-95.

BioBioTv (7 de marzo 2016). "Documental *La Odisea de Ulises*: 'La visión hacia Pinochet en Chile y en los EE.UU'". *BioBioChile*. https://www.biobiochile.cl/noticias/2016/03/07/documental-la-odisea-de-ulises-la-vision-hacia-pinochet-en-chile-y-en-los-ee-uu.shtml

Biografías y Vidas (s. f.). "Bernardo O'Higgins". *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. https://www.biografiasyvidas.com/biografia/o/ohiggins_bernardo.htm

Bixler, Jacqueline E. (2000). "El juego del poder y la parálisis político-existencial en el teatro de Egon Wolff". Adler, Heidrun y Woodyard, George (eds.). *Resistencia y Poder. Teatro en Chile*. Madrid: Iberoamericana: 39-56.

Blanco Jessen, Constanza (2017). *Pedagogías de la fragmentación en Joseph Danan, Jean-Pierre Sarrazac y José Sanchis Sinisterra* [trabajo de final de máster]. Universitat Autònoma de Barcelona.

Blin, Fanny (2019). "Antígona y su sangre: el contra-modelo de familia por excelencia". Deville, Hélène; Cordone, Gabriela; Nabet Egger, Carole; Torres, Silvia Rosa y Sánchez, Joana (eds.). *Familias profanas: nuevas constelaciones familiares en la narrativa y la dramaturgia hispánicas*. Madrid: Visor Libros: 145-161.

Boitani, Piero (2001). *La sombra de Ulises: Imágenes de un mito en la literatura occidental*. Barcelona: Ediciones Península.

Bosher, Kathryn; Macintosh, Fiona; McConnell, Justine y Rankine, Patrice (eds.) (2015). *The Oxford Handbook of Greek Drama in the Americas* [edición digital]. Oxford: OUP Oxford.

Bracamonte, Jorge (2016). "Rock y narrativa en la dictadura y primera postdictadura argentina. Lenguajes alternativos y valores de cambio literario". Reati, Fernando y Cannavacciuolo, Margherita (eds.). *De la cercanía emocional a la distancia histórica. (Re)presentaciones del terrorismo de Estado, 40 años después*. Buenos Aires: Prometeo: 287-308.

Bravo, Claudia (2020). "*El Silencio de Medusa;* obra feminista en el Área 51". *Marcando trayectoria*. http://marcandotrayectoria.com/el-silencio-de-medusa-obra-feminista-en-el-area-51/

Bristol, Michael D. (1989). *Carnival and Theater: Plebeian Culture and the Structure of Authoritv in Renaissance England*. New York & London: Routledge.

Brncic, Carolina (2018). "Metadrama: Reescrituras y falsificaciones en Shakespeare, Barrales y Radrigán". *Alpha. Revista de artes, letras y filosofía* 47: 75-89.

Brncic, Carolina (2020). "Philoctetes and Medea in Contemporary Chilean Theatre". Andújar, Rosa y Nikoloutsos, Konstantinos P. (eds). *Greeks and Romans on the Latin American stage* [edición digital]. Nueva York: Bloomsbury.

Brncic, Carolina y Thomas, Eduardo (2019). "Panorama crítico de los hitos del drama chileno en la *Revista Chilena de Literatura*". *Revista Chilena de Literatura* 100: 139-170.

Brown, George H. (2005). "Reinventing the Stage". *Eighth IASTED International Conference on Computers and Advanced Technology in Education*. 29, 30 y 31 de agosto, Oranjestad, Aruba.

Brunel, Pierre (1992). *Mythocritique. Théorie et parcours*. París: Presses Universitaires de France.

Burgos, Nidia Lasteni (2011). "Para una cartografía teatral del exilio". *Stichomythia. Revista de teatro español contemporáneo* 11-12: 42-49.

Burnett, Anne (1973). "Medea and the Tragedy of Revenge". *Classical Philology* 68: 1-24.

Calvo Martínez, José Luis (1994). "La figura de Ulises en la literatura española". López Férez, Juan Antonio (ed.). *La épica griega y su influencia en la literatura española: (aspectos literarios, sociales y educativos)*. Madrid: Ediciones Clásicas: 333-358.

Calvo Martínez, José Luis (2011). "Introducción". *Odisea*. Madrid: Cátedra.

Camacho Rojo, José María (2019). "La tradición griega en las literaturas hispánicas contemporáneas: la *Odisea*". *Florentia iliberritana. Revista de estudios de antigüedad clásica* 30: 325-343.

Camponovo, Soledad (2011). "La telenovela chilena: agente de modernidad, 1967-2011" [archivo PDF]. http://memoriachilena.cl/noticias/index.asp?id=973057518

Campuzano, Luisa (2007). "Medea en el metro de Nueva York". Morenilla Talens, Carmen y Bañuls Oller, José Vicente (eds.). *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental*. Bari: Levante Editori: 405-417.

Canelo, Carolina (22 de marzo de 2016). "Convenio y contrato con estudio de abogados". *Para que nunca más en Chile. Corporación nacional para la integración de los derechos humanos a ex conscriptos de Chile: Agrupaciónexconscriptos.blogspot.com*.

Cápona, Daniela (2022a). "Ausencias y excesos: notas sobre la (im)posibilidad de una Antígona contemporánea". Lorenzano, Sandra y Chirinos Bravo, Karín (eds.). *Antígonas de América Latina. Po/éticas y políticas en diálogo*. Roma: Ledizioni: 37-48.

Cápona, Daniela (2022b). "*Antígona, (historia de objetos perdidos)*". Lorenzano, Sandra y Chirinos Bravo, Karín (eds.). *Antígonas de América Latina. Po/éticas y políticas en diálogo*. Roma: Ledizioni: 239-242.

Cápona, Daniela y del Campo, Alicia (2019). *Figuraciones del Mal. Agresores y violencia política en el teatro chileno contemporáneo*. Santiago de Chile: FONDART.

Cárcamo del Río, Pamela Valeria (2014). *Discursos de lo siniestro en el teatro chileno (1995-2010): Violencia, cuerpo y memoria (1995-2010)* [Tesis doctoral]. Universitat Autònoma de Barcelona.

Cárdenas, Juan Pablo (2013). *La democracia traicionada*. Santiago de Chile: Ediciones Radio Universidad de Chile.

Carrasco, Nemrod (2009). "*Edipo Rey*: entre lo político y lo sagrado". *Ágora. Papeles de Filosofía* 28: 119-140

Carrera, Ximena (s. f.). *Medusa*. Dramaturgas Chilenas. https://www.dramaturgaschilenas.cl/dramaturgas/ximena-carrera/

Carrió Mendía, Raquel (1990). “Estudio en blanco y negro: Teatro de Virgilio Piñera”. *Revista Iberoamericana* 56: 871-880.

Casals, Marcelo y Perry, Mariana (2020). “De la democracia revolucionaria a la democracia posible. Trayectorias políticas y conceptuales en la izquierda marxista chilena, 1950-1990”. *Historia* 53: 11-44.

Castillo, Carmen y Girard, Guy. (1994). *La flaca Alejandra* [documental]. Chile: Channel 4, France 3, Ina.

Castillo Didier, Miguel (1996). “Los estudios clásicos en Chile: retrospectiva y perspectiva”. *Anales de la Universidad de Chile* 3: 35-49.

Castillo Didier, Miguel (2003). “El mito de Odiseo”. *Atenea* 487: 11-23.

Castillo Hinojosa, Ana María; Simelio Solà, Núria y Ruiz Muñoz, María Jesús (2012). “La reconstrucción del pasado reciente a través de la narrativa televisiva. Estudio comparativo de los casos de Chile y España”. *Comunicación. Revista Internacional De Comunicación Audiovisual, Publicidad Y Estudios Culturales* 10: 666-681.

Castro Rodríguez, Vicente (2016). *La recepción del mito clásico grecolatino en el teatro español de los SS. XX-XXI: una herramienta de análisis* [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid.

Castro, Felipe; García, Roberto; Godoy, Isabel; Gómez, Felipe; Manjari, Mónica y Vilches, María José. (2004). *Entre la memoria y el olvido: Dramaturgia joven e identidad chilena en el período 2000-2004* [Tesis de licenciatura]. Universidad de Chile.

Catanzaro, Andrea (2005). “Il *geras* e l'immagine dell’eroe: un aspetto del potere nel I canto dell’ *Iliade*”. *PPol* 38: 373-390.

Cavarero, Adriana (2009). *Horrorismo: Nombrando la violencia contemporánea*. Barcelona: Anthropos.

Centro Cultural Matucana 100 1 (s. f.). “*Fábula del niño y los animales que se mueren* [de vuelta en m100]”. Archivo. *Centro Cultural Matucana 100*. https://www.m100.cl/archivo/2012/teatro-2012/fabula-del-nino-y-los-animales-que-se-mueren-version-libre-de-las-troyanas-de-euripides/

Centro Cultural Matucana 100 2 (s. f.). “Cinema Utoppia”. Archivo. *Centro Cultural Matucana 100*. https://www.m100.cl/archivo/2010/teatro-2010/cinema-utoppia/

Centro de Estudios Clásicos (s. f.). "Magíster en Estudios Clásicos, mención en Cultura o Lenguas Clásicas". *Centro de Estudios Clásicos Giuseppina Grammatico. Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación*. https://centroestudiosclasicos.wordpress.com/planes-de-estudio/magister/

Chávez Vergara, Francisca (2005). "Los intereses económicos detrás de la guerra de las teleseries". *Comunicación y Medios* 16: 99-114.

Chillón, Albert y Duch, Lluís (2016). *Sociedad mediática y totalismo: Antropología de la comunicación, vol. 2*. Barcelona: Herder Editorial.

Cholakian, Daniel (19 de septiembre de 2019). "Patricia Artés, el teatro, la violencia político sexual durante la dictadura y la neoliberalización de la memoria". *Nodal Cultural. Noticias de América Latina y el Caribe*. https://www.nodalcultura.am/2019/09/patricia-artes-el-teatro-la-violencia-politico-sexual-durante-la-dictadura-y-la-neoliberalizacion-de-la-memoria/

Chomsky, Noam y Herman, Edward S. (2010*). Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media* [edición Kindle]. London: Random House.

Cobo, Stephanie; Torán, Daniela y Vargas, Cecilia (2010). *Las venas abiertas del caso Spiniak* [Tesis de licenciatura]. Universidad de Chile.

Cole, Tim (2017). *Selling the Holocaust: From Auschwitz to Schindler. How History is Bought, Packaged and Sold* [edición Kindle]. London: Routledge.

Comisión Económica para América Latina y el Caribe [CEPAL] (1996). *Violencia de Género: Un problema de derechos humanos*. Publicaciones de la CEPAL.

Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura (2004). *Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura (Valech I)*. Chile: Ministerio de Interior.

Comisión Política Coordinadora Arauco Malleco (2018). "Apuntes para una historia de la CAM desde la CAM". *Centro de Documentación de los Movimientos Armados*. https://cedema.org/digital_items/8170

Contreras; Juan Manuel; Bott, Sarah; Guedes, Alessandra y Dartnall, Elizabeth (2010). "Violencia sexual en Latinoamérica y el Caribe: análisis de datos secundarios. Iniciativa de Investigación sobre la Violencia Sexual" [archivo PDF]. https://oig.cepal.org/es/documentos/violencia-sexual-latinoamerica-caribe-analisis-datos-secundarios

Cooperativa.cl (13 de septiembre de 2017). "Lagos y Comisión Valech: 'Suponer un pacto de silencio es una falta de respeto'". *Cooperativa.cl*.

https://www.cooperativa.cl/noticias/pais/dd-hh/judicial/lagos-y-comision-valech-suponer-un-pacto-de-silencio-es-una-falta-de/2017-09-13/124051.html

Coordinadora de ex-presas y presos políticos de Santiago (2004). "Por un mañana con Verdad, Justicia y Reparación Integral" [archivo PDF]. https://www.memoriaviva.com/Tortura/Por_un_manana_con_verdad.pdf

Cornejo Campos, Pamela Camila (2018). *Violencia contra la mujer en Chile: Análisis del delito de Maltrato Habitual de la Ley N°20.066* [Tesis de licenciatura]. Universidad de Chile.

Corvalán Márquez, Luis (2002). *Del anticapitalismo al neoliberalismo en Chile*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Crespo, María Inés (2020). "La heroína silenciada: Yocasta en *Edipo rey*". Conti, Luz; Fornieles Sánchez, Raquel; Jiménez López, María Dolores; Macía Aparicio, Luis M. y de la Villa, Jesús (eds.). *Δῶρα τά οἱ δίδομεν φιλέοντες. Homenaje al profesor Emilio Crespo*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid: 369-376.

Crespo Alcalá, Patricia (2004). "Género y conocimiento en la tragedia de Sófocles". De Martino, Francesco y Morenilla Talens, Carmen (eds.). *El caliu de l'oikos*. Bari: Levante Editori: 137-172.

Crespo Güemes, Emilio (2016). "Los exiliados de la guerra civil española en Latinoamérica y los estudios clásicos". *Revista de la Universidad de La Habana* 282: 10-20.

Cuartero, Francisco J. (1968). "La metáfora de la nave, de Arquíloco a Esquilo". *Boletín del Instituto de Estudios Helénicos* 2: 41-45.

Cusato, Domenico Antonio (2004). "La denuncia de los desaparecidos en *Viudas* de Ariel Dorfman". Cusato, Domenico Antonio (ed.). *Atti del Convegno di studi su La dittatura di Pinochet e la transizione alla democrazia in Cile: Trastoria e letteratura: Messina, 11-12 novembre 2003*. Messina: Andrea Lippolis Editore: 57-69.

Danek, Georg (2015). "*Nostoi*". Fantuzzi, Marco y Tsagalis, Christos (eds.). *The Greek Epic Cycle and its Ancient Reception. A Companion*. Cambridge: Cambridge University Press: 355-379.

Dante Alighieri (2010). *Divina Comedia*. Traducción de Ángel Chiclana. Madrid: Espasa-Calpe.

Dauster, Frank (1973). *Historia del Teatro Hispanoamericano, Siglos XIX y XX*. México D.F: Ediciones de Andrea.

De Erciga y Zuñiga, Alonso (1910). *La Araucana*. Santiago de Chile: Imprenta Elzeviriana.

De la Parra, Marco Antonio (1997). *La mala memoria. Historia personal de Chile contemporáneo*. Santiago: Planeta.

De la Parra, Marco Antonio (s. f.). *La puta madre*. Buenos Aires: CELCIT.

De la Puente, Maximiliano (2020). "*Prometeo hasta el cuello*. Mito, traición y *parrhesía* en las obras de los 'hijos críticos'". *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación* XLII: 204-211.

De Martino, Francesco; Morenilla, Carmen; Fialho, Maria do Céu; Silva, Maria Fátima; De Martino, Delio y Navarro, Andrea (eds.) (2017). *Clitemnestra o la desgracia de ser mujer en un mundo de hombres*. Bari: Levante Editori.

De Paco Serrano, Diana (1999). "Erinies y Euménides en el teatro español contemporáneo". Álvarez Morán, María Consuelo e Iglesias Montiel, Rosa María (eds.). *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio: actas del congreso internacional de los clásicos. La tradición grecolatina ante el siglo XXI*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones: 307-314.

De Paco Serrano, Diana (2003). *La tragedia de Agamenón en el teatro español del siglo XX*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.

De Romilly, Jacqueline (2011). *La tragedia griega*. Madrid: Gredos.

Debesa Marín, Fernando (1979). "El Teatro en el Período de O'Higgins". *Las conferencias O'Higgins*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

Decret 172/2015 del Consell pel qual concedeix la distinció honorífica d'Ambaixador de la Comunitat Valenciana a José Ricardo Morales Malva. 8 de octubre de 2015. *Diari Oficial de la Comunitat Valenciana* 7633.

Del Pozo Artigas, José (2018). *Diccionario histórico de la dictadura cívico-militar en Chile Período 1973-1990 y sus prolongaciones hasta hoy*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.

Del Valle Dávila, Ignacio (2022). "*Romance policial*: el deber de memoria y el cine de género acerca de la dictadura chilena". *Caracol* 23: 294-322.

Del Valle Rojas, Carlos y Ortiz Veas, Manuel (2004). "Los desafíos de la interculturalidad en la transición de la justicia penal en Chile: cuentas pendientes". *Revista Lengua y Literatura Mapuche* 10: 217- 226.

Delgado, Maria M. y Heritage, Paul (eds.) (1996). *In Contact With the Gods?: Directors Talk Theatre*. Manchester: Manchester University Press.

Depetris Chauvin, Irene (2017). "Memorias en el presente: Afecto y espectralidad en imaginarios acuáticos contemporáneos". *Aniki. Revista Portuguesa da Imagem em Movimento* 1: 171-190.

Di Doménico, M. Eugenia (29 de agosto de 1975). "*Orfeo y el desodorante* es una sátira a la sociedad de consumo". *El Mercurio*: 36.

Díaz Zambrana, Rosana (2007). "La retórica del naufragio en *La isla de la pasión* de Laura Restrepo". *Itinerarios. Revista de estudios lingüisticos, literarios, históricos y antropológicos* 6: 223-234.

Didi-Huberman, Georges (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.

Diéguez, Ileana (2013). *Cuerpos sin duelo*. Córdoba: Ediciones Document/A Escénicas.

Donoso Fritz, Karen (2013). "El 'apagón cultural' en Chile: políticas culturales y censura en la dictadura de Pinochet 1973-1983". *Outros Tempos: Pesquisa em Foco-História* 16: 104-129.

Donoso Fritz, Karen (2019). *Cultura y dictadura. Censuras, proyectos e institucionalidad cultural en Chile. 1973-1989*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Donoso Jiménez, Javiera (2010). "Violencia política en el sur de Chile: Estado, grupos económicos y Pueblo Mapuche. La Alianza Territorial Mapuche (Pu Lof Xawun) en el gobierno de Michelle Bachelet". *Revista SudHistoria* 1: 228-245.

Donoso Jiménez, Javiera (2013). "Violencia Política en Chile entre el pueblo Mapuche y el gobierno del presidente Ricardo Lagos". *Revista de Relaciones Internacionales, Estrategia y Seguridad* 8: 63-93.

Dorfman, Ariel (1998). *Viudas*. Madrid: Alfaguara.

Dorfman, Ariel (2006). *Purgatorio*. London: Nick Hern.

Dragojevic, Ivo (13 de junio de 2013). "Matucana 100 estrena *Mina Antipersonal*, la obra dirigida por Claudia Di Girólamo". *Nueva Mujer*. https://www.nuevamujer.com/espectaculos/2013/06/13/matucana-100-estrena-mina-antipersonal-la-obra-dirigida-por-claudia-di-girolamo.html

Dramaturgas Chilenas 1 (s. f.). “Sobre el documental *Evidencias*. Las otras dramaturgias”. *Dramaturgas Chilenas*. https://www.dramaturgaschilenas.cl/sobre-documental-evidencias-las-otras-dramaturgias/

Dramaturgas Chilenas 2 (s. f.). “Ximena Carrera (1971)”. *Dramaturgas Chilenas*. https://www.dramaturgaschilenas.cl/dramaturgas/ximena-carrera/

Durán Escobar, Sergio (2012). *Ríe cuando todos estén tristes. El entretenimiento televisivo bajo la dictadura de Pinochet*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.

Durán Escobar, Sergio (2013). “La representación televisiva del pasado reciente. El caso de Canal 13 y los 30 años del Golpe (2003)”. *Seminario A 40 años del Golpe de Estado en Chile. Usos y abusos en la historia*. 2, 3 y 4 de septiembre, Centro Gabriela Mistral, Santiago de Chile, Chile. 1-8.

Durán Escobar, Sergio (2015). “La representación televisiva del pasado reciente. Chile, 1973-2013”. *XXI Jornadas de Historia de Chile*. 4, 5 y 6 de noviembre, Universidad del Bío-Bío, Chillán, Chile. 1-6.

Eagleton, Terry (1997). *Ideología: una introducción*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Egaña Rojas, Daniel (2005). *Narraciones de la tortura. Su representación en tres textos dramáticos* [Tesis de licenciatura]. Universidad de Chile.

El Mercurio (6 de junio de 2000). “En *Medea Mapuche* Radrigán desmiente la historia”. *El Mercurio*: 16.

El Mostrador Cultural (13 de agosto de 2018). “Obra inspirada en la tragedia Medea *Erosión* en Parque Cultural de Valparaíso”. *El Mostrador*. https://www.elmostrador.cl/cultura/2018/08/13/obra-inspirada-en-la-tragedia-medea-erosion-en-parque-cultural-de-valparaiso/

El Sur (10 de enero de 2001). “Silvia Marín: ‘Hay que recuperar las raíces’”. *El Sur*. http://www.mapuche.info/news02/dsur010110.html

Eltit, Diamela (1996). “Cuerpos nómadas”. *Hispamérica: revista de literatura* 75: 3-16.

Enríquez-Ominami, Marco (2003). *Chile, los héroes están fatigados* [documental]. Chile: CINETEVE.

Escalona, Camilo (1999). *Una transición de dos caras. Crónica crítica y autocrítica*. Santiago de Chile: LOM.

Escobar, Benito (2006). *Ulises o no, seguido de Frontera*. Santiago de Chile: Editorial Ciertopez.

Escobar, Paz (2012). "'En el medio de todo eso estaba yo, un pelado conscripto': memoria(s), identidad(es) y política en el film *Mi mejor enemigo*". *Congreso Internacional de Americanistas Construyendo diálogos en las Américas*. 15-20 de julio, Universidad de Viena, Viena, Austria.

Espinoza Quezada, Marco Antonio y Miranda González, Raul (2009). *Mutaciones escénicas: mediamorfosis, transmedialidad y postproducción en el teatro chileno contemporáneo*. Santiago: RIL Editores.

Esteban Santos, Alicia (2015). "*Agamenón, Medea* y *Traquinias*: retrato sangriento de tres esposas. Heroínas de la mitología griega V". *Cuadernos de filología clásica. Estudios griegos e indoeuropeos* 25: 157-191.

Estupiñán Serrano, Mary Luz (2023). "Las hebras de Penélope en las Américas". *Revista Chilena de Literatura* 107: 105-132.

Etimologías de Chile (s. f.). "Winka". *Diccionario Etimológico Castellano en Línea*. https://etimologias.dechile.net/?winka

Eurípides (1983). *Tragedias*. Traducción de José Alemany y Bolufer. Madrid: Editorial Edaf.

Eurípides (2015). *Tragedias III*. Traducción de Carlos García Gual y Luis Alberto Cuenca. Madrid: Gredos.

Falaha, Boris L. (1993). "Chile: ¿Transición o democracia limitada?". *Revista de Sociología* 8: 71-78.

Farfán, Claudia y Labra, Alberto (3 de septiembre de 2010). "Historia de una traición". *Qué Pasa. La Tercera*. http://www.quepasa.cl/articulo/politica/2010/09/19-3993-9-historia-de-una-traicion.shtml/

Faúndez Carreño, Tania (2015). "*Los Millonarios*. El retorno del conflicto mapuche y los antagonismos sociales". *Revista Apuntes de Teatro* 140: 161-170.

Faúndez Carreño, Tania (2014). *La guerra en la dramaturgia chilena* [Tesis doctoral]. Universitat Autònoma de Barcelona.

Feld, Claudia (2016). "El imposible debate entre víctimas y victimarios: notas sobre las declaraciones televisivas de Miguel Etchecolaz (1997)". *Rúbrica Contemporánea* 9: 77-101.

Fernández, Rafael H. (1968). *La enseñanza del griego en Venezuela*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

Fernández, Luis Manuel (6 de octubre de 1975). "Orfeo y el Desodorante". *El Cronista:* 30.

Fernández-Biggs, Braulio y García-Huidobro, Joaquín (2013). "Antigone in the Southern Cone of Latin America". *Ágora. Estudos clássicos em debate* 15: 231-264.

Fernández-Galiano, Manuel (1993). "Introducción". *Odisea*. Traducción de José Manuel Pabón. Madrid: Gredos: 7-95.

Fernández-Santos, Inés (8 de febrero de 2013). "La victoria que encerraba una derrota". *El País.* https://elpais.com/cultura/2013/02/07/actualidad/1360268090_950870.html

Figueroa, Francisco (2019). "Recobrando la democracia: la militarización del conflicto político en Chile". Pinto Vallejos, Julio (ed.). *Las largas sombras de la dictadura: a 30 años del plebiscito* [edición digital]. Santiago de Chile: LOM Ediciones.

Figueroa Huencho, Verónica (2019). "Situación actual de los derechos del pueblo mapuche después del caso Catrillanca". *Anuario de Derechos Humanos* 15: 15-40.

Figueroa Huencho, Verónica (2022). *Formulación de políticas públicas indígenas en Chile. Evidencias de un fracaso sostenido* [edición digital]. Santiago de Chile: Editorial Universitaria de Chile.

Figueroa Rodríguez, Soledad (2021). "Una mujer arde sobre sí misma. Revisión feminista de lo griego en la dramaturgia chilena contemporánea: *Granada* e *Informe de una mujer que arde*". *Revista Apuntes de Teatro* 146: 47-63.

Floeck, Wilfried (2005). "Mito e identidad femenina. Los cambios de la imagen de Penélope en el teatro español del siglo XX". Vilches Frutos, María Francisca (ed.). *Mitos e identidades en el teatro español contemporáneo*. Nueva York: Editions Rodopi: 53-63.

Fradinger, Moira (2013). "Demanding the Political: *Widows*, or Ariel Dorfman's Antigones". *Hispanic Issues On Line* 13: 64-81.

Fradinger, Moira (2023). *Antígonas. Writing from Latin America*. Oxford: Oxford University Press.

Fröhlich, Franziska (s. f.). *Medusa: How the Mythological Monster became a Feminist Icon* [Tesis de licenciatura]. Tilburg University.

Galemiri, Benjamín (s. f.). *Edipo Asesor*. Buenos Aires: CELCIT.

Galemiri, Benjamín (s. f.). *Infamante Electra*. Buenos Aires: CELCIT.

Galeote, Manuel (2015). "Introducción". *José Ricardo Morales. Teatro*. Málaga: Las cuatro estaciones: 15-53.

Gallego, Julián (1999). "El pensamiento trágico de la política democrática. El acontecimiento de una nueva justicia en la *Orestía* de Esquilo". *Gerión* 17: 179-211.

Gallego Gallego, Antonio (2008). "Los cánticos del cíclope. Variaciones sobre un tema clásico". *Itamar. Revista de Investigación Musical* 1: 155-177.

Gallina, Andrés (2016). "Teatro y exilio: operaciones de lectura sobre un campo en construcción". *III Jornadas de Trabajo sobre Exilios Políticos del Cono Sur en el siglo XX. Agendas, problemas y perspectivas conceptuales*. 9, 10 y 11 de noviembre de 2015, Universidad de Santiago de Chile, Santiago de Chile, Chile.

GAM 1 (2022). "No hay derecho". *Gabriela Mistral. Centro de las artes, la cultura y las personas*. https://gam.cl/teatro/no-hay-derecho/

GAM 2 (2023). "Antuco*". Gabriela Mistral. Centro de las artes, la cultura y las personas*. https://gam.cl/teatro/antuco/

Gambón, Lidia (2009). "Medea mapuche o el diálogo Eurípides-Juan Radrigán". López López, Aurora y Pociña Pérez, Andrés (eds.). *En recuerdo de Beatriz Rabaza: comedias, tragedias y leyendas grecorromanas en el teatro del siglo XX*. Granada: Universidad de Granada: 239-250.

García, William (1996). *Subversión y relaboración de mitos trágicos en el teatro latinoamericano contemporáneo* [Tesis doctoral]. The State University of New Jersey.

García Castro, Antonia (2011). *La lenta muerte de los desaparecidos en Chile*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.

García Cívico, Jesús (2019). *La tortura: aspectos jurídicos, sociales y estético-culturales*. Valencia: Tirant lo Blanch.

García Gual, Carlos (1975). "Tiresias o el adivino como mediador". *Emerita. Revista de lingüística y filología clásica* 43: 107-132.

García Gual, Carlos (1999). "Sobre la reinterpretación literaria de mitos griegos: ironía e inversión del sentido". Monegal, Antonio; Bou, Enric y Villanueva Prieto, Darío

(eds.). *Sin fronteras: ensayos de literatura comparada en homenaje a Claudio Guillén*. Madrid: Castalia: 183-194.

García Gual, Carlos (2000). "Introducción". *Odisea*. Traducción José Manuel Pabón. Madrid: Editorial Gredos: IX y XV.

García Gual, Carlos (2008). "Mitología y literatura en el mundo griego". *Amaltea. Revista de Mitocrítica* 0: 1-12.

García Gual, Carlos (2014). *Sirenas: seducciones y metamorfosis*. Madrid: Turner.

García Pérez, David (2006). *Prometeo. El mito del héroe y del progreso. Estudio de literatura comparada*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas.

García Pérez, David (2020). "Guerra y tragedia: el sentido dramático de la *párodos* del *Agamenón* de Esquilo". *Synthesis* 27.

García Pérez, David (2021). "Estudio preliminar". *Orestiada.* Versión de David García Pérez. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México: XXIII-CXXXVII.

Garretón, Manuel Antonio (1991). "Del autoritarismo a la democracia política". *Revista Mexicana de Sociología* 53: 283-292.

Garretón, Manuel Antonio; Garretón, Carmen y Garretón, Roberto (1998). *Por la fuerza sin la razón. Análisis y textos de los bandos de la dictadura militar*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.

Garzón Martha, Álvaro (1990). "Del sentido de la actitud trágica en el teatro de la independencia (1790 -1830)". *Revista Colombiana de Sociología* 1: 101-115.

Graña, María Cecilia (2014). "Una reescritura y su traducción: 'Electra en la niebla' de Gabriela Mistral". *Orillas* 3: 1-15.

Grass Kleiner, Milena (2016). "*Medusa* y *El taller*: cuando el teatro pone en escena la zona gris". *Revista Arte Escena* 1: 2-13.

Gatti, Gabriel (2011). *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Gatti, Gabriel, (2019). "Ni causas, ni razones, ni culpables. Las víctimas sin perpetradores (y otras paradojas de un mundo de víctimas)". Ferrer, Anacleto y Sánchez-Biosca, Vicente (eds.). *El infierno de los perpetradores. Imágenes, relatos y conceptos*. Barcelona: Bella Terra: 55-69.

Gavilanes Bravo, Susana (2008). *Presencia y ausencia de la figura femenina en los orígenes de las culturas: de la diosa europea a la diosa americana* [Tesis doctoral]. Universitat Jaume I.

Godoy Arcaya, Oscar (1999). "La transición chilena a la democracia: pactada". *Estudios Públicos* 74: 79-106.

Godoy Gallardo, Eduardo (2000). "Prólogo". *Teatro. Colón a toda costa o el arte de marear. Edipo reina o la planificación*. Santiago de Chile: RIL Editores.

Gómez Espelosín, Francisco Javier (2000). *El descubrimiento del mundo. Geografía y viajeros en la Antigua Grecia*. Madrid: Akal.

Gómez Tapia, Roxana (2013). *Emergencia y rebase en la pose y puesta en práctica del cuerpo transformista/travesti (trans/trave) en Chile* [Tesis de maestría]. Pontificia Universidad Católica de Chile.

González, Camila (2017). "Teatro chileno y política: de macro y micropolíticas hacia un 'giro ciudadano'". Arteaga, Ignacia; Cottin, Giovanna; Mella, Beatriz y Mella, Camilla (eds.) *Ideas desde el Reino Unido. Críticas y propuestas para el desarrollo de Chile* [archivo PDF]. chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://politicaspublicas.uc.cl/content/uploads/2011/12/Libro-2011-2.pdf

González Delgado, Ramiro (2005). "Penélope y el secreto de una espera: la pervivencia de una heroína griega en la poesía contemporánea". González González, Marta y Pedregal Rodríguez, María Amparo (eds.). *Venus sin espejo. Imágenes de mujeres en la Antigüedad clásica y el cristianismo primitivo*. Oviedo: KRK Ediciones: 327-345.

González Delgado, Ramiro (2006). "Penélope/Helena en el teatro español de posguerra". *Stichomythia. Revista de teatro español contemporáneo* 4: 1-18.

González González, Gabriela (2018). *Neoliberalismo y salud mental en Chile: ¿está el modelo volviéndonos locos?: perspectivas históricas en torno al aumento del malestar subjetivo. 1973-2018* [Tesis de licenciatura]. Universidad de Chile.

González de Tobía, Ana María (2005). "Tradición clásica en Iberoamérica". *Synthesis* 12.

González Le Saux, Marianne (2010). "La lucha contra la corrupción desde una perspectiva de derechos humanos". *Seminario Internacional Las Políticas de Transparencia y Lucha contra la Corrupción en América Latina*. 9 y 10 de diciembre, Quito, Ecuador. 1-11.

Griffero, Ramón (2000): “El teatro chileno al fin del siglo”. Adler, Heidrun y Woodyard, George (eds.). *Resistencia y Poder. Teatro en Chile*. Madrid: Iberoamericana: 133-144.

Grimal, Pierre (1989). *Diccionario de Mitología Griega y Romana*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Guaquiante Blaskovic, Lenka (2010). “*Mapocho* de Nona Fernández: herida y palabra callada”. *Proyecto Patrimonio*. http://www.letras.mysite.com/nf131010.html

Guerrero del Río, Eduardo (1986). “Teatro chileno en el exilio”. *Literatura chilena, creación y crítica* 36-37: 58-60.

Guerrero del Río, Eduardo (4 de junio de 2006). “Una tragedia griega con mirada chilena”. *La Tercera*: 81.

Guerrero Lira, Cristian y Cárcamo Sirguiado, Ulises (2013). “Bernardo O'higgins entre izquierda y derecha. Su figura y legado en Chile: 1970-2008”. *Cuadernos de Historia* 39: 113-146.

Guevara, Tomás (1929). *Historia de Chile. Chile Prehispano. Tomo I.* Santiago de Chile: Establecimientos Gráficos Balcells & Co.

Gutiérrez Koester, Isabel (2002). “Medusa o el silencio de la Gorgona”. Morenilla Talens, Carmen y De Martino, Francesco (eds.). *El perfil de les ombres: el teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental*. Bari: Levante Editori: 225-244.

Hall, Edith (2004). “Introduction. Why Greek Tragedy in the Late Twentieth Century?”. Hall, Edith; Macintosh, Fiona y Wrigley, Amanda (eds.). *Dionysus since 69. Greek tragedy at the dawn of the third millennium*. Oxford: Oxford University Press: 1-46.

Han, Byung-Chul (2016). *Topología de la violencia* [edición digital]. Barcelona: Herder Editorial.

Hardwick, Lorna (2003). *Reception studies*. Oxford: Oxford University Press.

Hartwick, Susanne (2014). “Introducción”. Hartwick, Susanne (ed.). *Culto del mal, cultura del mal: Realidad, virtualidad y representación*. Iberoamericana-Vervuet, 2014: 9-17.

Hässeler, Jens (2003). “¿Voces extrañas en el éter? Dramas radiofónicos de autores chilenos en la RDA”. Adler, Heidrun y Herr, Adrian (eds.). *Extraño entre dos patrias: teatro latinoamericano en el exilio*. Madrid: Iberoamericana: 169-182.

Herreras Maldonado, Enrique (2010). *La tragedia griega y los mitos democráticos*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Herreras Maldonado, Enrique (2019). "Auge y declive de la 'democracia ateniense a través del teatro". *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía* 46: 47-70.

Hevia Jordán, Evelyn (2014). *Memorias subterráneas en el Chile actual: el lugar de la "traición" en las memorias de sobrevivientes de Villa Grimaldi* [Tesis de maestría]. Universidad de Chile.

Hirschmann, Albert (1991). *Retóricas de la intransigencia*. México: Fondo de Cultura Económica.

Hokheimer, Max y Adorno, Theodor W. (1994). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Valladolid: Editorial Trotta.

Hong, Hyerim (2019). "Recepción y análisis de la representación de *Viudas*, de Ariel Dorfman". *Sincronía* 76: 481-500

Hualde Pascual, Pilar (2009). "Fuentes griegas y latinas de *Mitrídates, Rey del Ponto*, de Fray Francisco del Castillo, El ciego de la Merced". *Cuadernos de filología clásica. Estudios griegos e indoeuropeos* 19: 183-216.

Hualde Pascual, Pilar (2012). "Mito y tragedia griega en la literatura iberoamericana". *Cuadernos de filología clásica. Estudios griegos e indoeuropeos* 22: 185-222.

Huidobro Salazar, María Gabriela (2014). "Humanismo cívico y tradición clásica en los albores republicanos de Chile". *Revista Complutense de Historia de América* 41: 173-196.

Huidobro Salazar, María Gabriela (2017). "Clásicos grecorromanos en tiempos de la independencia de Chile: Autores, libros e influencias". *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal. Ensayos sobre letras, historia y sociedad* 64: 169-198.

Huidobro, María Gabriel y Cornejo, Maribel (2015). "La recepción de los clásicos durante las independencias hispanoamericanas: propuesta para una aproximación teórica e historiográfica". *Intus-Legere Historia* 9: 47-68.

Huneeus, Carlos (2003). *Chile, un país dividido. La actualidad del pasado*. Santiago de Chile: Catalonia.

Huneeus, Carlos (2014). *La democracia semisoberana: Chile después de Pinochet*. Santiago de Chile: Taurus.

Hurtado, María de la Luz (2000). "Construcción de identidades en la dramatización de la realidad chilena". *Latin American Theatre Review* 34: 43-65.

Hurtado, María de la Luz (2009). "Teatro chileno. Historicidad y autorreflexión". *Nuestra América* 7: 143-159.

Hurtado, María de la Luz (2010a). "Prólogo". *Antología: Un Siglo de Dramaturgia Chilena I*. Santiago de Chile: Publicaciones Comisión Bicentenario de Chile: 11-29.

Hurtado, María de la Luz (2010b). "Prólogo". *Antología: Un Siglo de Dramaturgia Chilena III*. Santiago de Chile: Publicaciones Comisión Bicentenario de Chile: 11-35.

Hurtado, María de la Luz (2010b). "Prólogo". *Antología: Un Siglo de Dramaturgia Chilena IV*. Santiago de Chile: Publicaciones Comisión Bicentenario de Chile: 9-37.

Hurtado, María de la Luz (2015). "Prólogo. Dramaturgia chilena del siglo XXI. De cuerpos mutilados a la representación ficcional/textual de la muerte o de su enigma". Hurtado, María de la Luz y Martínez Tabares, Vivian (eds.). *Dramaturgia chilena del 2000: nuevas escrituras* [edición Kindle]. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.

Hutcheon, Linda (1993). "La política de la parodia posmoderna". *Criterios* 30: 187-203.

Huyssen, Andreas (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempo de globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Ibacache, Javier (22 de mayo de 2000). "Radrigan estrena *Medea Mapuche* con pasajes en Mapudungun". *La Segunda*.

Illich, Ivan (1975). *Némesis médica. La expropiación de la salud*. Barcelona: Barral.

Iriarte Goñi, Ana (2014). *Democracia y tragedia: la era de Pericles* [edición Kindle]. Madrid: Akal.

Jaeger, Werner. (1992). *Paideía*. Santafé de Bogotá: Fondo de Cultura Económica.

Jara Leiva, Daniela (2020). "Las comisiones de verdad, sus narrativas y efectos en el largo plazo: disputas en torno a la representación de los perpetradores en la postdictadura chilena". *Atenea* 521: 249-264.

Jeftanovic, Andrea y Garrido, Lorena (2020). "*Historia de la sangre* de la compañía Teatro La Memoria: el trauma social inscrito en el cuerpo posdictadorial". *Latin American Theatre Review* 53: 33-55.

Jelin, Elisabeht (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI Editores.

Jelin, Elisabeth (2013). "Militantes y combatientes en la historia de las memorias: silencios, denuncias y reivindicaciones". *Meridional. Revista Chilena De Estudios Latinoamericanos* 1: 77–97.

Johansson, María Teresa y López, Loreto (2019). "Del repertorio al archivo: performatividad testimonial y alianzas colectivas en la labor de las asistentes sociales de la Vicaría de la Solidaridad". *Universum. Revista de humanidades y ciencias sociales* 34: 119-145.

Kalleg, Claudia y Sancho, Noemí (2009). "Violencia y cuerpo. La escritura del olvido en la nueva dramaturgia chilena". *Documentos lingüísticos y literarios* 32: 55-59.

Klein, Naomi (2008). *La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre*. Buenos Aires: Paidós.

König, Irmtrud (2020). "Juan Radrigán's *Medea Mapuche*: Recreating Euripides' Revenge Tragedy in an Indigenous Chilean Context". Andújar, Rosa y Nikoloutsos, Konstantinos P. (eds). *Greeks and Romans on the Latin American stage* [edición digital]. Nueva York: Bloomsbury.

La Izquierda Diario (17 de marzo de 2015). "Cárceles para ricos y para pobres en Chile". *La Izquierda Diario*. https://www.laizquierdadiario.cl/Carceles-para-ricos-y-para-pobres-en-Chile

La Tercera (5 de septiembre de 2011). "Juan Radrigán obtiene el Premio Nacional de las Artes de la Representación". *La Tercera*. https://www.latercera.com/noticia/juan-radrigan-obtiene-el-premio-nacional-de-las-artes-de-la-representacion/

Labiano Ilundain, Juan Miguel (2010). "Introducción". *Eurípides. El Cíclope. Ión. Reso*. Introducción y traducción de Juan Miguel Labiano Ilundáin. Madrid: Alianza Editorial: 9-47.

Lagos, María Soledad (1997). "Teatro La Memoria: Hacia una poética de la marginalidad en el teatro chileno de los '90". *Revista Apuntes de Teatro* 112: 104-114.

Lagos, María Soledad (2012). "Poéticas del encierro en una sociedad re-democratizada: nuevas miradas sobre viejas heridas". *Latin American Theatre Review* 46: 13-20.

Lagroye, Jacques (1976). *Les militants politiques dans trois partis français (Parti Communiste, Parti Socialiste, Union des Démocrates pour la République)*. Paris: Pedone.

Lastra, María Soledad (2017) "Dictaduras y retornos del exilio: Chile y Argentina en perspectiva comparada". *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria* 7: 120-135.

Lazzara, Michael J. (2016). "Pensar entre épocas: escrituras de vidas y transformación subjetiva en el Chile post-Pinochet". *Revista Nuestra América* 10: 63-82.

Lechner, Norbert (1986). *La conflictiva y nunca acabada construcción del orden deseado*. Madrid: Siglo XXI Editores.

Lescot, David y Ryngaert, Jean-Pierre (2013). "Fragmento/ fragmentación /trozo de vida". Sarrazac, Jean-Pierre, (ed.) *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México: Paso de Gato: 102-110.

Lesky, Albin (2001). *La tragedia griega*. Barcelona: El Acantilado.

Levi, Primo (2014). *Los hundidos y los salvados*. Madrid: Editorial Península.

Lippman, Walter (2015). *Public opinion* [edición Kindle]. New York: Start Publishing LLC.

Llagüerri Pubill, Núria (2014). *Nodrizas de tragedia en la caracterización de los héroes* [Tesis doctoral]. Universitat de València.

Llagüerri Pubill, Núria y Morenilla Talens, Carmen (2021). "ΠΑΡΑΚΟΠΆ, moneda de mala ley en Esquilo". *Humanitas* 77, 25-37.

Llagüerri Pubill, Núria y Morenilla Talens, Carmen. "'El yugo de la necesidad', la justificación del héroe épico y trágico" [en prensa]. *Nova Tellus*.

Llanos, Bernardita (2015). "Memoria y traición femenina en la ficción y el testimonio (*La doble vida* de Arturo Fontaine, *El fin de la historia* de Liliana Heker y testimonios de sobrevivientes)". *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural* 6: 853-863.

Llinares, Joan B. (2010). "La gestación del mito del 'hombre salvaje' en los orígenes de la racionalidad occidental: el cíclope Polifemo en Homero y Eurípides". *Kleos. Estemporaneo di studi e testi sulla fortuna dell'antico* 20: 81-130.

Lloret Fuentes, Bruno (2018). *Las traducciones de Juan Salas: una recepción de Esquilo en Chile a fines del siglo XIX* [Tesis de maestría]. Universidad de Chile.

Longoni, Ana (2007). *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*. Buenos Aires: Norma.

López, María Graciela (26 de junio de 2022). "*No hay derecho*: nueva versión del mito de Medea, de Claudia di Girólamo, se presenta en GAM". *BibioChile.Cl*. https://www.biobiochile.cl/noticias/artes-y-cultura/teatro/2022/06/26/no-hay-derecho-nueva-version-del-mito-de-medea-de-claudia-di-girolamo-se-presenta-en-gam.shtml

López Férez, Juan Antonio (2014). "Del *Filoctetes* de Sófocles a *Demasiado tarde para Filoctetes* de Alfonso. Huellas de la tragedia sofoclea e innovaciones". Espinós, Jesús Ángel; Floristán Imízcoz, José Manuel; García Romero, Fernando y López Salvá, Mercedes (eds.). *Ὑγίεια καὶ γέλως: homenaje a Ignacio Rodríguez Alfageme*. Zaragoza: Libros Pórtico: 429-440.

López Fonseca, Antonio (2010). "Mitología clásica y poesía hispanoamericana del modernismo a las vanguardias (o de Leopoldo Lugones a Pablo Neruda)". López Férez, Jose Antonio (ed.). *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX, vol. II*. Madrid: Ediciones Clásicas: 917-946.

López Galocha, María Dolores (1995). "Estudio socio-político de la *Medea* de Eurípides". *Ilu. Revista de ciencias de las religiones* 0: 117-128.

López González, Loreto F. (2018). *"A mí no me pasó". Memorias del miedo en personas que no fueron víctimas de violaciones a los derechos humanos en la dictadura cívico-militar chilena (1973-1990)* [Tesis doctoral]. Universidad de Chile.

López Quintás, Alfonso (1979). *Estrategia del lenguaje y manipulación del hombre*. Madrid: Narcea.

Lorenzano, Sandra y Chirinos Bravo, Karín (eds.) (2022). *Antígonas de América Latina. Po/éticas y políticas en diálogo*. Roma: Ledizioni.

Losada, José Manuel (2015). "Mitocrítica y metodología". Losada, José Manuel (ed.). *Nuevas formas del mito: una metodología interdisciplinar*. Berlín: Logos Verlag Berlin: 9-27.

Lübbert, Orlando (2002). "*Taxi para Tres*, un filme santiaguino". *ARQ* 50: 18-20.

Luque Bedregal, Gino (2010). *Ismene Redimida. La persistencia de la memoria: violencia política, memoria histórica y testimonio en* Antígona, *de José Watanabe y el Grupo Yuyachkan*. Buenos Aires: CELCIT.

Machuca Valiente, Abner [productor] (2015). "Los montajes de la Dictadura". *Informe Especial*, temporada 15 episodio 4.

Maravall Yáguez, Javier (2012). *Las mujeres en la izquierda chilena durante la Unidad Popular y la dictadura militar (1970-1990)* [Tesis doctoral]. Universidad Autónoma de Madrid.

Martínez, Rafael y Bustamante, Cristian (2017). *Teatro y la reconstrucción de un Chile fragmentado* [Tesis de licenciatura]. Universidad Academia de Humanismo Cristiano.

Martino, Luis Marcelo (2018). "¿Un héroe sin tacha? ¿Una reina sin honra?: La polémica en torno a *Dido* de Juan Cruz Varela". Martino, Luis Marcelo y Risco, Ana María (eds.). *La profanación del Olimpo: Articulaciones de la tradición clásica en Latinoamérica y España (siglos XIX-XXI)*. Buenos Aires: Teseo: 211- 265.

Matamala Elorz, Roberto (2007). "*Pedazos rotos de algo*: La compleja enunciación en el drama de Escobar". *Revista Apuntes de Teatro* 129: 87-99.

Matas, Julio (1989). "Vuelta a *Electra Garrigó* de Virgiñio Piñera". *Latin American Theatre Review* 22: 73-79.

Matus, Alejandra (s. f.). "Las imperdonables". *Los casos de la Vicaria. Las historias reales que inspiraron la serie* Los archivos del Cardenal. https://casosvicaria.udp.cl/las-impredonables/

Medina Bravo, Marcela (2011). "Discurso, subversión y rebeldía de género en *Infamante Electra* de Benjamín Galemiri". *Literatura y lingüística* 24: 61-79.

Melo Mendoza, Doris (2012). *Mito y tragedia en el teatro hispanoamericano y dominicano del siglo XX*. San Juan: Biblio Services.

Memoria Chilena 1 (s. f.). "Concertación de Partidos por el No". *Biblioteca Nacional de Chile.* http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-92967.html

Memoria Chilena 2 (s. f.). "Ocupación militar y colonización de la Araucanía (1851-1883)". *Biblioteca Nacional de Chile*. http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3630.html#presentacion

Memoria Chilena 3 (s. f.). "Cinema Utoppia". *Biblioteca Nacional de Chile*. http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-97277.html

Memoria Chilena 4 (s. f.). "Obstáculos legales". *Biblioteca Nacional de Chile*. https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-96763.html

Memoria Chilena 5 (s. f.). "Bernardo O'Higgins Riquelme (1778-1842)". *Biblioteca Nacional de Chile*. https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-562.html

Memoria Chilena 6 (s. f.). "Batalla o 'desastre' de Rancagua". *Biblioteca Nacional de Chile*. https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-94412.html

Memoria Chilena 7 (s. f.). "CEMA-Chile". *Biblioteca Nacional de Chile*. https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-95680.html

Memoria Chilena 8 (s. f.). "Arpilleras". *Biblioteca Nacional de Chile*. https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-98130.html

Memoria Viva (s. f.). "Uribe Gómez, María Alicia". Criminales. *Archivo digital de las Violaciones a los Derechos Humanos por la Dictadura Militar en Chile (1973-1990)*.https://memoriaviva.com/nuevaweb/criminales/criminales-u/uribe-gomez-maria-alicia/

Merino, Marcia Alejandra (1993). *Mi verdad. "Más allá del horror, yo acuso…"*. Santiago de Chile: A.T.G.

Millet, Kate (1970). *Sexual Politics*. Nueva York: Doubleday.

Mimoso-Ruiz, Duarte (1983). *Médée antique et moderne: aspects rituels et socio-politiques d'un mythe*. Estrasburgo: Presses Universitaires de Strasbourg.

Mínguez Álvaro, María Teresa (2002). "El episodio de Polifemo en la *Odisea* de Homero". *Estudios clásicos* 44: 17-26.

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (1 de febrero de 2013). "Llega a la región *Medea, Atacama son tus hijos presuntos millonarios*". *Agenda cultural*. https://www.cultura.gob.cl/agendacultural/llega-a-la-region-medea-atacama-son-tus-hijos-presuntos-millonarios/

Miranda Cancela, Elina (2005). "Medea y la voz del otro en el teatro latinoamericano contemporáneo". *Revista de estudios de género: La ventana* 22: 69-90.

Miranda Cancela, Elina (2006). *Calzar el coturno americano. Mito, tragedia griega y teatro cubano*. La Habana: Ediciones Alarcos.

Miranda Cancela, Elina (2016). "*Los Atridas*, de Joel Sáez: ¿*Orestía* como arquetipo de la violencia?". *Revista de la Universidad de La Habana* 282: 44-52.

Miranda Cancela, Elina (2019). *Dioniso en las Antillas*. La Habana: Editorial UH.

Miranda, Rodrigo (2009). "El teatro chileno del bicentenario: trauma y trama". *Revista Isla Flotante* 1: 113-123.

Mitchell-Boyask, Robin (2013). *Aeschylus: Eumenides* [edición Kindle]. London: Bloomsbury.

Monserrat Vaello, Noelia (2023). *Género y recepción clásica en* MoloRa *(2008), de Yaël Farber* [trabajo de final de máster]. Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED).

Montealegre, Jorge (2003). *Frazadas del Estadio Nacional*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.

Morales, José Ricardo (1987). *Del destierro y otras españoladas*. Madrid: Fundamentos.

Morales, José Ricardo (1992). *Mímesis Dramática*. Santiago de Chile-Madrid: Editorial Universitaria y Primer Acto.

Morales, José Ricardo (2000). *Teatro. Colón a toda costa o el arte de marear. Edipo reina o la planificación*. Santiago de Chile: RIL Editores.

Morales, José Ricardo (2002). "Un dramaturgo del destierro". *Las puertas del drama. Revista de la Asociación de Autores de Teatro* 16: 4-14.

Morales, José Ricardo (2003). "Texto y contexto de *El destinatario*". *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral* 298: 39-45.

Morales, José Ricardo (2009). *Obra completa 1*. València: Institució Alfons el Magnànim.

Morales Yáñez, Marcela (2016). "La libertad en cautiverio: disputas políticas y reflexiones feministas en la experiencia de detención de una militante del MIR". Pizarro, Carolina y Santos Herceg, José (eds.). *Revisitar la catástrofe. Prisión política en el Chile Dictatorial*. Santiago de Chile: Pehuén: 63-91.

Morant Giner, Maria (2019a). "Sobre la recreación de coros trágicos en el teatro español contemporáneo". Guerrero, Isabel y Saura-Clares, Alba (eds.). *Escenas y escenarios: itinerarios de los Estudios Teatrales*. Murcia: Editum: 40-47.

Morant Giner, Maria (2019b). "Nuevas configuraciones de las Erinias a la luz del feminismo". *Estudios Clásicos*. Anejo 5: 95-102.

Morenilla Talens, Carmen (2001). "Hécuba: apuntes para el estudio de una archifigura dramática". Morenilla Talens, Carmen y De Martino, Francesco (eds.). *Fil d'Ariadna: El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental*. Bari: Levante Editori: 317-337.

Morenilla Talens, Carmen (2005). “La tragedia griega en la renovación de la escena”. De Martino, Francesco y Morenilla Talens, Carmen (eds.*). Entre la creación y la recreación: la recepción del teatro greco-latino en la tradición occidental*. Bari: Levante Editori: 387-429.

Morenilla Talens, Carmen (2006). “La irascible Electra”. *Bitarte. Revista cuatrimestral de humanidades* 39: 19-36.

Morenilla Talens, Carmen (2013). “Tributo a Aristóteles: *Edipo Tiranno* de Martello”. *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 15: 63-98.

Morenilla Talens, Carmen (2014). “Morir por espada, *Helena*, vv. 298-302”. *Nova Tellus* 31: 43-64.

Morenilla Talens, Carmen (2017). “Hécuba, ‘mater dolorosa’ en Roís de Corella, Jaime de Huete y el romancero popular”. *Calamus Renascens. Revista de humanismo y tradición clásica* 18: 131-145.

Morenilla Talens, Carmen (2021). “Introducción”. *Sófocles. Tragedias*. Madrid: Gredos: 7-92.

Morenilla Talens, Carmen y Bañuls Oller, José Vicente (2009). “Justicia y violencia en la tragedia de Sófocles”. De Martino, Franceso (ed.). *Legitimación e institucionalización política de la violencia: teatro y sociedad en la antigüedad clásica*. Bari: Levante Editori: 17-64.

Morenilla Talens, Carmen y Bañuls Oller, José Vicente (2013). “*Áoikoi gunaîkes* en Sófocles”. De Martino, Francesco y Morenilla Talens, Carmen. *Palabras sabias de mujeres. Teatro y sociedad en la antigüedad clásica*. Bari: Levante Editori, 299-331.

Moulian, Tomás (1997). *Chile Actual: anatomía de un mito*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.

Movellán Luis, Mireia (2014). “Perseo ante Medusa. Imágenes de la lucha del Héroe contra el monstruo”. Pérez Jiménez, Aurelio (ed.). *Realidad, fantasía, interpretación, funciones y pervivencia del mito griego: estudios en honor del profesor Carlos García Gual*. Málaga: Libros Pórtico: 135-150.

Movellán Luis, Mireia (2016). “Medea, la tragedia de la *femme fatale*”. Raquel Fornieles Sánchez (ed.). *Destructoras de hombres y de ciudades: estudios sobre la ‘femme fatale’ en la literatura griega*. Madrid: Liceus, Servicios de Gestión y Comunicación: 57-70.

Moyano Barahona, Cristina (2010). *El MAPU durante la dictadura. Saberes y prácticas políticas para una microhistoria de la renovación socialista en Chile 1973-1989*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Moyano Barahona, Cristina. (2016). "La intelectualidad de izquierda renovada en Chile durante los años 80. Debates y propuestas". *Revista de Historia* 23: 10-34.

Mujica, Constanza (2007). "La telenovela de época chilena: Entre la metáfora y el trauma". *Cuadernos.info* 21: 20-33.

Muñoz, Bárbara (19 de mayo de 2006). "En el nombre del padre". *El Mercurio*: 5.

Muñoz Tamayo, Víctor (2011). "Juventud y política en Chile. Hacia un enfoque generacional". *Última década* 35: 113-141.

Muñoz Tamayo, Víctor (2016). *Historia de la UDI. Generaciones y cultura política (1973-2013)*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Muñoz Valle, Isidoro (1977). "La reforma social de Solón en la antigua Atenas". *Revista de Estudios Políticos* 215: 7-36.

Nanni, Facundo (2021). "La anarquía y las facciones tienen múltiples cabezas. La alegoría de la Medusa y la Hidra en el lenguaje decimonónico rioplatense". *Revista Razón Crítica* 10: 61-92.

Navarro, Juan Pablo (2016). "La renovación del Partido Socialista, 1979-1990". *Divergencia. Revista de Historia y Ciencias Sociales* 7: 13-26.

Nietzsche, Friedrich Wilhelm (1969). *El origen de la tragedia*. Madrid: Espasa-Calpe.

Nieva de la Paz, Pilar (2020). "Autoría femenina, modelos de mujer y perspectivas ético-políticas en el teatro del exilio de 1939". *Estreno. Cuadernos del Teatro español contemporáneo* 46: 1-12.

Nikoloutsos, Konstantinos P. (2020). "From Epic to Tragedy: Theatre and Politics in Juan Cruz Varela's *Dido*". Andújar, Rosa y Nikoloutsos, Konstantinos P. (eds). *Greeks and Romans on the Latin American stage* [edición digital]. Nueva York: Bloomsbury.

Noguerol Jiménez, Francisca (2005). "Penélope no es lo que era: mitos femeninos en la última literatura escrita por mujeres". Sevillano San José, María Carmen; Rodríguez Cortés, Juana; Olarte Martínez, Matilde María y Lahoz Gutiérrez, María Lucía (eds.). *El conocimiento del pasado: una herramienta para la igualdad*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones: 329-341.

Norambuena, Carmen (2008). "El exilio chileno: río profundo de la cultura iberoamericana". *Sociohistórica. Cuadernos CISH* 23-24: 163-195.

NOS (25 de marzo de 2011). "Claudia di Girólamo: 'Todas las mujeres tenemos el sueño de la independencia, de la rebeldía'". *NOS*. https://revistanos.cl/claudia-di-girolamo-todas-las-mujeres-tenemos-el-sueno-de-la-independencia-de-la-rebeldia/

Núñez, Javiera (2013). "Poéticas de la memoria en el teatro chileno: Prácticas escénicas entre 1973 y 1990". *Acta Sociológica* 61: 37-60.

Núñez, Javiera (2020). "La antígona latinoamericana como lenguaje de la urgencia". *Alpha. Revista de artes, letras y filosofía* 50: 292-322.

Ochsenius Riquelme, Carlos Andrés (2015). *Movilización social, crisis políticas y expresión teatral: la disputa 'performática' por la democracia en Chile* [Tesis doctoral]. Universidade Estadual de Campinas.

Opazo, Cristian (2009). "Un mapa en el suelo: apuntes sobre las dramaturgias chilenas del Bicentenario". *Nuestra América* 7: 127-143.

Ortega Criado, Domingo (2022). *Nuevo arte de hacer comedias de Marco Antonio de la Parra* [Tesis doctoral]. Universidad Carlos III de Madrid.

Ortega Rion, Isabel (2017). "Medusa, el silencio del monstruo". *Aurora. Papeles del Seminario María Zambrano* 18: 96-106.

Ortega Villaro, Begoña (2016). "Medea y Jasón en el *Purgatorio* de Ariel Dorfman". De Sousa e Silva, Maria de Fátima; Zambujo Filaho, Maria do Céu y Lopes Brandao, José Luís (eds.). *O livro do tempo: escritas e reescritas: teatro greco-latino e sua recepção II*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra: 289-303.

Ortega Villaro, Begoña (2022). "La Ítaca inalcanzable: el imposible regreso de los héroes griegos". *Anuario de Literatura Comparada* 12: 19-48.

Ortiz, Edison (2005). *El partido socialista de Chile: de la fragmentación a protagonista de la transición (1973-2000)* [Tesis doctoral]. Universitat de València.

Ovidio (2015). *Metamorfosis*. Traducción de Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín. Madrid: Alianza Editorial.

Oyarzún, Carola (1988). "*La viuda de Apablaza* y su relación con la tragedia griega". *Revista Apuntes de Teatro* 97: 117-121.

Pairicán Padilla, Fernando y Álvarez Vallejos, Rolando (2011). "La Nueva Guerra de Arauco: la Coordinadora Arauco-Malleco y los nuevos movimientos de resistencia mapuche en el Chile de la Concertación (1997-2009)". *Revista Izquierdas* 10: 66-84.

Paladini, Ludovica (2011). *Teatro y memoria. Los desafíos de la dramaturgia chilena (1973-2006)* [Tesis doctoral]. Università Ca' Foscari Venezia.

Palma, José (s. f.). *Diarrea*. La Escena Chilena. https://escenachilena.uchile.cl/CDA/dr_obra_contenido/0,1501,SCID%253D15658%26OBRASID=15018,00.html

Paoletta, Anabel (2020). "La producción de *Odiseo.com*, una teleperformance sudamericana". *Escena. Revista de las Artes* 80: 32-54.

Pardo, Karina (2004). "La reescritura de la escena trágica en *Edipo Asesor* de Benjamín Galemiri". *Cyber Humanitatis* 29.

Passmore, Leith (2016). "The apolitics of memory: Remembering military service under Pinochet through and alongside transitional justice, truth, and reconciliation". *Memory Studies* 9: 173-186.

Paulsen, Fernando (1987). "Chile: entre Dios y la dictadura". *Análisis* 169: 5.

Perales, Liz (4 de noviembre de 2011). "Ariel Dorfman: 'El perdón no es posible sin un profundo arrepentimiento'". *El Español*. https://www.elespanol.com/el-cultural/escenarios/20111104/ariel-dorfman-no-posible-sin-profundo-arrepentimiento/6249819_0.html

Pereira Vinagre, Sandra. (2016) "Casandra entre dos mundos: de personaje secundario a protagonista en la Alemania nazi". *Tycho. Revista de iniciación en la investigación del teatro clásico grecolatino y su tradición* 4: 223-238.

Pérez, Mariana Eva (2022). *Fantasmas en escena. Teatro y desaparición*. Buenos Aires: Paidós.

Pérez-Laborde, Elga (2010). "A propósito del teatro chileno: Marco Antonio De La Parra y las metáforas de la represión". *Literatura, teatro e cinema: aproximações críticas e teóricas* 29: 47-59.

Pérez Lambás, Fernando (2018). *Los elementos rituales en las tragedias de Sófocles. Tipología y función a partir de los prólogos*. Amsterdam: Adolf M. Hakkert.

Pérez Matías, Lucía (2017). *Productores y producciones audiovisuales mapuche: una defensa de la identidad en Chile* [trabajo final de máster]. Universidad de Salamanca.

Pérez Rouliez, Sebastián (3 de diciembre de 2014). "*Prometeo el Origen*: Peligroso Prometeo". *Revista Hiedra*. https://www.revistahiedra.cl/criticas/critica-prometeo-el-origen/

Peris Blanes, Jaume (2005). *La imposible voz. Memoria y representación de los campos de concentración en Chile: La posición del testigo*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.

Peris Blanes, Jaume (2008). *Historia del testimonio chileno: de las estrategias de denuncia a las políticas de memoria*. Valencia: Universitat de València.

Peris Blanes, Jaume (2009). "Combatientes de un nuevo cuño: supervivencia y comunidad en los primeros testimonios del exilio". *Universum. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales* 24: 144-161.

Peris Blanes, Jaume (2015). "Usos del testimonio y políticas de la memoria. El caso chileno". *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural* 6: 549-581.

Peris Blanes, Jaume (2019). "Figuras y ficciones de la colaboración en Chile: espacios de ambivalencia entre víctima y perpetrador". Ferrer, Anacleto y Sánchez-Biosca, Vicente (eds.). *El infierno de los perpetradores. Imágenes, relatos y conceptos*. Barcelona: Edicions Bellaterra: 155-176.

Peris Blanes, Jaume (2022). "Figuras de la ausencia. Narrativas y estéticas de la desaparición forzada en Chile". *Altre Modernità*, Número Especial: 148-167

Peris Blanes, Jaume (2023). "La traición y los imaginarios de la militancia y la perpetración: en torno a las apariciones públicas del Fanta". Santos Herceg, José y Pizarro Cortés, Carolina (eds.). *Traidores, traidoras y rebeldes*. Santiago de Chile: Editorial Usach: 95-128.

Pianacci, Rómulo (2008). *Antígona: una tragedia latinoamericana*. Irvine: Ediciones de GESTOS.

Pincheira Torres, Ivan (2010). "La gestión noopolítica del 'miedo' en las actuales sociedades de control". *Revista F@ro* 11: 1-8.

Pino Campo, Luis Miguel (2005). "Modelos maternales en la Grecia Antigua. El ejemplo mítico de Hécuba". *Fortunatae. Revista canaria de Filología, Cultura y Humanidades Clásicas* 16: 205-216.

Pinochet Cobos, Viviana María (2012). *Rescrituras de tragedias griegas en la postdictadura en Chile: Traición y culpa en la copia infeliz del edén neoliberal* [Tesis doctoral]. The State University of New Jersey.

Pinochet Cobos, Viviana María, (2020). "Teatro documental y crítica social en el teatro contemporáneo. El caso de *Ñuke*, de David Arancibia". *Contextos: Estudios de humanidades y ciencias sociales* 45.

Pinto Luna, Candelaria del Carmen (2012). "Exilio chileno: 1973-1989: Consecuencias del exilio, cómo se vive el exilio, producción artístico-cultural del exilio. Memoria de hijos de exiliados retornados de Francia". *I Jornadas de Trabajo sobre Exilios Políticos del Cono Sur en el siglo XX*. 26, 27 y 28 de septiembre de 2012, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de la Plata, La Plata, Argentina. 1-18.

Pinto Rodríguez, Jorge (2017). "De la Dictadura a la Democracia. ¿Hacia dónde transitamos en Chile entre 1970 y 2017?". *Tiempo histórico. Revista de la Escuela de Historia* 15: 113-137.

Pinto Vallejos, Julio (2019). "Treinta años de postdictadura: una mirada panorámica". Pinto Vallejos, Julio (ed.). *Las largas sombras de la dictadura: a 30 años del plebiscito* [edición digital]. Santiago de Chile: LOM Ediciones.

Pizarro Cortés, Carolina (2022). "La recepción de los testimonios en el Chile de la postdictadura. El caso de las traidoras y sus críticas". *Revista de Ciencias Sociales y Humanas* 20: 133-142

Pizarro Cortés, Carolina (2023). "De víctimas a colaboradoras. El quicio en los testimonios de Luz Arce y Marcia Merino". Santos Herceg, José y Pizarro Cortés, Carolina (eds.). *Traidores, traidoras y rebeldes*. Santiago de Chile: Editorial Usach: 157-176.

Pociña Pérez, Andrés (2002). "El amor de Medea visto por Eurípides y Séneca". López López, Aurora y Pociña Pérez, Andrés (eds.). *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*. Granada: Universidad de Granada: 233-254.

Priego-Broca, María Teresa (6 de junio de 2022). "Una falsa sobreviviente del Holocausto, la estafa emocional de Misha Defonseca". *La Silla Rota*. https://lasillarota.com/opinion/columnas/2022/6/20/una-falsa-sobreviviente-del-holocausto-la-estafa-emocional-de-misha-defonseca-381037.html

Quiroz Galvan, Diana Mery (22 de febrero de 2023). "*Medusa*, una reinterpretación del mito griego que busca al verdadero monstruo". *El Comercio*. https://elcomercio.pe/luces/teatro/medusa-es-una-reinterpretacion-del-mito-griego-donde-se-cuestiona-quien-es-el-verdadero-monstruo-noticia/

Ragué-Àrias, Maria Josep (1992). *Lo que fue Troya: los mitos griegos en el teatro español actual*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.

Real Academia de la Historia (s. f.). "Bernardo O'Higgins". Biografías. *Real Academia de la Historia*. https://dbe.rah.es/biografias/13641/bernardo-ohiggins

Real Academia Española (s. f.). "Intransigencia". *Diccionario panhispánico del español jurídico*. https://dpej.rae.es/lema/intransigencia#:~:text=Gral.,mediante%20alg%C3%BAn%20tipo%20de%20concesi%C3%B3n.

Real Ramos, Elena (1998). "Gean Giraudoux y la mitología griega: el ejemplo de *La guerre de Troie n'aura pas lieu*". Andresen, Karen; Bañuls Oller, José Vicente y De Martino, Francesco. *El teatre, eina política*. Bari: Levante Editori: 287-304.

Rebolledo, Loreto (2006). "Identidades en tránsito. Memorias de la diáspora chilena". Rebolledo, Loreto y Tomic, Patricia (eds.). *Espacios de género. Imaginarios, identidades e historias*. Baja California: Universidad Autónoma de Baja California: 117-138.

Rebolledo, Loreto y Acuña, María Elena (2001). "Narrativas del exilio chileno". *Anales* 3-4: 223-242.

Reboreda, Susana (1996), "Odiseo, el héroe peculiar". Bermejo, José Carlos; González, Francisco Javier y Reboreda, Susana (eds.). *Los orígenes de la mitología griega*. Madrid: Akal.

Redondo Moyano, Elena (1997). "El genio de un solo ojo: en la mitología griega, Polifemo". *Kleos. Estemporaneo di studi e testi sulla fortuna dell'antico* 2: 137-188.

Revert Soriano, Robert (2015). *Reflexiones en torno al nómos en tragedias tardías de Eurípides* [Tesis doctoral]. Universitat de València.

Richard, Nelly (1998). *Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.

Richard, Nelly (1999). "Reescrituras y sobreimpresiones: las protestas de las mujeres en la calle". *Revista de Crítica Cultural* 18: 17-21.

Richard, Nelly (2007). *Fracturas de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Richard, Nelly (2018). *Latencias y sobresaltos de la memoria inconclusa. Chile 1990-2015* [edición Kindle]. Córdoba: Eduvim.

Ríos Sánchez, Armando José (2012). "Astucia y *areté*: El personaje de Ulises en la épica y la tragedia griegas". *VI Coloquio Internacional. Agón: Competencia y Cooperación. De la antigua Grecia a la Actualidad*. 19-22 de junio, Centro de Estudios Helénicos de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina. 676-685.

Rizk, Beatriz J. (2008). "*Edipo asesor* de Benjamín Galemiri. Hacia una dramaturgia de la transición". *Latin American theatre review* 41: 5-16.

Robin, Corey (2009). *El miedo. Historia de una idea política*. México: Fondo de Cultura Económica.

Rodríguez, Orlando (1982). "El teatro latinoamericano en el exilio". *Nueva Sociedad* 58. https://nuso.org/articulo/el-teatro-latinoamericano-en-el-exilio/

Rodríguez Adrados, Francisco (1955). "Origen del tema de la nave del estado en un papiro de Arquiloco (56 A Diehl)". *Aegyptus. Rivista italiana di egittologia e di papirologia* 35: 206-210.

Rodríguez Cidre, Elsa (2002). "Medea y lo monstruoso: tratamiento diferencial en Eurípides y en Séneca". López López, Aurora y Pociña Pérez, Andrés (eds.). *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*. Granada: Universidad de Granada: 277-292.

Rodríguez Droguett, Elvira (2016). "Janequeo: Las transformaciones del personaje histórico" [archivo PDF]. https://www.academia.edu/43482575/Janequeo_Las_transformaciones_del_personaje_historico_20200630_89167_1r67fxc

Rodríguez Guerra, Roberto (2009). "Solón, democracia ancestral y equilibrio timocrático (I). Instituciones previas, poesía política y primeras medidas legislativas (en torno a los orígenes de la democracia)". *Revista Laguna* 25: 93-108.

Rojas, Sergio (2000). "Cuerpo, lenguaje y desaparición". Richard, Nelly (ed.). *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago: Editorial Cuarto Propio:177-188.

Rojas, Jorge y Rojas, Gonzalo (2007). "Auditores, lectores, televidentes y espectadores: Chile mediatizado. 1973- 1990". Sagredo, Rafael y Gazmuri, Cristián (eds.). *Historia de la vida privada en Chile vol.3*. Santiago de Chile: Taurus: 381- 424.

Rojo, Grinor (1972). *Los orígenes del teatro hispanoamericano contemporáneo*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.

Ros Matturo, Ana Lara (2020). "*El soldado que no fue*: interrogando el ejército, la obediencia debida y el nunca más". *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural* 15: 97-125

Rosich, Mireia (2021). *En la estela del mito. Doce figuras femeninas de la Antigüedad clásica*. Barcelona: Editorial Kairós

Ruiz, María Olga (2010). "Historias y memorias de 'traición'. Reflexiones en torno a la Conferencia de Prensa de los cuatro miristas de 1975". Medalla, Tania; Peirano, Alondra; Ruiz, Olga y Walch, Regine (eds.). *Recordar para pensar. Memoria para la democracia. La elaboración del pasado reciente en el Cono Sur de América Latina*. Ciudad de México: Ediciones Böll Cono Sur: 249-262.

Ruiz, María Olga (2013). "Disciplina y desacato: mandatos militantes y traición en el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) en Chile". *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos* (s. n.).

Ruiz, María Olga (2014). "La palabra arrebatada. Aproximaciones a la experiencia de la traición política en el Cuartel Terranova (Chile)". *Anuario Lucha Armada en La Argentina*: 1-18.

Ruiz, María Olga (2015). "Mandatos militantes, vida cotidiana y subjetividad revolucionaria en el Movimiento de Izquierda Revolucionaria de Chile (1965-1975)". *Revista Austral de Ciencias Sociales* 28: 163-182.

Ruiz, María Olga (2016). "Olvidos y recuerdos de un montaje comunicacional. Una aproximación a las memorias subterráneas de ex militantes del Movimiento de Izquierda Revolucionaria en Chile". *História (São Paulo)* 35: 1-21.

Ruiz, María Olga y Ruiz, Marisa (2022). "'Era más heroico morirse': cautiverios políticos femeninos, mandatos revolucionarios y castigos horizontales". *Revista Izquierdas* 51: 1-23

Ruiz Gutiérrez, Cristian (2019). *Recuerdos incompletos de un reloj* [edición Kindle]. Valparaíso: Ril Editores.

Saavedra, María Lorena (2015). "Teatro: Posmemoria, política y humor en *El Taller* de Nona Fernández". *Revista Apuntes de Teatro* 140: 60-77.

Saíz Carvajal, Marcela (2022). "Dramaturgas Chilenas Podcast, un espacio donde el teatro escrito por mujeres se lee, se escucha, se imagina y se conversa". *Revista Apuntes de Teatro* 147: 247-252.

Sánchez, Marcelo (s. f.). *Filoctetes, la herida y el arco.* La Escena Chilena. https://www.escenachilena.uchile.cl/CDA/dr_obra_contenido/0,1501,SCID%253D15659%26OBRASID=15585,00.html

Sandoval, Sergio Andrés (2012). "La tragedia griega en la poesía de Gabriela Mistral: lecturas abiertas de *Antígona* y *Electra en la niebla*". *Cuadernos de Aleph* 4: 1-16.

Sandoval-León, Osvaldo (2020). "La tortura silenciada: La violencia sexual en el teatro posdictadura del Cono Sur". *Journal of Gender and Sexuality Studies* 1: 151-172.

Santa Cruz, Eduardo (2003). *Las telenovelas puertas adentro*. Santiago: LOM Ediciones.

Santa Cruz, Eduardo (2017). "Derrotero histórico, tendencias y perspectivas de la televisión chilena". *Comunicación y Medios* 35: 8-22.

Santa María Fernández, María Teresa (2018). "Elementos de la tragedia clásica en el teatro de José Ricardo Morales". *Revista de Literatura* 80: 597-614.

Santi, Marietta (1 de junio de 2006). "Difícil de seguir". *La Hora*: 18.

Santos-Herceg, José (2019). *Lugares espectrales. Topología testimonial de la prisión política en Chile*. Santiago de Chile: Editorial Universidad de Santiago de Chile.

Santos-Herceg, José (2023). "Formas de la traición en los testimonios de prisión y tortura en Chile". *Anales de Literatura Chilena* 39: 17-40.

Sarrazac, Jean-Pierre (ed.) (2013). *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México: Editorial Paso de Gato.

Sartre, Jean Paul (1979). *Un Teatro de Situaciones*. Buenos Aires, Losada.

Schindel, Estela (2016). "Agua de cadáveres. Memoria y abyección del Río de la Plata". Reati, Fernando y Cannavacciuolo, Margherita (eds.). *De la cercanía emocional a la distancia histórica. (Re)presentaciones del terrorismo de Estado, 40 años después*. Buenos Aires: Prometeo: 73-92.

Schulze, Gerhard (1992). *Die Erlebnisgesellschaft: Kultursoziologie der Gegenwan*. Frankfurt: Campus Bibliothek.

Sepúlveda, Paulina (13 de mayo de 2019). "A un año del mayo feminista que remeció Chile, ¿cuál es su legado?". *La Tercera*. https://www.latercera.com/que-pasa/noticia/mayo-feminista-en-chile/648290/

Sepúlveda Contreras, Víctor (2016). “Semblanzas del torturador pinochetista”. Pizarro, Carolina y Santos Herceg, José (eds.). *Revisitar la catástrofe. Prisión política en el Chile Dictatorial*. Santiago de Chile: Pehuén: 189-201.

Shuffer Mendoza, Cynthia (2016). “Resistir y traicionar. Las modulaciones del silencio y la voz en testimonios de la represión”. Pizarro, Carolina y Santos Herceg, José (eds.). *Revisitar la catástrofe. Prisión política en el Chile Dictatorial*. Santiago de Chile: Pehuén: 117-134.

Siles Ruiz, Jaime (2016). “Vieja y nueva política: en torno a Filoctetes de Sófocles”. *Studia Philologica Valentina* 18: 415-432.

Slatman, Melisa (2012). “Terrorismo de Estado y exilio: hipótesis exploratorias para una comparación entre los casos chileno y argentino”. *I Jornadas de Trabajo sobre Exilios Políticos del Cono Sur en el siglo XX*. 26, 27 y 28 de septiembre de 2012, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de la Plata, La Plata, Argentina. 1-9.

Sófocles (2021). *Tragedias*. Traducción de Assela Alamillo. Introducción de Carmen Morenilla Talens. Madrid: Gredos.

Sonderéguer, María (ed.) (2012). *Género y poder: Violencias de género en contexto de represión política y conflictos armados*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

Soto Opazo, Marcelo Eduardo (2011). *Neobarroco en la escena dramatúrgica chilena contemporánea* [Tesis de licenciatura]. Universidad de Chile.

Stanford, William B. (2013). *El tema de Ulises*. Madrid: Dykinson.

Steen, Gonda A. H. (2002). “Rolling out the red carpet: Power 'play'in modern Greek versions of the myth of Orestes from the 1960s and 1970s (II)”. *International Journal of the Classical Tradition* 9: 195-235.

Sten, María (2003). *Cuando Orestes muere en Veracruz*. México: Fondo de Cultura Económica.

Stern, Steve (2000). “De la memoria suelta a la memoria emblemática: hacia el recordar y el olvidar como proceso histórico (Chile, 1973-1998)”. Jelin, Elizabeth (ed.). *Las conmemoraciones: las disputas en las fechas “in-felices”*. Madrid: S. XXI Editores: 11-33.

Stranger, Inés (2018). “Estrategias elusivas en el teatro de la transición política”. *Revista Cena* 26: 23-31.

Strassner, Veit (2006). “La Iglesia chilena desde 1973 a 1993: De buenos samaritanos, antiguos contrahentes y nuevos aliados. Un análisis politológico”. *Teología y vida* 47: 76-94.

Suárez Piña, Virginia y Durán Rodríguez, Graciela (2008). “Tradición Clásica Grecolatina en el teatro de José María Heredia a través de sus obras originales y traducciones”. Bañuls Oller, José Vicente; De Martino, Francesco y Morenilla Talens, Carmen (eds.). *Teatro y sociedad en la antigüedad clásica: las relaciones de poder en época de crisis*. Bari: Levante Editori: 513-534.

Sutton, Barbara (2018). *Surviving State Terror*. New York: New York UP.

Taboada, Hernán (2014). “Centauros y eruditos: los clásicos en la Independencia”. *Latinoamérica* 59: 193-221.

Teatro la Cualquiera (2008). “Un verano naranja”. *Teatro la Cualquiera*. http://teatrolacualquiera.blogspot.com/

Tironi, Eugenio y Sunkel, Guillermo (1993). “Modernización de las comunicaciones y democratización de la política: Los medios en la transición a la democracia en Chile”. *Estudios Públicos* 52: 215- 246.

Theoi Project (s. f.). “Ate”. *Theoi greek mythology*. https://www.theoi.com/Daimon/Ate.html

Thomas Dublé, Eduardo (2007). “Función de las discalias en los textos dramáticos de Benjamín Galemiri”. *Anales de Literatura Chilena* 8: 155-167.

Todorov, Tzvetan (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.

Tola, Eleonora (2017). “El exilio ovidiano o la identidad poética en los márgenes”. *Praesentia. Revista venezolana de Estudios Clásicos* 18: 1-15.

Tomás Albina, Alba (2015). “De vuelta a la esencia original del mito. El ejemplo de tres reescrituras del siglo XX del mito de los Atridas”. *Interférences Littéraires* 17: 67-82.

Troncoso Chandía, Juan Pablo (2018). *Dramaturgias de la memoria: violencia política y puesta en crisis del personaje en tres obras chilenas* [Tesis doctoral]. Universidad de Chile.

Universidad de Chile (2010). “Guatón Romo: Un ángel caído”. Agenda de Actividades. *Universidad de Chile*. https://uchile.cl/agenda/61001/guaton-romo-un-angel-caido

Urdician, Stéphanie (2012). “Rebeliones filiales míticas en el teatro hispanoamericano contemporáneo”. López López, Aurora; Pociña Pérez, Andrés y de Sousa e Silva, María de Fátima (eds.). *De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura*. Coimbra: Universidade de Coimbra: 543-550.

Uribe Moreno, Cristian Alfonso (2005). *El documental en Chile de Posdictadura (1991-2002): Apuntes de una memoria herida* [Tesis de licenciatura]. Universidad de Chile.

Urzúa, Ignacio Arnold (2002). “El comportamiento de las audiencias de televisión en Chile. Estudio sociológico a partir de los datos generados por el sistema *People Meter*”. *Revista MAD* 7: 1-38.

Valdivia, Pablo (2014). *José Ricardo Morales de mar a mar. Teatro transnacional, exilio y periferia*. Sevilla: Editorial Renacimiento.

Vásquez, Ana (1990). “La leyenda de Ulises, mito del exilio”. *América. Cahiers du CRICCAL* 7: 17-25.

Vásquez, Ana (1993). “La maldición de Ulises”. Vermeren, Patrice (ed.). *Filosofías del exilio*. Valparaíso: Edeval: 33-48.

Vásquez, Ana y Araujo, Ana María (1990). *La maldición de Ulises: repercusiones psicológicas del exilio*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Veres, Luis (2006). *La retórica del terror. Sobre lenguaje, terrorismo y medios de comunicación*. Madrid: Ediciones de la Torre.

Veres, Luis (2015). “Sobre estética y política en el género documental: el conflicto mapuche”. *Miríada Hispánica* 11: 115-139.

Vicuña Mackenna, Benjamín (1872). *La Corona del Héroe, Recopilación de Datos y Documentos para Perpetuar la Memoria del General don Bernardo O’Higgins Mandada Publicar por el ex Ministro de la guerra don Francisco Echaurren*. Santiago de Chile: Imprenta Nacional.

Vidal-Jones, David (s. f.). “Las Antígonas Viudas de Ariel Dorfman: mito y teatro en dictadura” [archivo PDF]. https://www.academia.edu/38789573/_Las_Ant%C3%ADgonas_Viudas_de_Ariel_Dorfman_mito_y_teatro_en_dictadura_

Vidaurrázaga Aránguiz, Tamara (2012). “¿El hombre nuevo? Moral revolucionaria guevarista y militancia femenina. El caso del MIR”. *Revista Nomadías* 15: 69-89.

Vidaurrázaga Aránguiz, Tamara (2020). “El No Lugar de la militancia femenina en el Movimiento de Izquierda Revolucionaria, MIR”. *Revista Izquierdas* 49: 866-891.

Vilches, María Francisca (2005). “Identidad y mito en la escena española actual: Casandra como paradigma”. Vilches, María Francisca (ed.). *Mitos e identidades en el teatro español contemporáneo.* Nueva York: Editions Rodopi: 43-51.

Villavicencio, Juan Carlos (2021). *Antígona en el espejo*. Santiago de Chile: Descontexto Editores.

Villegas, Juan (2009). “El teatro chileno de la postdictadura”. *INTI. Revista de literatura hispánica* 69-70: 189-205.

Villegas, Juan (2010). “25 años de teatro chileno: el retorno a la democracia”. *Arrabal* 7: 87-96.

Vodanovic, Hernán (1988). *Un socialismo renovado para Chile*. Santiago: Editorial Andante.

Weftun (s. f.). “Inchiñ Taiñ Dugu”. *Nodo50*. https://www.nodo50.org/weftun/publicacion/kom1.htm

Weinstein, Eugenia (1985). “Delatores: prontuario de la traición”. *Análisis* (s. n.): 17.

West, Alan (1997). *Tropics of History: Cuba Imagined*. Westport: Bergin & Garvey.

Wieviorka, Anette (2006): *The Era of Witness*. New York: Cornell University Press.

Wilamowitz, Ulrich von (1889). *Einleitung in die attische Tragödie (Euripides Herakles erklärt, Bd. 1)*. Traducción de Joan Godó Costa. Barcelona: Editorial Labor S.A.

Wilson, Edmund (1983). *La herida y el arco*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Yousfi López, Yasmina (2014). “Conversaciones con José Ricardo Morales”. *Puentes de crítica literaria y cultural* 2: 110-116.

Zamorano Díaz, César (2021). “‘Un millón de chilenos’: testimonios del exilio en la revista Araucaria de Chile”. *Universum. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales* 36: 109-130.

Zarco, Julieta (2016). “De no sabe nada a lo sabe todo. Reflexiones acerca del compromiso social setentista en el cine ficcional argentino”. Reati, Fernando y Cannavacciuolo, Margherita (eds.). *De la cercanía emocional a la distancia histórica. (Re)presentaciones del terrorismo de Estado, 40 años después*. Buenos Aires: Prometeo: 93-110.

Zayas de Lima, Perla (2010). *El universo mítico de los argentinos en escena, vol. I.* Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

Zeitlin, Froma I. (1978). "The dynamics of misogyny: myth and mythmaking in the *Oresteia*". *Arethusa* 11: 149-184.

Zimmermann, Oscar (22 de marzo de 2015). "*El Clown-Plejo de Edipo*. Reseña". *OscarZimmermann.cl*. http://oscarzimmermann.cl/inicio/el-clown-plejo-de-edipo/

Zuñiga Díaz, Rocío Alejandra (2012). Medea mapuche *de Juan Radrigán, una reescritura de la tragedia de Eurípides en el marco de la Guerra de Arauco* [Tesis de licenciatura]. Universidad de Chile.

Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació