

©2012

Viviana María Pinochet Cobos

ALL RIGHTS RESERVED

RESCRITURAS DE TRAGEDIAS GRIEGAS EN LA POSTDICTADURA EN CHILE:

TRAICIÓN Y CULPA EN LA COPIA INFELIZ DEL EDÉN NEOLIBERAL

by

VIVIANA MARÍA PINOCHET COBOS

A Dissertation submitted to the

Graduate School-New Brunswick

Rutgers, The State University of New Jersey

in partial fulfillment of the requirements

for the degree of

Doctor of Philosophy

Graduate Program in Spanish

written under the direction of

Camilla Stevens

and approved by

New Brunswick, New Jersey

October, 2012

ABSTRACT OF THE DISSERTATION

Rescrituras de tragedias griegas en la postdictadura en Chile:

Traición y culpa en la copia infeliz del edén neoliberal

By VIVIANA MARÍA PINOCHET COBOS

Dissertation Director:
Camilla Stevens

The main goal of this dissertation is to analyze the published rewritings of Greek tragedies during Chilean post dictatorship (1990-2010). Greek tragedies are focused in noble families, representing the elite that governs and reflecting the social conflicts of the country. Rewriting points out that some conflicts have been in our culture for a long time, but it also makes a specific criticism to the socio political context where it is inserted.

The analysis is articulated upon three theoretical axes. The first one is the intertextual relation with the classics. As Marvin Carlson points out, theater is specially linked to cultural memory hence the reception process is determined by knowledge and expectations. On a second axis, the concepts of catharsis, betrayal, and guilt, according to Jacques Lacan's theory, are also essential. Catharsis allows the purification of desire and is possible only when the hero recognizes that in order to fulfill his or her desire the boundaries of fear and compassion must be crossed. Lacan proposes that giving up the desire always relates to betrayal and guilt arises when the character admits a betrayal to his desire. Therefore acting in the name of good does not protect anyone from guilt (379-

81). The third axis discusses the notions of postmodernity and post dictatorship. As Frederic Jameson and Linda Hutcheon note, postmodernity is a phenomenon that cannot escape implication in the economic (late capitalism) and ideological (liberal humanism) dominants of its time (*A Poetics* xiii). Postmodernity is deeply linked to the post dictatorship decades in Chile when it was evident that there was no outside form the neoliberal system established by the dictatorship.

Each chapter analyses a number of Chilean plays related to a corresponding tragedy. The rewritings of *Oedipus the King* explore the tensions between knowledge, guilt, destiny and power. The texts that have an intertextual relation with *Medea* stage the consequences and possibilities of revenge and the shifting positions of victim and victimizer. The plays that make references to *Oresteia* present a reflection about the tensions between generations and the inheritance of betrayal, guilt and revenge. Finally, the only version of *Antigona*, represents the omnipotence of neo-capitalism, and indicates how the laws of the market have replaced the laws of the state degrading family ties to commercial relationships.

Para mis padres y para Juanjo, mi compañero en todos los seis significados que
lista la Real Academia.

AGRADECIMIENTOS

Quiero empezar por dar las gracias a todos los que me han apoyado durante estos años estando a mi lado pese a las idas, venidas y vueltas que he tenido.

Voy partir por los de allá. En primer lugar agradezco al departamento de Español y Portugués de Rutgers por la beca que me ha permitido crecer intelectualmente todos estos años y del financiamiento para mi investigación que me otorgaron para viajar a Chile en enero del año 2008. Agradezco a los profesores que he tenido en estos años, todo lo que aprendí con ellos me acompaña y me ha servido para mi trabajo de investigación y docencia. Quiero agradecer de forma especial a aquellos que me acompañaron constantemente en este proyecto. Camilla Stevens ha sido la mejor de las directoras, agradezco enormemente su guía en lo intelectual y académico, pero por sobre todo valoro la enorme generosidad y paciencia que ha tenido conmigo, comprendiendo siempre mi situación personal y motivándome al trabajo con sus comentarios siempre alentadores. Estas virtudes pueden extenderse al resto de mi comité también; he tenido la suerte de contar con las correcciones pertinentes y afectuosas de Marcy Schwartz y Phillip Rothwell, quienes han sido una compañía cercana y amistosa todos estos años. También quiero agradecer a las secretarias del departamento Jen, Marissa y en especial a Rosy, quien nos ha acortado la enorme distancia burocrática que nos ha separado en mis años en Chile. Allá, acá y repartidos por el mundo están quienes fueron mis compañeros, a todos ellos les agradezco enormemente su amistad. Muchas de las cosas que aprendí en Rutgers lo hice gracias a ellos, en clases y las largas conversaciones fuera de clases. Ellos fueron un

apoyo constante para mí y así como extrañaba a mi familia cuando estaba allá, hoy los echo de menos desde acá.

Tengo mucha gente a la que agradecer del lado de acá. Quisiera partir por Soledad Lagos, mi lectora externa, quien generosamente aceptó leer mi trabajo en un corto plazo y cuyo aporte al teatro nacional me parece realmente admirable. Tengo que agradecer especialmente a María Inés Zaldívar, mi profesora y amiga de la Universidad Católica que siempre me ha apoyado; ella fue quien me motivó para irme a estudiar a Rutgers. Gracias a su confianza he podido impartir el curso “tragedia griega en el teatro latinoamericano” que por su estrecha relación con este proyecto me ha permitido comentar y discutir con excelentes alumnos muchas de mis inquietudes. Gracias también a mis grandes amigos, Jose, por estar siempre acá y allá; Guille y Carla, por las largas conversaciones teatrales y Panchi, por escucharme siempre. Pero por sobre todo quiero agradecer a mi familia. A mis papás, que siempre han creído en mí y me han apoyado incondicionalmente y a mis hermanas, cuya paciencia y alegría ha sido indispensable. Gracias a Juanjo, mi compañero en todos los sentidos posibles, y a Violeta, la mejor de las distracciones y el proyecto más desafiante.

ÍNDICE

ABSTRACT.....	ii
DEDICATORIA.....	iv
AGRADECIMIENTOS.....	v
ÍNDICE.....	vii
Introducción.....	1
Capítulo I: Tragedia y traición en la postdictadura chilena.....	8
Sobre el teatro en Chile.....	9
Rescrituras de tragedias griegas en la postdictadura.....	12
Tragedia y memoria.....	16
Dictadura y postdictadura:	
transición e instauración del modelo en democracia	23
Desencanto y postdictadura: la postmodernidad en Chile.....	39
Capítulo II: Destino trágico y culpa en las rescrituras de Edipo rey.....	55
<i>Edipo reina o la planificación:</i>	
destierro y marginalidad en la sociedad tecnificada.....	59
<i>Edipo asesor</i> y su neo-concepto teatral.....	76
Capítulo III: Medea: dimensiones y precios de la venganza.....	99
<i>Medea mapuche:</i> la política del consenso como traición.....	102
<i>Diarrea:</i> las múltiples marginaciones de la postmodernidad neoliberal.....	116
<i>Little Medea:</i> dimensiones de la violencia en la infancia.....	128
Capítulo IV: <i>La Orestíada:</i> la venganza en manos de los hijos.....	147
<i>La puta madre:</i> la maldición de la memoria.....	149
<i>Infamante Electra:</i> la decadencia del proyecto concertacionista.....	165

Capítulo V: El thriller de Antígona y Hnos. S.A. La maldición de la sangre Labdácida:

El desacato a las leyes del mercado.....184

Conclusiones.....210

Obras citadas.....222

Introducción

En el año 2002 estuvieron en cartelera simultáneamente las obras *Medea mapuche* de Juan Radrigán y *Diarrea* de José Palma; esta coexistencia llamó profundamente mi atención, puesto que teníamos al mismo tiempo dos textos que partían de la misma referencia intertextual, que eran tan profundamente diferentes en estilos y temáticas y sin embargo me parecía que ponían el dedo en la misma llaga, en la herida grande y abierta de las diferentes dimensiones de la conformidad e inequidad de la postdictadura chilena. En ese momento yo tenía que escribir mi tesis de pregrado y quise abordar este tema, lamentablemente por las estructuras burocráticas de entonces, el privilegio de elegir las obras a trabajar recaía sobre aquellos que contaban con un profesor dispuesto a trabajar más y apoyar la iniciativa. No encontré un director de tesis, así que tomé uno de los seminarios temáticos disponibles y disfruté la lectura de la poesía chilena contemporánea e insistí en mi inquietud por las relaciones intertextuales en el desarrollo de esa investigación. Sin embargo mi preocupación por la constante presencia de la tragedia en el teatro contemporáneo hacía que este tema apareciera constantemente cada vez que miraba la cartelera u hojeaba nuevas antologías.

Como se explicará con mayor detalle en el primer capítulo, para entonces la escena teatral chilena se había consolidado y planteaba, como casi siempre lo había hecho, fuertes críticas a la forma como se estaba reconstruyendo la democracia y la cultura chilenas. Al mismo tiempo se fue construyendo un discurso crítico que compartía varias de estas reflexiones y poco a poco se fueron verbalizando la frustración

y decepción entre aquellos que habían apoyado el proyecto de la Concertación de Partidos por la Democracia que derrocó la dictadura de Augusto Pinochet. Durante el primer gobierno de Patricio Aylwin era comprensible que se postergaran algunas de las discusiones planteadas en el programa para momentos más apropiados, sin embargo rápidamente se constató que en el gobierno de Eduardo Frei tampoco se producirían cambios importantes. Entonces se publicó *Chile Actual* de Tomás Moulián en 1997 que fue éxito de ventas en librerías y que provocó variadas respuestas y todas esas voces que con mayor o menor claridad habían sembrado su duda respecto a la gestión de ese pacto electoral se vieron reflejados en las denuncias del sociólogo. Desde entonces se siguieron planteando majaderamente las mismas preguntas, desde el arte y desde las ciencias sociales, y sin embargo las cosas no cambiaron mucho. Hasta que en el año 2010 la Concertación traspasó el gobierno a un candidato de la oposición, Sebastián Piñera, quien representaba la derecha empresarial y se acompañaba tanto de viejos partidarios de Pinochet como de diversos empresarios que trasladaban su lógica corporativa a la administración estatal. Este cambio en el gobierno presentaba un claro cambio con los períodos anteriores y en sí mismo bastaba para justificar el final de una etapa, de la postdictadura. Y pronto se hizo evidente que la sociedad estaba cambiando, surgieron importantes movimientos sociales que pusieron en evidencia que los individuos ya estaba encarnando esos discursos de disconformidad y malestar que los artistas e intelectuales habían puesto en el tapete.

Esta tesis busca analizar las tragedias griegas rescritas durante la postdictadura precisamente para observar los diferentes discursos de disconformidad que se gestaron

en las últimas dos décadas. La elección del tema puede parecer arbitrario, sin embargo hay algo en la tragedia que nos obliga a reflexionar sobre nosotros mismos y es en ese cuestionamiento que este estudio pretende indagar. Las tragedias presentan traiciones en distintos niveles, por lo que siempre exploran en la culpa y la responsabilidad con el otro y con la sociedad. Las tragedias presentan conflictos en el seno de una familia noble, por lo que presentan la posibilidad de representar la intimidad, las tensiones puertas adentro, y al mismo tiempo muestran la elite en el poder, sus luchas por el gobierno y los conflictos en las altas esferas. Estas obras clásicas han sentado las bases para el desarrollo del teatro contemporáneo; la presencia constante que han tenido en los cuestionamientos y experimentaciones del género permitiría elaborar una revisión del teatro occidental solo enfocándose en la relación de cercanía o distancia que cada corriente establece con las tragedias. Esta permanencia hace evidente el hecho de que los personajes y las temáticas abordadas por los clásicos integran sin duda el canon literario mundial, pero también su presencia en diferentes medios masivos las ha acercado cada vez más a la cultura popular. Probablemente el personaje trágico más conocido es Edipo, cuya historia se ha difundido en nuestra cultura en gran parte gracias a la importancia que el psicoanálisis freudiano otorga a su historia, por lo que con mucha frecuencia se alude su desgracia no solo en esferas cultas, también en productos muy masivos como por ejemplo la popular serie animada Los Simpsons creada por Matt Groening.¹

¹ En la duodécima temporada el episodio "Juego limpio" parodia a *Edipo Rey*, puesto que Homero quien sería Layo, teme que Bart le quite el amor de Marge. La situación en la animación está mas cercana a las teorías freudianas que en su versión más

Los estudios sobre teatro de corte histórico tienden a enfatizar las diferencias por sobre las continuidades, esto siempre es así en una primera instancia, puesto que es preciso señalar lo novedoso de lo nuevo. Como en esta misma tesis se argumenta, incluso nuestra recepción tiende a notar primero las diferencias y luego ir trazando las similitudes. El objeto de este estudio es observar que pese a las grandes diferencias entre estilos hay muchas preocupaciones compartidas dentro de la dramaturgia de las últimas décadas. El criterio de selección de este corpus fue el de las relaciones intertextuales con tragedias griegas en el teatro publicado en la postdictadura. Este criterio implica el deslinde del período y permite partir de ciertas premisas teóricas que las obras podrían compartir, sin embargo no determina una línea temática ni estilística. Los textos trabajados son bastante disímiles y se intentará señalar las diferencias más importantes entre ellos, sin embargo el objetivo que se busca mantener a lo largo de los diferentes capítulos es la reflexión constante en torno a las críticas a la sociedad postmoderna y la cultura chilena de la postdictadura. Pese a que pocas veces las obras coinciden en sus planteamientos, todas apuntan a interpelar al receptor en su relación con la contingencia y a poner en evidencia las diferentes dimensiones en que se presenta la violencia en nuestra sociedad.

El primer capítulo de este trabajo se dedica perfilar el contexto en que precede a la postdictadura, tanto dentro de la disciplina teatral, presentando brevemente el panorama nacional, como dentro del el contexto socio político general, presentando una breve discusión en torno a las nociones de transición y postdictadura y señalando

simplificada plantean que el hijo desea a la madre y consecuente rechazo al padre que a los sucesos descritos en la tragedia de Sófocles.

los principales sucesos de las últimas décadas en la historia de Chile. También se incluye dentro de este capítulo la discusión en torno a los conceptos teóricos principales en esta investigación; pese a que muchas nociones son profundizadas en los análisis posteriores, los principales ejes de interpretación son discutidos a partir de la estrecha relación que en esta tesis presentan. Los planteamientos de Jacques Lacan sobre la tragedia y sus nociones de culpa y traición, que aparecerán constantemente en este trabajo, son puestas en relación con las teorías sobre la intertextualidad, especialmente en torno al teatro depósito de la memoria cultural, plantea Marvin Carlson. En este capítulo también se discutirán los conceptos de postmodernidad y postdictadura, argumentando que solo con la llegada de la democracia se constata cabalmente el imperativo que reconocen tanto Frederic Jameson como Linda Hutcheon de que la postmodernidad como pauta cultural parte de la conciencia de la imposibilidad de situarse fuera del pensamiento humanista y el sistema neoliberal (A Poetics xiii).

Los capítulos del segundo en adelante se dedican a analizar el corpus de obras teatrales concentrándose cada uno en todas las rescrituras de cada tragedia. El segundo capítulo agrupa las rescrituras de Edipo y centra la discusión en torno a la conflictiva relación entre el conocimiento y la causalidad y en el vínculo entre el destino y la culpa poniendo especial énfasis en la reflexión que surge en torno al poder, tanto en su función de gobernar como en la de representar los deseos y problemas de la población. A partir de los textos *Edipo reina o la planificación* de José Ricardo Morales (1915) y *Edipo asesor* de Benjamín Galemiri (1960) este capítulo intenta explorar en las repercusiones que el oráculo siniestro tuvo en la sociedad contemporánea.

El tercer capítulo analiza las rescrituras de *Medea* en la postdictadura. Es uno de los capítulos más extensos puesto que se han publicado tres obras que declaran su relación intertextual con la tragedia: *Medea Mapuche* de Juan Radrigán (1937), *Diarrea* de José Palma (1980) y *Little Medea* creada en conjunto por la compañía La Nacional (cuyos participantes nacieron a principios de los ochenta). Esta recurrencia no me parece para nada trivial; *Medea* explora las posibilidades de venganza y la movilidad entre las posiciones de víctima y victimario, presentando una clara diferenciación entre la culpa (que planteada en términos de Lacan se relaciona con la traición propia o de otros al deseo) y la responsabilidad ética: que un acto como matar a los hijos sea socialmente reprochable y legalmente impugnado no implica que quien lo ejecuta deba necesariamente sentirse culpable por ello, no si ha permanecido fiel a su deseo. Así como en la tragedia clásica se reflexiona en torno a los roles de género (*Medea* en tanto madre) y la representación de raza (*Medea* como extranjera), estas rescrituras también presentan los conflictos en torno a ambas nociones, especialmente en la interacción familiar a partir de las reflexiones de Sonia Montecino, quien establece un modelo de mestizaje basado en la ausencia del padre blanco y la sutura del componente indígena de la madre en la veneración a la virgen María.

El cuarto capítulo se centra en la trilogía clásica *La orestíada* por lo que también plantea una fuerte reflexión en torno a la traición en el seno de la familia. Tras una terrible cadena de violencia, los personajes de estas tragedias cuestionan las fidelidades y afectos dentro de la familia, rompiendo continuamente con la expectativa social de los roles familiares. La nueva generación deberá cuestionarse si asumir o no la herencia de

traiciones y culpas y el deber de vengar de su padre, más aún cuando la represalia se vuelca sobre la madre. Tanto *La puta madre* de Marco Antonio de la Parra (1952) como *Infamante Electra* de Benjamín Galemiri presentan las tensiones entre dos generaciones y exploran en la corrupción y la decadencia de aquellos que están en el poder, no solo el gobierno del dictador representado en la obra de Parra, sino también el gobierno democrático reflejado en los personajes de Galemiri.

El quinto y último capítulo es el más breve, puesto que solo se ha publicado una rescritura de *Antígona* en las últimas décadas. La obra *El thriller de Antígona* de Ana López Montaner (1981) presenta una heroína que en lugar de oponerse al poder ilimitado del estado encarnado en el dictador Creonte debe luchar contra el poder ilimitado del mercado encarnado en el empresario Creonte. Este texto presenta una sociedad en la que el modelo económico determina todas las esferas de la vida de los sujetos, definiendo sus relaciones familiares, trazando el horizonte de sus deseos, forzándolos dentro de ciertos roles sociales: sometiendo a todos los personajes a diferentes formas de degradación. El énfasis de esta obra está puesto en la generación más joven, cuya infancia comienza con los excesos de represión de la dictadura y termina con los excesos de consumo de la postdictadura, lo que permite oportunamente revisar las inquietudes de la generación más joven de la dramaturgia nacional.

Capítulo I

Tragedia y traición en la postdictadura chilena

Esta tesis se propone estudiar las rescrituras de tragedias griegas que han sido publicadas durante la postdictadura chilena, centrando el análisis en tres ejes estrechamente relacionados. El primero contempla cómo, a partir de la relación intertextual con los clásicos griegos, estas rescrituras plantean un doble cuestionamiento: por un lado, cada clásico propone ciertas preguntas que aparecen como constantes en todas sus versiones; por otro lado, cuestionan la presencia y función de la catarsis y los elementos que Jacques Lacan señala de ella como centrales: las nociones de traición y purificación. Teniendo en cuenta estos aspectos y considerando el contexto en que surgen, en segundo lugar, las tragedias vienen a problematizar los paradigmas de la postdictadura en su continuación del modelo neoliberal instaurado durante el régimen de Pinochet, en la falta de enmiendas a la constitución y de reconocimiento y reparación por la violencia usada por el gobierno militar. El tercer eje se enfoca en el carácter postmoderno de estas obras, que surgen entonces como el cuestionamiento y la conciencia de que no hay posibilidad de situarse fuera de estos paradigmas y es la parodia una de las formas que este fenómeno ha privilegiado para manifestarse, lo que conecta la reflexión con el primer eje planteado, el del ejercicio intertextual de rescritura.

Sobre el teatro en Chile

Antes de comenzar a profundizar en los conceptos presentados anteriormente, me parece importante esbozar brevemente el desarrollo de la disciplina teatral en Chile. Al igual que la escena latinoamericana, el teatro chileno del siglo XX, tuvo sus comienzos al alero de las compañías internacionales y poco a poco fue forjando su identidad con la formación de las primeras compañías nacionales en los veinte, la consolidación de las primeras voces de la dramaturgia chilena y una profunda crisis con la llegada del cine sonoro en los treinta, la profesionalización de la disciplina con la fundación de los teatros universitarios y sus escuelas de actuación en los cuarenta, el surgimiento de una fuerte generación de escritores de teatro en los cincuenta, una convulsionada escena muy marcada por los conflictos sociales en los sesenta y un brusco quiebre con el golpe militar en los setenta.

El 11 de septiembre de 1973 el cauce del teatro nacional fue trastocado, toda la sociedad y la actividad cultural de la época lo fue, afectando principalmente a las compañías independientes. El crítico y académico chileno Juan Andrés Piña señala que estos grupos “desaparecen, ya sea porque sus miembros emigran al exterior, porque algunos de sus integrantes son detenidos o simplemente porque no pueden adaptarse económica e ideológicamente a las nuevas circunstancias” (“Teatro: fundación” 185). Durante los primeros años de dictadura las compañías de entretenimiento, en su mayoría teatro cómico y revisteril, continuaron su labor, pero con la perpetuación por años del toque de queda, toda la vida cultural nocturna decayó ya que la gente sentía temor y prefería no arriesgarse, por lo que paulatinamente se fueron cerrando las salas, hasta

ver su número dramáticamente reducido. Los teatros universitarios se vieron remecidos por la gran cantidad de profesores exonerados (lo que implicaba la prohibición de ejercer la docencia en todo el país, motivando su salida al extranjero), la cartelera solo continuó en la línea de montajes clásicos sin ninguna innovación y todo el trabajo de experimentación y crítica sociopolítica que los había caracterizado desapareció, disminuyendo también la cantidad de estrenos de dramaturgia nacional que componía una proporción importante de los programas de estas instituciones.

Solo continuaron su labor algunas compañías independientes, como por ejemplo la compañía ICTUS y el teatro Imagen, que reunieron a muchos de los actores y dramaturgos más importantes de la época y ofrecieron espacios para la discusión del contexto social y político, siempre de forma bastante velada para poder pasar por la censura gubernamental, pero generando un lenguaje que permitiera expresar de algún modo las frustraciones y denunciar la violencia del estado. Ya en los ochenta estas compañías comenzaron a decaer por reiterar un mismo discurso que no era tan representativo de las nuevas generaciones, dando paso a una renovación de la disciplina que se manifestaba en la proliferación de nuevas agrupaciones, muchas de las cuales participaban de la escena *under* y representaban la violencia y marginalidad del contexto con una estética muy vanguardista; entre ellas se destacan el Teatro de Fin de Siglo dirigido por Ramón Griffiero (*Cinema - Utopia*, 1985), el Gran Circo Teatro en el que participaban Andrés Pérez y Guillermo Semler (*La Negra Ester*, 1989) y el Teatro de la Memoria dirigido por Alfredo Castro (*La manzana de Adán*, 1990).

Con la reactivación política y cultural del nuevo gobierno democrático, comienza también a florecer la escena teatral chilena para consolidarse como nunca antes entre las artes nacionales: se ganaron nuevos espacios con la apertura de salas teatrales, se diversificó la cartelera con la proliferación de nuevas compañías, se aumentó considerablemente la afluencia de público que en ocasiones repletaba las salas (las obras más exitosas de Griffero y Pérez se mantuvieron en cartelera a tablero vuelto por más de un año) y se inauguraron nuevas instancias de difusión, como la Muestra de Dramaturgia y el Festival Teatro a Mil. Otro indicador que evidencia el vigor de esta renovación dramática es que desde fines de los noventa las editoriales comienzan a interesarse en la publicación de los textos teatrales, por lo que los dramaturgos más consolidados pudieron editar contundentes antologías² y los jóvenes emergentes comenzaron a difundir su trabajo en editoriales independientes,³ validándose así el

² A fines de los noventa comienza a surgir un creciente interés por parte de las editoriales en la publicación de textos teatrales y colecciones de dramaturgia de autor. Entre estos proyectos destaca la línea de obras completas elaborada por editorial RIL (Revista Internacional del Libro) y varias antologías que incluyen a los autores más canónicos como Fernando Debesa, Luis Rivano, Jorge Díaz, Alejandro Sieveking, Egon Wolff, Luis Alberto Heiremanss, Armando Mook, Antonio Acevedo Hernández y Daniel Barros Grez. Las Ediciones Frontera Sur presentan en su catálogo a autores igualmente importantes pero más contemporáneos como Juan Radrigán, Isidora Aguirre, Ramón Griffero y Marco Antonio de la Parra.

³ La editorial Cierta Pez ha creado una Colección de Dramaturgia Chilena Contemporánea en la cual se encuentran interesantes prólogos a las obras, ofreciendo la mejor compilación de autores nacionales y de textos críticos sobre la nueva generación de dramaturgos, que nació en dictadura y comenzó a escribir a partir de los noventa, muchos de ellos de forma muy precoz, antes de haber terminado sus estudios universitarios. Entre los dramaturgos publicados se encuentran: Manuela Infante, Alejandro Moreno, Lucía de la Maza, Andrea Moro, Ana Harcha, Flavia Radrigán, Mauricio Barría, Juan Claudio Burgos, Benito Escobar y Alexis Moreno.

género teatral como una disciplina que participa tanto de las artes escénicas como de la literatura nacional.

En esta última década ha surgido la denominada “nueva dramaturgia” que, según la destacada crítica y académica María de la Luz Hurtado, se conforma por una generación que pertenece a la era del teatro post-dramático que la autora identifica con la caracterización de Hans-Thies Lehmann quien señala que estas obras, por trabajar el tiempo y el espacio teatral de un modo más performativo, tienden a la dislocación en diversos planos, a la ausencia de movimiento, la fragmentación, la polifonía y el cuestionamiento de las nociones de ficción, realidad, verdad, cuerpo, texto y escena. Otro rasgo de esta camada de teatristas que es importante destacar es que por primera vez en la escena chilena hombres y mujeres comparten las labores creativas con total igualdad en todos los planos; en los períodos anteriores las mujeres se habían relegado a la actuación y muy pocas participaban del ejercicio creativo, siendo muy reducido el número de dramaturgas conocidas y realmente escaso el de directoras de escena. En 1990 se estrenó *Cariño malo*, de la dramaturga María Inés Stranger, la directora Claudia Echeñique, la actriz Claudia Celedón y un equipo en su mayoría conformado por mujeres, hecho que fue muy destacado por la prensa, lo que da cuenta de que esta situación es completamente inédita en un medio predominantemente masculino. En las compañías contemporáneas el género puede ser un tema a abordar en el montaje, pero no determina el proceso creativo ni los roles de liderazgo dentro de cada producción ya que son muchas las dramaturgas y directoras que han determinado esta renovación

escénica como Ana López, Andrea Moro, Manuela Infante, Ana Harcha, Flavia Radrigán y Manuela Oyarzún, entre otras.

Rescrituras de tragedias griegas en la postdictadura.

Esta tesis aborda las rescrituras de tragedias griegas publicadas durante la postdictadura, es decir, se centra en todos aquellos textos que declaren de forma explícita, ya sea en su título o por medio del nombre de los personajes, una relación intertextual con los clásicos de modo que su recepción está determinada por los intertextos. Pese a que todos estas obras fueron publicadas durante la postdictadura, pertenecen a autores de distintas edades y generaciones, por lo que ofrecen un interesante panorama de la producción de las últimas décadas, permitiendo discutir las diferencias y continuidades de los estilos y temáticas.

Si bien los textos están ordenados en los capítulos por su relación intertextual, haré referencia a los autores en orden cronológico, ofreciendo una visión más panorámica de las generaciones. El mayor de todos los dramaturgos es José Ricardo Morales (1915) autor de *Edipo reina o la planificación*, llegó a Chile desde España huyendo de la Guerra Civil; gracias a su longevidad y precoz talento teatral, comenzó su labor artística en los cuarenta y participó en el primer montaje del Teatro de Ensayo de la Universidad de Chile, *Ligazón* de Valle Inclán, obra que ya había interpretado en su país natal. Su estética es, por tanto, mucho más ligada a las vanguardias europeas, presentando elementos del surrealismo y del teatro del absurdo con un gran contenido social.

Juan Radrigán (1937), autor de la obra *Medea mapuche*, comenzó tardíamente su carrera como dramaturgo en los ochenta, tras una poco difundida incursión en la narrativa; sus textos se destacan por su poética representación de la marginalidad en todas las dimensiones posibles: social, cultural, interpersonal y afectiva. Es el dramaturgo más reconocido en Chile y es posible encontrar varios montajes en cartelera simultáneamente, algo muy poco frecuente en la escena nacional.

Marco Antonio de la Parra (1952), autor de *La puta madre*, debutó en la escena nacional generando polémica, ya que su primera obra fue censurada en 1978; desde entonces ha participado de la cultura nacional desde diversos frentes, como la narrativa, el ensayo, la siquiatria, la publicidad, la televisión y la prensa escrita, siendo su contribución dramática muy destacada por su irreverencia, intelectualidad y cuestionamiento de la identidad nacional e individual con un humor bastante cargado al psicoanálisis.

El hecho de que sean dos los textos de Benjamín Galemiri (1960) incluidos en esta tesis, *Infamante Electra* y *Edipo asesor*, da cuenta de la marcada obsesión de este autor por la cita; su poética tiene muchos elementos en común con de la Parra, con quien mantiene una estrecha amistad. Pese a que él mismo refuta ese argumento, el crítico Eduardo Guerrero plantea que este dramaturgo es el único que conformaría la generación del noventa en Chile, ya que en esa época la mayoría de los estrenos son de dramaturgos que ya habían comenzado su trabajo creativo en los ochenta.

Pertenecen a la nueva generación de dramaturgos los autores José Palma (*Diarrea*), Ana López (*El thriller de Antígona*) y la compañía La Nacional, todos cuentan

ya con varios estrenos bastante bien aceptados por la crítica; Palma (1980) se caracteriza por un estilo sumamente paródico y de crítica a la sociedad de consumo; López (1981) presenta una escritura plagada de citas a la cultura de masas que cuestiona los roles en la familia y las expectativas sociales; mientras que la compañía La Nacional combina una profunda conciencia de la representación teatral con fuertes críticas a la sociedad actual y las múltiples dimensiones de la violencia.

Los textos que componen este corpus, a pesar de aludir a diferentes personajes y presentar diferentes preguntas al receptor, tienen en común el reflexionar sobre el rencor y la venganza, sobre cuáles traiciones es posible perdonar y cuáles no y quiénes tienen responsabilidad por el ejercicio de la violencia. El criterio de agrupación de este estudio será según la tragedia en que se basan –Edipo, Antígona, Medea o La Orestíada– pero también es posible establecer vínculos en concordancia con ciertos rasgos que presentan en relación con el texto original. Linda Hutcheon destaca que las ideas no se pueden registrar como derechos de autor, solo su expresión textual y cita a Kamilla Elliot quien ha notado que las adaptaciones cometen la herejía de demostrar que la forma (la expresión) puede ser separada del contenido (la idea) algo que tanto la estética dominante como las teorías semióticas han resistido o negado (*A Poetics* 9).

De esta reflexión se entiende que el ejercicio de la adaptación apunta a mantener una idea y cambiar su expresión -lo que equivaldría a recontextualizar una tragedia, como por ejemplo *Medea Mapuche* que mantiene la mayoría de los elementos de la trama pero los personajes tienen nuevos nombres y caracteres. Sin embargo, me parece que otras obras a analizar –como *Diarrea* y *La puta madre* –hacen también el

ejercicio inverso, mantienen elementos de la expresión pero alteran la idea, es decir, mantienen los nombres de los personajes y su caracterización en la tragedia griega, pero además de cambiar el contexto, cambian por completo los acontecimientos, adoptando, por tanto, un marcado carácter paródico. Si bien esta diferencia es importante, el análisis se ordenará en torno a la referencia intertextual, destinando así un capítulo de la tesis al análisis más profundo de las obras que correspondan a cada tragedia griega.

Tragedia y memoria.

Se ha reconocido en el teatro como disciplina artística su enorme arraigo en la memoria colectiva, a la que recurre constantemente para establecer una comunicación fluida con los espectadores, puesto que los interpela directamente a través de las referencias a estos conocimientos compartidos. El académico Marvin Carlson dedica su libro *The Haunted Stage: The Theater as Memory Machine* (traducido al español como *El teatro como máquina de la memoria: Los fantasmas de la escena*) a la estrecha relación entre la memoria de cada individuo, su comunidad, el teatro y las performances en todas sus dimensiones, en tanto texto, representación, cuerpo, producción y espacio escénico. El carácter fantasmático, al que Carlson se refiere constantemente, radica en un sentido de retorno y repetición que, como él mismo explica, ya otros teóricos del teatro como Herbert Blau, Richard Schechner y Joseph Roach habían señalado de alguna forma (1). Lo que se ve en escena lo hemos visto antes de un modo u otro, ya que es la misma repetición la que permite al espectador interpretar la obra; de este modo, el teatro para Carlson sirve como una reserva de la memoria cultural puesto que no solo plasma las inquietudes y cuestionamientos de una época, también refleja sus

comportamientos sociales y los paradigmas estéticos imperantes y, al igual que la memoria de un individuo, está continuamente sujeta a procesos que la modifican, reprimiendo y evocando recuerdos que al emerger entran en crisis con la realidad circundante (2).

El ejercicio intertextual tiene un lugar central en la creación teatral ya que es una de las formas en que se pone en evidencia el conocimiento compartido y la importancia radical del proceso de recepción en el género dramático, que tanto en su dimensión textual como en la espectacular está determinado por la escenificación. Al igual que una cita que siempre resulta distinta porque el contexto en que emerge es diferente, cada representación varía respecto de las anteriores, nunca podría ser una réplica exacta puesto que aunque la sincronización fuera perfecta, el contexto ha cambiado y los espectadores también (4). Carlson nos recuerda que el teatro no solo se preocupa de contar historias nuevas, también se dedica a mantener un repertorio activo en la memoria cultural, de modo que el contar historias ya conocidas forma parte de su labor cultural (17). La evocación de otro texto tiene importantes ventajas dramáticas porque favorece la interpretación, otorga verosimilitud y permite establecer fragmentos de la narración como conocimiento común para poder centrarse en la acción dramática sin necesidad de dar demasiados detalles ni de elaborar el contexto (23).

Respecto de las tragedias griegas en particular, Carlson destaca que su permanencia sin duda refleja el gran valor de las obras, puesto que su enorme humanidad les permite mantenerse vigentes en cualquier país y época. En su reflexión cita al académico C.R. Post, quien explica que las presentaciones dramáticas en Grecia

eran parte de una competencia en la cual año a año se enfrentaban los dramaturgos más connotados con sus obras que siempre eran versiones de historias que ya eran conocidas por todos (Carlson 26). Si bien las tragedias son un enorme aporte, no debemos olvidar que su número es muy reducido respecto a lo que los autores escribieron en la época. Por medio de referencias en otros libros, principalmente documentos históricos o textos que comentaban los montajes y las obras de un modo semejante a lo que hoy llamaríamos crítica teatral o literaria, sabemos que cientos de piezas se perdieron a lo largo de los siglos.

Dentro de la restringida cantidad de textos con los que contamos es posible encontrar varias historias que se repiten entre los dramaturgos; la vida de Electra y su familia, por ejemplo, es abordada por los tres trágicos, Eurípides y Sófocles tienen obras con su nombre y Esquilo narra sus desventuras en *Las Coéforas*. C.R. Post señala que entonces el factor decisivo en la competencia no residía en la novedad de la historia, sino en la forma en que esta era presentada, por lo que la audiencia ponía mucha atención a las variaciones de cada versión (Carlson 26). La posibilidad de dirigir la atención del proceso de recepción a la contrastación por medio de las diferencias y similitudes con los clásicos es precisamente lo que sigue motivando a los autores contemporáneos a desplegar su estilo escritural abordando estas tragedias; la intertextualidad les permite relacionar su trabajo con una tradición y poner énfasis en variaciones sutiles, logrando así que se destaquen determinados elementos tanto en el contenido como en el estilo.

El uso de una historia conocida permite entonces enfatizar la originalidad de cada obra y que los espectadores se concentren más en cómo se cuenta la historia que en la historia misma (Carlson 27) El hecho de que los receptores conozcan los personajes y los designios que les depara el destino pone a la audiencia en una posición privilegiada porque puede adelantarse a la acción, lo que ofrece al dramaturgo la posibilidad de jugar más con la ironía y generar tensión a partir de las expectativas de los espectadores (Carlson 31).

En este ejercicio de contrastación constante que es la recepción de la rescritura de un texto conocido, convergen varios planos de sentido. Como ya señalamos, está el conocimiento previo del texto original que configura las expectativas de la recepción; por ejemplo, si vamos a presenciar un montaje de Edipo esperamos que el protagonista haya matado a su padre, despose a su madre y termine hiriéndose los ojos; si esto sucede, la forma en que ocurre pondrá en relieve ciertos cuestionamientos y si el desenlace no se presenta del mismo modo que en la tragedia clásica –si Edipo viviera feliz para siempre, por ejemplo– sin lugar a dudas generará una reflexión en el público, que se preguntará porqué sus expectativas han sido traicionadas para poder encontrar un sentido al montaje. Cada tragedia en su versión clásica trae consigo una serie de cuestionamientos que han sido destacados por nuestra cultura; Antígona, por ejemplo, es analizada por Judith Butler en su libro *Antígone's Claim* (2000, traducido al español como *El grito de Antígona*) para observar en qué aspectos de la obra se ha centrado la discusión académica y cómo estos han ido variando con el tiempo. En torno a *Antígona* siempre se ha destacado su fuerte oposición al poder, que en ocasiones se ha

representado como exponente del patriarcado, enfatizando las reflexiones de género, y en otras se ha mostrado como ejemplo de tiranía, explorando en las dimensiones de la violencia política. También se ha analizado en esta obra la coexistencia de las leyes humanas con un orden sagrado que es desafiado por Creonte al extender el castigo de Polínices más allá de la muerte y es defendido por Antígona para tener el derecho de enterrar a su hermano. Las rescrituras probablemente pondrán uno de estos cuestionamientos por encima de los demás y esta selección dará cuenta de los conflictos sociales que rodean su producción y, en este mismo sentido, cada contexto de recepción centrará un aspecto por sobre otro en el ejercicio de interpretación. Un ejemplo claro es la importancia que tuvo *Antígona* en Latinoamérica durante los períodos de tiranía de la segunda mitad del siglo XX con las obras *Antígona furiosa* (1988) de la dramaturga argentina Griselda Gambaro y *Antígona* (2000) de José Watanabe que fue montada por la connotada compañía peruana Yuyachkani. En ambos casos la reflexión de género, aunque presente, pasaba a un segundo plano respecto del cuestionamiento de los excesos de la violencia de estado, con énfasis en la violencia y corrupción en las posiciones de poder en la versión argentina y destacando la responsabilidad del testigo en la rescritura peruana. En Chile sin duda las obras clásicas se han montado un sinnúmero de veces, pero nunca se había manifestado el ejercicio de rescritura de tragedias griegas con tanta insistencia hasta el período posterior a la dictadura de Augusto Pinochet, momento en el cual muchos de los dramaturgos más importantes experimentaron con personajes clásicos. La recurrencia e importancia de estas rescrituras en la escena nacional obliga a preguntarse qué es lo que se pone de

manifiesto en este gesto intertextual, el objetivo de este estudio es, por lo tanto, analizar de qué modo estas obras vienen a cuestionar el contexto social, político y cultural en que surgen, período que se describirá más adelante.

Uno de los elementos centrales en la noción de tragedia y en sus orígenes clásicos, es la catarsis, cuya presencia en el teatro contemporáneo ha estado en crisis desde hace ya varias décadas. La relación que Jaques Lacan traza entre catarsis, deseo y culpa será central para este análisis, ya que la presencia o ausencia de catarsis en las rescrituras analizadas se observará en relación a los cuestionamientos dirigidos a los receptores, obligándolos a reflexionar sobre su participación en las traiciones y culpas contenidas en los textos. Lacan recurre a las reflexiones de Aristóteles para definir la catarsis como la purificación ritual por medio de la compasión y el temor, poniendo especial énfasis en la importancia de la presencia de estos dos sentimientos en los espectadores como condición para acceder a la purificación (295). Esto no implica, ni para Lacan ni para Aristóteles, un efecto ético ni un efecto estético, sino el del entusiasmo, un cierto apaciguamiento por medio del placer de la exaltación (296). Pero estas pasiones son llevadas al límite no por el espectador, sino que es el héroe quien se sitúa más allá de la compasión y el temor, pues pone su deseo por encima de ellas. Entonces ¿qué es lo que se purifica? Para Lacan en esto radica la diferencia que tiene la religión con la tragedia griega, que coincide con el psicoanálisis: la catarsis tiene el sentido de la purificación del deseo. Solo es posible cuando el espectador sabe dónde está el deseo del héroe y reconoce que para alcanzarlo debe franquear los límites del temor y la compasión, es decir, debe persistir sin ceder ante nada, ni siquiera el bien del

otro. La culpa no radica entonces en hacer o no el bien al otro sino que en el ceder en el deseo; el actuar en nombre el bien, propio o del otro, no nos protege de la culpa (379-80). Para Lacan, este ceder en su deseo está siempre acompañado de alguna traición, ya sea que el héroe se traicione a sí mismo o bien tolera que otro traicione el pacto que habían establecido (381). Es precisamente a partir de la traición que se analizarán las tragedias en este estudio y la importancia de los pactos establecidos en las obras que podemos observar en dos niveles. Por un lado tenemos los pactos entre los personajes que determinan la acción dramática, es decir, qué es lo que se ha traicionado en cada obra, cómo los personajes reaccionan frente a esto y en qué manera o bajo qué condiciones les es posible persistir en el deseo. Por otro lado están los pactos establecidos con el lector o con el público que a partir de la relación intertextual configuran las expectativas de recepción; esto implica que al signar la referencia clásica en el título, declarando el ejercicio de rescritura, el receptor probablemente espera que tanto los personajes como la trama evoquen al texto original. Esta expectativa determina el deseo del espectador en el sentido de que este puede ir adelantándose a los acontecimientos gracias a sus conocimientos previos, sin embargo resulta bastante recurrente en los textos que aquí se analizan que la distancia entre las rescrituras y los clásicos sea tal que casi no haya coincidencias con la tragedia griega, lo que podría percibirse como una traición hacia el receptor.

El objetivo del análisis de las obras será entonces ver si revelan en su textualidad un clímax que permita o no la catarsis, qué es lo que se podría purificar y temer y si estos sentimientos podrían concretarse en la representación. Al mismo tiempo, se

intentará observar los deseos de los personajes y los pactos establecidos entre ellos y con los receptores, poniendo la atención en las diferentes traiciones y si estas son enfrentadas en tanto héroes u hombres comunes, diferencia que Lacan establece entre quienes logran persistir en el deseo o quienes terminan por ceder frente a la traición y se someten al servicio de los bienes habiendo abandonado el sentido del deseo primero (375, 382).

Dictadura y postdictadura: transición e instauración del modelo en democracia.

Como se indicó anteriormente, este estudio se centra en obras producidas durante los años de la historia de Chile que suceden a la dictadura de Augusto Pinochet. Este período, que por ser tan cercano se sigue discutiendo ampliamente, ha sido nombrado de modos muy diversos por los políticos y académicos contemporáneos; en esta tesis se preferirá la noción de postdictadura, que perfilaremos más adelante, pero cuyo significado se comienza a trazar a partir de la caracterización de la misma dictadura. El régimen militar se caracterizó por su gran violencia ejercida contra los disidentes y por la represión sistemática de la oposición, pero también ha sido un ejemplo paradigmático a nivel mundial de la implementación del modelo neoliberal. La escritora y periodista Naomi Klein ha sido una de las voces que ha planteado de forma más clara la estrecha relación entre las crisis sociales y la acelerada puesta en marcha de la economía de libre mercado; en su libro *The Shock Doctrine* (2007), que también fue plasmado en un documental, parte del ejemplo chileno para mostrar que existe un patrón en la implementación de este sistema económico, que aprovecharía momentos

en que la ciudadanía se encuentra violentada por un gran cambio político o un desastre natural, lo que permitiría dejar atrás el modelo anterior para adoptar de forma abrupta todas las reformas necesarias para el funcionamiento del neoliberalismo. Klein argumenta que la estrategia del ideólogo Milton Friedman (1912-2006) se ha ido perfeccionando con el tiempo: se espera que sobrevenga una crisis de importancia para entonces vender diversos bienes y funciones del estado a privados mientras la ciudadanía todavía no se recupera del *shock* para pronto hacer permanentes las reformas necesarias para que el nuevo modelo funcione sin que se haya alzado ninguna voz pública que denuncie estas situaciones o que si esta voz surgió haya sido desoída por la masa sumida en la inmediatez de la crisis (7). Ella plantea que Friedman aprendió a explotar la crisis de mayor escala precisamente con la asesoría al gobierno de Augusto Pinochet, mientras los chilenos no solo estaban en *shock* por la violencia del golpe de estado sino también por la hiperinflación; en este contexto intervinieron los llamados *Chicago Boys*, jóvenes economistas nacionales formados al alero de Friedman en la Universidad de Chicago. El patrón que se reitera es bastante evidente para Klein, puesto que tanto en Chile en los setentas, China a fines de los ochentas, Rusia en los noventas y en Estados Unidos después de septiembre de 2001 hay algún nivel de trauma colectivo que suspende las prácticas democráticas, ya sea de forma temporal o de un modo permanente, como fue el caso chileno y ese contexto es aprovechado por los estrategas para implementar el sistema sin que la ciudadanía alcance a tomar conciencia de las reformas que se están realizando y sea incapaz de conformar un movimiento de oposición frente a dichos cambios (Klein 13).

El sociólogo chileno Tomás Moulián, uno de los más famosos representantes de la intelectualidad de izquierda, escribió *Chile Actual, anatomía de un mito* (1997), uno de los primeros textos en plantear las problemáticas de los años noventa que se arrastran desde la dictadura, elaborando para ello una periodización del régimen que esbozará brevemente enfatizando los pasos que el gobierno militar dio para instaurar y posteriormente asegurar la continuidad del modelo neoliberal. El primer momento va desde 1973 hasta 1977; comienza con el golpe de estado y la formación de la Junta de Gobierno donde se reunían los principales comandantes en jefe: del Ejército, Fuerza Aérea, Armada (naval) y Carabineros (fuerzas policiales). En esta etapa se realizan importantes cambios constitucionales que garantizan la continuidad de dicha Junta, gracias a la ausencia de una división real de los poderes, y se constituye el dispositivo ideológico libremercadista que iba “en yunta con el terror y el derecho; esto es, auxiliado por el miedo que paralizaba la capacidad de hablar del otro, o auxiliado por el derecho que impedía la posibilidad de hablar del otro” (Moulián 193). De este modo, lograron instaurar la idea de que el mercado se ofrecía como único y óptimo regulador de los intercambios, aplicaron un “tratamiento de shock” (196) que intensificó gravemente la crisis económica y comenzaron a perfilar la ideología de la derecha con la fusión del gremialismo del Jaime Guzmán con el neoliberalismo de Milton Friedman. Los historiadores Julio Pinto y Gabriel Salazar destacan el uso de la noción de Revolución para expresar el proceso de implementación del sistema neoliberal; ellos destacan que tanto Joaquín Lavín (conocido político de derecha que ha sido alcalde de Santiago, candidato a la presidencia y ministro del gobierno de Piñera) como Tomás Moulián

coinciden en que la implementación del sistema neoliberal es una revolución, aunque esta es calificada de silenciosa por Lavín y de capitalista por el teórico. El análisis que proponen Pinto y Salazar conjuntamente explica que desde el punto de vista económico inequívocamente una revolución capitalista porque el principal beneficiado es el capital, que se ha potenciado sin parar desde entonces (*Historia Contemporánea de Chile I* 100-101).

El segundo movimiento de la dictadura, entre los años 1977 y 1980, está marcado por el éxito económico que parecía ofrecer la prueba científica de la eficacia del modelo instaurado y por la consolidación del discurso político que lo avalaba, comenzando así a cimentar las bases que darían paso a la compatibilidad entre un gobierno democrático y el nuevo sistema económico. Este proceso es el que Moulián llama “transformismo” que él mismo define como:

El largo proceso de preparación durante la dictadura, de una salida de la dictadura, destinada a permitir la continuidad de sus estructuras básicas bajo otros ropajes políticos, las vestimentas democráticas. El objetivo es el “gatopardismo”, cambiar para permanecer. Llamo “transformismo” a las operaciones que en el Chile Actual se realizan para asegurar la reproducción de una “infraestructura” creada durante la dictadura, despojada de las molestas formas, de las brutales y de las desnudas “superestructuras” de entonces. (141)

En este momento es que la dictadura se propone como una “democracia protegida”, lo que logra conciliar neocapitalismo con democracia y protegerla de la peligrosa personalización del carisma del dictador, que la conduciría a un mero caudillismo. Un hito importante es la convocatoria a la juventud en el Cerro Chacarillas en julio de 1977, donde asistieron muchos de los actuales políticos del gobierno de Piñera y en la cual la dictadura se auto definió como “autoritaria, tecnificada, integradora y de participación

social” (Moulián 217) y trazó un primer itinerario de una futura transición a la democracia. En esta fase, que culmina con el plebiscito constitucional de 1980, se endurecen las reacciones internacionales frente a las violaciones de los derechos humanos, especialmente a partir de septiembre de 1976 cuando Orlando Letelier fue asesinado junto a su asistente Ronni Moffitt por una bomba en Washington DC.⁴

Con el Plebiscito constitucional de 1980 la dictadura logró validarse por medio de innumerables reformas destinadas a garantizar su continuidad en el poder y la estabilidad del libremercado. Es importante precisar el marco excepcional en el que se realizó la votación puesto que no existían registros electorales ni se permitió la participación de apoderados de mesa que pudieran dar fe del conteo, ni tampoco se constituyó un Tribunal Calificador de Elecciones, lo que hacía evidente el fraude. Pese a la imposibilidad de transparentar el proceso electoral, la oposición participó realizando asambleas y convocando a votar por la opción No; les pareció imposible hacer un llamado a la abstención, por la tradición democrática, las presiones, el temor y por encontrar cierta esperanza al sentirse congregados. Esta Constitución es perfilada por Salazar y Pinto como “un dispositivo mecánico para formar y gobernar ciudadanos mecánicos” (104) y estaría diseñada como un “cerrojo de castidad liberal, que no sea posible abrir desde adentro (por desvaríos parlamentarios) ni desde afuera (por

⁴ Orlando Letelier había sido político y diplomático, ministro de defensa durante el gobierno de Allende, luego fue preso político y torturado. Gracias a la presión internacional salió al exilio en Estados Unidos, donde realizó una importante labor de activismo en contra del régimen por lo que su muerte en terreno estadounidense fue muy comentada por la prensa internacional.

explosivos de civilidad)” (*Historia Contemporánea de Chile I* 104) impidiendo así cualquier modificación posterior.⁵

A partir de entonces comenzaría la Dictadura Constitucional; desde este momento hasta la llegada de la democracia fueron muchos los acontecimientos relevantes en el acontecer nacional, me interesa continuar destacando la forma en que el gobierno dictatorial aseguró la continuidad de su modelo y enfatizar el importante efecto catárquico que tuvieron las jornadas de protesta nacional. La llamada Dictadura constitucional, según Tomás Moulián, no abandona el terror ni los abusos, pero que ya no puede sustentar sus decisiones meramente en el autoritarismo porque debe tomar en cuenta al Tribunal Constitucional, institución política recién creada. Ya para el año 1983 las cifras de inflación y desocupación alcanzaron niveles históricos motivando el descontento de la ciudadanía; esta situación hizo más cuestionable la gestión, por lo que las políticas económicas no pudieron seguir siendo presentadas como dogmas (262-63). La primera protesta masiva realizada en mayo de 1983⁶ es descrita por Moulián como altamente catárquica, noción que comprende desde dos acepciones: “una se refiere a la depuración de los sentimientos por medio del arte” (274) mientras la otra parte del psicoanálisis alude a la “liberación en forma de emoción de una representación

⁵ La Constitución no puede ser modificada de forma radical debido a que cualquier enmienda requiere la aprobación de tres quintas partes e incluso dos terceras partes del parlamento, cifra imposible de alcanzar considerando que un quinto del senado corresponde a designados y vitalicios que, si se suma a la votación histórica de la derecha que corresponde a un tercio, impide cualquier reforma.

⁶ Durante el día de esta jornada hubo algunas manifestaciones estudiantiles que no parecieron tan extraordinarias, sin embargo al anochecer se hizo notar el ruido de las cacerolas y bocinas. En lo sucesivo fueron aumentando la convocatoria, pero la represión fue también en escalada por lo que los bocinazos y cacerolazos se sintieron con más fuerza al atardecer.

reprimida en el inconsciente” (274). Sin embargo esta canalización del malestar no tardó en ser reprimida, pronto se restableció el toque de queda y se impuso el estado de sitio, época, que Moulián denomina “El acoso”.⁷ En este mismo año se fundó la Alianza Democrática (AD), clara antecesora de la Concertación de Partidos por la Democracia, que reúne los partidos de centro que se oponían al régimen, como la Democracia Cristiana y el Partido Radical, entre otros, al que luego se une el Partido Socialista. Con el apoyo de la ciudadanía en las protestas y la mediación de la Iglesia Católica y el liderazgo del Cardenal Francisco Fresno, la AD comienza a plantear las condiciones necesarias para restituir la democracia y propone un nuevo calendario de negociaciones, sin embargo todas sus iniciativas son desestimadas.⁸ Paralelamente se fue gestando entre la izquierda la “sublevación de las masas” (Moulián 311) que se cristalizó en la organización de la lucha armada en diferentes agrupaciones como el Frente Patriótico Manuel Rodríguez⁹. Frente al fracaso de las movilizaciones, paulatinamente la oposición se fue moderando hasta dar paso a la aceptación de una

⁷ Durante esta época se instauró la muerte por baneo como una de las principales tácticas de terror, puesto que podía alcanzar a cualquiera, no se apuntaba a dirigentes o combatientes sino a los manifestantes comunes, amedrentando así a la población que quería manifestarse.

⁸ En 1985 la AD firmó el Acuerdo Nacional para la consolidación de una política de oposición que fue rechazado por el gobierno militar por oponerse a la constitución de 1980. La Unión Demócrata Independiente (partido de derecha neoliberal) rechazó también el acuerdo por modificar la ley y por hacer parte a la Iglesia de la contingencia, mientras la izquierda se declaró en contra por no exigir la salida inmediata del dictador. La única concesión obtenida tras los diálogos fue la puesta en término del estado de sitio.

⁹ Esta oposición radical tuvo importantes enfrentamientos armados contra la dictadura militar como la interceptación del gobierno de una internación de armas para esta lucha en Carrizal Alto en agosto de 1986, el fracasado atentado contra Augusto Pinochet al mes siguiente, donde murieron cinco escoltas y el asesinato de cinco militantes a dos días del ataque, bajo la protección del estado de sitio (Moulián 312).

negociación que se encontrara dentro del marco establecido por la constitución del 80, consolidando así el proceso de “transformismo” propuesto por Moulián.

La cuarta etapa que este sociólogo describe es llamada “la instalación”, puesto que se centra en el Plebiscito de 1988. En 1985 la Junta aprueba la ley que establece que el Tribunal Calificador de Elecciones solo entraría en funciones después de que se realizara el plebiscito, lo que según Moulián, pone en evidencia que desde el principio la operación transformista estaba montada en una simulación ya que no permitía ninguna garantía de probidad del proceso electoral (315). Sin embargo el tribunal Constitucional determinó que eran necesarias las condiciones de legitimidad para concretar la “instalación” en el gobierno de modo que fuera imposible que la oposición rechazara los resultados de la votación cuando ellos obtuvieran la mayoría que esperaban. En 1986 se promulgó la ley de inscripciones electorales, al año siguiente se aprobó la ley de partidos y pronto comenzó la inscripción de las nuevas alianzas.¹⁰ Se dio inicio a la competencia electoral, que estuvo marcada por la enorme importancia que tuvo el despliegue publicitario de la franja transmitida por cadena nacional en televisión, ya que la publicidad del No fue sumamente efectiva, por centrarse en el optimismo y la unidad más que en la tragedia y la victimización. Muchos han discutido sobre la centralidad del *marketing* en esta nueva etapa democrática, que es manejado con muchísima más habilidad por la oposición a la dictadura; para Luis Cárcamo Huechante esto refleja que desde entonces la autoimagen del país es la de una “sociedad de mercado” donde el

¹⁰ La Democracia Cristiana fue el primer partido en inscribirse, posteriormente lo hizo el nuevo Partido por la Democracia, que representaría a la izquierda incorporada al sistema o “renovada”. En febrero de 1988 se creó la Concertación de Partidos por la Democracia, más amplia que la AD porque incluía una fracción del Partido Socialista.

paisaje está saturado de logotipos e imágenes publicitarias y la política se encuentra determinada por las estrategias de *marketing* (22-23).

Tomás Moulián fue uno de los primeros en plantear de forma sistemática una idea que hoy en día es muy legitimada por los historiadores y académicos, que la victoria del No,¹¹ aunque representó la derrota del patriarca, fue la consagración de la legitimación de un modelo económico que ahora estaba protegido por la constitución y que los sucesivos gobiernos de la Concertación no han modificado. Los años de dictadura posteriores al Plebiscito fueron aprovechados por el régimen para asegurar las estrategias de continuación del modelo neoliberal y la estabilidad de las disposiciones constitucionales.

Tras diecisiete años de dictadura (1973-90), Chile retomó su tradición democrática con el gobierno de Patricio Aylwin, representante de la Concertación de Partidos por la Democracia. A este le suceden tres gobiernos de la misma alianza, los de Eduardo Frei, Ricardo Lagos y Michelle Bachelet. Pese a que durante todas las candidaturas estos gobernantes propusieron modificar ciertos aspectos de los paradigmas económicos y reparar las injusticias y violencias sostenidas durante la dictadura, es la misma oración insistentemente repetida por Aylwin la que caracterizará las restituciones hechas por esta coalición: “en la medida de lo posible”. Si bien es principalmente en torno a los reclamos de justicia que esta premisa es reiterada, es

¹¹ El proceso electoral fue largo y lleno de tensión, hubo grandes aglomeraciones en los recintos de votación y contradicciones entre los conteos que entregaban los representantes del gobierno y los que llevaba la Concertación. Tras dilatar varias horas el informe a la prensa, las autoridades reconocieron la amplia ventaja de la votación del No, que finalmente ascendió al 55,99% del total, mientras que la opción Sí obtuvo el 44,01 restante.

posible observar en diversos ámbitos las concesiones hechas para continuar los modelos instaurados por Pinochet, que actualmente determinan tanto la justicia como la economía del país. Tomás Moulián aclara que si bien la situación actual es muy criticable, no debemos olvidar la importancia del cambio al alcanzar un gobierno democrático y que

en vez de un régimen con monopolio del poder jurídico, control de los medios de comunicación, uso arbitrario de los recursos del terror, ineficacia de la presión ciudadana, se haya pasado a un régimen político con elecciones, parlamento, funcionamiento de partidos y sindicatos, libertad de opinión y reunión. No es lo mismo un régimen autoritario que una “democracia protegida”. Existen frenos legales contra la arbitrariedad y la incertidumbre respecto a la vida. (53)

Para Moulián esta nueva etapa corresponde a la política del consenso que en un comienzo surge del miedo como condición de sobrevivencia para perpetuarse como “un recurso para conseguir olvido y desmovilización, las condiciones ideales de una transición paradigmática” (44) y que pronto se convierte en “un esfuerzo por conseguir de los empresarios y de la derecha certificados de buena conducta” (44) que, al menos durante el gobierno de Aylwin, resultaban indispensables para mantener la confianza de los inversionistas.

El primer gobierno democrático, de Patricio Aylwin, se planteó como “de transición”, sin embargo siempre ha estado la pregunta sobre cuándo fechar el comienzo y el término de este período. Para algunos, como Idelber Avelar, la transición tiene elementos en común con la noción de travestismo propuesta por Moulián, puesto que significa

nada más que la legitimación jurídico-electoral de la exitosa transición llevada a cabo por los militares, es decir, la ecuación última entre libertad política para el pueblo y libertad económica para el capital, como si la primera dependiera de la

segunda, o como si la segunda hubiera sido de algún modo obstaculizada por los generales. (85)

De este modo, es posible observar que el proceso de transición comienza mucho antes de que un presidente elegido democráticamente acceda al palacio de la Moneda. Por otro lado, esta noción se presenta en una línea que replica la unión del consenso y del progreso; en palabras de Nelly Richard:

La palabra “transición” da cuenta de este controlado proceso de regularización del cambio político y social que ordenó el camino de la redemocratización, según una recta optimista de avances y progresos que debió hacernos transitar, gradualmente, del *menos* al *más*: más libertad, más justicia, más bienestar y también, sobre todo, más consumo. (9)

Al enfatizar los aspectos positivos del proceso y evidenciar la consolidación de las estrategias de continuación de la economía instalada durante el régimen, la palabra transición se volvió la preferida de los sectores de derecha y de centro, puesto que ofrecía mayor respaldo a su actuar en la época. La academia más crítica del período, y que suele pertenecer a la izquierda, prefiere el término de postdictadura, que pone en evidencia por contigüidad la vigencia de los paradigmas heredados de la dictadura.¹² Sin embargo, como la misma Nelly Richard plantea, esta noción también presenta ciertos conflictos puesto que podría ofrecerse como un corte semántico que señala el fin de los traumas y podría asimilarse dentro de la sucesión de varias palabras con el prefijo post (revolución, ideología, historia, etc.) que “arman el triunfante repertorio de despidos y

¹² La noción misma de Dictadura ha sido recientemente cuestionada debido a que el año 2012 el gobierno de Piñera decidió sustituir esta palabra por Régimen militar en todos los textos escolares, ya que no evoca de forma tan evidente los aspectos negativos del período. La gran cobertura de esta medida en la prensa generó la discusión de la opinión pública y un amplio rechazo a la medida por parte de los intelectuales de las ciencias sociales.

cancelaciones de este fin de siglo” y que relegan a un pasado irreductible lo utópico y lo contestatario de la época anterior (10).

En este trabajo se preferirá el uso de la palabra postdictadura para designar el contexto de producción de las obras analizadas; se considerará desde 1990, con el gobierno de Patricio Aylwin hasta el año 2010, cuando asume el gobierno Sebastián Piñera, candidato de la Alianza por Chile, que congrega a los partidos de derecha. Sin duda es difícil establecer períodos en la historia tan reciente y es muy posible que durante varios años más se discutan los criterios de estudio. Sin embargo creo que es posible observar un importante cambio social en el último tiempo que se puede interpretar como un quiebre con la continuidad de los gobiernos de la postdictadura. En primer lugar, en la última elección se hizo evidente el agotamiento del discurso de la Concertación de Partidos por la Democracia; pese a la aprobación cercana al 80% que tuvo el gobierno de Michelle Bachelet, fue imposible traspasar su popularidad a la figura del demócrata cristiano Eduardo Frei Ruiz-Tagle, quien ya había sido presidente anteriormente. Esta coalición está pasando por importantes crisis internas, carece de figuras de liderazgo y los políticos mayores han tenido mucha resistencia a ceder protagonismo a los más jóvenes, por lo que siempre surgen rumores de una ruptura definitiva que desestabilizaría la presencia de dos grandes bloques que caracterizó las elecciones anteriores a este gobierno. Esta crisis se puso en evidencia con la primera facción importante desprendida de la Concertación el año 2009, cuando el militante del Partido Socialista Marco Enríquez-Ominami Gumucio decidió fundar el PRO, Partido Progresista, ante la negativa de celebrar elecciones primarias para determinar un

candidato único. Si bien siempre hubo un candidato independiente representando a la izquierda más dura y desde el 2003 hay una coalición que reúne los partidos Comunista, Humanista y otros más pequeños, la votación de esta alianza electoral siempre oscila alrededor del 5%, por lo que no ha presentado una amenaza para la estabilidad del sistema de dos bloques que ha imperado en las elecciones postdictatoriales. Enríquez-Ominami, en cambio, sí logró una votación importante, de un 20,14% en primera vuelta, porcentaje que si se hubiese traspasado íntegramente al candidato de la Concertación podría haberle dado la victoria. Su figura representa el estereotipo de la izquierda renovada sin los residuos de culpa y traición que algunos políticos mayores traslucen al contrastar su actuación política durante el gobierno de Allende y la actual.¹³

¹³ La figura de Enríquez Ominami está muy marcada por su biografía, elemento que él mismo ha presentado a su favor. Su padre, Miguel Enríquez, era médico y secretario del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), fue muerto por agentes del gobierno de Pinochet. Antes de este asesinato sus padres se habían separado y él continuó viviendo con su madre, la periodista Manuela Gumucio, quien se casó con Carlos Ominami, que adoptó y crió a Marco, motivo por el cual decidió llevar su apellido junto al del padre que casi no conoció. Carlos Ominami es uno de los economistas de izquierda más renombrados por su visión renovada, participó también del MIR y fue exiliado durante la dictadura y posteriormente un tuvo un importante rol liderazgo dentro de la Concertación; acompañó a su hijo en su candidatura incluso sacrificando su carrera en el Partido Socialista. Criado en el exilio en Francia y con estudios en Filosofía y Humanidades en la Universidad de Chile, Enríquez-Ominami comenzó su vida profesional como cineasta, productor y fundador del medio escrito The Clinic. Su imagen televisiva, que combinaba su vida política con las noticias de farándula, logró su mayor difusión el año 2003 cuando se casó con una animadora de televisión muy conocida, quien posteriormente lo acompañó durante su campaña presidencial. Su candidatura se caracterizó por confrontar tanto a la Concertación como a la Alianza con sus políticas conservadoras y discutir polémicos temas como el aborto y el matrimonio homosexual (ambos no legislados en Chile), siempre con gran conciencia de la importancia de la imagen mediática, por lo que ha recibido críticas que plantean que su discurso carece de una argumentación ideológica y se queda solo en la superficie de las discusiones sociales. El cientista político de la Universidad de Harvard Patricio Navia, que expresó su apoyo al candidato, publicó un libro con ensayos y entrevistas al candidato, el que tituló

El gobierno de Sebastián Piñera, el primero de derecha desde la dictadura, se ha caracterizado por trasladar las técnicas corporativas a la administración del estado, insistir en estrategias de *marketing* hasta saturar los medios con su logo, posicionar en puestos políticos a personas provenientes de la empresa privada que frecuentemente presentan conflictos de interés con los cargos que desempeñan y priorizar la conformación de los gabinetes por tecnócratas, en ocasiones dejando de lado la clase política que había conformado la Alianza desde sus comienzos en los tiempos de la dictadura. Durante el primer año de gobierno el país estaba en un período de shock debido a un fuerte terremoto,¹⁴ por lo que no se alzaron voces disidentes, sin embargo durante el segundo año de gobierno comenzó a expresarse el descontento de la ciudadanía en importantes manifestaciones masivas. La oposición a la construcción de una represa hidroeléctrica en la Patagonia convocó a miles de personas en las calles.¹⁵ Durante ese mismo año surgió una fuerte presión desde las federaciones de estudiantes secundarios y universitarios para impulsar una reforma a la constitución promulgada por Pinochet, que garantice educación pública y de calidad y ponga fin al lucro con

El díscolo, sobrenombre que se reiteró en los medios y que reforzó su imagen de continuación y ruptura con la Concertación.

¹⁴ El escenario del cambio de mando fue bastante tortuoso, ya que el país había sido sacudido por un importante terremoto y maremoto el 27 de febrero de 2010, lo que los forzó a concentrar las gestiones en la reconstrucción. Ese mismo año se celebró la competencia por la copa mundial de fútbol, en el que participó la selección chilena y poco después sucedió una tragedia minera donde 33 trabajadores quedaron atrapados por varias semanas mientras se intentaba rescatarlos; ambos eventos acapararon la atención de los medios de prensa por lo que la actuación política no fue observada tan críticamente. Es posible observar en este breve período un fenómeno semejante al descrito por Naomi Klein, ya que varias enmiendas a la constitución y recortes presupuestarios pasaron desapercibidos en medio de la tragedia nacional.

¹⁵ Las cifras oficiales reconocieron 15 mil participantes, mientras que las organizaciones convocantes hablaron de 90 mil personas en las protestas pacíficas

fondos del estado, tanto por parte de las universidades privadas que reciben apoyo del estado como de los colegios particulares subvencionados.¹⁶

Este escenario de movilizaciones sociales y la presencia de varias voces que representan el descontento de la ciudadanía con un discurso sólidamente articulado (como son Camila Vallejo o Giorgio Jackson para el movimiento estudiantil), es radicalmente diferente al de la postdictadura, que a lo largo de los diferentes gobiernos tuvo muy poca renovación en sus liderazgos y se fue distanciando del pueblo. Como ya se ha explicado, los primeros años de democracia estuvieron cargados de esperanza, pero también de temor a una nueva represión, lo que provocó que la sociedad se fuera quedando estancada y se conformara con la “medida de lo posible” que el gobierno de turno determinaba. Poco a poco surgieron voces decepcionadas que profundizaron en este malestar y exploraron sus diferentes dimensiones, especialmente en torno a la participación y responsabilidad individual de las inequidades cotidianas del sistema en que estamos inmersos; en las ciencias sociales y las artes se fueron consolidando los discursos de críticas a la Concertación que hoy conforman la opinión pública, ya que la coalición cuenta con cada vez menos respaldo en las encuestas.

¹⁶ Las sucesivas marchas en apoyo al movimiento estudiantil han convocado progresivamente más y más gente; en la primera manifestación del 12 de mayo de 2011 se reunieron alrededor de 15 mil personas y ya para el 16 de junio se realizó la marcha más grande desde el fin de la dictadura militar, donde se congregaron más de 80.000 personas en Santiago y más de 200.000 a nivel nacional, según las estimaciones más conservadoras. Este nivel de masividad se ha reiterado en varias manifestaciones posteriores; lamentablemente siempre participan infiltrados que lanzan proyectiles y forman barricadas, por lo que las autoridades han reprimido las marchas con niveles de violencia absolutamente desproporcionados, provocándose enfrentamientos que ya han cobrado víctimas inocentes.

El cuestionamiento a este pacto electoral toca bastante de cerca a los artistas de generaciones mayores, puesto que son coetáneos con los políticos que están dirigiendo el país, como es el caso de Juan Radrigán, Marco Antonio de la Parra e incluso de Benjamín Galemiri. Esas generaciones de dramaturgos, que presentaron fuertes críticas en su producción en los tiempos de la dictadura y que se esperanzaron con el cambio de gobierno, fueron los primeros en dar señas de los sentimientos de desencanto, frustración y derrota y en cuestionar las responsabilidades y culpas tanto individuales como colectivas. Los dramaturgos más jóvenes presentan otro punto de vista, puesto que no participaron de la formación de la oposición a la dictadura pero sí tienen recuerdos de una infancia relacionada con la represión; presentan críticamente la alienación por el consumo y los conflictos de la clase media en la intimidad y cotidianidad familiar.

La generación de jóvenes adolescentes en los noventa ha sido caracterizada por la expresión que el joven tenista Marcelo Ríos hizo muy popular: “no estoy no ahí”, que señala la indiferencia con la contingencia política que era compartida por sus coetáneos y su rechazo total a asumir cualquier responsabilidad social como líder de la juventud. Esta apatía surge también de las pocas instancias de representatividad y expresión que encuentran los jóvenes, ya que en esta sociedad sumamente individualista resulta casi imposible congregarse en torno a alguna causa colectiva. Salazar y Pinto reconocen una actitud de repliegue en la juventud, que comienza en 1973, se interrumpe temporalmente con las jornadas de protesta entre 1983 y 1987 pero continúa hasta tornarse notorio en 1994 con el “desencanto democrático” que se enuncia con la

actitud de “no estar ni ahí” e instala un nuevo silencio juvenil que no ofrece respuestas mecánicas a las provocaciones del sistema dominante sino que se encuentra ensimismada en una reflexión que involucra una gran memoria histórica pero que no posee la carga ideológica de la generación del 68’ (*Niñez* 235). Según ambos historiadores, “La tarea de los jóvenes del 90’, en cambio, no es (por de pronto) esencialmente política, sino *cultural* (transformar una memoria anclada en las derrotas de 1973 y 1986 en una memoria volcada hacia la acción y el futuro)” (*Niñez* 235), fenómeno que explicaría la persistencia en la nueva generación de dramaturgos del cuestionamiento de la identidad y su formación dentro de la familia, de las posibilidades de participación social dentro del sistema neoliberal que nunca les ha permitido expresar ninguna forma de desencanto colectivo.

Desencanto y postdictadura: la postmodernidad en Chile

Para muchos el período de la postdictadura y el surgimiento de una generación desencantada ha ido de la mano de los estudios de la postmodernidad, fenómeno cultural cuya caracterización tiene muchas coincidencias con la realidad creativa de este continente. La noción de postmodernidad ha causado conflictivas reflexiones teóricas en su resistencia a ser definida y caracterizada, sin embargo la crítica y la teoría han vuelto persistentemente al término, precisamente por las contradicciones que entraña. Para trabajar este fenómeno cultural discutiré sobre la base de los planteamientos de varios teóricos que observan su relación con el modelo económico neoliberal y con la

imitación, como Frederic Jameson y Linda Hutcheon e intelectuales que observan su aparición en Latinoamérica y Chile, como Hernán Vidal e Idelber Avelar.

La académica Linda Hutcheon hace una exhaustiva caracterización de las poéticas postmodernas a partir de la contradicción que entraña la conciencia de la imposibilidad de escapar a las condiciones que la determinan y que, al mismo tiempo, busca criticar:

Willfully contradictory, then, postmodern culture uses and abuses the conventions of discourse. It knows it cannot escape implication in the economic (late capitalist) and ideological (liberal humanist) dominants of its time. There is no outside. All it can do is question from within. It can only problematize what Barthes (1973) has called the "given" or "what goes without saying" in our culture. (Hutcheon *A Poetics* xiii)

Este cuestionamiento, hecho desde la certeza de que es imposible evitar verse involucrado en lo que se quiere criticar, permite plantear las contradicciones de aquellos elementos de la cultura que se tenían por verdades estables, como naturales o sobrentendidos a partir del sentido común, como la Historia, la individualidad, la relación entre el lenguaje y sus referentes y de los textos con otros textos. La cultura, por tanto, puede ser cuestionada o desafiada, pero no desarticulada (Hutcheon, *A Poetics* xiii).

Teniendo en cuenta esta premisa, es necesario reflexionar sobre las condiciones en las que la postmodernidad hace su aparición en la cultura chilena. La mayor parte de la crítica comienza a hablar de postmodernidad en las manifestaciones artísticas desde fines de los setenta, cuando paulatinamente se va asumiendo la derrota. El brasileño Idelber Avelar, cuya obra es ampliamente difundida en Chile por la editorial nacional Cuarto Propio, plantea que

de un modo similar a la definición de lo posmoderno como el momento crítico y desnaturalizador de lo moderno, la postdictadura viene a significar, en el contexto de este análisis, no tanto la época posterior a la derrota (la derrota todavía circunscribe nuestro horizonte, no hay posterioridad respecto de ella), sino más bien el momento en el que la derrota se acepta como la determinación irreductible de la escritura literaria en el subcontinente. (29)

Avelar trabaja con textos de varios países de Latinoamérica que van desde los ochenta en adelante, cuando aparecen voces narrativas como la de Diamela Eltit en Chile, cuya obra es analizada por Avelar. Si bien es posible observar diversas manifestaciones de la postmodernidad en la década de los ochenta y que estas sin duda están marcadas por la derrota, creo que estas eran relativamente escasas frente a una gran diversidad de expresiones donde es posible vislumbrar la esperanza de un afuera de la cultura dominante. En la lucha por un gobierno democrático y la posibilidad de que con su llegada el modelo neoliberal se viera modificado, hay un optimismo y una fe en ciertas verdades históricas o de sentido común que hacen que la premisa de la conciencia total de la inescapabilidad del sistema no se concrete a cabalidad. Solo entrados los noventa, cuando se toma conciencia de que incluso acabada la transición y con un gobierno democrático estable no existe un afuera de la economía e ideología mencionadas, se comienza a representar de forma más sistemática la imposibilidad de encontrar un espacio que no esté determinado por el neoliberalismo. Si bien ambas fueron introducidas a principios de siglo, su total instauración fue lograda gracias a la violencia de la dictadura militar, por lo tanto es posible argumentar que mientras se guardaban esperanzas de que con la vuelta de la democracia hubiera alguna posibilidad de evadir el capitalismo tardío y el humanismo liberal, no era posible una conciencia total de la inescapabilidad de esta hegemonía. Como explica Avelar:

La coincidencia histórica entre posmodernidad y postdictadura en gran parte de América Latina no sería, desde luego, gratuita o accidental. La posmodernidad latinoamericana es postdictatorial –la transición continental al horizonte posmoderno la llevan a cabo las dictaduras –porque los estados modernos latinoamericanos, nacional-populistas o nacional-liberales, no podían –o pudieron –abrir camino a la tercera fase del capital; eran, ellos mismos, sus futuras víctimas. Solo la tecnocracia militar estaba cualificada, a ojos de los gobernantes locales, para purgar el cuerpo social de todos los elementos resistentes a esta reconfiguración. Lo resumió sucintamente Eduardo Galeano: “en Uruguay, se torturó a la gente para que los precios pudieran ser libres”. Por supuesto que no solo en Uruguay. (112-13)

La denuncia de la violencia dictatorial y el tono desafiante hacia una autoridad opresora encausó las voces de disidencia durante la dictadura, porque les entregó un enemigo claro al que señalar y en el cual concentrar la negatividad y les ofreció la esperanza de que al extirpar ese órgano opresor podría existir la posibilidad de una salida al sistema impuesto. Sin embargo con la constatación de que el nuevo gobierno mantendría los mismos paradigmas económicos y los validaría mediante una retórica que propone como elementos interdependientes “libertad política para el pueblo y libertad económica para el capital”, (Avelar 85) la posibilidad de identificar un enemigo de quien diferenciarse se hizo cada vez más huidiza y el modelo impuesto en dictadura se naturalizó radicalmente, pasando a ser lo que anteriormente se señaló como lo “dado” o sobrentendido. Es por eso que las representaciones artísticas en la postdictadura evidencian la diferencia generacional entre quienes vivieron otras formas de economía e ideología y quienes solo han conocido las del capitalismo neoliberal. Las expresiones de los artistas mayores están cargadas de frustración y derrota, mientras las generaciones más jóvenes también dan cuenta del desencanto cultural, pero explorando otras dimensiones de la culpa social.

Como se señaló en la descripción del contexto sociopolítico de la postdictadura, en los noventa se instaló una política de consenso que se planteó como necesidad incuestionable para la estabilidad nacional, lo que permitió naturalizar las herencias de la dictadura. Como señala Linda Hutcheon, la postmodernidad interroga cualquier idea de consenso, cuestionando la posibilidad de un acuerdo público, ya que

In its most extreme formulation, the result is that consensus becomes the illusion of consensus, whether it be defined in terms of minority (educated, sensitive, elitist) or mass (commercial, popular, conventional) culture, for *both* are manifestations of late capitalist, bourgeois, informational, postindustrial society, a society in which social reality is structured by discourses (in the plural) –or so postmodernism endeavors to teach. (*A Poetics* 7)

De este modo, las manifestaciones postmodernas en Chile no solo criticarán la idea de un gobierno de consenso que solo actuará “en la medida de lo posible” sino que también confrontará a todos aquellos que durante la dictadura se definieron como minoría con los prejuicios y sobrentendidos que los rodean. No solo las figuras que ejercieron la opresión se verán satirizadas en los textos postdictatoriales, también quienes adoptaron el rol redentor de liderazgo y promovieron dicho consenso, los que se autodefinieron como víctimas e incluso aquellos que pretendieron ubicarse al margen de la realidad circundante, como si eso fuera posible.

Para el escritor teórico Frederic Jameson la sociedad postmoderna se puede caracterizar a partir del análisis del desarrollo arquitectónico de sus ciudades. El “populismo estético” que desvanece las fronteras entre la cultura de élite y la cultura de masas se puede observar de manera muy evidente en edificios como los grandes hoteles con torres de luces y pasillos iguales que se espejean unos a otros, en los cuales el sujeto que está dentro pierde la ubicación espacial y el que los contempla desde

afuera puede olvidar dónde se encuentra (12). Este tipo de construcción proliferó en Estados Unidos y Europa a finales de los cincuenta o principios de los sesenta, mientras que en Chile solo se concreta con la construcción en 1992 del primer hotel cinco estrellas de la cadena Hyatt, que causó gran revuelo en la capital por su estilo arquitectónico y sus lujosos servicios. Las cadenas de comida rápida, otro de los emblemas de la sociedad neoliberal, se instalaron en el país a partir de 1990, con la apertura del primer local de McDonald's en las inmediaciones del único *mall* que entonces existía en Santiago. Este restaurante fue atacado con un pequeño artefacto explosivo a poco tiempo de su inauguración, por lo que prontamente se abrió la discusión sobre qué representaban estas transnacionales, sin embargo al poco tiempo pasó al olvido y hoy en día estos recintos proliferan por toda la ciudad, especialmente en los centros comerciales, por lo que siguen siendo asociados al consumismo.

Junto con la llegada de las grandes compañías transnacionales que fueron modificando el espacio urbano se fueron desarrollando espacios de difusión y resistencia a esta paulatina invasión. Uno de los medios más influyentes en la intelectualidad fue la revista *Crítica Cultural*, reconocida por su difusión de las teorías contemporáneas y por generar un corpus crítico que reflexiona sobre la contingencia, situándose en la vanguardia de los discursos académicos de las ciencias sociales, el arte y las humanidades. Hernán Vidal, en su libro *Tres argumentaciones posmodernistas* (1998) plantea que entre los importantes discursos sobre la postmodernidad en Chile se encuentra la *Revista de Crítica Cultural* y dedica uno de los capítulos de su obra a discutir su trabajo, donde también señala la relevancia de las teorías psicoanalíticas para

los planteamientos en este medio. Su editora fue Nelly Richard, una de las más importantes académicas de los estudios culturales porque su obra tiene un lugar central para todos los discursos críticos que han abordado las últimas décadas de producción artística y teórica en Chile. Esta revista fue fundada el año 1990 y continuó sus publicaciones hasta el 2008, información que me parece muy reveladora porque refleja que la importancia de la discusión en estas líneas teóricas, que surge con la denominada Escena de Avanzada durante la Dictadura y se consolida con la estabilidad de la revista en la postdictadura, momento en el cual convoca a una línea importante de la intelectualidad y determina las lecturas y discusiones de muchos de los artistas contemporáneos en las más diversas disciplinas.¹⁷ El mismo Hernán Vidal destaca de la estética de la revista *Crítica Cultural* la importancia que tiene la noción de copia y la reflexión sobre la originalidad, el canon y la subversión de los géneros, temas centrales para esta investigación. Según Vidal esta publicación “Asume consciente y agresivamente la noción de la “copia” como una de las problemáticas articuladoras de su identidad posmodernista en Chile” (16) lo que da cuenta de la importancia de la relación de las obras con sus intertextos y cómo el cuestionamiento de la originalidad es central para reflexionar sobre el estado de la cultura. También destaca la recurrencia en los escritos de *Crítica Cultural* a la construcción de una identidad que Vidal califica de monstruosa (por ser autoagresiva, autodenigratoria y culposa) lo que para el crítico

¹⁷ Para una revisión de los antecedentes de la revista y un análisis crítico de su propuesta ver el ensayo “Producir una empresa editorial. El caso de la Revista de Crítica Cultural en Chile” de Carolina Ramírez.

explicaría la importancia que tiene la indagación en el psicoanálisis para los ensayos publicados.

Al igual que en la revista *Crítica Cultural*, los académicos anteriormente citados Carlson, Jameson y Hutcheon destacan la importancia de la imitación y la reelaboración de diversos aspectos de la cultura en la postmodernidad, dando cada uno un matiz diferente a la observación de la relación entre intertextualidad y parodia. El historiador de teatro Marvin Carlson plantea que:

Postmodern drama and theatre has tended to favor the conscious of material haunted by memory, but in an ironic and selfconscious manner quite different from classical usage. The postmodern stage, one could argue, is as deeply committed to the recycling of previously utilized material, as have been the traditional theatres of Asia and of the pre-romantic West . . . The postmodern theatre, on the other hand, is almost obsessed with citation, with gestural, physical, and textual material consciously recycled, often almost like pieces of a collage, into new combinations with little attempt to hide the fragmentary and “quoted” nature of these pieces. (14)

Linda Hutcheon coincide con estos planteamientos al destacar la parodia como una de las formas privilegiadas de la postmodernidad, puesto que permite configurar los cuestionamientos como un ejercicio doble de incorporación y desafío por lo que implica una relación intertextual con un elemento previo; si bien no todas las adaptaciones son paródicas y la parodia no se limita a la adaptación, la relación entre ambas es bastante cercana puesto que requieren una actividad similar de su receptor al interpelar a su conocimiento de otro texto y exigirle la actualización de la obra a partir de esta relación. Jameson, en cambio, plantea que hoy en día el pastiche viene a relevar la parodia manteniendo la imitación y por tanto las relaciones intertextuales, pero desligándose de

su impulso satírico y convirtiéndose así en una ironía vacía, un simulacro, caracterización que coincide con varias de las obras de autores jóvenes (43).

Como se observará detalladamente en los capítulos siguientes, no todas las obras que se analizan en esta tesis pueden ser definidas cabalmente como paródicas, puesto que solo algunas subvierten el texto clásico por medio de la ironía, y menos aún se considerarán un pastiche, pero es probable que el espectador o lector se cuestione en todos los casos si está frente a una parodia o no en el ejercicio de interpretar las obras e incluso podría ser que no siempre coincidan en si las consideran irónicas o no o si esta ironía está vacía, en el caso del pastiche.

Junto con la evidencia de la importancia del ejercicio intertextual, que como se ha planteado es muy característico de la postmodernidad y, como señala Carlson, ha acompañado el desarrollo teatral, surge el cuestionamiento teórico respecto a las nociones de repetición y adaptación, ambas estrechamente ligadas a la coexistencia de la similitud y la diferencia. Linda Hutcheon en el libro *A Theory of Adaptation* (1996) estudia precisamente las relaciones intertextuales en los diferentes tipos de adaptaciones y la define precisamente como una repetición con diferencia. Si bien para Hutcheon las implicaciones derivadas de este concepto son muchas y muy complejas, parece interesante señalar las coincidencias entre esta y otras dos nociones de gran relevancia en este proyecto: performance y parodia.

El concepto de performance es discutido detalladamente por Diana Taylor y otros teóricos quienes como elemento en común suelen partir de la definición del antropólogo Richard Schechner de “Twice-behaved behaviour” (citado por Taylor, 3), lo

que señala una repetición, pues significa “never for the first time” (citado por Taylor 29) pero que por su carácter de práctica corporal, no puede ser repetido de modo igual al anterior (Taylor 20). Las mismas palabras usadas para definir la adaptación –repetición que implica una diferencia– podrían usarse para sintetizar estos aspectos de la performance. Estos términos coinciden en la importancia que tiene la continuidad para ambos, sin embargo se distinguen en que la adaptación no solo implica la diferencia, sino que la señala y la pone de relieve, mientras que es la continuidad en la performance la que permitiría construir una memoria cultural que configura lo que Taylor llama repertorio, un reservorio de la memoria que involucra al cuerpo y que se define en oposición al archivo, que realiza el inventario del conocimiento que puede fijarse con medios estables (como la escritura o las grabaciones audiovisuales) y que no requiere de la presencia física para su transmisión (19-20). La adaptación exige que el espectador interprete la similitud y la diferencia respecto de un texto anterior de un modo parecido al de quien participa de una performance puesto que ambos deben recurrir a la memoria cultural para actualizarlo pero poniendo mucho más énfasis en los quiebres con las versiones anteriores. De este modo, la comparación entre las definiciones de adaptación y performance señala tanto la importancia de la práctica corporal para el estudio del teatro como la relevancia de la memoria cultural en ambas nociones.

Las obras analizadas en este estudio llevan el ejercicio de la adaptación bastante lejos. Cuando Linda Hutcheon discute sobre este acto intertextual, se enfoca principalmente en los trasposos de una expresión artística a otra, por ejemplo, la versión

cinematográfica de una novela o una obra teatral basada en un cuento; en la mayoría de estos casos se mantienen relativamente estables los personajes y acontecimientos, siendo la disposición y la forma en la que se representa la historia la que varía. De este modo, la relación con el original suele ser bastante estrecha por lo que normalmente es necesario que la autoría de la nueva obra sea compartida o que esta sea declarada por motivos de derecho de autor, gesto que normalmente se realiza en las películas al comienzo cuando se señala que está “basada en la novela de...”. Cuando se aborda un clásico de la antigüedad, cuya trascendencia es tal que forma parte de la memoria de una cultura, la relación con el creador se va distanciando de modo que no es necesario establecer la autoría, en ocasiones ni siquiera es declarada la relación con la obra anterior por medio de una alusión al título.

Sin lugar a dudas, la presencia de una reglamentación sobre los derechos de autor para los artistas más recientes es determinante para la creación contemporánea; en el caso de que se quiera hacer una versión teatral de una novela es necesario conseguir previamente una autorización y cuando se quiere montar un texto teatral muchas veces es necesario pagar por sus derechos de difusión. En ocasiones, precisamente para evitar este tipo de trámites y costos, algunos dramaturgos y compañías optan por crear una versión que tenga suficientes diferencias como para que no sea posible exigir que se paguen los derechos pero también declara estar basada en otra obra de modo que tampoco se los pueda demandar por plagio.

Con las obras clásicas sucede algo diferente, ya que no hay un imperativo legal que determine como necesario o como evitable el establecer la autoría previamente,

queda entonces a criterio del dramaturgo y/o de la compañía el establecer la relación con el original y este gesto resulta indicador de la cercanía que mantiene con el clásico. Por ejemplo, si estamos frente a una obra cuyo subtítulo establece que es una adaptación de una determinada obra o que se encuentra basada en el trabajo de otro autor, se entenderá también que su relación con esta referencia es bastante estrecha. Un ejemplo de gran cercanía es la versión de *Edipo* (1985) de la dramaturga Isidora Aguirre, definido por ella misma como una adaptación; es una obra que ha sido adecuada para las condiciones de montaje y el contexto dentro del teatro universitario, puesto que es muy semejante al clásico en la mayoría de sus elementos y el trabajo de Aguirre se enfoca más bien a resolver los diálogos de modo más cercano al público, pero manteniendo su tono y sentido dramático. Otro ejemplo es la ya mencionada *Antígona* de José Watanabe, que señala en su portada que es una “versión libre de la tragedia de Sófocles” y si bien es evidente que estas libertades tomadas la hacen una obra totalmente independiente de la anterior, se mantienen estables tanto los personajes como los acontecimientos, incluso el contexto de la Grecia clásica persiste, pero la forma narrativa escrita en versos y el protagonismo de Ismene son las principales variaciones de este texto.

A diferencia de estos ejemplos, en los que se establece el vínculo con el original gracias a la indicación en la portada de “adaptación” o “versión libre”, ninguna de las obras analizadas buscan vincularse con los clásicos en ese plano. Aunque algunas aluden a la tragedia en su título, esta referencia es articulada en un nuevo enunciado que evidencia el cambio radical que hay respecto del original; de este modo tenemos obras

como *Medea mapuche* de Juan Radrigán, cuyo título ya indica el matiz indígena del nuevo contexto o *Edipo asesor* de Bejamín Galemiri que señala el nuevo lugar en la corte contemporánea del héroe, donde ya no es un rey sino un asesor del monarca. Otras, en cambio, trastornan el sentido a tal nivel que la referencia se encuentra bastante velada, como es el caso de *Diarrea* de José Palma, que remeda el título de forma fonética y bastante escatológica, y la obra de Marco Antonio de la Parra *La puta madre*, que va acompañada por la siguiente declaración: “ ‘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’”. Todas estas grandes diferencias, que son más o menos profundas en cada obra, me llevan a optar por el uso de la expresión rescritura por sobre el de adaptación, ya que creo que enfatiza la presencia de un nuevo escritor cuya propuesta se impone por sobre la relación intertextual y no queda duda que estamos frente a una obra radicalmente nueva, que como analizaremos se articula por medio de la intertextualidad con los clásicos pero que funciona de una forma bastante autónoma.

Fernando de Toro en su texto “La(s) teatralidad(es) posmoderna(s), simulación, deconstrucción y escritura rizomática” plantea que el teatro latinoamericano tuvo un desfase en su desarrollo artístico, principalmente respecto de las innovaciones europeas, durante los sesenta y setenta; décadas en las cuales se enfatizó el compromiso social pero se mantuvo una tradición realista que solo llegó a incorporar a autores hasta Bertolt Brecht sin incluir en su creación los planteamientos de otros teóricos como Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor o Heiner Müller sino hasta la década de

los ochenta. Al momento de escribir este artículo, en 1997, de Toro percibe la presencia de una postmodernidad simultánea en diversos dramaturgos y directores que se evidencia en

la producción de una teatralidad performativa donde las diferencias de solo una década anterior entre dramaturgo, director, actor y grupo, se borran para dejar espacio a una práctica escénica que se funde y se exhibe como algo singular: el hecho escénico se transforma en un acto de teatro reflexivo. La palabra adquiere otra carga, puesto que se desliza de significante a significante, intentando evitar toda clausura, instalando la ambigüedad y la relatividad como centros de reflexión e interrogación. (179)

Fernando de Toro destaca que en la producción teatral postmoderna el ejercicio de apropiación es central, y en él su intertextualidad se manifiesta en tres categorías que define como intertexto, palimpsesto y rizoma; estas consideran los diferentes niveles de cercanía entre la obra clásica y su rescritura y su apego a las estructuras más convencionales de representación teatral. Las dos primeras categorías se encuentran en el corpus de obras, pero no se incluyen obras clasificables como rizomáticas dado el criterio de obra publicada que entra en conflicto con esta categoría que está más anclada en la performance.¹⁸ El intertexto presenta “un dialogismo expresivo y una radical intertextualidad que solamente puede ser accedida por la comunidad

¹⁸ De Toro toma el concepto de rizoma de Deleuze y Guattari para dar cuenta de ciertos textos en proceso desentrañables de su puesta en escena, como las performances artísticas; dentro de esta tercera categoría no cabe ninguna de las obras estudiadas, ya que un proyecto de esta índole difícilmente puede ser registrado por medio de un texto escrito, por lo que ninguno respondió al imperativo de estar publicado que sirvió de criterio de selección para esta investigación. Vicente Ruiz, un reconocido artista de la danza y la performance, cuenta entre sus trabajos el proyecto de danza teatro *Agamenón* (2007), registrado en múltiples cámaras web y transmitido por internet, en la heterogeneidad de su gestualidad probablemente coincida con la caracterización hecha por de Toro que enfatiza la centralidad del montaje en tanto proceso que se expande en múltiples direcciones.

competente de espectadores/lectores. Estamos frente a una doble codificación y accesibilidad” (184). Uno de los ejemplos que de Toro da es la ya aludida *Antígona furiosa* puesto que “se construye en las fisuras del texto de Sófocles, esto es, cuenta lo no dicho en *Antígona*, pero conserva la estructura central del texto original: el entierro de Polínices. Al mismo tiempo introduce componentes metaficcionales, tales como la sobreposición del presente (Café) y pasado (fragmentos del intertexto)” (184). Se podrían identificar dentro de esta categoría las obras *Medea Mapuche* y *El thriller de Antígona*, ya que en ambas pese al nuevo contexto en que se presentan las acciones dramáticas, se replica la estructura de la tragedia clásica.

La noción de palimpsesto, en cambio, apunta a una recontextualización del intertexto en que la nueva versión tiene muy poco que ver con el original, solamente queda “una huella, un vestigio de su origen y fuente” (184). El ejemplo entregado por de Toro es la obra *Prometeo encadenado* (1989) del chileno exiliado en Canadá Alberto Kurapel, en la que la tragedia de Esquilo funciona como un pre-texto que se ve tremendamente modificado por los otros elementos en escena (momias, bultos, una pirámide de monitores, una pantalla de proyección, pinturas de Roberto Matta, todo cubierto por polvo y ladrillos) y por un diálogo que refuerza la representación del descentramiento que se evoca con la escenografía e utilería. Es dentro de esta categoría que se encuentran la mayor parte de las obras analizadas, que sin duda se articulan por medio de la relación intertextual que presentan pero la distancia que toman con ellas es tal, que solo quedan residuos de la estructura original. Es posible reconocer esta descripción en *Edipo reina o la planificación* de José Ricardo Morales, *Edipo asesor* e

Infamante Electra de Benjamín Galemiri, *Diarrea* de José Palma, *La escalera* de Andrea Moro y *La puta madre* de Marco Antonio de la Parra.

Los conceptos de postmodernidad, postdictadura, traición y culpa, performance y memoria, acá esbozados se profundizarán en los siguientes capítulos y se pondrán en relación con otras teorías que aparecen sugeridas por las preguntas que cada tragedia plantea en la recepción. El segundo capítulo está centrado en la tragedia de Edipo y analiza en *Edipo asesor* y *Edipo reina o la planificación* la tensión entre el destino del héroe, las limitaciones de su conocimiento y los alcances de su posterior responsabilidad en su actuar. El tercer capítulo analizará las rescrituras *Medea mapuche*, *Diarrea* y *Little Medea* enfocándose en el cuestionamiento de la culpabilidad y las posibilidades de venganza. El cuarto capítulo estudia las obras que retoman personajes provenientes de La Orestíada, como *Infamante Electra*, *La escalera* y *La puta Madre*, todos textos que indagan en las relaciones familiares y sus perversiones, cuestionando la herencia de las culpas y la perpetuación de los roles sociales. *El thriller de Antígona S.A.* será analizado en el quinto capítulo, que pone especial atención dentro de la familia en las expectativas sociales y las crisis de identidad en la juventud dentro de la sociedad de consumo. De este modo, se intentará observar en todos los textos cuáles son las traiciones que han perpetuado y las dimensiones de las culpas individuales y colectivas que surgen en la postdictadura chilena y se manifiestan en su teatro postmoderno.

Capítulo II

Destino trágico y culpa en las rescrituras de *Edipo rey*.

Edipo Rey es sin duda la tragedia griega más difundida y estudiada en la cultura de occidente. Su lectura y discusión se incluye en todos los programas educativos latinoamericanos y probablemente mundiales. Por ello el concepto de lo trágico para muchos se desprende de esta obra como ejemplo paradigmático de la desgracia y la predestinación. El desafío que los conflictos de los personajes presentan para la ética les ha otorgado un lugar privilegiado en discusiones filosóficas y sobre el derecho. Sin lugar a dudas son muchísimas las preguntas que en este texto se plantean, sin embargo me interesa destacar en primer lugar la importancia que tiene el cuestionamiento que surge en tanto en la relación entre el conocimiento y la causalidad como en el vínculo entre el destino y la culpa y, en segundo lugar, la reflexión que surge en torno al poder en tanto gobierno y la representación de los deseos y problemas de la población. La recurrente intención de torcer los oráculos, primero por parte del progenitor y posteriormente por parte del propio héroe se ve problematizada por el hecho de que tanto Layo como Edipo desconocían la identidad de quien enfrentaban, de modo de que la discusión en torno a la responsabilidad y culpabilidad del protagonista se vuelve sumamente compleja. Ambos personajes son también cuestionados en su posición de poder por su capacidad de responder a las necesidades del pueblo y de interpretar sus demandas, mostrando así la corrupción en las altas esferas y las dificultades para encontrar posturas de consenso que logren satisfacer diversos intereses, como se evidencia en la lucha contra

la peste que Edipo se propone librar con total intransigencia, sin saber que está involucrado en su gestación.

Otro de los elementos que hoy en día se destaca en torno a esta tragedia, es la interpretación que ha hecho el psicoanálisis, al usarla como analogía para explicar sus teorías sobre los procesos de subjetivación del individuo. Si bien la complejidad del estudio del psicoanálisis no es tan difundida, sí es de conocimiento bastante general la noción de complejo de Edipo que suele simplificarse como el enamoramiento del niño por la madre y su consecuente odio hacia el padre, una idea que probablemente estará presente en cualquier interpretación de la tragedia y sus versiones actuales. Según el diccionario de psicoanálisis de Laplanche y Pontalis, este complejo “desempeña un papel fundamental en la estructuración de la personalidad y la estructuración del deseo humano” (62) y se puede definir como:

Conjunto organizado de deseos amorosos y hostiles que el niño experimenta respecto a sus padres. En su forma llamada positiva, el complejo se presenta como en la historia de *Edipo Rey*: deseo de muerte del rival que es el personaje del mismo sexo y deseo sexual hacia el personaje del sexo opuesto. (61)

Sin embargo, es importante entender que esta narrativa es una metáfora de los procesos de subjetivación que, como ha explicado Lacan, sucede en el lenguaje y no como acontecimiento biográfico. Los mismos autores citados anteriormente señalan:

El complejo de Edipo no puede reducirse a una situación real, a la influencia ejercida efectivamente sobre el niño por la pareja parental. Su eficacia proviene de que hace intervenir una instancia prohibitiva (prohibición del incesto) que cierra la puerta a la satisfacción naturalmente buscada y une de modo inseparable el deseo y la ley (punto sobre el que ha puesto el acento J. Lacan). (65)

A partir del psicoanálisis el argumento reducido a “matar al padre y yacer con la madre” es de conocimiento bastante general y es fuente de muchos guiños y bromas, pero este complejo también aparece reiteradamente en obras de las más diversas disciplinas artísticas que enfrentan el parentesco con el deseo y el poder, representando en algunas ocasiones los conflictos internos de los personajes y muchas veces haciendo una alegoría de la cultura y su organización social.

De igual modo en que los conocimientos del receptor sobre la tragedia clásica, que pueden ser más o menos generales, determinan las expectativas de una obra que declara su intertextualidad con algún texto clásico (haciendo una referencia en el título, como en las obras que se estudiarán), el lector o espectador probablemente incluirá dentro de los elementos que considerará en su apreciación lo que sepa sobre psicoanálisis, aunque esto se limite a la premisa anteriormente descrita de odiar al padre y desear a la madre, o sea un conocimiento más profundo, implicando una discusión más teórica. Un ejemplo interesante lo ofrece la obra *El clownplejo de Edipo* del año 2007, escrita por Rolando Jara y protagonizada por Óscar Zimmerman.¹⁹ Como no ha sido publicada, no será incluida para el análisis detallado, pero es importante mencionarla porque ofrece una interesante adaptación de la tragedia que evidentemente surge de la combinación de las lecturas clásicas con las de la teoría psicoanalítica. En este montaje se presentan los elementos trágicos de *Edipo rey* con una estética circense que incluye versiones de rutinas tradicionales en el clown nacional

¹⁹ Este actor una vasta experiencia en circo teatro pues, entre otros personajes de clown interpretó al famoso Tony Caluga en “Las siete vidas del Tony Caluga”, obra dirigida por Andrés del Bosque que obtuvo diversos galardones en 1994 y un gran éxito en afluencia de público.

como el hombre vestido de bebé (Edipo naciendo con pañales y un chupete enorme), las peleas con guantes desproporcionados (situando a Layo y Edipo en un ring mientras un comentarista narra la golpiza), los discursos políticos balbuceados (el protagonista al asumir el gobierno de Tebas) y las acrobacias y destrezas circenses (el desenlace en el que Edipo hace malabares con dos bolas oculares fluorescentes). Estas rutinas de tono muy paródico están intercaladas por monólogos en los que Edipo reflexiona sobre su vida con un lenguaje muy poético que permiten que los espectadores se conecten con la dimensión trágica de los acontecimientos. Este constante contraste de emociones hace de esta obra una propuesta muy compleja escénicamente, por lo que una aproximación meramente textual resultaría muy limitada, lo que ha impedido que esta obra se haya publicado como guión.

Las obras que se analizarán en este capítulo comparten muchos elementos de *El clownplejo de Edipo*, puesto que, además de la centralidad de la relación intertextual con el personaje clásico, también comparten el tono irónico y un importante componente de crítica social. Las dos obras estudiadas, pese a ser publicadas solo con un año de diferencia, tienen estilos bastante alejados, ya que sus autores pertenecen a generaciones diferentes. En el año 2001 se estrena y publica *Edipo Asesor* de Benjamín Galemiri, el más importante dramaturgo consolidado en los noventa; al año siguiente José Ricardo Morales, un inmigrante español que participó de la fundación de los teatros universitarios en los cuarenta, publica *Edipo reina o la planificación*, que es estrenada en Coquimbo en la misma fecha. Los cincuenta años de diferencia entre los autores se hacen notar en los estilos dramáticos, por lo que el análisis de ambas obras

permite evidenciar los cambios en la producción nacional de modo muy evidente, puesto que nos permite contrastar la estética de Morales, más tradicional, académica y estrechamente emparentada con la experimentación de los teatros universitarios de los cincuenta que denuncian la alienación de la modernidad, con la dramaturgia de Galemiri, muchísimo más irreverente y desacralizadora, heredera del lenguaje neoliberal del boom económico de los noventa y la posmodernidad en Chile.

Edipo reina o la planificación: destierro y marginalidad en la sociedad tecnificada.

La dramaturgia de José Ricardo Morales se caracteriza por cultivar y subvertir géneros teatrales como la farsa y la tragedia, recurriendo frecuentemente al ejercicio intertextual donde retoma personajes clásicos, en su mayoría de origen griego como Orfeo, Ulises y el mismo Edipo y también personajes provenientes de la tradición española, por ejemplo Don Juan, que protagoniza la obra *Ardor con ardor se paga*. Por su formación académica y gran erudición, este autor es especialmente consciente de la importancia de la teoría teatral y ha dedicado parte de su labor a la escritura sobre el teatro en general y su obra en particular. En el prólogo a su *Teatro mítico*, Morales define tragedia como “la reaparición en vida de los antepasados fallecidos, para rehacer, ante la perplejidad de los espectadores, el proceso que los condujo a la muerte” (9) concepto que guarda gran similitud con los planteamientos de Marvin Carlson sobre el carácter fantasmático de las obras y la sensación de que algo retorna, que lo hemos visto antes. Con los personajes clásicos como antepasados, las obras de Morales buscan 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 desprovisto de marcas que lo restrinjan demasiado a un determinado lugar o época. Entonces la familiaridad del receptor provendrá, por un lado, del hecho de que la historia ya la conoce, pero también de la cercanía que percibirá con los elementos de su cotidianidad. En el caso de *Edipo reina o la planificación* el espectador o lector podrá conocer los acontecimientos principales de la tragedia clásica y también el vocabulario y la lógica que conforman el discurso capitalista contemporáneo. Como no hay referentes culturales demasiado específicos, su crítica a los gobiernos autoritarios y la alienación social por el sistema económico podían relacionarse con el contexto chileno actual, pero también pueden ser extrapoladas a muchas otras realidades, pudiendo connotar cualquier otro país y época en el último siglo.

En sus rescrituras Morales muestra a los clásicos en nuevos contextos, donde sus conflictos ponen en evidencia lo absurdo y violento de las estructuras de poder social contemporáneas y la alienación del hombre en la sociedad tecnificada. Estos dos temas asedian su obra y se manifiestan en diferentes dimensiones de la marginación y degradación como el destierro, el desarraigo, la aniquilación de la subjetividad y las relaciones interpersonales, la anulación del individuo en los laberintos del poder social y las cadenas de dominación, la corrupción, la tiranía, el absurdo de la existencia y la degradación de la sociedad de consumo. Es el destierro probablemente una de las formas de exclusión que resulta más ilustradora de la marginalidad y es especialmente recurrente en la obra de Morales; por ejemplo, en *Ardor con ardor se paga* no solo retoma la picardía de Don Juan, sino también destaca el destierro de su autor, Tirso de

Molina, y con ello la vida en el exilio de tantos españoles, entre ellos Morales. Durante la guerra civil española, este dramaturgo combatió contra el fascismo tanto desde el escenario como desde el campo de batalla: participó de la compañía universitaria “El Búho” que –como la compañía “La Barraca” de Federico García Lorca– mostraba una clara ideología republicana; también luchó en la guerra civil y fue retenido en un campo de concentración. Posteriormente salió al exilio junto con sus padres a bordo del barco Winnipeg, que trajo a Chile a muchos refugiados españoles en 1939²⁰.

Morales, autodefinido como chileno por vocación (recibió la nacionalidad en 1962), ha dedicado gran parte de su labor artística y académica a reflexionar sobre el exilio, lo que se refleja en su trabajo de recopilación de la antología de poesía escrita en el exilio llamada *Poetas en el destierro* (1943),²¹ uno de los primeros proyectos que reúne la creación de españoles viviendo fuera de su país, idea que se ha repetido en incontables ocasiones desde entonces. El mismo autor reflexiona al plantearle el tema del destierro:

²⁰ El Winnipeg, también llamado “El barco de la esperanza” arribó en el puerto de Valparaíso en septiembre de 1939 con más de dos mil inmigrantes españoles. La guerra civil despertó la solidaridad de varios intelectuales y artistas en Latinoamérica, entre ellos Pablo Neruda, quien había sido cónsul en España y en ese entonces ejercía cargos diplomáticos en Francia, por lo que pudo gestionar el traslado de estos refugiados con el apoyo del presidente de Chile, Pedro Aguirre Cerda. Estos inmigrantes eran trabajadores, campesinos, pescadores, intelectuales, científicos y artistas, que el poeta convocó para venir a contribuir con la cultura chilena. Hasta el día de hoy muchos se reúnen anualmente y expresan su gratitud por la iniciativa de Neruda y por la acogida en este país que se convirtió en una nueva patria para ellos.

²¹ Esta antología se publicó al alero de la editorial Cruz del Sur, una de las iniciativas gestionadas en conjunto entre españoles exiliados y chilenos en la que junto con Morales participaron importantes académicos y escritores de la época como Arturo Soria, José Ferrater Mora, Manuel Rojas y José Santos González Vera, entre otros.

Y como del destierro tratamos, en mi teatro figuró todo un linaje de obras destinadas a evidenciar algunas de las inconsecuencias 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. La situación peligrosa de una técnica que no sólo nos desvincula del mundo inmediato, con la llamada globalización, sino que se potencia a sí misma sin límites de ninguna especie, se debe a que omitió las condiciones que le atribuía un pensador antiguo, al definirla como «una capacidad productiva, acompañada de razón verdadera». (*Drama 8*)

En los personajes de Morales es posible observar la marginación constante en diferentes niveles, que replican las exclusiones a las que todos los individuos son sometidos y revelan al destierro como una de las características más entrañables del ser humano. La constante contradicción entre pertenencia y exclusión que parece haber sellado la temática de este dramaturgo se ve replicada en la difusión y valoración de su obra, ya que tiene una escasa recepción en la escena nacional y una positiva apreciación crítica en el extranjero. Sin duda él ha sido una figura muy importante en las artes chilenas, ya que en 1941 fundó junto a Pedro de la Barra el Teatro Experimental y dirigió el primer montaje, la obra *Ligazón*, de Valle-Inclán, que él ya había representado en España, sin embargo no aparece como un referente para los autores contemporáneos. En Chile han sido escasos tanto los montajes como los reconocimientos, pero ha sido ampliamente publicado y ha obtenido importantes premios en el extranjero; entre ellos se cuentan la Beca Guggenheim en 1972 y el premio Federico García Lorca, dedicado a la creación teatral. Pese a esta notable trayectoria y a que sus contribuciones culturales han sido constantes, el reconocimiento nacional ha sido escaso, especialmente en lo que respecta a su labor como dramaturgo. En una entrevista el autor declara:

Aunque. . . algunas de mis piezas han sido representadas por pequeños conjuntos en Chile, es muy posible afirmar que mi teatro ha sido

sistemáticamente ignorado en el país, de modo que al respecto no puede hablarse de “irrupción”, dado que nunca produjo ruptura alguna. . . Esta, si la ha habido, ocurrió fuera de Chile. (Ahumada 129)

Aunque escribió muchas obras de gran calidad artística han sido muy pocas las que han llegado a los escenarios nacionales, y en su mayoría los montajes han sido de estudiantes o de pequeñas compañías. El Teatro Nacional, por ejemplo, solo incluyó a este dramaturgo en una oportunidad, con la obra *Orfeo y el desodorante* en 1975 que, pese a plantear temas que se encuentran vigentes en el teatro hasta nuestros días –como la crítica a la sociedad de consumo y la alienación de los sujetos por los medios de comunicación masivos– no tuvo mayor repercusión. Si bien algunos críticos la recibieron con mucho entusiasmo, otros fueron muy lapidarios, por lo que la temporada fue muy corta. Sin duda la poca presencia en las salas teatrales ha menoscabado la difusión del trabajo de este autor, que se ha mantenido escribiendo y publicando antologías, pero principalmente para editoriales españolas.

El teatro de José Ricardo Morales, como se planteó anteriormente, devela las cadenas de opresión de la sociedad y lo hace usando siempre un tono sarcástico que interpela al lector o espectador y lo confronta con su propia realidad, pero con la distancia que ofrece el escenario, logrando así evidenciar los conflictos de su existencia. Es importante señalar que, a diferencia de los autores más contemporáneos, su relación con la parodia no deviene en un pastiche ya que está plenamente cargada de sentido. Morales estudió Filosofía y Letras en la Universidad de Valencia y, como la mayoría de

los intelectuales españoles, fue educado en la filología y la oratoria,²² por lo que la ironía en sus textos suele involucrar el significado mismo de las palabras en lugar de presentarlas vaciadas de sentido, como se observará en la obra de Galemiri, analizada en este mismo capítulo, y en la mayoría de los autores de la postdictadura que, como se discutirá a lo largo de esta tesis, se encuentran más vinculados con los elementos que caracterizan la postmodernidad. Morales comparte muchos de los temas abarcados por los dramaturgos más contemporáneos, pero su mayor diferencia respecto a ellos se observa en que al señalar el vacío existencial, las generaciones nuevas evidencian también el ejercicio constante de una imitación sin sátira que revela el simulacro, tanto al nivel de las palabras como en el plano más amplio de las referencias intertextuales.

Edipo reina o la planificación fue escrita el año 1999, estrenada el 2002 en la ciudad de Coquimbo y publicada el mismo año por la Editorial Universitaria en la antología *Teatro mítico*, que reúne las obras de José Ricardo Morales que tienen relaciones intertextuales con textos clásicos griegos, como *La Odisea* y el mito de Orfeo. La obra consta de dos partes de equivalente extensión, tituladas “Sobre ruedas” y “El enigma”. Más que una rescritura de *Edipo Rey*, esta obra se centra en lo que sucedió antes de que se desencadenaran los acontecimientos contenidos en el clásico, es sobre lo que se ha inferido a partir de ese texto y otras fuentes. Gracias a esta especificidad podríamos considerarla más exigente con su receptor, puesto que demandaría un

²² Sus grandes dotes como ensayista y orador y su invaluable aporte a la docencia (formación del Teatro de Ensayo y de la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica, cátedra de historia del arte participación en el Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile) lo han hecho merecedor del honor de conformar la Academia chilena de la lengua, cuyos miembros de número son cuidadosamente seleccionados por su pasión y dedicación a nuestro idioma.

conocimiento mucho más detallado de la historia griega, sin embargo casi toda la información sobre los acontecimientos referidos es entregada en el texto en los diálogos entre los personajes, especialmente por Yocasta al comienzo de la segunda parte, que cuenta los pecados de Layo. De este modo, el juego con los conocimientos y expectativas del receptor pasa más bien por el desenlace de la obra, porque el espectador o lector deberá completar la historia e interpretar los presagios de Tiresias según su propia opinión de la tragedia. Estos conocimientos compartidos por el público, permiten jugar con las expectativas y, como hemos reiterado, destacar las diferencias. Esta estrategia intertextual permite con mucha facilidad dar un sentido irónico o paródico a la rescritura, elemento que se repite en la mayoría de los textos abordados.

José Ricardo Morales afirma que sus obras son “diversos mitos degradados por nuestro descreimiento actual” (13) y esta degradación pasa por el otorgar tono humorístico a asuntos trascendentes, banalizando la existencia y el rol social del arte. El autor se refiere a sus obras basadas en mitos y tragedias planteando:

La formulación irónica que les doy se debe a que tales obras representan nuestro mundo, tan descabellado e irracional que todo cuanto en él nos afecta gravemente concluye convertido en una farsa . . . 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. (13)

Para este dramaturgo hay un cierto rebajamiento en el trato irónico, que sin dejar de ser un arte, degrada para evidenciar la degradación contemporánea sin que la ironía devenga en parodia o pastiche, puesto que el discurso siempre está cargado de contenido, no hay vacío ni simulacro. Esta es la principal diferencia entre Morales y la mayoría de los autores trabajados en esta tesis, que al no tener la irreverencia que

caracteriza la producción contemporánea tiene una propuesta que responde a paradigmas artísticos anteriores –como la aspiración a crear una obra con una narrativa más lineal y con carácter universal y trascendente– y que resulta mucho más evidente en la transmisión de su mensaje. Obedece a un estilo más ligado a la experimentación de los sesenta, momento en que su teatro representó la vanguardia, que a la dramaturgia contemporánea que es más fragmentaria y desinhibida. Un ejemplo claro de este contraste es la cita con la que Yocasta cuenta en crimen de Layo: “raptó y tuvo trato con el joven Crisipo” (179); Benjamín Galemiri o Marco Antonio de la Parra, por ejemplo, se hubieran festinado con la descripción erótica de la escena de la violación, sin embargo acá es descrita con tanto pudor que no queda tan claro el carácter sexual de la agresión. Si bien su crítica a la sociedad tecnificada y a los gobiernos dictatoriales tiene mucha vigencia, la forma y la ironía de su discurso son muy diferentes, lo que lo ha mantenido alejado de los escenarios importantes desde los setentas, cuando se montó *Orfeo y el desodorante o el último viaje a los infiernos* en el Teatro Nacional a cargo del afamado director Enrique Noisvander con una recepción crítica bastante dividida,²³ pese a que en mi opinión el texto es de gran potencial. Sin duda que la dramaturgia de este autor responde a otros paradigmas de creación, sin embargo debiera ser valorada como tal y reconocida por su aporte a la cultura, no ser relegada al plano secundario en que hoy se encuentra.

²³ En la crítica teatral de la época hubo comentarios muy favorables, como por ejemplo el del famoso escritor Braulio Arenas calificó el montaje de “maravilloso” y comentó que la dramaturgia mantiene “su más alto prestigio de creador dramático” mientras que Luis Fernández critica su carácter ensayístico, su larga extensión y la poca teatralidad del texto, elementos que el director Enrique Noisvander sortea parcialmente con la espectacularidad del montaje.

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. El receptor es interpelado a poner en relación la historia de *Edipo Rey* no solo a partir del título, también gracias a la afirmación de uno de los personajes que plantea que “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” (163) sin embargo todavía no se entregan referencias suficientes para entender las coincidencias.

El protagonista de la primera parte, Carpi, hace entrada a la escena descrita como un terreno baldío recitando reiteradamente la oración “Fácil es, en cierta medida y cuesta abajo, la marcha hacia lo que se desea” (161) y afirma que estas palabras no lo representan porque nada desea así que no marcha hacia ello, situación que le resulta tan obvia que la cita parece innecesaria porque es evidente que es más fácil descender. Desde este comienzo el absurdo se plantea como la falta de deseo en el protagonista, que parece arrojado a ese baldío. Esta primera mitad transcurre en torno a un cráter a cuyo costado se erige una señal con una letra P allí Carpi se encuentra con Selene, quien le asegura que ha infringido la ley señalada por la P, que sirve para designar al mismo tiempo *Parking*, Prohibido Pasar y Parar, significados tan arbitrarios que sin duda evocan el absurdo del lenguaje y de la señalética de tránsito. Desde este cartel se trazaría una línea imaginaria que divide un lado del otro y al cruzar Carpi ha quedado atrapado y no

podrá regresar; deberá por lo tanto, pagar su estadía en el lugar y Selene explica que el precio lo deberá fijar él mismo considerando el valor de lo que carga en el carrito de aeropuerto que lo acompañaba en su viaje.

Este estancamiento espacial pronto se revela como una temporalidad también suspendida. Selena le afirma que solo podrá salir con la carta de embarque pero que no debe apurarse porque están en un tiempo indefinido en el que “pasado y porvenir son un presente que existe de una vez y para siempre” (168). Pronto llega Venturino con otro carro y le propone intercambiarlo como negocio y Carpi le regala el suyo, lo que lo descoloca. Comparan los vehículos y se dan cuenta que, a diferencia del de Carpi, el de Venturino sí puede cruzar de un lado a otro por lo que se enfurece al sentir que el protagonista intentaba estafarlo regalándole el carro e intenta atropellarlo y darle latigazos pero este se defiende y lo asfixia, diciendo que él es el monarca y arrebatándole la corona se marcha.

Al absurdo de estos temas se suma el estilo de la escritura dramática, que contribuye a la sensación de confusión, puesto que tienen mucho en común con el Teatro del Absurdo definido por Martin Esslin en 1962, ya que los personajes se encuentran suspendidos en un espacio deshabitado que se rige por leyes arbitrarias e inestables, que determinan la vida de los personajes sin que estos puedan hacer nada por alterar su situación, lo que los lleva a desconfiar mutuamente. Morales, sin embargo, afirma en varias entrevistas que no busca construir un mundo absurdo sino, más bien, “denunciar el absurdo del mundo” (*Drama 7*) por lo que bautiza su obra como “Teatro de la Incertidumbre”, que tendría más que ver con la falta de certezas del sujeto

respecto del conocimiento y las relaciones humanas. Estos personajes no parecen guardar relación alguna con la tragedia clásica; los nombres de Carpi y Venturino parecen hacer referencia a la cultura romana y al buscar su significado la información disponible los pone en relación con una ciudad italiana y un sacerdote que participó de las cruzadas, elementos que podrían ser conocidos por algunos pero probablemente por una pequeñísima minoría, al menos en Chile. Selene, más conocida, es la diosa de la luna en la mitología griega, sin embargo su historia no es muy difundida. Desde el comienzo entran en conflicto las motivaciones que determinan a los personajes; por un lado está Carpi, que como se planteó desde un comienzo carece de deseo, mientras que Selene y Venturino se rigen por la lógica del mercado y presentan sus deseos absolutamente determinados por ella y por las expectativas sociales que impone. A partir de este choque es posible cuestionar la vigencia y posibilidades del pensamiento humanista que se encuentra abstraído en la economía de mercado que a su vez se evidencia como injusta y alienante. Venturino, en lugar de ocupar el lugar de un noble, es rey autoaclamado de distintos productos como es la usanza en Chile, donde abundan los reyes del salmón, rey del pollo asado, rey del neumático, rey de la empanada de pino y tantos reyes como productos se puedan imaginar o incluso más, ya que siempre sorprenden por lo insólito de sus dominios.

En esta suerte de rebajamiento de la nobleza, la jerarquía que impera es la económica, puesto que la autocoronación está al servicio de la publicidad y es la imposibilidad de dialogar fuera de esa lógica de mercado lo que impide que Venturino y Carpi se entiendan y los hace desconfiar el uno del otro hasta terminar enfrentándose.

Tras la disputa, Selene aparece con un niño en brazos que resulta ser a un tiempo Carpi y Edipo, por lo que asistimos a un tiempo mítico, en el que todo sucedió, sucede y sucederá a la vez porque al ser las historias conocidas convergen en cada momento de la recepción todos los acontecimientos de la obra. En este sentido, la primera parte incluye también una reflexión sobre el teatro y el arte que está sujeto a diferentes lecturas y debe entrar en diálogo con todas las ideologías que interpreten. Los personajes, al ver que el precio de estar en ese lugar es el de que sus pertenencias sean exhibidas, afirman:

SELENE: Definitivamente, ese es el precio: el de estar convertidos en un constante malentendimiento, manipulado a voluntad por quienes nos ignoran, dando versiones diferentes del que somos. Ya le cité a Edipo, recuerde cuántas interpretaciones sufrió el muy desdichado . . .

VENTURINO: Porque este mundo es una traducción interminable, compuesta de primera versión, segunda versión, tercera versión y así sucesivamente. (169)

La obra, siendo a su vez una reinterpretación más, evidencia la dificultad de darse a entender y la manipulación que cada lectura puede hacer para entender lo que quiera. Dentro de esta obra se hace evidente que existen tantas versiones de los sucesos como personajes e incluso más, puesto que ellos comentan sobre la visión que otros podrían tener. Llama la atención que este tema se alude principalmente con recelo; como se puede ver en la cita, Edipo les parece desdichado por las múltiples interpretaciones sufridas. El precio pagado por la trascendencia, el poder o la fama, es el constante sometimiento a la visión de otros que lleva a los personajes a observar los residuos de sí mismos en la vitrina con extrañamiento y con temor a perder el poder sobre la propia imagen, que se encuentra expuesta a múltiples interpretaciones. Esta reflexión sobre el constante manejo de la información y la apreciación social, que en última instancia es

siempre una pregunta sobre la esencia del teatro mismo, es abordada desde otra arista en la segunda parte del texto, que se centra en las maniobras de Yocasta para mantener el trono en su estirpe.

Yocasta es sin duda la protagonista de la última mitad de la obra, donde interactúa con Creonte, Tiresias y Edipo. La mayor diferencia respecto del clásico radica en ella, no solo en el hecho de que el foco esté puesto en ese personaje que realiza tan pocas intervenciones en la tragedia, sino también el desarrollo de su carácter, ya que no es la mujer sumisa que acatará las decisiones de los hombres de la corte, sino que resulta más perversa que ellos al planificar una forma de mantener a su descendencia en el poder. Las características generalmente atribuidas a los villanos son encarnadas por Yocasta: es ambiciosa, porque quiere acceder al poder; calculadora, porque es capaz de articular y llevar a cabo su plan; corrupta, porque malversa fondos del estado; cruel, porque está dispuesta a matar para mantener su secreto y también es soberbia, mentirosa y manipuladora, porque espera que todos crean en sus artimañas. Yocasta decide que es necesario remplazar al monarca para conservar su linaje y poner a prueba la temeridad e inteligencia del sucesor manipulando la fe religiosa del pueblo para hacerles creer que la esfinge asolará la ciudad hasta que alguien la enfrente contestando sus preguntas. Su plan consiste en manipular ella misma una enorme escultura articulada que mandó a hacer con fondos militares a unos ingenieros del gobierno que fueron asesinados para guardar el secreto y a quienes posteriormente espera honrar como las primeras víctimas de la terrible demonia. Yocasta comienza por interrogar a Edipo, que logra desarticular su discurso inquisidor y predeterminado por lo

que la sociedad valora e invertir las relaciones de poder hasta dominar la conversación por medio de la lógica. Tras un largo interrogatorio recíproco concluyen que el nuevo enigma será “Aquí el que pierde, gana” y se coronan como monarcas. La crítica a las figuras de poder es bastante evidente en esta pareja, puesto que demuestran que este se logra gracias a la corrupción y el engaño en el caso de Yocasta y gracias a la astucia y la evasión de la confrontación llevada hasta lo absurdo, puesto que Edipo es capaz de guiar un diálogo carente de lógica donde manipula a su interlocutora hasta obtener la corona. Es Tiresias quien concluye la obra diciendo que en realidad “El que gana, pierde” y que Edipo disfrutará su reinado sin saber que ha desposado a su madre; al igual que Tiresias, los receptores conocen lo que el futuro depara a los recién casados y pueden predecirlo.

Es posible analizar las dos partes de la obra como la escenificación del surgimiento del deseo y su posterior obtención, que sabemos que desencadenará la tragedia. Al comenzar el texto, el personaje de Carpi se nos revela como un ser carente de deseo, a la deriva, sin embargo en su encuentro con Venturino, su padre, asume el deseo de este como propio y lo mata para usurpar su corona de aspiraciones neoliberales. Se articula el triángulo edípico cuando el protagonista deviene sujeto cuyo deseo es ocupar la posición del padre, es decir, tener un rol dominante en la sociedad de consumo (rey del neumático, del salmón, etc) y asumir como objetos de deseo aquellos elementos, conductas y posiciones establecidas por la jerarquía neoliberal. Sin embargo en el asesinato se pone en evidencia una suerte de pecado original, una culpa que se radica en el origen mismo de este deseo libremercantil, ya que aquello de se

obtiene es siempre por medio de una ganancia que es a costa de otro, por ejemplo en una transacción beneficiosa, el pago de un salario indigno, el uso de materiales deficientes, cualquier estrategia que permita obtener la mayor cantidad de riqueza al menor costo, privilegiando así el enriquecimiento de aquellos que ya son poderosos y minando cualquier iniciativa de instancia colaborativa que busque un beneficio comunitario y no exclusivamente individual. Todos los trabajos aludidos, como rey del salmón o rey del mote con huesillo, son pequeñas empresas que responden al trabajo individual que busca identificar el producto con un único empresario que podría ser derrocado frente a la aparición de cualquier competidor. Este aspecto evidencia también que la obra de Morales representa una sociedad tecnificada pero en la cual no se observa la globalización posmoderna con la misma cabalidad que en otros autores; en la mayoría de los otros textos teatrales son las transnacionales las que ejercen un dominio en el que las altas esferas resultan inidentificables y sus directorios y fondos de inversiones van estableciendo una cadena de subordinaciones en la cual se diluyen las responsabilidades éticas dejando a la vista solo una imagen corporativa.

Para la segunda parte el personaje ya tendrá el nombre de Edipo y logrará vencer a Yocasta como la Esfinge gracias a la desarticulación del diálogo tradicional y la subversión de la relación de poder, puesto que pone en evidencia que la comunicación se limita al intercambio de información sin interpelar a los sujetos y que quien es capaz de manipular la conversación para su provecho, merece estar a la cabeza del reino.

EDIPO: ¿Dudas?

YOCASTA: Igual que tú. Porque en esta versión Edipo ayuda a la que debe destruirlo. ¿Cómo puede entenderse? ¿No es una inconsecuencia?

EDIPO: Por cierto. Pero, de ser así, ¿quién gana la contienda entre tú y yo, la que interroga o el que contesta?

YOCASTA: Respóndete a ti mismo. ¿Tú crees que como me ayudaste a deshacer el nudo que me ahogaba me tienes dominada o me venciste?

EDIPO: Es una posibilidad... aunque la afirmas preguntándote.

YOCASTA: Porque me quedan muchas más.

EDIPO: (Dándole pie). Entre ellas...

YOCASTA: Entre ellas la Esfinge puede decirle a Edipo: "Pese a que creas haberme derrotado, la que vencí fui yo".

EDIPO: (Irónico). Excelente idea. Entonces, ¿aquí el que pierde, gana?

YOCASTA: ¿Por qué no?

EDIPO: Algo aprendiste de mis procedimientos... (193-4)

Este diálogo, cercano al desenlace de la obra, muestra cómo Edipo, que supuestamente sería sometido al más cruel de los interrogatorios, termina por conducir la conversación para su propio provecho. El joven accede al trono gracias a su habilidad para poner en evidencia los mecanismos del lenguaje y la superficialidad del diálogo, confrontando a Yocasta con el absurdo de aquello que nuestra sociedad privilegia como conocimiento y premia en concursos televisivos.

El personaje que muestra de modo más explícito sus deseos es Yocasta, que no muestra culpa, ya que persiste en su deseo y traspasa cualquier responsabilidad a Layo pues como "raptó y tuvo trato con el joven Crisipo" (179) ha sido maldito y cualquier desgracia proviene de esa transgresión. Edipo, por otra parte, busca acceder al poder y desafiar cualquier autoridad que se le interponga sin respetar ninguna prohibición. Sabemos que por medio del complejo de Edipo se instaura una instancia prohibitiva que en el mito se explica con la prohibición de tener a la madre como objeto de deseo, que el personaje trágico transgrede sin saber, al igual que en esta versión. Aunque para el psicoanálisis esto suceda en el lenguaje o de forma simbólica, lo prohibido se representa

con la madre, por lo que Edipo es el que desea lo que no debe desear y obtiene lo que nunca debiera haber obtenido.

Es en este momento que termina la obra de Morales, que no contempla el desenlace trágico, por lo que solo asistimos a la representación de una monarquía que transgrede las leyes más básicas en la cultura y que no tiene límites, puesto que no respeta prohibiciones. El acceso al poder implica el tener la capacidad de manipular los discursos de la cultura y con ello los deseos del pueblo. Yocasta, por ejemplo, usa los elementos religiosos de fervor popular para obtener el apoyo popular para el rey que ella escoja y está dispuesta a encubrir varios crímenes para lograrlo. Esta clara denuncia de la corrupción de la clase política se ve también respaldada por la crisis que tanto Tiresias como los espectadores saben que vendrá sobre el país. Ya que los personajes o no tienen deseo o bien luchan tenazmente por alcanzarlo, ninguno de ellos presenta seña alguna de culpa, puesto que no presenciamos en escena ninguna traición a los propios deseos, sin embargo dado que los receptores sin duda conocen lo que transcurrirá en el futuro sí aparece esta dimensión en el trabajo interpretativo. Sin culpa ni anagnórisis resulta imposible que se desencadene la tragedia, por lo que esta obra carece una instancia catártica. Tiresias es quien refuerza la evocación a un futuro trágico y destaca la ignorancia de los monarcas y del mismo pueblo que los aclama sin saber que todos pagarán por las transgresiones de sus gobernantes, puesto que en ellos radicará el origen de la peste.

Como se podrá observar en el análisis de otras obras, es posible encontrar un vínculo entre esta falta de catarsis y el contexto postdictatorial en que estos textos

surgen. Como se explicó en el capítulo anterior, al privar al receptor de una instancia de purgación colectiva, las culpas presentadas en escena quedan suspendidas interpelando al espectador o lector en su participación en las distintas dimensiones de la traición al deseo que los personajes presentan; en el caso particular de *Edipo reina o la planificación* se ha discutido tanto la carencia como la persistencia de los personajes en su deseo sin que ninguno presente culpas que purgar, sin embargo tanto Tiresias como los receptores conocen lo que el futuro depara a ese pueblo por lo que, a diferencia de los protagonistas, sí cargan con la culpa del conocimiento de las traiciones futuras y abandonan la sala o la lectura con la frustración de no haber visto satisfechas las expectativas de asistir al desenlace trágico. Esta privación puede interpretarse como la posibilidad de evadir o desafiar, aunque solo sea en una dimensión muy limitada, la lógica neoliberal que busca gratificar al consumidor satisfaciendo todas sus expectativas. Al negar la catarsis y abandonar la puesta en escena en el medio de la historia que los receptores conocen, se valida la propuesta dramática y se impone como rescritura y a la vez se exige al receptor realizar un nuevo trabajo de interpretación, obligándolo a abandonar su rol pasivo y reconocer las propias culpas y responsabilidades frente a los conflictos presentados.

“Edipo asesor” y su neo-concepto teatral.

“Una obra así, con tantas preguntas, ¿es moralmente posible?”

(Galemiri 253)

Benjamín Galemiri, uno de los dramaturgos más consagrados de la escena nacional, comenzó a estrenar en los noventa y es reconocido por el crítico Eduardo Guerrero en varios de sus textos, y con especial énfasis en la entrevista publicada en *Acto único*, como el único expositor de esa generación que ha sido un fiel continuador de la tradición teatral trazada por Jorge Díaz (1930 -2007) y Marco Antonio de la Parra. Muy joven fue influido por la estética del español Fernando Arrabal (1932), con quien hoy comparte una estrecha amistad intelectual que se evidencia en las colaboraciones, prólogos y presentaciones que se han escrito mutuamente. Sus obras se caracterizan por una marcada tendencia intertextual y autoreflexiva que se ha visto determinada por la biografía del dramaturgo. Su familia, de origen judío sefaradí, vivió durante su infancia en la comuna sureña de Traiguén, donde recibió sus primeras influencias al estudiar en un colegio francés, ver cine clásico en un rotativo y observar a su padre, que era abogado, ensayar en voz alta los juicios en su despacho. Estudió Licenciatura en Filosofía en la Universidad de Chile y Cine en el Instituto Chileno Norteamericano de Cultura, ambas disciplinas que son constantemente aludidas en sus textos, entre los que se han destacado las obras *El Coordinador* (1992) y *Ese Discreto Ego Culpable* (2004) entre muchas otras.²⁴ Ha obtenido innumerables reconocimientos en Chile y también en el extranjero.²⁵

²⁴ Otras de sus obras más conocidas son *Das Kapital* (1992), *Un dulce aire canalla* y *El Seductor* (1995), *El cielo falso* (1996), *El tratado de los afectos* (1997), *El amor intelectual* y *Jethro* o la *guía de los perplejos* (1998), *Los principios de la fe* (2002), *Déjala Sangrar*, *Falso Remake* y *Los desastres del amor* (2003), *Infamante Electra* (2005), *El Neo-Proceso* (la adaptación teatral de *El proceso* de Franz Kafka) y *El lobby del odio* (2006).

²⁵ Entre las distinciones recibidas en Chile se encuentran el Premio Pedro de la Barra, 1977 y 1992; Premio Municipal de Literatura, 1994 y 2000; Beca Fundación Andes, 1994;

La crítica coincide en que los temas recurrentes en su obra son el abuso del poder, la sexualidad y el erotismo, el humor y la parodia, el cine, lo falso, las referencias cultas y a la tradición judía, la figura del padre y las contradicciones de la sociedad contemporánea²⁶. Su estilo, muy particular, se caracteriza por una escritura definida por el famoso director de cine chileno-francés Raúl Ruiz (1941-2011) como lírica y procaz (13). Su dramaturgia tiene un barroquismo que se revela en las desmesuradas didascalías, la desconcertante adjetivación y la inverosimilitud de las locaciones en las que transcurren las escenas. La académica Carola Oyarzún describe sus piezas como un constante desafío a la estructura y el orden dramático, interrogando al receptor con un discurso acotacional que es opulento hasta en su tipografía, puesto que está siempre escrito con mayúsculas. Ella reflexiona:

En este tipo de discurso indefinible radica uno de los puntos más específicos de su escritura: la introducción a un ambiente –en general grandioso– elocuente en guiños, irónico en intenciones, invitante en teatralidad, desmesurado en imágenes y fragmentario en esencia. (Prólogo 25)

Beca Fondart 1995 y 1997; Seleccionado en la Muestra de Dramaturgia en 1995, 1996, 1997, 1999 y 2002; Premio del Consejo Nacional del Libro y la Lectura, 1996 y 1999; Premio José Nuez de Literatura por *Edipo Asesor* y Beca de Creación artística del Fondo del Libro y la Lectura del Ministerio de Cultura, para escribir *Infamante Electra*, 2002. También ha sido reconocido por varias instituciones extranjeras como Casa de América de Madrid, CELCIT de Buenos Aires, la sede Central del Goethe Institut en Munich, la Fundación Carolina del Gobierno Español, el Theatre Quartier d'Ivry y el Festival Internacional de Teatro de Lima, entre otros.

²⁶ Esta caracterización se plantea en los textos “Humor y desmesura moral en Galemiri” de Agustín Letelier y “Benjamín Galemiri: Obras completas” de Carola Oyarzún, ambos publicados en el primer tomo de las *Obras completas* del autor. El académico Eduardo Guerrero señala algunos de estos aspectos en los variados prólogos que ha escrito y especialmente en la entrevista al dramaturgo publicada en su libro *Acto único*. Otro de los importantes críticos chilenos es Juan Andrés Piña, quien en los varios artículos dedicados a Galemiri en su libro *Contingencia, poesía y experimentación. Teatro chileno 1976-2002*, destaca también varios de estos elementos.

Para Oyarzún, el ambiente, al igual que las didascalias que lo describen, supera los marcos tradicionalmente teatrales para asemejarse más a un guión cinematográfico porque no solo determina cada escena describiéndola y señalando su atmósfera, sino que también sintetiza la acción hasta llegar a remplazarla, ya que frecuentemente sustituye el discurso de los personajes y constituye por sí mismo una escena (“Los espacios delirantes”). Esta singularidad es para el crítico Agustín Letelier el motivo por el cual las obras se disfrutan y aprecian mejor como lectores que como espectadores, ya que aunque algunos montajes hayan incluido las didascalias en los discursos de los personajes, el vértigo de la puesta en escena no permite digerirlas cabalmente (11 12). Otra de sus características es el humor, que Letelier define como intelectual por estar “basado en la intertextualidad usada en forma irónica” y por la falta de lógica en los diálogos (15).

Edipo Asesor es una de las obras más premiadas y difundidas de Benjamín Galemiri y una de las que mejor ejemplifica su obra, puesto que conjuga lo más característico de su dramaturgia con sus temáticas más recurrentes. La académica Beatriz Rizk señala respecto de la obra que

Se inserta en el momento presente del dramaturgo (finales de la década del noventa) que vacila entre el olvido condicional, la afirmación de un modo de vida emplazado indefectiblemente en el más rampante neoliberalismo y el resurgir de la conciencia colectiva activada dentro de una crisis particular, la de la expansión del espacio de poder. (6)

Este análisis se concentrará en analizar las relaciones intertextuales (tragedia griega, tradición judía y psicoanálisis) y otros elementos de la posmodernidad y su relación con la posdictadura poniendo énfasis en la importancia que tiene en este autor la crítica al

modelo neoliberal, tres ejes de esta tesis que son también los que articulan la obra de este dramaturgo.

La relación intertextual que esta obra guarda con la tragedia griega es más distante que en otras de las rescrituras, por lo que se hace necesario esbozar algunos elementos de su progresión dramática. Dada la desmesura del texto, resulta imposible reducirlo a un argumento, sin embargo indicaré los elementos que parecen más relevantes para el contraste de la tragedia clásica con esta original versión. El coro, dos mujeres atractivas que abrirán y cerrarán las cortinas mientras comentan los sucesos y diálogos, explican el contexto de guerra civil por el que el Rey Saúl, tras enterarse de un complot para asesinarlo, busca a un asesor. Lo que no saben es que Oziel –su nuevo empleado– es precisamente el joven anarquista que planea asesinarlo. Judith, amante del Rey Saúl, y Jeremías, el antiguo asesor, abren la escena conversando sobre sus expectativas y pronto llega Oziel en helicóptero e intercambia regalos con el monarca: un caballo para el rey y un televisor muy moderno para el joven. Luego se encuentran “en el temible y publicitado campo de batalla” donde Oziel salva la vida al monarca, por lo que es ostentamente condecorado y el rey comienza a depender de él hasta para los consejos sexuales. En el baile real y desatando los celos del rey, Oziel baila con Judith, quien junto a Jeremías busca en internet pruebas en contra del joven. Judith y Oziel protagonizan cinco embates sexuales mientras Jeremías los graba con cámaras escondidas que muestra al rey. El monarca castiga a la mujer y depone a Oziel, que alza una daga contra el rey confrontándolo con su abandono. Oziel apuñala al rey y en su agonía discuten diversos conflictos, incluso Oziel reclama el trono para sí, hasta que Saúl

le confiesa que Judith es su madre y Oziel le arrebató la corona y se la incrusta en el pecho. Entonces la escena se debiera inundar (en otra de las desmesuras escénicas de Galemiri) y bajo el agua el joven “se arranca los ojos cómicamente” (278) para luego ser guiado por Jeremías al destierro que compartirá con su madre entre terapias y alienación televisiva.

Basta esta breve reseña para hacer evidente que lo que definimos como nivel de la expresión –nombres y forma– no muestra coincidencias entre esta versión y el clásico y en el plano de la idea –es decir, los acontecimientos– solo se reitera lo más básico: muerte del padre y unión sexual con la madre. Las circunstancias del abandono infantil son distintas, también las del acceso al poder y el incesto y evidentemente el desenlace difiere bastante de la versión clásica. Oziel no busca una respuesta como Edipo, sino que desea una venganza que no tiene correspondencia en la tragedia; el rey Saúl no muere nunca, pero siempre está en riesgo vital, primero amenazado de muerte y luego con varias heridas letales. Entrelazada con esta vertiente está también el intertexto de la tradición judía, que se manifiesta en los nombres, las comidas y varias expresiones en la obra por lo que a continuación se analizará cada personaje desde su equivalencia griega y su referencia judía. Por otra parte, las referencias a Edipo no se limitan a la alusión a la tragedia griega, sino también –y quizás de una forma más familiar al receptor– al complejo enunciado por el mismo Freud, que ya forma parte de la cultura de masas, aunque sea a partir de las acciones básicas de oponerse al padre y desear a la madre, por lo que en este caso, al igual que en la obra analizada anteriormente, serán observadas como teoría e intertexto de la obra misma.

El rey Saúl ocupa el lugar de Layo que, a diferencia del clásico donde no aparece nunca en escena, acá está en la obra desde el comienzo hasta el fin, y como dijimos, su vida siempre corre peligro. Saúl es en el Antiguo testamento y la Torá el primer rey de Israel a fines del siglo XI a.C. Al comienzo, su gobierno fue firme y derrotó a varios enemigos, pero desobedeció el mandato de Yahveh de destruir a todos los amalecitas, por lo que comenzó su decadencia. El profeta Samuel, que anteriormente había consagrado a Saúl, ungió a David como futuro líder; el joven entró en la corte como músico y pronto se ganó los celos del monarca tras derrotar a Goliat. David tuvo que huir y probar a Saúl su fidelidad para volver a ganar su aprecio, tiempo después Saúl se suicidó tras ser derrotado en una batalla, evitando así ser asesinado por infieles. Este personaje puede interpretarse desde varios puntos de vista; como una alusión a la dictadura por su época despótica y de persecución frente a la cual la oposición se ve minimizada y llevada a la clandestinidad (como pasó con David en el relato bíblico y Oziel en el texto dramático) o entendiendo este primer rey de Israel como una referencia al primer gobierno democrático, el de la Concertación de Partidos por la Democracia.

No es posible, sin embargo, llegar a una conclusión certera sobre estas interpretaciones, ya que siempre alguna de sus características entra en conflicto con los múltiples elementos que alude. Es una de las tantas referencias que –como se argumentará en este análisis– sirve para insinuar muchas apreciaciones, pero no conduce a ninguna articulación de un sentido coherente y unívoco en el texto. Para la académica Beatriz Rizk las referencias al rey Saúl y la cultura hebrea se pueden entender

como una “cosmovisión que se basa en los derechos legítimos de un pueblo y las promesas hasta ahora no cumplidas de sus líderes” (7) interpretación que ella misma liga a su crítica al contexto transicional de Galemiri que, como se señalará más adelante, está muy relacionada al análisis propuesto en esta tesis. La presencia del rey Saúl es antagónica porque desde el principio sabemos que Oziel busca matarlo para librar al país de su tiranía; por lo que en lugar de ser Edipo el enemigo de sí mismo como resulta en la tragedia, acá Oziel debe lidiar con este padre dictador y una madre conspiradora junto a un asesor que busca remplazarlo. Las expectativas entonces son que Oziel concrete este destino, sin embargo, el espectador no contempla ni el apuñalamiento –que sucede fuera de escena y el lector solo se entera por las acotaciones– ni la muerte misma, ya que ninguna de las heridas que el joven le provoca resulta letal, al menos inmediatamente.

El personaje de Judith cumple parte de las funciones que en la tragedia clásica desempeña Yocasta, pero guarda muchísimas diferencias con ella. No es noble en ninguna de las acepciones de la palabra: no es la reina sino que es la amante del rey y tampoco tiene un comportamiento moral, conspira contra Oziel y traiciona al rey usando su cuerpo para acceder al poder. Para la tradición judía el personaje de Judith es más marginal, ya que el libro con su nombre contenido en la Biblia no está incluido en la Torá. Para la tradición católica este personaje es una viuda hebrea muy educada, austera y devota que al ver a su pueblo asediado por el ejército comandado por Holofernes, decide tomar ventaja del hecho de que el general estaba prendado de sus atractivos. Durante la noche va al campamento enemigo y lo convence de que quiere

asegurar su supervivencia y celebra con él hasta emborracharlo. Cuando Holofernes pierde la conciencia ella lo degüella sembrando el desconcierto entre sus tropas y salvando a su pueblo. El personaje de Judith ha sido valorado por su heroísmo patrio, pero también por su combinación entre erotismo y violencia y por el uso de los atractivos asignados por la cultura como femeninos para cometer un acto muy masculino, el asesinato por sus propias manos. La Judith de Galemiri comparte con este personaje hebreo el uso de sus atributos femeninos para seducir a quienes tienen el poder, pero no muestra ninguna de sus virtudes ni, como dijimos, coincide con la Yocasta clásica. Ambos intertextos aportan a la construcción de un personaje dramático que, como todos los de Galemiri, resulta muy ambiguo y está lleno de referencias a otros personajes sin que ninguna termine por definir su actuar. No queda claro si Judith solo lo sedujo para conspirar contra él (en cuyo caso el incesto adquiriría una dimensión aún más negativa en términos morales) o si ella también se sintió atraída por Oziel (lo que haría más grave la transgresión a la prohibición). Lo cierto es que en esta obra la unión sexual no solo es evidente sino elocuente y desmesurada, muy distinta de la obra clásica, donde se enmarca en el matrimonio, procrea una descendencia y es silenciada, puesto que nunca aparece en escena.

El personaje de Jeremías, el asesor al que Oziel llega a remplazar, es el personaje menos perfilado de todos. Su rol es más bien facilitar la sucesión de acontecimientos sin experimentar un desarrollo claro durante la obra. Podría atribuírsele el papel del Corifeo en la tragedia clásica por esta falta de profundidad psicológica y por el hecho de que es este personaje el que realiza algunas de las acciones que corresponden al corifeo, como

algunos diálogos y ser quien guía a Oziel/Edipo al destierro. Para la tradición judeocristiana, Jeremías, autor del *Libro de Jeremías* y del *Libro de las Lamentaciones*, es un profeta que se caracteriza por lamentarse constantemente por el estado de la sociedad y anunciar el castigo de Yahvéh por la corrupción y violencia de la época. En la obra de Galemiri este personaje es totalmente opuesto, ya que participa activamente de la conspiración de Judith y es quien manipula las cámaras que graban los embates sexuales entre Judith y Oziel. Es posible observarlo como un estereotipo del político corrupto en la sociedad actual, ya que está dispuesto a todo por mantener su poder, incluso exponer a su oponente sin ninguna ética profesional.

Como se planteó desde un principio, Edipo encontraría un equivalente en Oziel, quien, al igual que los otros personajes, guarda muchas diferencias con el rey griego. La más evidente es que, como se nos revela en las primeras líneas de la obra, Oziel quiere matar al rey porque es anarquista, por lo que el asesinato en ningún caso sería fortuito y no ha sido el destino cruel el que lo condujo hasta él; no hay una búsqueda de una respuesta sino de venganza y revolución. Nunca se aclara cómo fue que Oziel se enteró de que Saúl era su padre ni cómo eso influyó en su decisión de infiltrarse en el palacio para conspirar, sin embargo la relación de parentesco es declarada, no es algo que el personaje descubra en escena, como cuando el padre le hace entender que ha sido incestuoso, casi como una venganza por haber intentado matarlo. El incesto no operará como un destino trágico conectado con la muerte del padre sino que parece ser parte de la venganza de un padre que no llega a morir nunca.

Los motivos y circunstancias del abandono son confusos, solo sabemos que Oziel fue arrojado dentro de un moisés a las aguas del río Mapocho, que atraviesa Santiago. Estas pequeñas cunas de mimbre reciben este nombre por la historia de Moisés, que también fue dejado a la deriva en un canasto y ponen en relación al personaje con la tradición judía de un modo mucho más estrecho que por su nombre, ya que Oziel no remite a ningún personaje central de las escrituras. Según los textos bíblicos, la madre de Moisés, una mujer hebrea que era esclava en Egipto, temía por la vida del niño, ya que había una ley que determinaba la muerte de todos los varones hebreos dictada para impedir que excedieran en número a sus dueños. El niño fue encontrado por la hija del faraón, que le pagó a la misma madre del pequeño para que lo criara hasta que alcanzó la edad suficiente para estar en la corte. La tradición oral judía narra que siendo pequeño tomó la corona del faraón y se la puso sobre su cabeza, lo que motivó presagios negativos para el rey.

Moisés es quien libera a los hebreos de la opresión egipcia y recibe de Yahveh los mandamientos y su origen guarda muchas similitudes con la historia de Edipo, por lo que Sigmund Freud también lo incluye dentro de sus reflexiones en torno a la figura del padre, pero en su caso atendiendo especialmente en las repercusiones que tiene este personaje en la cultura judía. Para Freud –que dedica su libro *Moisés y la religión monoteísta* a este tema– es posible encontrar un asombroso parecido en las historias de los héroes porque en ellos se reiteran los mismos principios: el héroe es hijo de nobles que han recibido algún tipo de advertencia contra su nacimiento amenazando la integridad del padre; por este motivo es condenado a la muerte o al abandono, por lo

general en una caja en las aguas, desde donde es salvado por gente humilde o animales, que lo crían hasta que siendo mayor retorna y se venga de su padre y logra ser reconocido. Los ejemplos de Freud son muchos pero los que se hacen más recurrentes en sus teorías son precisamente Edipo y Moisés. Pese a que ambos se alejan de la historia prototípica en su origen –Edipo es hijo de reyes y criado por reyes mientras que Moisés sería hijo de hebreos esclavos y criado por el faraón– es precisamente desde estas variaciones iniciales y las sucesivas diferencias con los principios del nacimiento de los héroes lo que le permiten analizar a estos personajes y las reflexiones que sus figuras plantean respecto de la cultura.

Oziel vendría a representar la fusión de ambos sin lograr encarnar del todo ninguno de los dos personajes; nunca se aclara el motivo del abandono, por qué el rey se deshizo del niño sin que implicara una amenaza de muerte (aunque es posible deducir que debido a que Judith no era más que la amante, lo que habría repercutido en su imagen pública). Oziel logra el reconocimiento del pueblo, pero de forma opuesta a las narrativas de héroes puesto que es reconocido al salvar al rey, goza de fama mientras está asociado con Saúl y es desterrado cuando pierde su protección, sin lograr rebelarse contra él. Así como Oziel no logra trazar la misma línea que Edipo en la tragedia –ya que como plantea Francesca Accatino, no es posible considerar la muerte del Rey Saúl como falta trágica, por que a diferencia de Edipo, Oziel sí sabía que estaba asesinando a su propio padre que lo había abandonado– tampoco es posible identificar los movimientos del personaje con los héroes analizados por Freud, que en última

instancia aludían al proceso social que llevó a superar la organización en hordas primitivas. Este origen es descrito por Freud de la siguiente manera:

Narremos esta historia en una enorme condensación, como si solo hubiese sucedido una vez lo que en realidad se extendió a muchos siglos, repitiéndose infinitas veces durante este largo período. Así el macho habría sido amo y padre de la horda entera, ilimitado en su poderío, que ejercía brutalmente. Todas las hembras le pertenecían. . . El destino de los hijos varones era muy duro: si despertaban los celos del padre, eran muertos, castrados o proscritos. . . El siguiente paso hacia la modificación de esta primera forma de organización “social” habría consistido en que los hermanos, desterrados y reunidos en una comunidad, se concertaron para dominar al padre, devorando su cadáver crudo, de acuerdo con la costumbre de esos tiempos. (3289)

Dentro de esta narrativa me parece especialmente interesante la expresión usada por Freud para designar el pacto entre los hermanos para oponerse al padre: se concertaron. Este mismo tipo de alianza es la que une a los grupos políticos que se opusieron al régimen de Augusto Pinochet: Concertación de Partidos por la Democracia. El rey Saúl puede entenderse como una representación del dictador, relación que se plantea en las ocasiones en que el monarca es llamado “El generalísimo en jefe” (277) y descrito como “Un gobernante atascado una clase de mandatario raso desencantado un tipo de generalísimo en jefe castigado preguntón silencioso así como una rosa deshecha por el viento así” (255). Estos hermanos concertados, los concertacionistas, son capaces de derrotar al monarca gracias a la unión de fuerzas, sin embargo y tal como lo plantea Freud, pese a odiar y temerle al parecer también lo veneraban como modelo (3290) tal vez no en lo que respecta a los derechos humanos, pero sin duda que respetaron el sistema económico que había impuesto sin intentar reinstaurar el modelo que ellos mismos defendieron durante el gobierno de Salvador Allende. Como plantea Beatriz Rizk, Edipo asesor “Está estableciendo una continuidad entre la narrativa histórica del

máximo “héroe”, o rey, o tirano (o como se le quiera llamar) y el manejo administrativo del Estado; en otras palabras, pasamos del absolutismo monárquico al corporatismo”

(7). Freud plantea que “Es de suponer que al parricidio le sucedió una prolongada época en la cual los hermanos se disputaron la sucesión paterna, que cada uno pretendía retener para sí” (3289-90), como en efecto ha sido, ya que la desunión dentro de la coalición se ha ido acentuando con el tiempo y es evidente que les resulta imposible trabajar por intereses que superen los individuales o los de cada partido.

Las alusiones a la Concertación se hacen en la figura del asesor, un rol social que emergió durante la dictadura y que se define a partir de su respaldo a otro, sin que su especialidad y su aporte resulten concretos:

Un asesor en campaña. Un asesor en gira. Un asesor en tour. Un asesor a tablero vuelto. Un asesor que tiene vendidas todas las localidades. Un asesor que hace su show. Un show súper show. Un asesor ni de izquierdas ni de derechas. Un correcto concertacionista. Cauteloso, un esforzado cartesiano, un estudioso de la historia de Chile. Que estudia Chile. Que piensa el país. (255)

La mezcla entre el lenguaje de la política y el de los espectáculos junto con los lugares comunes que ilustran a los líderes sociales hacen del perfil presentado un ejemplo de la ambigüedad de los políticos que buscan destacarse basándose más en la imagen que en la ideología de un partido. De este modo el discurso neoliberal que mezcla el lenguaje empresarial y publicitario con las expresiones del discurso político y de la clase en el poder se une a las frases hechas, chilenismos y constantes referencias intelectuales de Galemiri. Este contrapunto lleva a Luis Ureta, director de *Edipo Asesor*, a concluir que “El habla de los personajes linda entre la cita culta (...) y el comentario pedestre” (citado por Guerrero *Prólogo* 9).

Esta decadencia es el reflejo del desencanto del contexto transicional, donde los ideales por los que se luchaba anteriormente se han olvidado o degradado en el contexto corporativo. Desde el nuevo rol social, en el que han accedido al poder, surge como un constante desasosiego el recuerdo de los proyectos anteriores:

OZIEL: ¿Sabe en lo que nos transformamos? ¿Sabe lo que llegamos a ser? Cambio de intenciones. Lo que valorábamos alguna vez, lo dejamos de valorar. Lo que ponderábamos antaño ahora lo despreciamos.

OZIEL: Lo que fue una cosa ahora es otra. Los tristes ríen. Los cómicos son trágicos. Las democracias son dictaduras. Las prisiones están abiertas. Lo que fue una cosa inmaculada, preciosa, intocable, ahora es otra cosa. (279-280)

Así como Augusto Pinochet no fue muerto ni devorado crudo por una horda, ni siquiera llevado a la justicia por el estado chileno, tampoco el orden que él estableció logró ser subvertido. Pese a que la Concertación le dio algunas puñaladas restringiendo sus poderes, la agonía fue larga y el hecho de que haya muerto sin ser condenado impide superarlo como trauma social. Los antiguos valores se han visto degradados por la unión entre el Estado y el Mercado, una relación que al ser continuada por los concertacionistas puede interpretarse como la relación incestuosa entre Judith y Oziel.

El prefijo *neo* que se reitera a lo largo del texto se hace más insistente en los tres momentos más relevantes del texto: al comienzo, en la acotación que describe el tono de la obra: “Esta es una obra neo-bíblica ambientada en los pasillos del neo-poder. Edipo Asesor intenta batir el récord de locaciones en la historia del teatro. Pido que se respete este neo-concepto” (249), en el clímax con la descripción de cada uno de los “orgasmos propios de la neo-transición” (266) de los cinco embates sexuales entre madre e hijo (orgasmo neo-conservador, 267; orgasmo neo-liberal, 268; orgasmo neo-autoritario, 269; orgasmo neo-republicano, 270) y en el desenlace escenificado en el

epílogo sobre la “neo-bulimia” en el que “Henchidos de un amor neo-bíblico OZIEL y JUDITH se toman las neo-manos dominados por las luces ultravioletas del aplastante y neo-angustioso neo-entertainment televisión” (283). Dos de estos los momentos coinciden también en que el personaje de Judith es más protagónico, haciendo evidente la relación de esta amante promiscua con el modelo neoliberal que determina la continuación de los paradigmas económicos de la dictadura.

El dramaturgo Marco Antonio de la Parra (incluido en esta tesis con su rescritura de la Orestíada) plasma en sus memorias las perversiones de esta relación con el mercado que en su estrecha relación con los deseos ha adquirido connotaciones sexuales porque “Vivimos el pornoeconomicismo. La excitación de las propuestas indecentes, de los millones de dólares. Los suplementos económicos tienen la adrenalina de una operación de bolsa. Los directorios de las grandes sociedades se leen como fotografías del Penthouse” (*La mala memoria* 49) y es en este exceso que las relaciones interpersonales y sexuales se ponen en el mismo plano de los deseos del éxito económico reduciendo el afecto y el erotismo a las posibilidades proyectadas en la imagen social. A diferencia del asesinato del padre, que en el caso de Oziel siempre fue consciente e intencional, en esta interpretación la unión sexual incestuosa no es deliberada y le es revelada por el mismo rey Saúl como una forma de venganza que expone a Oziel a su propia culpa. Del mismo modo la Concertación ha resultado ser su propia enemiga, porque el desencanto dentro y hacia esta horda ya no tan fraternal que busca acceder al poder proviene precisamente de las muchas concesiones que han hecho al modelo neoliberal manteniendo las cadenas de subordinación características

de la dictadura. Así como se hace difícil encontrar a los responsables de las violaciones a los derechos humanos porque en la línea de mando se pierden los lazos con los mandos mayores, también en el sistema actual “El asesor busca asesores entre sus asesores” (253) estableciendo relaciones de subordinación que terminan por diluir la responsabilidad por la inequidad contemporánea. Todas esas permanentes concesiones de los gobiernos concertacionistas son precisamente las que pavimentaron el camino al poder a un personaje como Sebastián Piñera, el actual Presidente de la República y dueño de una de las cinco fortunas más grandes del país, que representa a la derecha y al mundo empresarial llevando la unión entre estado y corporativismo a un nivel en el que se hace imposible distinguir uno de otro, puesto que se administra a la nación como a una empresa.

Las múltiples traiciones entre los personajes sirven para revelar que en última instancia Oziel se ha traicionado a sí mismo porque no ha podido ser fiel a ninguno de sus deseos, puesto que los deseos en la sociedad de consumo se ven siempre alterados por la publicidad y por las nuevas dimensiones del poder adquisitivo, que en esta obra se enmaraña con el poder político. Todo se cotiza de un modo distinto en este nuevo orden, precisamente porque “Lo que ponderábamos antaño ahora lo despreciamos” (279). Cuando Oziel completa su destino trágico y apuñala a Saúl no queda claro si lo hace motivado por el proyecto revolucionario que se anuncia al comienzo, como venganza por haberlo depuesto tras la unión sexual con Judith o por ambicionar su gobierno. El rey, por su parte, le revela el incesto como una forma de vengarse y

recuperar la posición de poder, sin que parezca especialmente turbado porque Judith lo haya engañado precisamente con el hijo de ambos.

En el epílogo se hace mucho más evidente que además de traicionarse entre sí, lo más grave es que cada sujeto se ha traicionado a sí mismo porque madre e hijo se dedican a comer y ver televisión en exceso mientras rumian el discurso de la terapia que les permitiría volver a la normalidad. Oziel “ciego y envejecido” (283) sigue tratamientos para aumentar el miembro viril, recuperar la vista, ser híper masculino, impresionar y ver a las mujeres, vigorizar las venas sexuales y las pupilas, ser más alto y ver televisión, todos sus avances son “oscilantes, como sus estados de ánimo” (283); también Judith sigue un tratamiento para dejar de verlo y sentirse madre, sus avances igualmente son “oscilantes, como mis estados de ánimo” (283). En un movimiento contrario a la tragedia, en la que Edipo se autoexilia del mundo deseante al cegarse y deambular con su hija Antígona sumido en la pobreza, en esta obra Oziel es recluido en un espacio saturado de publicidad televisiva y deseos mediatizados.

En este final se evidencia la importancia que tiene la culpa en el texto, ya que esta no se limita a las medidas dictaminadas por la justicia porque han sido sistemáticamente insuficientes, es una culpa que se extiende como un trauma social que debe ser enfrentado en un tratamiento psiquiátrico, sin embargo hasta la misma terapia se revela como uno de los muchos discursos viciados por la sociedad de consumo que lo ha transformado en una moda que otorga status y una necesidad de la clase acomodada. Citando al personaje de Judith:

Durante el interregno del incesto, se aplica ley de amnistía. De la fornicación para adelante, lo que quieran. Ahora me gustaría ahorrarme la terapia. ¿Se

puede olvidar un incesto, y dos, y mil quinientos en territorio chileno? Mil quinientos incestos nacionales, en un contexto de seis y medio millones de incestos globales, ¿es poco? (283)

El incesto como la transgresión a la instancia prohibitiva impuesta en el triángulo edípico, al tabú esencial para la formación de la sociedad, la violación al principio inicial de la civilización, alude a todos los excesos y abusos olvidados. Estos no se limitan al país, sino que se extienden a cualquier otro lugar, pero eso no implica que la responsabilidad no recaiga sobre cada sociedad o que puedan ser evaluados en relación a lo acontecido en otros contextos. La relación entre culpa y deseo se hace bastante evidente en el texto:

JUDITH: Permítame cambiar el discurso. ¿Qué es la felicidad, según usted?

OZIEL: Algo tan misterioso como Chile.

JUDITH: Agreguemos, que aunque misterioso, desentraña tus propias culpabilidades. (266)

Así como se hace imposible definir la felicidad, la identidad es una noción igualmente huidiza, pero ambas tienen en común el estar determinadas por las “propias culpabilidades”. La identificación con la sociedad representada por el texto pasa más por las culpas que por las barrocas alusiones a comidas típicas y chilenismos y sin apuntar directamente a una situación en particular, como las violaciones a los derechos humanos o la inequidad, la parodia se vacía de significado a tal nivel, que por no aludir nada puede implicarlo todo. La frustración y desidia provienen entonces por un lado, de la incapacidad de reconocer el propio deseo en la sociedad de consumo, y por otro, de la disolución de las responsabilidades en las cadenas de subordinación del modelo neoliberal.

Esta tensión entre saturación de significantes y el constante vaciamiento de significado en los diálogos hacen que el espectador termine arrojado a un espacio indeterminado muy similar a la habitación en que se encuentran Oziel y Judith al final de la obra. De las locaciones específicas y estrechamente relacionadas con el acontecer social y político que caracterizan a este texto, pasamos a un sitio muy bien descrito y conectado virtualmente a todo, suspendido y oscilante, pero sin un aquí y un ahora. Si bien hay miles de elementos que permiten articular una interpretación, la primera sensación al enfrentarse a este espacio es la de vacío y decadencia, lo que estaría muy en concordancia con lo que el mismo Benjamín Galemiri declara como intencional en esta obra. En una entrevista el dramaturgo afirma que *Edipo asesor*

Es la búsqueda de un contenido, donde no hay nada más que formalidad, y donde las acotaciones han llegado a la exacerbación y al delirio. En el fondo, lo que estoy tratando de decir es que hay tal sobreabundancia de lenguaje en esta sociedad, que la metáfora está decayendo. (Guerrero, *Acto único* 104)

Esta decadencia de la metáfora denunciada por Galemiri está estrechamente relacionada con los planteamientos de Idelber Avelar que reflexionan sobre el estatuto de la memoria en tiempos de mercado partiendo de la clásica oposición entre metáfora y metonimia. Para este crítico “el mercado maneja una memoria que se quiere siempre metafórica, en la cual lo que importa es por definición sustituir, remplazar, entablar una relación con un lugar a ser ocupado, nunca con una contigüidad interrumpida” (13), lo que provoca que en este frenesí de remplazos promovidos por el mercado todo devenga en producto por sustituir, incluso el lenguaje, como evidencia Galemiri en su desmesura y sobreabundancia. Junto con el lenguaje, los valores y los líderes de la democracia han caído en esta interminable cadena de sustituciones en donde el

sinsentido presentado por Galemiri, que funde el absurdo de la incomunicación con la conformidad del gobierno, termina por hacernos sentido como reflejo de la actualidad.

El mismo Marco Antonio de la Parra plantea sobre la clase política actual:

Todos los héroes sobrevivientes de la catástrofe de los años setenta están reciclados y remodelados. A algunos les duele como transformismo. ¿Pero en qué país no ha sucedido lo mismo? El gesto político ha sido vulnerado por el nuevo gesto público, la entretención. El género trágico, la sustancia dramática, ha sido reemplazada por la ahistoricidad del spot, el guiño del chiste, el tic seductor. (*La mala memoria* 233)

Esta cita nos lleva a recordar la definición de la política contemporánea planteada por Tomás Moulián que se define por el proceso de transformismo por el cual todas las modificaciones constitucionales destinadas a proteger el modelo neoliberal impuesto por la dictadura han sido perpetuadas y consagradas por las formas democráticas. De este modo asistimos a una actualidad en la que las acciones políticas han sido sustituidas por meros gestos públicos destinados a la entretención y carentes de la sustancia dramática. La decadencia del género dramático coincide con la ausencia de líderes que encarnen los valores de un héroe, que no muestran sentimientos de profundidad sino emociones para las cámaras y que en lugar de mostrar vocación social y empatía no parecen encarnar más que los deseos de poder y riqueza promovidos por el sistema de libre mercado. Es una sociedad así la que engendra obras teatrales en las que *Edipo Rey* deviene *Edipo asesor*, en las que la profundidad dramática de los personajes trágicos es sustituida sin problemas por “la ahistoricidad del spot, el guiño del chiste, el tic seductor” y son estas formas saturadas para vaciarse de sentido las que mejor representan las carencias dramáticas del Chile actual.

Sin duda Edipo es el personaje que siempre conduce a la preguntarse si los oráculos se cumplen porque el destino los dispone o si las medidas extremas que se toman para prevenir su cumplimiento son precisamente las que crean las condiciones necesarias para que este se concrete. El teatro, desde sus inicios, se ha visto asediado por este cuestionamiento, que se ha recuperado desde *Edipo rey* en grandes clásicos que también son recurrentemente rescritos, como *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca o *Macbeth* de William Shakespeare y se ha mantenido en escena preguntándonos constantemente si somos responsables por los sucesos trágicos, si hemos hecho algo para evitarlos o si es posible reconocer a alguien como culpable por las injusticias y violencias que se presentan en el poder y el estado. Las obras de Morales y Galemiri también reiteran estas preguntas y exploran las repercusiones del oráculo siniestro en la sociedad contemporánea. Tanto en las versiones de Edipo, como en los textos de Calderón y de Shakespeare, observamos el cuestionamiento de la monarquía, un sistema de gobierno heredado y heredable, donde el pueblo no tiene incidencia en su elección ya que se supone que reciben su posición privilegiada por bendición divina; pero sin embargo en todos esos textos se ponen en tensión las determinaciones del destino con los deseos y decisiones de los personajes. De este modo, Edipo siempre nos conduce a la pregunta de si somos o no responsables del estado actual de la sociedad o si seguiremos alegando desconocimiento y prefiriendo estar ciegos frente a los excesos del poder. Es posible ver una continuidad entre *Edipo reina o la planificación*, donde se escenifican los sucesos previos a los dramatizados por Sófocles, con *Edipo asesor* que se mantiene dentro de los acontecimientos plasmados en el clásico; en esta secuencia

podemos observar que todos los conflictos presentados por Morales, la tecnificación y la alienación que conducen al absurdo, se agudizan en Galemiri hasta la desmesura: las ambiciones se imponen a los afectos, las tiranías se validan como democracias, las ideologías se diluyen hasta confundirse, el lenguaje llega al extremo de la incomunicación y lo trágico resulta sumamente cómico en su violencia. En los próximos capítulos se verá que estos mismos elementos también se presentan en las otras rescrituras, ya sea explorando las posibilidades de venganza en las *Medeas*, preguntándose por la identidad y la responsabilidad en torno a la *Orestíada* o constatando la imposibilidad de la disidencia en *Antígona*. En ellos aparecerán las voces más jóvenes, que representan una tercera etapa respecto a Morales y Galemiri, una visión más crítica, distante y en ocasiones más íntima de lo que ha sido la adolescencia en la postdictadura, en la cual el cuestionamiento de las culpas y responsabilidades adquiere nuevos matices.

Capítulo III

Medea: dimensiones y precios de la venganza.

La tragedia de *Medea*, escrita por Eurípides, presenta una de las heroínas más complejas de la tradición literaria occidental ya que la crudeza de su determinación genera sentimientos contradictorios que resultan difíciles de conciliar con la moral contemporánea y con los valores atribuidos a lo femenino. Es, sin duda, una de las tragedias más estremecedoras, sin embargo el goce que se experimenta en su contemplación resulta siempre conflictivo para el espectador o lector, puesto que lo aproxima a los aspectos más oscuros de la condición humana y lo obliga a cuestionar la jerarquía de los afectos y los límites de las responsabilidades en la primera institución social que es la familia. Medea se destaca por varias virtudes como la valentía, determinación e inteligencia; sin embargo suele ser definida a partir de sus defectos y transgresiones: en primer lugar por asesinar a sus propios hijos, pero también por ser la hechicera que en el pasado traicionó a su propia familia; porque ayuda a Jasón a obtener el vellocino de oro que pertenecía a Eetes, su propio padre; porque participa en la conspiración para asesinar a su hermano Apsirto y porque es una extranjera temida por su ira, su poder y su arrojo. A diferencia de Antígona –que es encarcelada por un tiránico Creonte por defender el derecho a sepultar a su hermano y que solo opone una ética intransable frente a la injusticia– y de un modo distinto a Edipo –que ignora que ya ha cumplido el oráculo y desconoce las transgresiones que ha cometido y que han conducido al pueblo a la peste– la empatía con Medea resulta bastante más conflictiva

porque se desplaza constantemente entre las posiciones de víctima y victimaria, porque aunque su situación sea injusta, su actuar también resulta cuestionable y porque es totalmente consciente de las graves consecuencias que provocarán sus transgresiones a las leyes superiores. Pese a que sus actos son muy reprochables, y ella misma se debate bastante antes de concretarlos, Medea no se traiciona ni permite que la traicionen puesto que persiste en su deseo, de modo que parece libre de culpas.

Como se ha planteado en este estudio, es posible identificar ciertos cuestionamientos éticos centrales en cada tragedia que se manifiestan de diversas maneras en las rescrituras posteriores. En el caso de *Medea* son tres los elementos que me parecen más destacados y que se ven retomados en las obras que se trabajan en este capítulo. En primer lugar está el cuestionamiento sobre las posibilidades de venganza y sobre cómo se asumen las consecuencias que esta trae para quien la ejerce; la venganza es la que permite el cambio de roles de víctima a victimario e implica un disconformidad con la situación actual que lleva a asumir un rol activo que intenta alterar el orden y la direccionalidad de las afrentas. Medea presentará este movimiento partiendo en la posición de víctima que logra la empatía del receptor para terminar con un acto de violencia que es sin duda rechazable, pero que se ve complejizado por la situación previa, interpelando al lector o espectador en su propia ética. En segundo lugar me parece muy importante la reflexión en torno al género que se presenta en la tragedia griega; por boca de Medea se ve cuestionada la imagen de lo femenino que se construye socialmente atribuyendo a las mujeres características como la volubilidad, debilidad y pasividad, mientras que el infanticidio desarticula la imagen de la mujer

como madre que debiera ser capaz de anteponer el beneficio de sus hijos por sobre cualquier otra persona, incluso ella misma; así mismo, lo femenino en *Medea* aparece ligado a las artes oscuras, a un conocimiento maligno que la protagonista domina para su provecho por lo que los personajes masculinos le temen. En tercer lugar, la tragedia de Eurípides también plantea interrogantes que presentan la extranjería como una situación de especial complejidad, puesto que pese a los sacrificios que Medea ha hecho por los habitantes de esa tierra, estos no le son reconocidos y ella es exiliada sin tener una patria donde volver, por lo que se plantea un fuerte cuestionamiento a las formas de la colonización, a las dimensiones de la discriminación y a las nociones de raza y patria.

En Latinoamérica han sido varios los autores que han trabajado con este personaje; la crítica Elina Miranda Cancela en su ensayo “Medea y la voz del otro en el teatro latinoamericano contemporáneo” estudia rescrituras de autores como José Triana (Cuba), Agostinho Olavo, Chico Buarque y Paulo Pontes (Brasil), Pedro Santaliz (Puerto Rico) y Luis María Salvaneschi (Argentina); esta académica valora la enorme complejidad que los personajes trágicos presentan, señala los diversos matices que cada autor otorga al personaje y cómo las representaciones de la traición y la venganza cobran diferentes sentidos en cada cultura. En el Chile postdictatorial surgen tres montajes que despertaron el interés de la crítica y que hoy se encuentran publicados en algún medio escrito: *Medea mapuche* de Juan Radrigán y *Diarrea* de José Palma que estuvieron intermitentemente en cartelera en Chile entre los años 2000 y 2004 y *Little Medea* una versión libre creada por la compañía Teatro La Nacional dirigida por Isidora

Stevenson que se estrenó el 2005 y tuvo giras hasta el 2007. Este capítulo se centrará en estas obras que, de un modo semejante al capítulo anterior, ofrecen la posibilidad de contrastar las formas dramáticas de diferentes generaciones en Chile. Juan Radrigán pertenece a una generación anterior, con un teatro más apegado a las convenciones teatrales y de marcado interés social que comenzó a estrenar con montajes callejeros en los ochenta, en plena dictadura, y que con la llegada de la democracia debió cuestionar los temas y motivos de escritura. El trabajo de José Palma y el Teatro La Nacional pertenece a una generación joven, muy interesada en la transgresión y experimentación, que se encuentra determinada por una infancia en dictadura y una adolescencia muy influida por los medios masivos y con escasas instancias de participación ciudadana. Si bien ninguno coincide con los autores abordados anteriormente, porque Radrigán es más joven que Morales y Galemiri es mayor que Palma y Stevenson, nuevamente la diferencia de edad nos permitirá observar las diferencias no solo en aspectos formales y técnicos, sino también cómo son otros temas los que se ven enfatizados en los tres textos.

Medea mapuche: la política del consenso como traición.

Juan Radrigán es probablemente el autor más difundido en la actualidad, con más de tres obras en cartelera simultáneamente, estrenos anuales y variados montajes de compañías emergentes y de los más importantes teatros capitalinos y de regiones. Ha recibido importantes premios por su trayectoria entre los cuales se destaca como la culminación de su carrera el Premio Nacional de las Artes de la Representación el año

2011²⁷. Es posible distinguir muy claramente dos etapas en su trabajo, una durante la dictadura –que comienza a fines de los 70 y se encuentra compilada principalmente en *Hechos consumados, Teatro 11 obras*– y otra etapa posterior que comienza en 1995, ya en el segundo gobierno de la Concertación de Partidos por la Democracia.

Este segundo ciclo se encuentra reunido en la antología *Crónicas del amor furioso* del año 2004 y a este volumen pertenece *Medea mapuche*. La dramaturgia de Radrigán en su primera época de creación ha sido destacada especialmente por la entrañable representación que hace de distintos personajes que viven en la marginalidad y desde allí resisten la alienación a la que el sistema social los somete. Esta etapa es considerada por la crítica como una totalidad; en el ensayo que prologa la primera compilación escrito por María de la Luz Hurtado y Juan Andrés Piña, ambos

²⁷ Entre sus distinciones se cuentan Mejor obra chilena por *Hechos consumados* (1981), Premio círculo de críticos de arte (1982) y Premio municipal de teatro por *El toro por las astas* (1983), Premio Apes (1997) y Premio José Nuez Martín por la obra *Fantasmas borrachos* (1998), Premio Apes por *Hechos Consumados* (1999), Premio Municipal de Teatro por *El Exilio de la Mujer Desnuda* (2002), Premio “Agustín Siré” por trayectoria dramática, Academia de Bellas Artes (2002) y Premio Altazor, Categoría Dramaturgia (2005). También ha sido invitado especial en importantes festivales como el Festival Internacional de Teatro de Nancy y el Primer Festival Internacional de Teatro por la Paz en San José de Costa Rica. Tras obtener el Premio Nacional de las artes de la representación el año 2011, el año 2012 los grandes escenarios capitalinos han querido rendirle homenaje con diversos montajes como *El loco y la triste* en el Teatro Nacional dirigida por Raúl Osorio, *Redoble fúnebre para lobos y corderos* en el Teatro de la Universidad Católica dirigida por Néstor Cantillana y *Amores de cantina* en el Centro Cultural Gabriela Mistral dirigida por Mariana Muñoz. También se encuentra en gira el montaje *Cuestión de ubicación* por la Compañía Teatro Síntoma, que gracias a el financiamiento gubernamental del FONDART pudo realizar una itinerancia por Chiloé y por la comuna de La Florida en Santiago. Creo que esta revisión de los principales textos de Radrigán se puede explicar por el paulatino interés de la academia de remontar los textos, que en los ochenta ocupaban espacios públicos con montajes principalmente callejeros, como si las instituciones universitarias se vieran en la necesidad de asimilar, de digerir sus contribuciones por medio de sus escenarios.

teóricos contextualizan y describen sus principales componentes, proponiendo los paradigmas que han sido determinantes para la interpretación posterior de la obra del dramaturgo. Ellos plantean que podría considerarse que “Radrigán es autor de una sola gran obra” (9) al observar la evidente unidad en su primera producción; sin embargo las obras de los años posteriores evidencian un quiebre en la línea artística de su obra, pues pasó por un largo período sin estrenos ni publicaciones hasta 1995, cuando retoma su trabajo escritural y el ritmo de casi un estreno al año. Estos textos no han sido estudiados tan sistemáticamente como el ciclo anterior, ya que la obra de Radrigán – como también señala el prólogo de Adolfo Albornoz Farías– “continúa siendo tematizada en función de las premisas fundamentales con las que se leyó en la década del ochenta, es decir, como una proposición de teatro sociopolítico centrado en la figura del marginal” (14). En el segundo ciclo escritural resulta más difícil definir una posición respecto del contexto. Si antes la oposición al régimen era un punto de partida desde el cual se desprendían una serie de compromisos y rechazos, ya en democracia las posiciones se matizan y surgen nuevos conflictos en relación con las herencias y continuaciones del régimen.

Este desasosiego conduce a Radrigán a varios años de silencio ya que “algo cambió y eso había que asumirlo, pero a la vez quedaba una enorme grieta sin cerrar” (“Antes de escribir no existía” 35) y la alegría anunciada por el gobierno de Patricio Aylwin le parece sin fundamentos porque “Nos saltamos muchas cosas, y eso transforma la alegría en una especie de gran traición” (“Arriba el telón” 10). Este mensaje se va perfilando y haciendo cada vez más explícito tanto en las entrevistas

como en las obras. En *El encontramiento*, primera obra de esta etapa, sus protagonistas están condenados a sostener un duelo de payas que se renueva cada año; para el autor “La herida es como ese duelo eterno, algo que no concluye nunca porque es la lucha entre el bien y el mal” (“Antes de escribir no existía” 35). Un buen ejemplo de esta preocupación es el monólogo *El desaparecido*, la obra más reciente de la antología y la más explícita en su mensaje, la protagonista, interpelando directamente al público, expresa su disconformidad con estos treinta años de violencia y olvido y reclama a un desaparecido que finalmente entendemos que es el Amor, que no estaría presente desde el 73’.

Medea mapuche traslada los conflictos de la tragedia *Medea* a esa cultura indígena manteniendo la estructura y la ordenación de los acontecimientos, es decir, mantiene el contenido y cambia la forma, puesto que los nombres y contexto son novedosos. La equivalencia entre los personajes clásicos y los de Radrigán es bastante evidente, no solo por la semejanza que guardan los protagonistas, sino porque todos los personajes secundarios también se encuentran representados en esta nueva versión, inclusive el coro. Es tan estrecho este vínculo que, a diferencia de todos los otros textos incluidos en esta tesis, esta obra es la única que afirma al comienzo del texto que está “Basada en *Medea* de Eurípides” (142), por lo que no basta con establecer el intertexto por el título sino que incluso lo declara el autor de forma expresa. La originalidad radica totalmente en el traspaso del conflicto a otra cultura y en las diferencias que este nuevo contexto implica. Esta semejanza tan marcada se hace evidente en algunos pasajes,

como la comparación de Kutral, la protagonista, con una leona, que resulta particularmente curiosa porque ese animal no pertenecía al imaginario colectivo de los mapuche ya que nunca ha habitado el sur de Chile; en mi opinión, es uno de los elementos que dan cuenta de los traslados casi directos de algunos diálogos del texto clásico, donde se hace la misma analogía en el mismo momento de la tragedia.

Sin duda son varios aspectos los que resaltan la representación de lo indígena, si bien el texto no describe en el discurso acotacional un vestuario y una escenografía muy complejas, sí se hacen referencias constantes a algunos elementos típicos de la cultura mapuche, como algunas prendas de vestir o las rucas donde viven. El elemento que se vuelve central en la representación de este pueblo originario es el uso constante del mapudungun, tanto en algunas expresiones aisladas dentro de los diálogos escritos en español como en varias intervenciones de los personajes y en largos cantos del coro que en el texto publicado se presentan en ambos idiomas. Todos estos aspectos contribuyen a distanciarse del clásico, pero serían accesorios si no hubiera una reflexión más profunda sobre la naturaleza de la traición, que en esta rescritura de Radrigán señala las principales aristas de la discusión contemporánea en torno al conflicto mapuche. En *Medea* la tragedia se desata porque Jasón decide abandonarla y casarse nuevamente con la hija del rey Creonte, por lo que la heroína se siente profundamente traicionada, sentimiento que se agudiza por el hecho de que su fidelidad hacia Jasón estaba por encima de la lealtad que había tenido con su familia. En la *Medea* de Radrigán, el origen del conflicto reside en una traición de otro orden, como plantea la heroína: “Al rendirse 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” (146). El joven mapuche Licán ha ido a parlamentar con los españoles por orden de su padre, el cacique Lemunao y ha sido apresado, lo que para su esposa Kutral equivale a “comprometerse con la muerte” y no permanecer intransigente en la lucha por las tierras y la soberanía.

Es precisamente a partir de esta interpretación de la traición que surgen los dos elementos que se analizarán en torno a este texto; en primer lugar la relación que se puede establecer entre Kutral con el personaje histórico Fresia y en segundo lugar la representación del pueblo mapuche; estos dos temas aparecen ya en *La Araucana*, poema épico del conquistador Alonso de Ercilla, la primera narración sobre Chile que es retomada en sucesivas representaciones del país. A partir de este análisis es posible comprender que la traición presentada en el texto 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. Estas diversas exclusiones a las que son sometidos los mapuche, espejean a su vez las innumerables traiciones del proyecto concertacionista que ha dejado a muchos de los que participaron en él abandonados en su frustración, obligándolos a buscar nuevas formas para expresar el descontento dentro de una democracia que no resulta representativa.

Fresia ha trascendido en la historia chilena como una de las pocas mujeres incluidas en las narraciones nacionales. Referida por varias fuentes como esposa del cacique Caupolicán, es Ercilla el único que narra sus reproches ante la proximidad del

ajusticiamiento del mapuche y es esa la versión que más ha prevalecido en la memoria popular. Cuenta el español que cuando Caupolicán era conducido a la plaza donde sería sentado sobre una pica que destrozaría sus entrañas, ella acude mostrando más rabia que pena para arrojarle a su hijo a sus pies diciendo:

La robusta mano ajena
 que así ligó tu afeminada diestra
 más clemencia y piedad contigo usara
 si ese cobarde pecho atravesara. . .
 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 trocado;
 que yo no quiero título de madre
 del hijo infame del infame padre.(Ercilla 465-66)

Si bien la relación entre Kutral y Fresia no se explicita en ningún momento en la obra de Radrigán, es sin duda un claro referente que el espectador podría actualizar para validar esta rescritura como algo que efectivamente podría haber pasado pues existe un antecedente en la historia. Fresia y Guacolda son los únicos personajes femeninos entre los mapuche representados en el poema y representan dos estereotipos que los españoles instauran; Fresia es la indígena indomable, cuyo arrojo espejea la fiereza y gallardía que Ercilla atribuye a los araucanos. Guacolda presenta una figura más ambivalente dentro de la historia nacional, por un lado siempre se destaca su belleza y su amor por el cacique Lautaro, pero también se alaba su valentía puesto que habría luchado a su lado; en ella se destacan con más claridad aspectos tradicionalmente atribuidos a los femeninos, como la intuición y la sensibilidad: Ercilla señala que Guacolda predice la derrota de su amado y que tras ser tomada prisionera por Francisco de

Villagra muere de pena al poco tiempo, reforzando el estereotipo de la cautiva. Ambas son referidas como primera fuente por el texto de Ercilla, por lo que la veracidad histórica de su existencia siempre se ha cuestionado, sin embargo por ser las únicas menciones a personajes femeninos son frecuentemente destacadas en los textos escolares.

En general, en las tradiciones literarias no abundan las madres infanticidas y la brutalidad del gesto ha trascendido los marcos del poema de Ercilla para servir como ejemplo de la valentía mapuche. Junto con Inés de Suárez, la única mujer en la expedición conquistadora, famosa por decapitar siete caciques y exponer sus cabezas, 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: el matrimonio y la reproducción en el caso de Suárez y el cuidado de los hijos en el caso de Fresia.

En la tradición literaria es sin duda a partir de Ercilla que se describe a los mapuche como gente “soberbia, gallarda y belicosa, que no ha sido por rey jamás regida ni a extranjero dominio sometida” (16), el uso recurrente de esta cita, normalmente memorizada durante la infancia por la mayoría de los chilenos, ha ayudado a que esta imagen se haya mantenido en el tiempo y se vea respaldada por los más de 400 años de guerra y por la lucha que hasta hoy se mantiene con los dueños de los títulos de las tierras y el gobierno. En la obra de Radrigán, en cambio, el cacique intenta dialogar con los españoles, al parecer como una táctica para reanudar la guerra, pero parece extraña la conformidad con que asume el período de docilidad.

Es imposible no relacionar este texto de Radrigán con la gran importancia del llamado “conflicto mapuche” durante la postdictadura, que según el reconocido historiador y especialista en el tema, José Bengoa a partir de los noventa vive un período de emergencia (14) y que ha presentado constantemente el debate interno entre la participación en las instancias oficiales (muchas veces entorpecidas o desestimadas) o la lucha por otras vías, algunos intentos de reivindicación simbólica y otros enfrentamientos bastante violentos, siempre reprimidos fuertemente por las fuerzas policiales.

El proyecto de gobierno concertacionista proponía como parte de sus ejes centrales la participación de los pueblos indígenas, por lo que en 1989, antes de asumir la presidencia, Patricio Aylwin se reunió con los líderes de diversas comunidades y celebró lo que se conoce como “El parlamento de Nueva Imperial”. En este encuentro se realizaron importantes rituales ancestrales y el futuro mandatario se comprometió a enviar al Congreso Nacional una reforma a la Constitución a la República que reconocería a los pueblos indígenas y también una nueva Ley Indígena junto con la creación de una comisión indígena que la preparara. Los indígenas por su parte se comprometían a buscar soluciones a sus demandas por la vía institucional (Bengoa 284-5).

No fue necesario que pasara mucho tiempo para constatar que era muy difícil que estos compromisos fructificaran. El reconocimiento constitucional fue declarado inviable por los estudiosos al constituir “una violación” a la Constitución, puesto que la igualdad de todos los ciudadanos primaría por sobre el reconocimiento de la diferencia

cultural, de modo que nunca fue llevada al Parlamento (308). Sí se creó una comisión que generó una amplia discusión en el año noventa y logró entregar un borrador de la Ley Indígena generando grandes expectativas. Las principales demandas eran, en primer lugar el respeto por la dignidad indígena y el reconocimiento simbólico de su carácter de pueblo; la principal reivindicación práctica pasaba por la recuperación y distribución de las tierras usurpadas (289). El año 1992 se celebraron los quinientos años del descubrimiento de América, generando un gran desencuentro. Se creó el Consejo de Todas las Tierras y como voz alternativa a las organizaciones que participaron de Nueva Imperial se comenzaron a realizar tomas simbólicas de diversos predios que terminaron con varios detenidos y la invocación de la Ley de Seguridad del Estado. Entretanto, el proyecto de Ley Indígena se revisaba y modificaba una y otra vez, distanciándose cada vez más de lo propuesto por la comisión inicial, terminando en una nueva comisión compuesta casi íntegramente por empresarios agrícolas o latifundistas, para terminar siendo aprobada parcialmente en 1993, legislando solo en lo que respecta a los derechos sobre las tierras (300-17).

Con la Ley Indígena se creó la CONADI (Corporación Nacional de Desarrollo Indígena) cuya institucionalidad se vio fuertemente cuestionada por el conflicto en torno a la construcción de la represa hidroeléctrica de Ralco en tierras pertenecientes a comunidades mapuche. A fines de los noventa esta polémica fue muy mediatizada, puesto que la CONADI rechazó varias veces los proyectos de la empresa Endesa y varios dirigentes fueron removidos de sus cargos hasta que se consiguió la aprobación y la represa se llevó a cabo para beneficio del mercado internacional, sumergiendo cientos

de hectáreas de bosque nativo y desplazando a varias familias a varios terrenos en peores condiciones, donde han dependido de la hidroeléctrica para su sustento (322-32).

Tras esta seguidilla de decepciones y distanciamientos entre las organizaciones indígenas y la autoridad (que en los últimos años no han hecho más que dilatarse) se estrena *Medea mapuche*, poniendo sobre el tapete la difícil discusión en torno a las formas de negociación e interacción que han tenido las comunidades indígenas con el grupo de poder, los conquistadores españoles en la obra o el Estado de Chile en la actualidad. En la obra presenciamos una situación bastante confusa e incluso contradictoria, por un lado los mapuche aceptan con aparente docilidad las demandas de los conquistadores, pese a que ellos encarnan todas las dimensiones de la violencia: uno de los *werkén* del coro plantea “el *winka* arranca a las criaturas de las tetas de sus madres y las estrella contra las peñas” (145) y el mismo cacique Lemunao comenta: “¿Acaso no los conoces? Jamás lograrás de ellos un gesto de perdón o de arrepentimiento. Han arrogado la codicia y la tiranía arrogándose la custodia del bien, cualquier reconocimiento de culpa sería mortal para ellos” (151). En contra de este enemigo Licán defiende el diálogo como una estrategia dentro de la guerra, está dispuesto a aceptar el ser sacrificado como parte de una lucha mayor que excede su propia existencia, postergando la lucha para cuando las circunstancias climáticas les sean más favorables. Por otro lado tenemos la figura de Kutral, en la cual aquella bravura de los mapuche que se extendía incluso a sus mujeres, supuestamente débiles por naturaleza, es ahora mostrada como un gesto de la crueldad motivado por la

venganza de una esposa que atiende a los malos espíritus. Kutral no logra explicarse la traición y la plantea: “Buenos guerreros teníamos en el tiempo antiguo, ya no, ya no luchan. La contestación que dan es la sumisión, el parlamento. ¡Infeliz raza que se extingue, cómo fue que llegaste a esto!” (145). Las reflexiones del coro, como voz que da cuenta de la sabiduría del pueblo, pueden servir para explicar esta contradicción, por que señalan que el odio y la enemistad se encontraban antes de la llegada de los conquistadores: “No, no fue solamente contra el winka que luchamos; fue también contra nuestro más antiguo enemigo: nosotros” (147). Esta afirmación implicaría que la posible crítica no es contra la hegemonía española sino contra la desunión dentro de la misma raza. En una primera lectura resulta evidente que el pueblo mapuche vive desde hace siglos una discusión sin fin en la que se debate entre dialogar con el gobierno aceptando su discurso o bien distanciarse y buscar nuevas formas de reivindicación que no impliquen renunciar a la diferencia que defienden como cultura.

Al igual que los estereotipos del conquistador, que solo responden a los intereses de la hegemonía, por lo que no logran representar a la cosmovisión de los mapuche (en este caso los originados en la épica de Ercilla y representados en la figura de Fresia), tampoco el traslado del texto clásico se logra en su totalidad. Jasón en el texto de Eurípides sin duda ha actuado egoístamente, es imposible que la audiencia empatice con su sufrimiento y los motivos de Medea parecen más justificados; Licán, en cambio, ha obedecido y actuado de acuerdo a los intereses que su gobierno propone y logra ganar la simpatía de los espectadores porque su actitud es de sacrificio, por lo que podría otorgársele una posición de víctima, al igual que a su padre Lemunao, que no

parece ser un tirano como Creonte. Pero si atendemos a las equivalencias respecto del texto clásico es preciso preguntarse si estas actitudes que parecen éticas podrían ser cuestionadas por las contradicciones que se presentan, decir ¿cómo es posible entender en sus acciones una traición no solo personal, sino hacia los valores del pueblo? Es precisamente en torno a la pregunta por la traición que es posible articular una lectura en la que los conflictos planteados en la obra reflejen no solo los conflictos internos de la comunidad mapuche sino también la compleja situación del Chile postdictatorial.

De un modo similar al del cacique Lemunao, el discurso concertacionista se ha sustentado en la mantención de un diálogo abierto y en las constantes concesiones que se han hecho con el modelo impuesto por la dictadura militar, postergando constantemente la justicia y las modificaciones a la constitución promulgada por Pinochet (y un claro ejemplo es sin duda, la imposibilidad de cambiar la constitución para reconocer a los pueblos indígenas). Lo que podría entenderse como un actuar ético, es, en cambio, lo que ha provocado la construcción de una sociedad cuya memoria no ha logrado subvertir del todo los paradigmas de violencia e inequidad instaurados por el régimen. El reproche que Kutral hace a Licán resulta terriblemente aleccionador: “¡Quisiste convertirte en héroe, tu vanidad fue más fuerte que el amor que merezco!” (153); de modo que en el intento de estar por encima de la crueldad de los enemigos este líder va perdiendo le sentido de su primera lucha de un modo en que permanece obnubilado por su propio sacrificio.²⁸ La crítica, entonces, no se dirige hacia

²⁸ En mi opinión, muchos de los políticos concertacionistas justifican su lugar en el poder por los tremendos sacrificios que hicieron por la lucha contra la dictadura, lo que en ocasiones les impide analizar su propia responsabilidad respecto de la situación actual,

los que son señalados como opresores –españoles o pinochetistas– pues, como señala el coro, la lucha estaba antes de su aparición; sino que se vuelve hacia los actuales líderes que no deberían usar estrategias que impliquen el sacrificio de parte de su pueblo y que traicionen sus valores, propiciando lo que el mismo Radrigán definió en una entrevista como “una paz sin amor, una tranquilidad sin dignidad que hemos aceptado” (“El teatro chileno no tiene trascendencia” 56). La situación actual del conflicto mapuche es solo una de las dimensiones en las que se puede constatar la decepción de los gobiernos de la Concertación y el sentimiento de frustración de las generaciones mayores, entre las que se incluye a Juan Radrigán.

Como bien destaca *Medea mapuche*, la cadena de violencia que esta pasividad genera no solo alcanza a sus protagonistas, sino que culmina en la muerte de la descendencia, en los hijos asesinados por su propia madre. Las otras dos rescrituras de *Medea* analizadas en este capítulo pertenecen a dramaturgos jóvenes, cuya adolescencia transcurrió en los noventa. Ellos podrían ser estos hijos sacrificados por los consensos de la redemocratización y no es trivial que ambos otorguen un rol primordial a los hijos de Medea, explorando en las relaciones de poder y los abusos dentro de la

justificando constantemente sus errores por el pasado de violencia. Un claro ejemplo de esta situación es la acalorada conversación emitida por el canal CNN Chile entre Sergio Bitar (1940), perteneciente al Partido por la Democracia y ministro de varias carteras en las últimas décadas y el dirigente estudiantil Francisco Figueroa, quien de una forma muy calmada, cuestionó su gestión en el Ministerio de Educación. En este diálogo Bitar, perdiendo los estribos, señala todas las violencias de las que fue víctima, sin entender que el reproche no apunta hacia los conflictos del pasado, sino hacia la responsabilidad por el estado actual de la educación. En web:
http://www.youtube.com/watch?v=0_xjvipAWOM

familia y constatando la herencia en las distintas dimensiones de la violencia que les transmiten sus padres.

***Diarrea*: las múltiples marginaciones de la postmodernidad neoliberal.**

La obra *Diarrea* marca un quiebre respecto del texto anterior en casi todos los sentidos posibles. Es un texto fragmentario, que guarda una relación muy distante con el clásico, que abandona la estructura dramática convencional y está cargado de humor negro, ironía, elementos de la cultura de masas y de la contingencia socio política; un texto que resulta tremendamente grotesco, por lo que la recepción suele oscilar entre la risa y el rechazo resultando muy difícil cualquier sentimiento de identificación con los personajes. José Palma (1979), su dramaturgo, pertenece a una importante camada de jóvenes autores que comienzan a estrenar a fines de los noventa y que hoy constituyen un gran aporte a la escena nacional, que se ha visto renovada por las propuestas discursivas y la experimentación escénica de estos teatristas.²⁹ Premiada en la Muestra de Dramaturgia Nacional 2002, *Diarrea* fue bastante reconocida y difundida. Participó del Festival Internacional de Teatro a Mil y realizó una itinerancia en la VIII Región financiada por FONDART, estando en cartelera intermitentemente entre el 2002 y 2004.

²⁹ La trayectoria de Palma comprende el premio a la Dramaturgia Festival Víctor Jara 2001 por la obra *Marixa nadie te cree*, texto que posteriormente se transformaría en la obra *Titanic*, que obtuvo un FONDART el año 2005. Ha trabajado con varias compañías, como Teatro La María y El Hijo y ha tenido una importante participación en la televisión local y en la escena musical con su banda El Dorado. En esta generación se cuentan Ana López, Andrea Moro, Manuela Infante, Manuela Oyarzún, Guillermo Calderón, Luis Barrales y Ana Harcha, entre otros.

Como se planteaba en el primer capítulo, *Diarrea* presenta tantas variaciones respecto de la tragedia clásica, que solo vemos vestigios del texto original, articulando una relación de palimpsesto, que hemos definido a partir de las reflexiones del crítico Alfonso de Toro, que plantea que en esta categoría quedan escasas huellas del texto original, vestigios de un texto que no es recuperado en su totalidad. La tragedia clásica funciona como un pre texto del que solo quedan residuos que sirven para articular los múltiples sentidos que se pueden otorgar a la obra. El mismo título resulta bastante elocuente, hay una resonancia clara (*Diarrea/Medea*) pero nos enfrentamos a una vorágine escatológica que en la que la sociedad y la cultura son digeridas y expulsadas violenta y virulentamente y en donde todo termina reducido a una homogeneidad que reduce a la misma categoría de desecho todo aquello que ha asimilado.

La trama se articula en torno a la protagonista, Medea Marisol, una decadente dueña de un motel, madre de dos hijos –Michael, que es negro como su padre, y Jackson, que es blanco como su madre– que años atrás fue abandonada por Miguel Pérez, imitador del cantante Michael Jackson, quien salió a comprar pan y no regresó nunca. Desde el comienzo el texto se nos revela como pastiche, copia consciente de su imitación, Medea dice que le pusieron ese nombre trágico porque ese era el único libro que había en la casa –ni siquiera había una Biblia–(1) pero no el drama de Eurípides, sino un resumen en verso; es por tanto la copia de una copia que es producto de una coincidencia y de la falta de cultura y abandono de la religiosidad de la clase media baja. Si bien en las constantes referencias a la tragedia se insinúa la posibilidad de que este nombre la determine y siga los pasos de la Medea griega, las expectativas del

espectador se ven traicionadas al descubrir que el final no coincide y debe abandonar la sala preguntándose por qué la historia no se ha repetido o bien de qué sirve el intertexto griego al encontrarse tan degradado y en ese análisis descubrir qué otros elementos de su memoria son también cuestionados.

Diarrea es un texto tan saturado que es posible abordarlo desde diversas perspectivas, por lo que son varios los temas que se incluyen sin que ninguno ofrezca la posibilidad de una lectura unívoca. La mayoría de los conflictos planteados en el texto pasan por el cuestionamiento de las posiciones de marginalidad en la sociedad; en esta línea, serán cuatro los temas que se abordarán en este análisis, en primer lugar y con mayor centralidad en el texto están la representación del género femenino y la diferencia racial; Medea es la mala madre de la patria cuya descendencia bastarda no ha logrado configurar una identidad mestiza sino que sigue asignando un lugar preferencial al blanco por sobre el negro en la imitación de paradigmas foráneos. En último lugar y con menos importancia en el texto está la representación de la minusvalía en el personaje de Teresa que se pone en conflictiva relación con el conocimiento y la conciencia de la realidad y la representación.

Es entonces en la protagonista, Medea Marisol, donde se complejizan las representaciones de género y de diferencia racial, puesto que es a partir de la configuración de la maternidad que se concreta la posición privilegiada del blanco por sobre el mestizo. La antropóloga Sonia Montecino describe el mestizaje en Chile a partir de una estructura familiar de padre ausente, lo que nos permite entender la estrecha relación que tiene la construcción de la imagen de lo femenino con la negación del

componente indígena en la elaboración de una identidad nacional. Según los planteamientos de esta académica, la madre indígena tiene un hijo fruto de una violación o de un encuentro fugaz, por lo que lo cría sola y este sufre la estigmatización social por ser huacho y no blanco. De este modo, “El mestizaje produciría una categoría cultural de lo femenino como madre y de lo masculino como hijo de una madre, aunque lo masculino en tanto padre es ausencia” (Montecino 658). La madre, como origen y marca de lo indígena, es obliterada para dar paso a un proceso de blanqueo que mitigue el dolor del estigma. Este olvido también conduce a que el hijo busque “ponerse las máscaras del otro, del Padre fantasmático y poderoso, del blanco, y cubrirse de sus ropas, de su lenguaje, asimilar su Ley” (659).

Como se ha planteado desde el comienzo, el sentido del texto de Palma se articula por medio de constantes referencias a la cultura de masas, poniendo en el mismo nivel las referencias cultas a la tragedia griega y las alusiones a lo popular. La estructura familiar representada en el texto cuestiona, por un lado, la imagen ideal de la familia como núcleo social, y por otro, la imagen actual del mestizaje y lo hace a partir de las dos parodias principales, el comercial de manjar Colún y las alusiones a Michael Jackson, apelando por medio de ambas a la memoria de la cultura de masas y denunciando como ausencia tanto la figura del padre como el sustrato indígena en el mismo sentido planteado por Montecino.

Por medio de la parodia a la publicidad del Manjar Colún (el manjar es el dulce de leche en Chile y esta es una de las marcas más consumidas) se alude al amor incondicional de la madre. En el spot dos hermanos compiten diciendo que su madre los

quiere más en un diálogo que se reproduce casi íntegramente en la obra y que cualquier adulto chileno podría repetir de memoria; cuando uno de los niños parece ganar la competencia por el cariño enumerando las delicias que su mamá prepara con el manjar, el otro exclama “¡A mí también, si somos hermanos!” (16). La figura paterna, que no aparece en el comercial, tampoco está con sus hijos en la obra, nunca dialoga directamente con ellos. Tanto la madre abandonada como los hijos, esperan su retorno imposible y siguen definiendo sus identidades en torno a su ausencia, concretando así el carácter fantasmático de la figura paterna planteado por Montecino. Solo se evidencia su paternidad en el nombre que estos reciben y en el parecido que con él guardan, constituyéndose en una herencia de disconformidad y frustración, en la cual la apariencia sigue un modelo foráneo que solo busca blanquearse, puesto que, como discutiremos más adelante, está basado en la figura del cantante Michael Jackson.

La constitución de lo femenino como madre se ve problematizado en la figura de Medea, quien es incapaz de responder a las expectativas sociales en torno a la mujer. El desinterés maternal es también puesto en evidencia en la escena sexual en el racconto, donde Medea, en lugar de reservar lo mejor para sus hijos, el manjar que representaría este cariño, prefiere utilizarlo para su propio placer, que es presentado como una perversión, una “cochiná” (18). Medea usa el manjar que había en casa para que Miguel, obedeciendo sus indicaciones, le practique sexo oral; pese a que el hombre le dice que lo guarde para los niños, ella argumenta que es muy poco y no alcanzaría. Poco después Miguel sale a comprar pan y ella le encarga comprar “un manjar común” y Miguel no entiende bien, por lo que le explica que compre “Cualquiera no más el más barato” (22),

reiterando la imagen del cariño materno como algo mezquino y degradado. El amor materno, como el manjar, ya no será de marca original sino un genérico elaborado con los componentes de peor calidad para reducir costos; cumplirá con los requisitos mínimos para pertenecer a su categoría: el manjar tendrá leche y azúcar junto con colorantes, estabilizantes, emulsionantes y un sinfín de químicos; la madre los tendrá bajo su techo y cuidado junto con malos tratos, órdenes y un sinfín de abandonos cotidianos.

El carácter dominante de Medea y su rol como proveedora provoca una alteración de la estructura familiar convencional, asumiendo ella el lugar asignado a lo masculino. Esta inversión se evidencia en varios aspectos, como el uso de un lenguaje muy procaz (que en casi todos los idiomas suele hacer alusión a la sexualidad) y la constante mención a frases hechas que aluden a la sensibilidad y el estereotipo de lo femenino y lo masculino, poniendo en evidencia que ambas categorías son construidas socialmente. Pero la representación de la sexualidad de Medea antes mencionada es sin duda una de las evidencias más importantes de esta alteración; la protagonista tiene un comportamiento absolutamente castrador, puesto que en los encuentros sexuales impone su propio placer. Esta situación no solo implica la imposibilidad del goce del hombre, sino también la ausencia de cualquier despliegue de la masculinidad tradicionalmente machista, que culturalmente se ve reforzada por la centralidad de lo fálico y de la penetración en el imaginario erótico de la sociedad.

Yendo más allá de lo textual parece interesante mencionar que en el montaje de *Diarrea*, Medea era interpretada por un hombre travestido, lo que duplica este

cuestionamiento y pone en evidencia el carácter performativo de los géneros. Como plantea Judith Butler, el travesti revela los mecanismos claves por medio de los cuales la construcción social del género se realiza. Son una doble inversión de la ilusión de la apariencia porque los travestis indican que su apariencia exterior es femenina y mientras su interior es masculino, pero al mismo tiempo simbolizan lo inverso, que su apariencia exterior, el cuerpo, es masculino, mientras el interior, la esencia, es femenino. Es posible hacer una reflexión similar con el rol que la sociedad asigna a la figura de la madre soltera, que tiene una apariencia femenina pero debe satisfacer la necesidad de una figura paterna de sus hijos y cumplir el rol autoritario asignado al padre siendo a la vez nutricia e intransigente; al mismo tiempo su imagen debe señalar lo femenino de la maternidad pero también evidenciar su renuncia a lo femenino de la seducción, puesto que para nuestra cultura la madre soltera debe postergar su vida sexual en pro de la estabilidad de la crianza de sus hijos. Así, la imagen de la madre soltera, al igual que la del travesti, pone en conflicto las categorías sociales de lo femenino y lo masculino, cuestionando sus atribuciones e imagen social.

Es interesante considerar que en Chile hay una recurrencia a limitar la imagen femenina a la esfera de la maternidad cuando una mujer se encuentra en una posición de poder. Pese a que esta discusión es amplia y compleja, creo interesante reseñar brevemente los conflictos que las mujeres en el poder presentan para la representación social de lo femenino. Los casos más emblemáticos son probablemente Gabriela Mistral y Michelle Bachelet, quienes en escenas muy disímiles han sido muy destacadas; en ambas es posible observar que su imagen ha sido bastante manipulada por diversos

intereses, neutralizando siempre cualquier aspecto más ligado a la sexualidad. Mistral, por una parte, siempre presentó conflictos para la noción de “hombre de letras” de la época, incomodidad que surgió temprano en su carrera al obtener el primer lugar en los Juegos Florales, galardón que, como señala María de la Luz Hurtado, implicaba toda una performance en la recepción en la que el poeta, siempre masculino, debía acompañar a la reina de la primavera.³⁰ Mistral ha sido considerada como una figura materna para la nación, enfatizando su rol como profesora rural pero desestimando sus importantes contribuciones teóricas a la educación y omitiendo cualquier tipo de relación amorosa y negando especialmente su relación lésbica con Doris Dana.³¹ En el caso de Bachelet también se cultivó una imagen de lo femenino ligada a la maternidad y se resaltó su profesión de médico, vinculada al servicio desinteresado, destacando constantemente que su ascenso al poder respondía a un llamado al deber social que ella no había buscado y no a un ansia de poder más relacionada con la figura masculina. En su caso también se omitió cualquier relación amorosa que permitiera imaginar una instancia de interacción social donde ella haya estado subordinada a la figura masculina dominante. De este modo, el rol de Primera Dama en la campaña y las variadas obras de beneficencia que normalmente asume la esposa del presidente fue asumido en parte por su madre, Ángela Jeria, cuya presencia servía para reforzar la imagen de mujer en el

³⁰ Para discutir este tema ver el texto de María de la Luz Hurtado “La performance de los juegos florales de 1914 y la inadecuada presencia de Gabriela Mistral en ellos.”

³¹ Para profundizar este tema recomiendo el libro de Licia Fiol-Matta *A Queer Mother for the Nation: The State and Gabriela Mistral*.

poder más cercana a la madre soltera, en el cual la ausencia masculina es lo que permite tomar un rol de poder que no se deseó en primera instancia³².

Si bien el texto teatral es previo al gobierno de Bachelet, durante el cual se abrió un poco más el debate sobre la participación de las mujeres en los cargos de poder, esta obra retoma la importancia de la discusión de género de la tragedia clásica para constatar que la constrictión de lo femenino a ciertas esferas de comportamiento es todavía un conflicto importante para nuestra cultura. *Medea* cuestiona la pasividad asignada a lo femenino y la bondad e incondicionalidad del amor materno, *Medea Marisol* hace lo mismo pero mostrando también que estas transgresiones tienen un costo muy alto para la mujer. Acá no asistimos a la derrota de Jasón, porque Miguel abandonó el hogar impunemente años atrás, ni existe una huida de la desgracia en el desenlace. Por el contrario, *Medea Marisol* en lugar de matar a sus hijos termina por dar a luz a una niña cuya gestación ha demorado nueve años de soledad, en los que ella ha mantenido su hogar y se ha sumido paulatinamente en distintas formas de degradación, como la violencia intrafamiliar, el consumo de fármacos y varios desórdenes alimenticios. Todos estos excesos se mantienen dentro del ámbito de lo doméstico, límite que se ve reforzado por su trabajo como dueña de un motel de administración semejante a la labor de una dueña de casa y encuentran su punto cúlmine en el nuevo abandono, esta vez por parte de sus hijos que imitan a su padre diciendo que

³² Los conflictos planteados por la imagen pública de Bachelet se encuentran ampliamente discutidos en el artículo de María de los Ángeles Fernández Ramil “El género Post-Bachelet: la Pérdida de un territorio compartido” y en el interesante libro *Y votamos por ella. Michelle Bachelet: miradas feministas*.

demorarán quince minutos en volver y el nacimiento de una niña, que podría repetir el mismo patrón que su madre.

A partir de las referencias a Michael Jackson se plantean los temas de raza, masculinidad e incluso se retoma la intertextualidad con la tragedia clásica. El padre es un imitador del cantante estadounidense y es muy parecido físicamente, excepto por el pelo ondulado; esto implica que se hace referencia al Jackson de los ochenta que todavía mantenía algunos rasgos africano americanos y que Miguel, por su pelo liso y la casi nula inmigración de ascendencia africana en Chile, obviamente tiene rasgos indígenas.³³ Medea le asegura que en el concurso debería decir que se llama Miguel Jasón, que sería una posible traducción de *Jason* y por su semejante sonido, Jackson (recuerdo haber visto en un canal de cable cuya procedencia no conozco una publicidad de una serie sobre *Jason*, pronunciado en inglés, y los argonautas). La ambigüedad de la imagen del cantante, tanto en lo que respecta a su género como a su raza, pone ambos elementos en cuestión, transgrediendo el modelo de mestizaje de padre blanco y elidiendo la presencia africana/indígena en ese proceso. El triángulo formado por padre español, madre mapuche e hijo mestizo es ahora invertido; el poder social está ahora en la figura materna, sin embargo la imagen paterna sigue construyéndose como ausencia. Como ya se ha planteado, Medea Marisol, como muchas mujeres de la clase media, es quien sostiene económicamente a su familia, alterando los roles por lo que el rol de proveedor se vuelve solo una apariencia pues tanto el esposo como los hijos compran el

³³ En los últimos años la inmigración de descendencia africano americana proveniente del Caribe ha aumentado considerablemente, sin embargo en el censo del año 2002 estas cifras eran realmente minoritarias y resultaba poco frecuente observar a diversidad étnica que hoy se tiene.

pan, pero con dinero de Medea. En lugar de haber un huacho mestizo hay dos hijos, uno blanco y otro negro, que siguen representando la división y no logran encarnar la síntesis entre las dos culturas, ya no solo española e indígena, sino también estadounidense y chilena. El blanqueamiento del que hablaba Montecino encuentra su mejor referente en los cambios físicos de Michael Jackson; si bien en el pasado representado en la obra, Miguel era parecido al cantante -por lo que en el presente debería ser Michel, el hijo negro, el más similar- es por el contrario Jackson el más parecido a la estrella pop hoy en día, pues es blanco, lo que lo hace merecedor del favoritismo de Medea.

En el texto de Palma se ve la discriminación de la sociedad hacia los niños solo a través de la propia madre, puesto que es ella la única que marca las diferencias y no se mencionan conflictos de esta índole en otros espacios como podrían ser el barrio o la escuela. Esto señala a la discriminación como un comportamiento transmitido en la familia y que es dentro de este núcleo que dos sujetos iguales, hermanos, son valorados de forma diferente solo por su apariencia física. Y entre ellos este modelo se ve replicado, puesto que el hermano blanco suele tomar las decisiones y minar la autoestima del mestizo, enrostrándole que la madre lo va a preferir siempre. Si esta situación no es modificada desde su origen, la discriminación permanecerá y el éxito económico se seguirá vinculando con el blanqueamiento y para ocultar cualquier ascendencia con una historia de subordinación como la indígena o la africana. En *Diarrea*, a diferencia de *Medea mapuche*, ya no se apela a la representación del pueblo originario como representación del pueblo chileno y la identidad con la patria, por el

contrario, se elabora una representación de la identidad que busca elidir lo indígena y que se articula en la marginación de ese componente, mostrando así una realidad mucho más brutal y desencantada.

Otro elemento que se señaló como importante para la discusión es el de la representación de la minusvalía que se pone en conflictiva relación con el conocimiento y la conciencia de la realidad y la representación. Teresa, una joven con síndrome de Down, es la ayudante y vecina de Medea Marisol; difícilmente podría compararse con la nodriza de la obra clásica, pero es muy cercana a los hijos y realiza diversas tareas domésticas conversando estrechamente con la protagonista. Ella pone en evidencia su propia diferencia constantemente, estableciéndola no solo desde las habilidades de aprendizaje, sino incluso mezclándola con elementos raciales, puesto que su definición de “mongólica” pasa tanto por su aspecto físico como por sus dificultades cognitivas. A las discriminaciones cotidianas se suma una discriminación institucional, puesto que no es reconocida por el estado como una madre apta para su hija. Pese a no tener conocimientos en términos de la instrucción escolar, ella parece ser la más consciente de su posición en la sociedad y de los diferentes estereotipos que determinan la interacción en nuestra cultura, pero de todos modos lucha para poder ser feliz y encontrar un lugar donde ella pueda ser como el resto. En el desenlace el joven mormón que la había violado vuelve por ella para irse a vivir a Mongolia junto con la hija de ambos; Teresa por fin irá a un lugar donde todos tendrán sus ojos rasgados y podrá ser madre y constituir una familia. La situación resulta tan ridícula e inverosímil que la posibilidad de la igualdad para un sujeto marginado se ve como absolutamente

imposible: los violadores nunca regresan, las hijas arrebatadas nunca son devueltas, los seres diferentes siempre serán reconocidos y discriminados y aunque identifiquemos los estereotipos sociales que determinan nuestra cultura no hay nada que podamos hacer para desafiarlos.

Como hemos podido observar, los rasgos postmodernos que se encuentran en las incansables alusiones al lenguaje publicitario y la fuerte raigambre con el contexto socio-histórico sirven para reforzar la conciencia de que no hay un afuera del sistema económico en el que seres como Medea Marisol y sus hijos escasamente sobreviven y por el cual se ven constantemente ninguneados. En este medio, los deseos y afectos de todos los personajes se encuentran determinados por la cultura y su economía, por lo que son todos seres frustrados y llenos de culpas, puesto que han traicionado cualquier forma de deseo auténtico en sí mismos. Las variaciones de *Diarrea* respecto de la tragedia griega señalan que los triunfos de Medea son excepcionales: la mayoría de las mujeres traicionadas se quedan solas; como Michael Jackson, el mestizo busca blanquearse y como en el comercial de manjar, el cariño de la madre se expresa con cosas materiales y el padre nunca se ve. Y, como vemos en los hijos que sí sobreviven a su madre, las nuevas generaciones repetirán los estereotipos de género y los modelos exclusión, abandono y racismo.

Little Medea: dimensiones de la violencia en la infancia.

Al igual que en la obra *Diarrea*, el montaje *Little Medea* centra su reflexión en torno a los conflictos de género y la construcción de los modelos de maternidad y

familia en la sociedad chilena contemporánea. La obra anteriormente analizada concluye insinuando un círculo de perpetuación de los conflictos en el nacimiento de una niña. Guardando las importantes diferencias de estilo, es posible ver una continuidad puesto que esta obra empieza donde termina la anterior: en el desarrollo de la compleja relación entre madre e hija. Este texto se enfoca principalmente en la subjetividad femenina puesto que los personajes en escena son solo tres, Medea y sus dos hijas, en las cuales se representa la formación de la identidad de las niñas en relación a un modelo materno que no responde a las características atribuidas al modelo de madre devota y nutricia.

Little Medea (2006) es el primer montaje de la Compañía la Nacional, y obtuvo importantes reconocimientos en el Sexto Festival de Nuevos Directores, el primer premio en el Festival de Teatro Griego organizado por la Fundación Mustakis y el financiamiento FONDART para una itinerancia en el norte del país. A este primer éxito lo sucedió la obra *H. P.* basada en el horrible crimen de Hans Pozo, un joven marginal cuyo cuerpo apareció desmembrado en Santiago. La crítica y el público coincidió en que este montaje fue uno de los más importantes del año 2007 y se mantuvo largo tiempo en cartelera, obteniendo muchísimas distinciones y logrando dar gran visibilidad a la compañía y a Luis Barrales, quien realizó el trabajo de dramaturgia en colaboración con la compañía.³⁴

³⁴ *H.P.* fue reconocida en el Festival Internacional Santiago a Mil como una de las mejores obras del año, obtuvo un FONDART para su itinerancia el año 2008. El texto de Luis Barrales fue distinguido como la mejor obra teatral por la Ilustre Municipalidad de Santiago y el Consejo del Libro y la Lectura. Otro importante reconocimiento fue la publicación del texto y varios artículos de análisis teatral en la revista *Apuntes* de la

La relación intertextual de este texto con el clásico está en un punto intermedio respecto de los analizados anteriormente; no presenta las grandes similitudes de *Medea mapuche* ni la gran distancia e irreverencia con que *Diarrea* aborda el clásico. La compañía describe en su página web el proceso de creación como el armado de un collage liderado por la directora, que mezcla varias versiones de *Medea* con aportes de los mismos actores; esta técnica es señalada por ellos como postmoderna y tiene como fruto esta nueva “versión libre y posmoderna” que constituye “un constructo de narración cargado de intertextualidad”, como ellos mismos definen su propuesta teatral.³⁵ El texto se elabora en base a listados, descripciones y narraciones de los acontecimientos, que más que ser representados directamente en escena son actuados por los mismos personajes, por lo que recurrentemente asistimos a una puesta en abismo teatral. Esta obra es a un tiempo muy gestual y muy textual, es sin duda de un carácter muy fragmentario pero con núcleos de sentido muy explícitos. El lenguaje es postmoderno por su constante exploración poética y emotiva que elabora una crítica a la cultura desde la desestabilización de las relaciones afectivas familiares y los roles preestablecidos en su estructura en un sentido bastante universal, lo que difiere profundamente de *Diarrea* que recurre frecuentemente a la parodia, a la cultura de masas, al lenguaje publicitario y a referencias muy ancladas en lo local y actual.

Escuela de Teatro de la Universidad Católica, una de las más prestigiosas en Chile y Latinoamérica. La Compañía la Nacional se conforma por la directora y actriz Isidora Stevenson, los actores Sebastián Ibacache, María José Bello, Evelyn Ortiz, Paulina Dagnino, Rodrigo Soto, el productor y periodista Pablo Andrada, el músico Daniel Marabolí, el diseñador teatral Fernando Briones y la fotógrafa e iluminadora Daniela Valenzuela.

³⁵ www.teatrolanacional.cl

Como ya se ha insinuado, este texto teatral se construye a partir de dos ejes importantes en los cuales se centrará el análisis. El primero de ellos gira en torno al cuestionamiento del estereotipo de la mujer como madre y se mantiene más en la línea de las interrogantes planteadas desde la tragedia clásica. El segundo eje surge de la relevancia de la figura de las hijas y cómo en ellas se representa una niñez traumática como etapa formadora de la identidad femenina, presentando la principal subversión al clásico, ya que esta vez serán las niñas quienes den muerte a la madre. Medea no se reconoce en las hijas y las rechaza, mientras las hijas no se identifican con la madre resintiendo su abandono, cuestionando así lo femenino en tanto modelo estereotípico que se ve contrastado en la experimentación teatral que indaga en las dimensiones de soledad, abandono y violencia dentro de la familia.

Al igual que en *Diarrea*, en el montaje de esta obra el personaje de Medea era interpretado por un hombre travestido, de modo que es posible articular una reflexión sobre el género que sigue una línea bastante parecida a la desarrollada anteriormente. Si bien no se observa el énfasis en la figura de la madre soltera como mujer empoderada ni el quiebre con la estructura tradicional que sitúa lo masculino como figura del poder, sí hay coincidencias en los aportes a la interpretación que se desprenden de los planteamientos ya mencionados de Judith Butler. La actuación de un hombre en este rol destaca que los comportamientos que nuestra cultura reconoce como femeninos movilizan diversos estereotipos de roles sociales, y es precisamente en esta línea que se desarrollan las intervenciones del personaje en escena.

Como se señaló anteriormente, los parlamentos se construyen a través de extensas listas de adjetivaciones que permiten que el receptor construya una imagen desde los fragmentos entregados. Las hijas elaboran estas enumeraciones en conjunto, turnándose las intervenciones, pero Medea protagoniza largos monólogos que la presentan ensimismada en su soledad. Tras un primer segmento llamado prólogo, la primera parte de la obra se titula “La madre” e indaga en este personaje que comienza diciendo:

Olvidada, traicionada, pisoteada, bajada, ahogada, oxidada, hinchada, abatida, angustiada, jaquecosa, temerosa, arruinada, vaciada, ausente, aneciada, nerviosa, incapaz de mantener la calma, con ganas de llorar antes de quedarse dormida, mirando solo a los ojos, aullar, repetirse, saborear el mal humor, no sentarse nunca, maldecir sola sin importar por qué, hablar siempre en voz alta, envidiar a los otros, detestarnos entre nosotras aunque seamos del mismo sexo, buscar a los hombres, mantenerse, desarrollarse, estar desnuda, ser fea desnuda, ver el ombligo de una y llorar, mirar a tus hijas dormirse y llorar. ¿Qué haré con ellas? (1)

De esta forma observamos que Medea se define a partir de la situación de abandono en que se encuentra y en lugar de presenciar a una mujer despechada e iracunda vemos a una mujer sumida en el dolor y que desde esa soledad irá recuperando las energías a partir de la configuración del deseo de venganza. Desde el comienzo se señala la traición a la propia familia por parte de Medea como el origen de todo, y ahora Jasón ha hecho lo mismo, destacando así de una forma mucho más explícita el hecho de que Jasón está siendo tan desleal como fue la misma Medea anteriormente, puesto que ha vulnerado los principios afectivos más sagrados en la familia.

El personaje de Medea, desde el clásico, presenta una alteración en las jerarquías familiares tradicionales que priorizan el amor materno como el lazo más

sagrado. En la previa traición a la familia vemos cómo este orden ya se encontraba trastocado al preferir el amor de un hombre por sobre el del propio padre y el hermano, ya que en la cultura se tiende a priorizar el vínculo consanguíneo por sobre un nuevo enlace. Sin embargo, en *Little Medea* el desamor de la protagonista hacia su prole es rastreado incluso hacia un momento previo a la concepción, puesto que se asegura que “Ella nunca quiso ser madre de mujeres” (2) por no querer compartir el amor del esposo con otra. Pese a la semejanza física de las niñas con Medea, que se tematiza en el texto como “fiel reflejo” que se extiende a la mirada de las hijas que la entienden y descubren, ella las rechaza y es el padre quien las cuida y atiende, provocando una nueva inversión en el modelo familiar de “padre presente, madre ausente” (2).

De este modo, la maternidad se representa desde las aristas más oscuras y no desde la idealización marianista que describe Sonia Montecino. La madre no tiene ni la pureza ni la abnegación maternal y replica las discriminaciones machistas de la cultura al rechazar a sus hijas por su sexo. Ese desprecio se exhibe en la extensa cita anterior, en la que se afirma que las mujeres se detestan entre sí pese a ser del mismo sexo, lo que podría generar una empatía inicial (2). Por otro lado la semejanza entre la madre y las hijas surge de la enumeración de características físicas (“mismas uñas, mismo pelo, mismos ojos, mismas manos, pies, rodillas, orejas, boca, mismos dientes...” (2)), sin embargo las psicológicas serán diferentes, puesto que, como discutiremos a continuación, asistimos al proceso de diferenciación de las hijas respecto de la madre que en este primer momento fijan su mirada y su confianza en ella para ir constatando

las diferentes dimensiones del abandono materno. La madre ve en la semejanza una amenaza, una competencia por el amor de Jasón, que se dedica a la crianza.

Las preguntas en torno a la maternidad que rondan en la obra constantemente son varias y exploran los estereotipos de lo femenino. En la segunda parte, titulada “Las hijas” los personajes aseguran no haber elegido las diferentes variables que las han determinado, nombre, sexo, barrio y con especial énfasis en las hijas el no haber elegido la familia que les tocó. Parece obvio que ellas nunca han podido optar y en este contexto surge la pregunta nunca verbalizada de si ser madre es una elección que se toma con total libertad. En una sociedad como la chilena donde cualquier clase de aborto (incluso el terapéutico) es penalizado, este cuestionamiento es especialmente relevante, puesto que involucra la capacidad de decisión sobre el propio cuerpo de la mujer, extendiendo los ámbitos donde no es posible elegir lo que nos determina. A esta pregunta se suma la interrogante de si todas las mujeres pueden ser buenas madres, si es legítimo exigirles que lo sean, o si se les exige responder a su rol materno del mismo modo que el hombre es demandado por la paternidad.

Las posibles respuestas apuntan siempre a constatar que no existe ese “instinto maternal” al que nuestra cultura apela constantemente, o al menos no todas las mujeres lo tendrían y, en el ejercicio de contrastar las demandas culturales impuestas al rol femenino con las del masculino, es posible observar que hay diferencias sin encontrar una justificación para su existencia. De este modo, se vuelve evidente que el incumplimiento del comportamiento maternal en una mujer es reprobado socialmente, pero ¿hay culpa en ese actuar? Si volvemos a la premisa lacaniana de que solo tiene

culpa aquel que traiciona sus deseos o permite que lo traicionen y que actuar moralmente no necesariamente nos libera de la culpa, el conflicto se hace bastante más complejo. Medea ha permanecido fiel a su deseo de mantener el amor de Jasón pasando por alto cualquier precepto moral; ha traicionado a su familia paterna por esta persistencia y está dispuesta a traicionar el amor hacia sus hijas también. En la tragedia clásica vemos en el desenlace que Medea no parece sentir culpa alguna, lo que puede generar desconcierto en el receptor, pero es fácil entenderlo si consideramos los planteamientos de Lacan, puesto que persigue el objetivo de no admitir la traición de Jasón.

Medea es una mala madre porque pone el amor hacia su esposo como una prioridad que le impide tener cualquier otra relación afectiva y esto la lleva a decidir dar muerte a sus hijas; pero, de un modo más amplio, también es una mala mujer precisamente porque resiente la posición y las atribuciones sociales que ese rol implica. Al igual que en la obra de Eurípides, en este texto hay un momento en que Medea toma plena conciencia de que el asesinato es una “atroz maldad”, pero debe realizarlo para escapar de la imagen de debilidad, para huir de la posición social en que se encuentra desde la cual es posible que Jasón la abandone y ella debe resignarse a esta suerte.

La protagonista perfila esa posición de la siguiente manera: “Quiero dejar de ser mujer, amada, sola, niña, pobre, feliz, ausente, ambiciosa, auspiciosa, triste, hija, hermana, persona, triste, objeto, vengativa, absurda, abusada, muerta” (5). En esta oración se ponen en equivalencia diversos elementos determinados por la palabra mujer que introduce el listado que nuevamente evidencia la determinación social de lo

femenino. Hay palabras marcadas por las relaciones con otros (amada, hija, hermana, abusada), adjetivos que trazan los rasgos contradictorios de esa identidad (sola, pobre, feliz, ausente, ambiciosa, auspiciosa, triste, vengativa, absurda) y roles sociales que señalan la multiplicidad de funciones que coexisten en un mismo sujeto y que en ocasiones se anulan entre sí (niña, hija, hermana, persona, objeto, muerta). El intento de resistirse a estas categorías evidencia una lucha por mantener un deseo propio que no se encuentre determinado por estos roles ni que sea traicionado por el desempeño social de estas atribuciones. Si ser mujer implica el ser débil, abusada, traicionada, entonces se rechaza lo femenino como categoría mayor y dentro de ella el ser madre.

El rol de padre es también señalado por las hijas en un listado extenso, pero que, a diferencia del anterior en el que todas las características determinaban a Medea, este describe todas las posibilidades de ser padre. Sin duda se enumeran muchas formas de paternidad negativas (ausentes, agresivos, pasivos, materialistas, castradores, abusivos, gritones, muertos, desaparecidos, alcohólicos, melancólicos, depresivos, cesantes, trabajólicos), pero también muchas características físicas (jóvenes, viejos, con bigote, gordos, flacos) e incluso muchas formas de ser papá definidas por una ocupación (parrilleros, artistas, ingenieros, abogados). A pesar de que, como se ha señalado, aparecen listadas varias formas de ser padre bastante negativas, existen otras modalidades que incluso aportan un tono más humorístico al texto. Incluso se nombra a los “papás homosexuales”, incluyendo así una categoría que todavía no está del todo aceptada socialmente (por ejemplo, en Chile la adopción solo es posible en matrimonios, y no existe unión entre personas del mismo sexo por lo tanto se limita a

uniones heterosexuales) lo que muestra una visión con menos prejuicios que la que determina los roles femeninos. Cada elemento del listado apunta a actualizar un estereotipo entre los cuales se encuentran varias ocupaciones que evidencian que la paternidad es más compatible con otras funciones respecto de la cultura y que las categorías no son tan excluyentes como eran las presentadas para describir el rol de la mujer.

A partir de estas dos figuras paternas bastante deformadas se nos presenta una familia llena de abandono, violencia y sufrimiento, en la cual son las hijas quienes se han llevado la peor parte. Estos dos personajes (hija 1 e hija 2) carecen de nombre y de identidad propia, ambas se erigen como una voz colectiva en la que se conjugan las marginaciones de la niñez. Los diálogos entre ellas se van entrelazando, oscilan entre el yo y el nosotras de modo que los límites entre una y otra se ven desdibujados. Al igual que con las imágenes de madre y padre, que se elaboran a través de un listado, se presenta también una larga enumeración de tipos de niños que exhiben diferentes formas de violencia (ahogados, que trabajan, drogados, alcoholizados, violados, quemados, cercenados, envenenados) y de abandono (solos, tristes, olvidados, desnutridos, mal queridos).

La infancia es el momento en que se conoce el miedo en todas sus versiones; en el texto se describe como un frío paralizador frente al cual no existe ninguna forma de tibieza acogedora sino una enorme lista de formas de quemarse. No solo no existe una figura capaz de ampararlas del frío y el miedo, sino que tampoco hay quién las proteja dentro de la propia casa, ya que las quemaduras enumeradas son todas producto de

accidentes domésticos con electrodomésticos o en la cocina. El peligro no es algo que acecha desde afuera, una figura extranjera que introduce el mal, sino que se anida en la cotidianidad de la casa y llega hasta lo más íntimo, el espacio protegido de la cama:

Hija 1: Calienta camas
 Hija 2: ¡Al máximo!
 Hija 1: Ducha hirviendo
 Hija 2: Leche hirviendo
 Hija 1: Al seco
 Hija 2: Guatero reventado
 Hija 1: En la cama, agua hirviendo (2)

Esta niñez tan dolorosa se presenta en un principio como una condición más amplia, en la que niños y niñas son igualmente abusados, sin embargo paulatinamente se va explorando en la identidad de las hijas a partir de su género. La crítica Mónica Drouilly Hurtado evoca el texto de Sonia Montecino y denuncia el “imperdonable olvido” académico de la autora de no incluir en su propuesta teórica una reflexión sobre la figura de la huacha, de la mujer como hija, en su diferencia respecto del huacho y plantea que la obra *Little Medea* se hace cargo de esta omisión desde el lenguaje de las artes. La pregunta por una identidad de huacha estaba rondando la academia desde la publicación del primer texto de Montecino, por lo que la antropóloga publicó el año 2007, poco tiempo después del estreno de la compañía La Nacional, una versión ampliada y actualizada que incluye una segunda parte que dedica un capítulo a las huachas. Poco antes, el año 2005, la académica Carolina Navarrete publica un artículo que reflexiona sobre la formación de la identidad de las niñas a partir del texto de Montecino, por lo que utilizaré ambos textos para analizar a los personajes de las hijas

de un modo que se vincule con la discusión en torno a la descendencia en la obra anterior, *Diarrea*.

Para Navarrete la identidad de la huacha se establece a través de un modelo circular que está predeterminado por la cultura en el que se reiteran y perpetúan los modelos de abandono. Esta autora plantea que la huacha:

Participaría de un modelo de identidad reiterado por una característica común: el abandono, el ser arrojada o tirada al mundo. En primera instancia, la huacha, participaría de una ilegitimidad originaria, entiéndase ésta como el desprecio que suscita su figura ante el padre al momento de nacer, repitiéndose el mismo rechazo, posteriormente, cuando la figura masculina, tras acometerla sexualmente, la abandone con su prole. (Navarrete)

Estos planteamientos pueden evocar el desenlace del texto *Diarrea*, cuando Medea da a luz a una niña y podemos suponer que al igual que su madre, que ha sido abandonada por el esposo y los hijos, el patrón se repetirá en esta niña. Sin embargo la relación con las hijas de *Little Medea* no es tan simple, puesto que el rechazo no se presenta del mismo modo. En la obra ellas plantean que es la madre quien las ha rechazado desde el nacimiento, mientras el padre ha sido quien las cuidaba, pero al mismo tiempo denuncian infinitos abandonos y violencias. Por otro lado, se entiende que Jasón abandonará también a las niñas al dejar a Medea, sin embargo nunca se reflexiona explícitamente sobre este desprecio hacia ellas en particular. La soledad en este caso es más profunda, puesto que no solo involucra al padre, sino que también a la madre, que no solo las ha abandonado sino que está resuelta a matarlas para vengarse de Jasón, por lo que no habría ningún refugio ni sutura mariana para esta marginación.

Sonia Montecino, por otra parte, plantea que todas las mujeres son huachas en el sentido de que todas experimentan una posición marginal en la cultura. Pese a

reconocer los importantes avances en materia de equidad de género, plantea que la mujer pertenece a “una categoría asimilable al huacho en la medida de su “incomodidad”, de su “ilegitimidad” en lo público de sus mutaciones” (154) y de su irrupción en la escena pública. Para la antropóloga existen tres dimensiones de esta ilegitimidad o bastardía; en primer lugar está la inserción social que se concreta sin tradición propia, teniendo que acomodarse a los códigos sin poder ocupar cabalmente el lugar legítimo (en términos salariales, jerárquicos o sociales); la segunda dimensión se liga al cuerpo que en su dimensión pública se hace bastardo en el sentido en que es “apartado en sus obras de lo que conviene a su origen (RAE)” (160) tanto en los atributos vinculados a la reproducción como a la seducción y la belleza; un tercer aspecto que incide en esta ilegitimidad es el trabajo doméstico que sigue siendo responsabilidad de la mujer pese a su inserción en el mundo laboral asalariado.

Al comprender que dentro de la condición femenina en nuestra cultura se incluyen estas dimensiones de ilegitimidad, es posible entender que no solo las hijas son huachas, sino también la misma Medea, y así detectar la circularidad del modelo. Medea desafía las tres dimensiones de la bastardía señaladas por Montecino puesto que se resiste a acomodarse a los códigos sociales y obedecer al rol de esposa abandonada y lo hace precisamente rechazando la maternidad y la esfera doméstica, para huir del hogar asesinando a las hijas. Las hijas, por otra parte, asumen que la única posibilidad de permanecer en la sociedad es asumiendo su bastardía y dando muerte a la madre. Los tres personajes luchan contra la posición marginal que la sociedad les otorga y que las define como débiles, en tanto mujeres y de manera doble en las hijas,

en tanto niñas. Medea no quiere que nadie piense que es “débil o indefensa” (5) mientras las hijas quieren ser “una niña valiente” (5). Medea las quiere matar para lograr eliminar a lo que la determina como mujer en sí misma; las hijas a su vez, al asesinarla buscan escapar a los atributos excluyentes de la niñez y lo femenino y así confrontar a la sociedad de culpables como mujeres libres. Las niñas luchan por una identidad y una autonomía, por lograr vivir por sí mismas sin que nadie ni nada determine su existencia, sin embargo esto se revela como algo imposible. Podrán ser “una niña valiente” (5) y no obedecer lo que la sociedad les impone por su rol, pero finalmente son tristes, solas, ignorantes y prefieren recordar y repetir infinitamente.

Desde el comienzo del texto se nos dice que “esto es una tragedia” (1) donde hay múltiples traiciones que no es necesario contar porque “todos conocen la historia” (3). Sin embargo pese a que esa tragedia conocida es revertida y las niñas logran sobrevivir a su madre, solo lo hacen para “Repetir, repetir, repetir. Recordar, recordar, recordar.” (5) para ser tristes, solas y “aprendidas de libro” (5). Medea, ya muerta al fin de la obra, dice que ella “lo sabía todo desde el principio” (5) por lo que en esta tragedia se viene a cumplir un nuevo destino, que aunque no coincide con las expectativas del receptor se encuentra trazado desde el comienzo.

Las hijas vienen a completar el destino de venganza que debía cumplir la madre y con ello poner en evidencia la injusticia de las traiciones a las que han sido sometidas. Ellas son esa *Little Medea*, donde se engendra la violencia, versiones que intentan subvertir el intento infanticida de la madre y la única forma que encuentran para eludirlo es volver la violencia sobre quien intenta ejercerla en primer lugar. Sin embargo

es imposible salir indemne de esta revuelta, ya que la línea entre defensa y venganza se muestra difusa. Para Jacques Lacan la catarsis representa una purgación de las emociones del temor y la compasión, puesto que es el héroe quien es capaz de franquear ambas emociones para permanecer en su deseo sin admitir traiciones (384). La tragedia *Medea* ofrece un claro ejemplo de que es posible franquear el temor del atroz asesinato y la compasión por sus hijos queridos sin sentir culpa alguna por no haberse traicionado a sí misma. Las niñas de *Little Medea*, en cambio, pese a que logran traspasar el temor y la compasión no parecen librarse de las constantes imposiciones del sistema que imposibilita que ellas configuren sus propios deseos.

De esta forma, asistimos a la representación de una realidad que todos saben que existe, que se repite majaderamente en variados medios y sin embargo parece ser negada, desoída, por lo que las dimensiones de la marginación que se encuentran en los roles que la sociedad asigna a lo femenino y la niñez se manifiestan en esa multiplicidad de “cosas que no se puede decir porque no hay palabras y si las hubiera nadie entendería su significado” (5). Pese a que al final de la obra las hijas confrontan al público con su culpabilidad y se señalan a sí mismas como las únicas mujeres libres, sabemos que solo les resta la repetición y el recuerdo del dolor y la rabia, una herencia materna de la que no se han podido desembarazar. Y que ese público invocado ha asistido a una representación y que esas “únicas mujeres libres de este mundo” (5) son personajes de ficción y que en la tragedia clásica, la más conocida en nuestra cultura, esa descendencia ni siquiera tiene voz.

De un modo similar al texto de José Ricardo Morales, los conflictos sociales que se plantean se representan de una forma mucho menos anclada en lo local, sin constantes referencias que solo podrían ser actualizadas por un receptor que conozca cabalmente la idiosincrasia chilena, por lo que una interpretación que restrinja exclusivamente la reflexión al contexto postdictatorial me parecería reductora. Pero este menor arraigo contextual no resta ni la fuerza ni la vigencia del componente crítico de la obra, que se enmarca completamente dentro del objetivo de la compañía de “generar espacios autorales que hablen sobre las realidades contemporáneas” (página web www.teatrolanacional.cl). De este modo, es posible hacer múltiples lecturas del texto, pero en la línea analítica que este estudio ha tenido resulta importante preguntarse por qué abordar la violencia en la infancia.

La indagación en la niñez sirve para plantear dos conflictos muy relevantes en la postdictadura; en primer lugar presenta un regreso a un momento en que se respetan las jerarquías de poder paterno, lo que podría interpretarse como un poder que en su carácter de incuestionable replica la estructura dictatorial y en segundo lugar permite revisar las relaciones con la generación de los padres, cuestionando la herencia que se recibe de esos progenitores. Este tema aparece recurrentemente en esta generación,³⁶ lo que permite argumentar que es característico del teatro postdictatorial. Como

³⁶ Es posible observar la recurrencia del tema de la infancia en la constatación de la presencia de personajes que son niños o adolescentes en otras obras de dramaturgos contemporáneos como *NADIA sobrelalínearecta* (2000) de Francisca Bernardi, *Kinder* (2002) de Ana Harcha y Francisca Bernardi, *Prat* (2002) y *Narciso* (2004) de Manuela Infante, *Orfandad* (2003) y *Emilio en suspenso* (2004) de Marco Espinoza, *La escalera* (2004) de Andrea Moro, y *La Chancha* (2008), *Niñas Araña* (2009) y *La mala clase* (2010) de Luis Barrales, entre otras.

veremos en el último capítulo con *El thriller de Antígona* de Ana López, pese a no existir una violencia de estado como la que oprimió al país durante la dictadura, sí existen durante la postdictadura otras formas de abandono y exclusión dentro de la sociedad que puede que no aparezcan en los titulares de prensa pero que asedian cotidianamente a los individuos.

Obras como *Little Medea* dan cuenta de que los roles de género establecidos culturalmente y la estructura familiar tradicional (ambos elementos que se volvieron más rígidos y conservadores durante los años de dictadura) han entrado en crisis con la postmodernidad y, como denuncia el texto, esto no es un problema que cada familia deba abordar por sí misma, sino una reflexión que debemos hacer como sociedad para no tener una nueva generación llena de miedo y frustración que siga repitiendo los mismos estereotipos y modelos de exclusión.

En estas tres rescrituras de *Medea*, hemos podido ver cómo la sociedad chilena de la postdictadura anida distintas formas de traición a los individuos, vulnerándolos en el seno de su vida familiar. Es posible ver en los análisis realizados en este capítulo conflictos que pueden parecer bastante disímiles pero que sin embargo apuntan siempre a la conformidad con que los chilenos asumen las estructuras sociales en la postdictadura. Así como la Constitución es inalterable y no permite la legitimación del pueblo mapuche, también el modelo neoliberal ha permanecido blindado frente a las desoídas críticas que se han planteado en su contra. A estas dos herencias de la dictadura podemos añadir la devastadora vigencia de modelos de género y raza que aún

mantienen paradigmas coloniales y que pese a que ha habido importantes avances siguen generando estereotipos que aunque han variado en el tiempo no han logrado total legitimidad en la cultura.

Es posible ver en las tres obras un movimiento en desarrollo que plantea nuevas preguntas sobre las dimensiones y costos de la venganza; en *Medea mapuche* la protagonista logra su objetivo matando a sus hijos, que nunca alzan la voz en el texto, luego en *Diarrea* los hijos abandonan a la madre dejándola sola con su frustración, y por fin en *Little Medea* son las hijas quienes se empoderan y asesinan a su madre, impidiendo que la venganza por un conflicto entre los padres se vuelva contra ellas. Pese al tono desencantado y la violencia de los desenlaces, es posible observar que hay una mirada crítica en la dramaturgia más joven que busca distanciarse de los conflictos heredados para ir generando paulatinamente nuevos lenguajes que sirvan para representar los cuestionamientos a la cultura.

Los historiadores Gabriel Salazar y Julio Pinto plantean que “La historicidad de los jóvenes de los 80’ y 90’ se ha escenificado, fundamentalmente, como sorda protesta local contra la dictadura, como sordo drama local frente al Mercado, o como sorda lucha cultural (local) por la identidad” (*Niñez y juventud* 234). En los dos últimos textos analizados podemos ver que, pese a la sordera general, las voces de las nuevas generaciones sí han ido alzándose y han logrado definir cada vez con mayor claridad sus denuncias y encarar a la sociedad con mayor desacato, pavimentando así el camino para que las generaciones sucesivas puedan articular nuevos discursos y expresarlos con mayor libertad en el espacio público, saliendo del entorno cerrado de lo doméstico que,

como nos demuestran estos textos, no están exentos de las distintas dimensiones de la violencia y los silenciamientos de la postdictadura.

Capítulo IV

La Orestíada: la venganza en manos de los hijos.

En los concursos de la Grecia antigua, los dramaturgos debían presentar un conjunto de tres tragedias y un drama satírico y, lamentablemente, debido a la gran cantidad de textos que se han perdido en el tiempo, *La Orestíada* es la única trilogía que se conserva. Está compuesta por *Agamenón*, *Las Coéforas* y *Las Euménides*; la primera narra el retorno de Agamenón de la guerra de Troya y su muerte planeada por Clitemnestra, que comparte el lecho con Egisto; la segunda parte se centra en el encuentro de Electra y Orestes y la venganza hacia Clitemnestra; en último lugar se presenta el juicio a Orestes, quien es encontrado inocente gracias a la ayuda de Apolo. Es interesante considerar que en Grecia era muy frecuente que los dramaturgos abordaran recurrentemente las mismas historias, de modo que era muy común que existieran varias versiones en torno a un mismo héroe. Electra es el único personaje del cual se conservan hoy en día las obras de los tres dramaturgos clásicos, las que sumadas a las innumerables rescrituras posteriores, hacen de ella uno de los personajes más famosos en la cultura occidental. Al mismo tiempo, la coexistencia de estas variadas caracterizaciones de Electra repercute en que su imagen sea menos estable dentro de la memoria cultural.

Siguiendo la línea trazada a lo largo de este estudio, es importante reflexionar acerca de cuáles son las interrogantes planteadas por esta trilogía y en particular por las versiones de *Electra*. *La Orestíada* cuestiona la participación de los hijos en los conflictos

de los padres y su responsabilidad respecto de su venganza. Presenta en estas tres etapas las traiciones de los padres (*Agamenón*), el juicio que la generación menor hace a sus progenitores (*Las Coéforas*) y el juicio que la sociedad hace a los hijos (*Las Euménides*), cuestionando las fidelidades y afectos dentro de la familia, la herencia de traiciones y culpas de una generación a otra y si corresponde que los hijos, Electra y su hermano Orestes, asuman como deber el concretar la venganza de su padre, más aún cuando esta se vuelca sobre la madre.

En este capítulo se reúnen los análisis de los textos relacionados con esta trilogía. En primer lugar se estudiará la obra de Marco Antonio de la Parra *La puta madre* y luego *Infamante Electra* de Benjamín Galemiri, ambos textos en los que la relación intertextual con los clásicos se va volviendo paulatinamente más difusa. Las dos obras abordan el complejo dilema de las generaciones jóvenes, cuestionando si les corresponde o no heredar los conflictos de sus padres y confrontándolos con la necesidad de tarde o temprano tomar partido por una postura determinada. La corrupción y decadencia de la clase política crítica, en ambos textos, a todos los bandos posibles, alcanzando incluso a las generaciones más jóvenes.

Otra obra muy interesante, pero no incluida en este estudio, es *La escalera* (2004), de la joven dramaturga Andrea Moro (1979). En esta obra se hace una clara referencia a *Electra* puesto que dos hermanos, Elisa y Oscar, intentan asesinar a su madre como venganza por haber abandonado a su padre cuando agonizaba. Pese a que la relación intertextual es evidente al finalizar la lectura, no hay una alusión explícita ni por medio del título o subtítulo ni por la coincidencia de nombres de los personajes y el

hecho de que este vínculo nunca haya sido declarado marca una clara diferencia respecto de las otras obras analizadas en este estudio. Como se ha argumentado a lo largo de esta investigación, en todos los otros textos teatrales las expectativas del receptor se configuran a partir de la relación con el clásico y la interpretación involucra la comparación y contrastación de los textos; en *La escalera* sin embargo, es posible que la recepción ni siquiera establezca esta relación o que solo lo haga hacia el final de la obra.

La puta madre: la maldición de la memoria.

Como el mismo Marco Antonio de la Parra argumenta en su libro testimonial *La mala memoria*, su origen de clase media educada y su participación en diversas disciplinas (médico psiquiatra de profesión, publicista, escritor, dramaturgo, actor, diplomático, docente, crítico de televisión y miembro de número de la Academia Chilena de Bellas Artes) lo han situado en una posición privilegiada para analizar la sociedad y la cultura chilena de las últimas décadas. Su importante trabajo creativo se extiende a varias obras teatrales,³⁷ novelas y ensayos,³⁸ por las cuales ha sido merecedor de importantes premios dentro y fuera de Chile.³⁹

³⁷ Entre sus textos dramáticos se cuentan: *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* (1978), *Lindo país esquina con vista al mar* (1979) y *La mar estaba serena* (1980) estas dos últimas escritas en colaboración con el grupo ICTUS, *Infieles* (1988), *King Kong Palace o El exilio de Tarzán* (1990), *Dostoievski va a la playa* (1990), *Telémaco/Subeuropa o El padre ausente* (1993), *Ofelia o la madre muerta* (1994), *La pequeña historia de Chile* (1994), *Monogamia* (2000), *La cruzada de los niños* (2006), entre otros.

³⁸ Entre sus textos narrativos y ensayísticos se cuentan: *El deseo de toda ciudadana*, novela (1986), *Sueños eróticos / Amores imposibles*, cuentos (1986), *Obscenamente (in)fiel o una personal crónica de mi prehistoria dramatúrgica*, autobiografía profesional

La obra de este dramaturgo está sin duda muy influida por la estrecha amistad y la constante discusión intelectual que compartió con Jorge Díaz, uno de los dramaturgos más importantes en Chile, con cuya obra es posible ver cierta continuidad en varios elementos. El crítico Adolfo Alborno Farías destaca tres ejes temáticos en la dramaturgia de de la Parra. En primer lugar señala la importancia de su interés por revisar la historia y cuestionar la identidad de Chile; en segundo lugar comenta la recurrencia de la representación de la clase media y las tensiones sociales, políticas, económicas y afectivas de la burguesía; en último lugar el constante trabajo de apropiación de los principales íconos de la cultura occidental, entre los que se cuentan Marx, Freud, Cervantes, Pinochet, hasta Wittgenstein, entre innumerables referencias a personajes como Tarzán, Mandrake, Ofelia, Telémaco y otros provenientes de las tragedias griegas. Estos temas se cristalizan en un estilo fragmentario y con múltiples citas, que es capaz de pasar bruscamente de la ironía y el sarcasmo a un profundo dramatismo; el lenguaje usado por de la Parra explora en el subconsciente de sus

(1988), *La pérdida del tiempo*, novela (1994), *Cartas a un joven dramaturgo*, ensayo (1995), *La mala memoria. Historia personal de Chile contemporáneo*, ensayo (1997), *Carta abierta a Pinochet. Monólogo de la clase media chilena con su padre*, ensayo (1998), entre otros.

³⁹ Entre los reconocimientos más importantes que ha recibido están el Premio de Latin American Theatre en 1979 (Nueva York) por *Lo crudo, lo cocido, lo podrido*, Premio del Concurso de Novela de Ediciones Ornitorrinco 1987 por *El deseo de toda ciudadana*, Premio Borne 1991 (España) por *El padre muerto*, Premio de Teatro Breve 1993 (España) por *Tristán e Isolda*, Beca de la Fundación Andes (1994), Premio del Consejo Nacional del Libro en Chile en diversas oportunidades (1994-95 y 2000-04), Premio José Nuez Martín 1996, Premio de la Asociación de Periodistas de Espectáculos 1996 a Mejor Dramaturgia y Mejor Montaje por *La pequeña historia de Chile*, Beca Guggenheim (2000-01), entre otros.

personajes y experimenta con el poder de la palabra, llevándolos hasta el límite de la incomunicación.

Este constante ejercicio intertextual resulta en una ambigüedad que es bastante característica de la producción artística de los ochenta, y que, como argumenta Albornoz, muchos han identificado con un recurso para evadir la censura, minimizando con ello “la evidencia de una dramaturgia que desde sus inicios buscó referirse a, y/o hacerse cargo de, múltiples objetos de estudio a la vez”. De este modo la constante referencia intertextual y el permanente ejercicio de “decir una cosa para hablar de otra” no solo sirven para evadir la posible censura (que de la Parra vivió con la prohibición del montaje de *Lo crudo lo cocido y lo podrido* en 1978) sino también para elaborar una propuesta “más refractaria que contestataria y que por lo mismo mantuvo su carácter marcadamente polisémico cuando la dictadura hubo acabado” (Albornoz). El crítico Hernán Vidal, que analiza la obra de este dramaturgo como uno de los principales exponentes de la postmodernidad en Chile, explica la obstinación de de la Parra por estos temas y su fuerte vinculación con las siquiatria planteando que cree en “un inconsciente colectivo nacional y que la función del escritor es servir de canal para los sueños de la colectividad” y que “se justifica concebir su literatura como una metonimia psicoanalítica del colapso del orden institucional del Chile anterior a 1973, de las raíces del colapso y de sus consecuencias” (122). Es por eso que la labor creativa se hace incesante, ya que es siempre imperativo intentar elaborar discursos que permitan traer a la conciencia los violentos eventos reprimidos del pasado, y como Jacques Lacan plantea, el teatro y en particular la tragedia, ofrece una instancia de purgación social de

las pasiones, la compasión y el temor (298) y pone en perspectiva las traiciones, culpas y responsabilidades de los personajes, volviendo en última instancia los cuestionamientos a los lectores y espectadores.

La obra a analizar, estrenada en 1997, ha oscilado por diferentes nombres para llegar a ser conocida por el título de *La puta madre*, pero ha sido publicada con la larga explicación de “también titulada: “LA TIERRA INSOMNE” o también “LA ORESTIADA de CHILE (tragedia griega sin griegos, Orestíada sin Orestes)” o más propiamente conocida como “LA PUTA MADRE” o igualmente “LA MADRE PATRIA”” (1). La enorme ansiedad señalada anteriormente, de querer lograr que confluyan varios temas al mismo tiempo, se ve reflejada desde el título de la obra que ya nos indica los dos elementos centrales en el texto, la intertextualidad griega y la memoria e identidad chilena. Ya desde antes de comenzar la lectura sabemos que la historia no se repetirá como esperamos porque no tendrá nunca un fin similar a la original, ya que no estará Orestes para asir el puñal de la venganza; de este modo, el ejercicio de recepción no tendrá expectativas frustradas puesto que se han descartado desde un comienzo y se centrará por tanto en captar las escasas semejanzas con el original.

El ejercicio de rescritura de Marco Antonio de la Parra comienza con la tragedia *Agamenón*, o incluso antes, puesto que expone el pasado de Cassandra. Este momento previo a la captura de la joven, contextualizado durante el gobierno de Salvador Allende, no presenta similitudes con *Las troyanas*, tragedia de Eurípides que se centra precisamente en los momentos previos a la repartición de las mujeres entre los vencedores. De este modo, los aspectos más conocidos en *La Orestíada* son omitidos y

se centra en el personaje de Cassandra, que originalmente no tiene tanta relevancia. El devenir de los sucesos hace imposible que la tragedia se desencadene del mismo modo, Clitemnestra opta por mantener un matrimonio de apariencias que permita que tanto ella como su esposo mantengan sus amantes, lo que vuelve irrelevante la existencia de sus hijos, que ni siquiera son nombrados en el texto. Sí se representa una generación sucesora en el niño, hijo de Cassandra y Agamenón, quien está presente constantemente en la escena y que en la medida en que se va travistiendo lentamente encarnará las posibilidades de mantener una memoria de lo sucedido.

Es precisamente en torno a estos dos personajes, Cassandra y el niño, que se articula el análisis de este texto. El primer eje de discusión gira en torno a Cassandra quien es la Puta Madre cuya temporalidad suspendida no logra articular un sentido para la memoria; el segundo eje de reflexión se centra en la figura del niño, quien en su travestir paulatino representa las posibilidades de venganza y que en el futuro se conforme un discurso que otorgue sentido a la memoria nacional. Ambos, al igual que la mayoría de los personajes, han cedido o han remplazado sus deseos, permitiendo que la sociedad de consumo les indique los nuevos objetos de deseo, perdiendo así la propia identidad.

De la Parra comienza su *Orestíada* con una Cassandra que parece suspendida en el tiempo; pese a que los sucesos se nos entregan en orden cronológico, no hay una temporalidad clara, puesto que el niño, que representa el futuro de la historia, está siempre en escena e interactúa con su madre. Al igual que el personaje original, la joven recibe el don de la adivinación de Apolo, quien es una extraña mezcla entre dios y

adolescente marginal, puesto que habla con la joven coquialmente para pedirle favores sexuales y adquiere un tono más solemne cuando la condena. Sí hay coincidencia en que es Apolo quien se siente atraído por Cassandra y ella acepta el don de conocer el futuro, pero luego se niega a ser su amante, por lo que Apolo modifica el don de modo en que a pesar de que ella tenga visiones del futuro estas nunca sean creídas por el resto y siempre se la castigue por mentirosa.

A partir de entonces la protagonista tendrá una conflictiva adolescencia en el seno de una familia de clase media en los setenta; cuando Cassandra vaticina el fracaso de la revolución su padre la golpea brutalmente por reaccionaria, pese a las intervenciones de la madre, sin embargo ella no se puede alegrar por esta victoria, porque conoce las consecuencias que tendrá. Con el golpe de estado la familia se disgrega y la joven cae presa convirtiéndose en informante y amante del dictador, Agamenón. Mientras es torturada y violada por las tropas repite incesantemente listas eternas de nombres implicados, sintiendo al mismo tiempo la culpa de la delación y la tristeza de las visiones de la desgracia. Entre los desaparecidos por el régimen se encuentra su propio hermano, quien aparece ya muerto a reprocharla por inculparlo, pero pronto comprende que no es la responsable de su detención, puesto que no hizo más que adelantar aquello que ella sabía que era ineludible.

La situación de los personajes refleja la sociedad chilena de los ochenta y de los años sucesivos, en los que sabemos que pese a que el dictador ha dejado el poder, las estructuras se mantendrán bastante similares. Cassandra vive en el palacio, que solo se describe en las acotaciones de la primera página como posiblemente equivalente a un

mall o un estacionamiento, ambos espacios enormes y cerrados, de tránsito y desplegados para el consumo, muy característicos de la sociedad postdictatorial en la que estos lugares proliferan. Desde una posición subalterna, Cassandra participa de las comodidades de la vida de Agamenón, quien ha llegado a un acuerdo con Clitemnestra de mantener un matrimonio para los medios y cada uno tiene los amantes que desean. Mientras el dictador se siente cómodo en el poder, la mujer se dedica al consumo y la farándula junto a Egisto y ha decidido olvidar la muerte de su hija y enviar a sus otros hijos al extranjero (que sabemos que son Electra y Orestes, pero nunca son nombrados en el texto).

Los padres de Cassandra han sobrevivido y, espejeando las vidas opuestas que llevaban antes del golpe cuando la mujer trabajaba de día y el hombre de noche sin nunca poder coincidir, encarnan dos formas de relacionarse con el pasado; mientras el padre ha hecho una nueva vida en el exilio y vuelve “renovado” (es decir, con un pensamiento político abierto a la economía neoliberal) a sonreír con dientes postizos en fotografías junto a Agamenón, la madre deambulará preguntando por su esposo e hijo por el resto de la obra, en una clara evocación a las agrupaciones de detenidos desaparecidos que enuncian la misma pregunta, “¿dónde están?” y sin querer aceptar la muerte del hijo ni reconocer que su esposo la abandonó. La crítica a la cultura farandulizada y a la sociedad consumista y amnésica es bastante dura con todos los bandos. Pese a reconocer ciertos gestos poéticos en la revolución, especialmente en boca del hermano desaparecido (“Yo era el pueblo y ellos el ejército. Éramos un verso, madre, éramos un poema. Éramos el afán, el entusiasmo. No éramos más que una

palabra. Mi hermana lo sabía” (26) la conformidad del padre y la desesperanza de la madre no hacen más que reforzar con su temor de derrotados el poder de Agamenón.

El cuerpo de Cassandra es asolado como la tierra de la patria, ultrajado hasta sangrar y vaciado de cualquier sentido. De esta forma, la protagonista comienza por encarnar esa “TIERRA INSOMNE”, desvelada por los asedios de un futuro de violencia que paulatinamente se va volviendo pasado hasta disolverse en un eterno presente sin llegar a conformarse nunca en memoria. Cassandra es “LA PUTA MADRE” o igualmente “LA MADRE PATRIA” (1) que ha sido violada incesantemente hasta que su discurso se vuelve sin sentido, hasta que los nombres repetidos incesantemente corresponden a desaparecidos que solo circulan por el espacio público como rostros fotocopiados (imagen copiada de otra imagen hasta ser reducidos a sombras) y números que en su estadística pretenden medir la extensión de la violencia. Trazando una nueva topografía de la memoria, Cassandra afirma “han dibujado en mi piel el mapa de la desgracia” (12) haciéndola perder el norte y desviando cualquier posibilidad de articular un deseo propio. En la obra vemos como la protagonista, la patria, pierde su identidad al vaciar de sentido su memoria y se diluye en las posibilidades de consumo como la única forma a mano para aplacar el dolor de su cuerpo, de su territorio, desgarrado y lleno de cicatrices.⁴⁰

⁴⁰ Para otro análisis de la importancia de la memoria en el teatro chileno contemporáneo y la relación entre cuerpo y memoria en *La puta madre*, recomiendo el texto “Reappearing Acts: Effigies and the Resurrection of Chilean Collective Memory in Marco Antonio de la Parra's ‘La tierra insomne o La puta madre’” de Resha Cardone. Mis planteamientos coinciden con los grandes temas señalados por Cardone (memoria, cuerpo, performance y una constante preocupación por las posibilidades de recepción),

Frederic Jameson destaca dentro del fenómeno de la postmodernidad una pérdida del sentido de la temporalidad que para él está estrechamente ligada a la noción de esquizofrenia descrita por Lacan en torno a la construcción de la identidad.

Jameson plantea que:

La propia identidad personal es el efecto de cierta unificación temporal del pasado y del futuro con el presente que tengo ante mí; y, segundo, que esta unificación temporal activa es, en cuanto tal, una función del lenguaje o, mejor dicho, de la frase, a medida que recorre a través del tiempo su círculo hermenéutico. Cuando somos incapaces de unificar el pasado, el presente y el futuro de la frase, también somos igualmente incapaces de unificar el pasado, el presente y el futuro de nuestra propia experiencia biográfica de la vida psíquica. Al romperse la cadena de sentido, el esquizofrénico queda reducido a una experiencia puramente material de los significantes o, en otras palabras, a una serie de meros presentes carentes de toda relación en el tiempo. (64)

La incapacidad de Cassandra de distinguir la temporalidad y de poner su propio discurso en contexto es reflejo de la esquizofrenia de una patria que no es capaz de elaborar una memoria nacional que articule su historia dándole sentido a su existencia como pueblo. Rota esta cadena de sentido, el país se ve limitado al presente y termina como Cassandra, reducida a la satisfacción inmediata del consumo.

Vemos en Cassandra constantes intentos por mantener reprimidos todos los eventos traumáticos de su vida. Al comienzo de la obra ella es esa “Tierra Insomne” que teme dormir para que no afloren las imágenes de horror del futuro que la asedia; de un modo muy semejante se refiere de la Parra en su libro autobiográfico *La mala memoria* a los momentos previos al bombardeo de La Moneda: “El Golpe Militar cayó como un

sin embargo se diferencian en varios detalles de interpretación, lo que resulta muy ilustrador de la fragmentariedad y ambigüedad que este texto despliega.

rayo. Se estaba nublando hacía rato pero igual fue imprevisto. Todos los signos lo señalaban pero no lo escuchábamos, como a una maldita Cassandra. Nuestra propia conciencia se negaba a saber lo que sin duda era visible” (43). Con la dictadura la violencia se encarna en la protagonista, esa patria que se hace puta por los interminables vejámenes que la hacen perder la capacidad de elaborar cualquier discurso identitario más allá de la inminencia de la tortura, por lo que el lenguaje pierde sentido y los referentes, como los desaparecidos, van perdiendo su relación con la realidad. De esta cruel represión civil se pasa a la extrema represión del subconsciente, encontrando la evasión en la farandulización de la vida pública y en el consumo como relación con la sociedad, en una forma de travestismo que, como se analizará a continuación, se ve encarnada por el hijo.

El niño sin duda representa la generación venidera y sobre él confluyen todas las proyecciones de los otros personajes: el temor de Agamenón, la banalización de Clitemnestra y el olvido de Cassandra. Como se ha comentado anteriormente, Electra y Orestes, hijos de los reyes/dictadores, podrían haber ofrecido la posibilidad de representar los conflictos que rodean a los herederos, pero su ausencia señala que las posibilidades presentadas por el texto respecto del futuro no se vinculan con ese tipo de representación. El niño, en lugar de ser hijo exclusivamente de los que detentan el poder, es hijo de la unión entre vencedores y derrotados, el dictador encandilado con su poder y la torturada anulada por la violencia.

Este es el único personaje que está siempre en escena, escuchando el testimonio de su madre, que confundida en su temporalidad nunca sabe desde qué tiempo le

habla, puesto que no distingue si el niño es una de sus visiones del futuro. Desde el comienzo del texto se nos indica que este personaje “Durante la obra irá avanzando en un paulatino travestismo, como pasando de la puerilidad a la apariencia femenina sin tránsito por virilidad alguna. Como si la masculinidad fuese algo peligroso” (1). En su tránsito hacia convertirse en una reina de belleza o estrella pop el niño interactúa con su madre sin que los otros personajes, con excepción de Apolo, lo escuchen. Permanecerá siempre presente y sin nunca recibir un nombre, sin haber sido reconocido por su padre y buscando en el dios el don de su madre.

Su presencia podría compararse al niño de *Las troyanas*, Astianacte (hijo de los derrotados Héctor y Andrómaca), sin embargo ese personaje tan temido por los aqueos, porque podría vengarse años después, es asesinado despeñándole por los muros de Ilión. Cuando Cassandra sabe que está esperando un hijo, lucha por mantenerlo pese a que Agamenón insiste en que aborte, sin nunca tener el coraje de obligarla a interrumpir el embarazo. Es precisamente en el temor del padre donde se explica la importancia del niño, puesto que el dictador afirma: “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” (8). Sin embargo Cassandra insiste en tenerlo y repetirle incesantemente su historia mientras que al mismo tiempo le exige olvidar cualquier intento de reflexión crítica. La madre le insiste: “Que te pille pensando. Repite conmigo. No sé mi nombre, no tengo huella, no pretendo nada de la vida. No quiero ser más ni menos. No estoy ni ahí. ¿Viste? Tenís el futuro asegurado” (18). Como se comentará con

mayor profundidad en el capítulo siguiente, la premisa del “no estoy ni ahí” será el lema de la juventud en los noventa, cuya indiferencia y apatía en ocasiones llega a resultar ofensiva. Sin causas sociales con las que identificarse, ni proyectos colectivos por los que abanderarse, el hijo solo tendrá como proyecto personal el trabajar en su propia apariencia.

Al igual que su madre, el cuerpo del niño representa el cuerpo social que se ha travestido, cuya identidad se borra, no se reconoce sino en tanto apariencia y rol social. Este proceso es reconocido de forma explícita por de la Parra en *La mala memoria*, pues plantea que: “Entendí lo que hicieron muchos, travestirse en pragmáticos, apasionados del único gran descanso espiritual que propondría la Dictadura: el consumismo” (46). Esta idea el mismo dramaturgo la vincula con los planteamientos del sociólogo Tomás Moulián, quien, como se citó anteriormente, usa las nociones de travestismo y transformismo para explicar los procesos de “la legitimación jurídico-electoral de la exitosa transición llevada a cabo por los militares” (85); De la Parra afirma que tras la lectura de *Chile Actual* “Me quedo pensando en la idea del travestismo como figuración de la neodemocracia, la postdictadura” (*La mala memoria* 195). El niño es la encarnación teatral de este travestismo, es precisamente la figuración de la postdictadura que busca reprimir los traumas anteriores vaciando de sentido la participación pública al hacer de la televisión, único espacio expresivo de alcance masivo, un espacio de amnésico consumo, en el que tanto el cuerpo exhibido como la intimidad expuesta se vuelven bienes comercializables, por lo que todo, incluso los sujetos, puede devenir objeto en la economía neoliberal.

Al igual que en la obra *Diarrea* de José Palma, analizada anteriormente, se reflexiona sobre la estructura de la familia chilena sustentada en un padre ausente y un hijo huacho, pero ahora no para tematizar el racismo que persiste en la cultura sino que para señalar la violencia de la dictadura que replica la estructura de padre ausente. En esta nueva estructura de bastardaje la madre ocupa la posición subalterna, ya no indígena sino derrotada y tiene un hijo fruto de la violación quien buscará ponerse las máscaras del padre fantasmático y poderoso, ya no blanco sino económicamente exitoso y mediáticamente famoso. El hijo no busca al padre en Agamenón sino que recurre a Apolo y le pide el olvido diciendo “No seas como un padre ausente. No quiero ser más huacho.” (21). Así como la figura de la Virgen María permitía para Sonia Montecino suturar la ausencia paterna, la figura de Apolo en tanto deidad que encarna también la belleza ofrece una imagen mucho más estrechamente vinculada con la cultura contemporánea que venera los medios masivos ofreciendo también la posibilidad de olvidar el origen de violencia y abandono de esta nueva generación.

Sin embargo Apolo no le concede el don del olvido hasta el final de la obra, cuando el Niño parece ahora una reina de belleza y Clitemnestra junto a Egisto le prometen una carrera como cantante o actriz y que sea así uno de los agentes de la amnesia nacional. Es posible ver en madre e hijo una evolución que es opuesta, pero también equivalente. Cassandra recibe al comienzo el don de saber el futuro y vive su maldición para finalmente solo pretender el olvido y cuando Agamenón le dice que mejor se suicide o esconda, ella solo responde que prefiere ir de compras; el Niño

similarmente parece poder ver el futuro y anhela el olvido, pero, como se observa en la siguiente cita, al aceptarlo no lo hace con la derrota que tiene la madre:

APOLO besa al NIÑO en la mejilla.

APOLO: ¿Ahora sí?.

NIÑO: Tú sabes que sí. Aunque un día será no. Tú sabes que no. Y hablaré.

APOLO: No me preocupa. 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.

NIÑO: Hablaré.

APOLO: Y no te escucharán.

Pausa.

APOLO: Así están las cosas. ¿Vamos?

Oscuro. (29)

Estás son las últimas palabras del texto que ponen en equivalencia la maldición de Cassandra de ver el futuro con la del rol del artista en la sociedad, lo que obliga al receptor a cuestionar la función del arte y cómo se relaciona con las interpelaciones directas de las obras artísticas que, como esta, plantean una fuerte crítica a la cultura y la forma en que interactuamos socialmente.

Esta situación del artista en la sociedad contemporánea está estrechamente vinculada con la articulación del deseo en la sociedad de consumo. Si consideramos nuevamente las premisas lacanianas sobre la traición y el deseo es posible dar una interpretación a la distancia enorme que toma esta rescritura respecto de la tragedia clásica. La diferencia más evidente es que el rol principal es tomado por Cassandra, quien nunca es representada como heroína clásica, por lo tanto no es posible establecer una coincidencia que provoque una catarsis similar a la de los textos trágicos de Grecia. El deseo en Cassandra no aparece de modo claro, por lo que cuestionar si ha cedido o

no es bastante difícil. Al comienzo sabemos que ella quería saber y por eso acepta el don de Apolo, pero este don se complejiza a partir de su relación con la memoria; en palabras del personaje-dios al Niño:

Ya nadie soporta acordarse de todo. Nadie soporta mirar atrás. Todos quieren mirar el futuro. Después ya es tarde. El futuro es más horrible que el pasado. Cuando más, es igual. Y ya no hay remedio. Reemplazas la memoria por el deseo y quedas vacío. Tu madre se llenó de deseo y se volvió como una antorcha, luminosa. Hoy está casi extinguida. (21)

Se puede entender entonces el deseo por conocer el futuro como una sublimación del deseo por conocer el pasado, por poseer una memoria. Cassandra es la Puta Madre porque se convierte en el objeto de la sublimación del deseo nacional que se despliega en su territorio, es poseída por cualquiera y su existencia no hace más que señalar el vacío en el cual se sumerge la identidad nacional. Volviendo a las proposiciones de Lacan entendemos que la culpa surge solo del ceder en el deseo o admitir que otro lo traicione. Dentro de este marco la definición lacaniana del héroe es de aquel que puede ser impunemente traicionado, algo que se encuentra restringido a la excepcionalidad de estos personajes, puesto que el hombre común solo podría encontrar una posibilidad de satisfacer su tendencia en el cambio de su objeto, sin represión, la que tiene estrecha relación con el discurso:

paso del no-saber al saber, reconocimiento de lo siguiente: que el deseo no es más que la metonimia del discurso de la demanda. Es el cambio como tal. Insisto en ello –esa relación propiamente metonímica de un significante con el otro que llamaremos el deseo, no es el nuevo objeto, ni el objeto anterior, es el cambio de objeto en sí mismo. (Lacan 350)

Tanto Cassandra como el Niño son entonces sujetos comunes puesto que han cedido en su deseo conformándose con la sublimación, del consumo en el caso de la madre y de la fama mediática en el caso del Niño. Como dijimos, Cassandra responde a los temores de Agamenón de que ella sirva de testimonio de las violencias de la dictadura diciendo que prefiere ir de compras y olvidar, tanto lo que ha pasado como su conocimiento de lo que iba a pasar y su rol de informante y prostituta, abandonando su insistencia por dar a conocer lo que sucedería para evitar recordar lo que había hecho. Por su parte el Niño también elige sublimar su deseo de testimoniar su existencia y la de su madre, aceptando el don del olvido; sin embargo podemos ver en su réplica la posibilidad de que en el futuro persistirá en su deseo de hablar, pero para entonces sobrevendrá otra de las maldiciones de Apolo, puesto que hablará en sentido figurado y los otros creerán que es un artista. Es entonces el momento en que el lector o espectador debe enfrentarse con su propio deseo; en primer lugar su deseo de conocimiento, de poder predecir el futuro por conocer la tragedia original, le ha sido negado, su posición no es la de Cassandra, pero sí ha logrado reconocer en los acontecimientos su propio pasado, la historia de Chile. Es claro que no ha experimentado una catarsis, puesto que no ha accedido a la purificación por medio de la exaltación de observar la persistencia en el deseo, por el contrario, creo que ha asistido más bien a una sucesión de traiciones, puesto que todos sus deseos de conocer se han visto sublimados por otros reconocimientos histórico culturales y estos desplazamientos han sido puestos en evidencia en la obra. Los receptores entienden entonces que, como explica Apolo al final, son los artistas quienes realmente dan testimonio de los sucesos, pero que no son

escuchados y que aunque las nuevas generaciones planteen diversas críticas desde diversas disciplinas artísticas nuestra sociedad insiste en minimizarlas y seguir entendiendo el arte como un lenguaje que solo es figurado y que no mantiene una relación directa con la realidad.

***Infamante Electra*, la decadencia del proyecto concertacionista.**

Infamante Electra es la segunda obra de Benjamín Galemiri incluida en esta tesis. El hecho de que sean dos sus rescrituras no hace más que evidenciar su obsesiva recurrencia a la intertextualidad para articular textos que a la vez están tremendamente arraigados a la contingencia. Es posible observar la continuidad tanto del estilo como de las principales temáticas, como la cita culta a la tradición cinematográfica y filosófica, la inclusión de elementos característicos de la cultura judía y la chilena y una acentuación en la desmesura y opulencia del discurso acotacional, que como se argumentará a continuación, pasa a articular uno de los ejes de interpretación. Esta obra que se estrenó el año 2006, cinco años después de *Edipo asesor*, puede interpretarse como uno de los capítulos sucesivos de la postdictadura chilena que se está escribiendo constantemente. La crítica y académica Beatriz Rizk plantea:

En la obra que sigue a Edipo, su epígono temático, *Infamante Electra* (2005), encontramos al “asesor”, su padre, en prisión esperando juicio por malversación de fondos y a Electra, la hija y abogada defensora, al frente de la situación, evidentemente en un contexto que ya no solo es posmodernista, sino “neo-concertación”. (Rizk 14)

Es posible identificar a un protagonista con el otro mostrando así que los excesos de Oziel mientras se encuentra en el poder pueden ser entendidos como los antecedentes

de la decadencia en que se encuentra Joshua Halevi, personaje principal en esta segunda rescritura.

Como declara el dramaturgo, esta obra fue escrita por encargo del actor Héctor Noguera, quien quería trabajar junto a su hija Amparo, también actriz. Ambos son muy conocidos en los medios locales, tanto por su constante y excelente trabajo en las tablas como por su participación en las teleseries de producción nacional, lo que les ha dado una fama bastante masiva. A esta importante referencia a la memoria cultural de los medios masivos se suma el destacable hecho del que la única puesta en escena realizada en Chile fue dirigida por el prestigioso director cinematográfico Raúl Ruiz (Puerto Montt, 1941 – París, 2011) quien, al igual que Galemiri, ha realizado su carrera artística tanto en Francia como en Chile.

El análisis de esta obra se centrará en dos ejes de interpretación, a partir de los cuales es posible proponer una de las múltiples interpretaciones que este texto ofrece en su tremenda multiplicidad de sentidos. En primer lugar se analizará el discurso acotacional, cuya desmesura excede incluso las importantes transgresiones que este mismo dramaturgo había realizado en otros textos previos. En *Infamante Electra* las didascalias presentan la confluencia de una voz narrativa que se erige a un tiempo como un narrador omnisciente que, como los medios de prensa masivos, va determinando la imagen social de los personajes y también como una figura comparable a la del corifeo en la tragedia clásica, que en su interacción con los personajes y como voz líder del coro participa de la acción dramática mientras va comentando los sucesos y guiando las emociones de los espectadores. En segundo lugar se analizará la relación

filial entre los personajes y cómo este vínculo, que retoma la intertextualidad con las tragedias clásicas, se encuentra determinado por el contexto sociopolítico en que se ha desarrollado a la vez que sirve para representar precisamente la situación del Chile postdictatorial.

El discurso acotacional de *Infamate Electra* busca llevar hasta el límite las transgresiones en torno a la función y la forma convencionales. Pese a que ya anteriormente este tema había acaparado la atención crítica por la desmesura de las didascalias, el rol que estos textos asumen dentro de esta obra supera con creces cualquier exceso previo en la dramaturgia de Galemiri.⁴¹ Al igual que en otras creaciones anteriores (*El coordinador*, 1994, *El cielo falso* y *El seductor* 1996, por ejemplo), estas intervenciones están escritas siempre en mayúsculas, mostrando así una preminencia sobre los diálogos de los personajes, que por estar en minúscula se encuentran bastante disminuidos. El tamaño de la letra puede interpretarse de varias maneras, por un lado es frecuente entenderlas como reflejo de un volumen más alto en la lectura, por otro lado el uso de un mayor espacio en la página implica una jerarquía en el valor de la información que hace que el lector deba interpretar estos pasajes atribuyéndoles mayor importancia.

De este modo, las didascalias que en la tradición teatral pertenecían al campo de los discursos complementarios, cuya presencia se subordinaba siempre a un cuerpo textual constituido por los diálogos, se erigen ahora, desde el margen, como uno de los ejes que permite dar sentido a los diálogos, volviéndose imprescindible para la

⁴¹ Ver el artículo de Carola Oyarzún "Edipo asesor y los espacios delirantes".

interpretación. Esto puede representar un conflicto para el director teatral, que en el momento de poner en escena el texto deberá buscar una forma de dar cuenta de esta voz y de su carácter principal, voz que en su estridencia y precisión también desafía de alguna forma el poder del director, puesto que en algunos momentos se adelanta a sus decisiones y delimita su campo de acción interpretativa.

La mayor evidencia de esta preponderancia del discurso acotacional es el hecho de que las siete primeras escenas carecen completamente de diálogos y solo están constituidas por esta voz, que se presenta con una identidad y carácter en la que confluyen una posición omnisciente con una personalidad subjetiva, aportando así a la complejidad de la interpretación textual. Desde las primeras líneas es posible identificar en esta voz una identidad con un yo que se enuncia como aquel que dispone y articula la narración, determinando así la acción dramática. La primera escena se constituye del siguiente párrafo:

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. (25)

De estas líneas iniciales podemos identificar varios aspectos que serán determinantes en la interpretación textual. En primer lugar se evidencia que existe un yo, que aunque no se exprese pronominalmente sí está presente en la conjugación verbal en primera persona singular (“dispongo”, “pondré”). No estamos entonces frente esa presencia invisible de las didascalías convencionales, sino a un narrador cuyo conocimiento de la

realidad representada y de la interioridad de los personajes excede incluso a la de los mismos protagonistas (“aunque ella no lo sabe”).

Esta voz dentro del discurso acotacional se ve fusionanda con las instrucciones del montaje hasta incluso aparecer dentro de ellas, por ejemplo en la escena quince cuando se precisa que mientras Dafne ensaya el alegato de la defensa “el narrador la asiste en esta tarea” (62), de modo que esa misma voz se va desdoblando para cumplir al mismo tiempo la función convencional de las didascalias y el rol transgresor de un narrador con presencia escénica. Identificar esta voz con la del dramaturgo sería un error tan grande como asumir la correspondencia entre el narrador de una novela con su autor, es sin duda un tercer personaje dentro del texto cuya importante presencia fue representada en el montaje de Ruiz con la inclusión de otro actor que se encontraba en la escena.

Es posible interpretar el uso de las mayúsculas y la recurrencia a oraciones afirmativas y sentenciosas como una resonancia del lenguaje de la prensa escrita, que en sus titulares presentan la síntesis de lo más importante del mensaje para desglosarlo en los párrafos siguientes. Es precisamente por medio de esta voz narrativa que se nos describe y comenta el exaltado contexto social en el que transcurre la acción dramática, una ciudad sitiada por alzamientos “neo-anarquistas” y su correspondiente represión policial. La insistencia en el uso del lenguaje cinematográfico, especialmente con la inclusión de diferentes tipos de cortes entre una escena y otra, siempre calificados por algún adjetivo que determina subjetivamente la técnica (“*AVIESO FUNDIDO A NEGRO*” (25) “*RETICENTE FUNDIDO ENCADENADO*” (26), “*ARBITRARIO CORTE DIRECTO*” (28),

INDISIMULADO PAN TRAVELLING (29), *"IMPRESENTABLE PANEÓ"* (32), entre otros). Esta cercanía con lo audiovisual en el lenguaje se suma a la presencia de varias pantallas de última tecnología, sugiriendo también que esta voz narratorial funciona como director o editor cinematográfico, en un uso de la imagen que bien podría corresponder a una película o a un noticiero de televisión. El entorno violentado se ve reflejado no solo por las oraciones que se asemejan a los titulares, también por las imágenes descritas que replican los principales medios masivos, tanto visuales como textuales, que hoy son los principales registros históricos y que servirán como documentos para escribir la Historia de esos acontecimientos.

Es interesante observar que las revueltas descritas no correspondían con la realidad del país en ese momento, que nunca vivió un alzamiento en Santiago durante las primeras décadas de democracia. Es posible observar una irónica mezcla entre la evocación nostálgica de las causas colectivas y una visión apocalíptica de la gestación de un movimiento absolutamente carente de sentido, en el que las viejas ideologías se encuentran degradadas por las referencias a los medios masivos y a diversas disfunciones sexuales. Una de las descripciones más extensas señala:

LA CIUDAD SE AHOGA BAJO ESTÚPIDOS GASES LACRIMÓGENOS, INCOHERENTES MIGUELITOS, DISCONTINUADOS GUANACOS; MUY CERCA SE DEJAN ESCUCHAR SOBRE-AMPLIFICADOS Y ECUALIZADOS METRALLETEOS DE ELEGANTES FRANCO-TIRADORES EX HIJOS DE LA CONTRACULTURA QUE SE HAN UNIDO A LAS FUERZAS DEL COMERCIO EN CONTRA DE LOS NEO-ANARQUISTAS EN SU MAYORÍA JÓVENES NINFÓMANAS, IMPOTENTES EYACULADORES PRECOCES REPUDIADOS POR SUS PADRES Y FERVIENTES CONSUMIDORES DE NEO-PROZAC.
(27-8)

En estas breves líneas se evidencia que en esta pugna las armas se parecen absurdas y ambos bandos se encuentran deslegitimados. Los gases resultan estúpidos mientras que los “miguelitos” (clavos torcidos que impiden el desplazamiento de los vehículos motorizados que se usaban muy frecuentemente durante la dictadura) y los “guanacos” (carros lanza aguas usados para la represión de los peatones) son desestimados como si fueran elementos discursivos. Los que detentan el poder son aquellos que constituyeron anteriormente la oposición y actualmente obedecen a las “fuerzas del comercio” que defienden el modelo neoliberal, mientras que los detractores de ese sistema son sujetos dañados y disfuncionales incapaces de sobrellevar la vida sin fármacos.

Estos constantes comentarios y juicios tanto de los personajes como del contexto en que transcurre la acción dramática permiten también establecer una comparación entre esta voz narratorial y el rol del coro y particularmente del corifeo en la tragedia clásica. Para Lacan el coro representa a la “gente que se turba”, es “una sana disposición de la escena” que “se hace cargo de vuestras emociones” es decir, realiza el “comentario emocional” (303). Con esta definición se entiende que la función del coro es entonces dirigir la recepción de los sucesos, comentarlos de modo en que la evaluación ética que se presenta pueda ser interiorizada por el espectador. La voz enunciada en *Infamante Electra* es quien completa esta función con un liderazgo semejante al corifeo, que frecuentemente interviene en la acción dramática e incluso dialoga directamente con los personajes. A partir de esta equivalencia y del análisis previo, es posible argumentar que son los medios de masas, la prensa escrita y televisada, quienes cumplen exactamente esa función en nuestra sociedad, dirigiendo la interpretación de

los ciudadanos, poniendo en relieve solo ciertos aspectos de la contingencia y emitiendo siempre juicios éticos que determinan la recepción. Su presencia, al igual que la de la voz narrativa de la obra, buscará adoptar una máscara de neutralidad o invisibilidad, sin embargo está constantemente presente, dirigiendo las emociones de la gente.

Los protagonistas de esta obra son Joshua Halevi Jiménez y su hija Dafne Halevi Toledo, ambos sujetos egocéntricos y ambiciosos que se enfrascan en constantes luchas discursivas de poder, en las cuales exhiben una tremenda crueldad, tanto sus interlocutores como consigo mismos. Joshua es un político concertacionista que en el ocaso de su carrera enfrenta cargos por corrupción y malversación de fondos públicos cumpliendo así el destino trágico que se enuncia al comienzo cuando se afirma que está “CONDENADO DESDE SU NACIMIENTO A SER ENVIDIADO Y JUZGADO POR TODO LO QUE ES” (25). Dafne es una exitosa abogada de la Corte Suprema que “SOLO VIVE POR EL PODER Y LA VENGANZA” (25) y ha asumido la defensa de su padre pese a las tensiones que existen entre ellos.

La relación entre ambos está siempre al límite del incesto, transgrediendo la primera prohibición de la cultura puesto que se afirma que Dafne es “SU PROPIA HIJA, QUE TAMBIÉN SERÁ A VECES SU ESPOSA PARADIGMÁTICA” (34) y en ocasiones la mujer contempla a su papá y afirma “lo que veo es un hombre borracho que me hubiera gustado besar” (72). Esta ambigüedad se ve exacerbada en la escena dieciocho, cuando él la lleva a un hotel sin que nunca se aclare si conduce como un padre o un amante. Al igual que en *Edipo asesor*, la obra de Galemiri analizada anteriormente, donde el incesto entre madre e hijo replicaba la perversa unión del mercado con el estado, es posible ver

una transgresión de los imperativos éticos que debieran determinar nuestra estructura social. Considerando el rol de 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.

El personaje de Joshua Halevi Jiménez representa la clase política concertacionista y en él confluyen todos los estereotipos del socialista renovado. En la obra se detalla que pertenece al Partido por la Democracia, que es bastante emblemático dentro del conglomerado porque fue creado como propuesta de oposición al régimen, por lo que admite dobles militancias con otros partidos del pacto democrático como el Partido Socialista o el Partido Radical, por ejemplo. Halevi tiene un pasado bastante ambiguo y marcado por la violencia; sus padres murieron en el campo de exterminio de Treblinka y su hijo estuvo preso en la Villa Grimaldi y apareció acribillado poco tiempo después. La recurrente alusión a estas muertes genera una relación de contigüidad entre ambos centros de detención y las atrocidades de la segunda guerra mundial se ponen en equivalencia con las de la dictadura chilena; Joshua representa una generación de sobrevivientes que se encuentra entre dos genocidios y para él la CNI (Central Nacional de Inteligencia) es “una gestapito de bajo presupuesto” (56). Su cercanía con la violencia hacen de él un representante de los grandes marginados por el poder y del devenir histórico nacional y occidental. Ambas posiciones –ser judío y ser de izquierda– lo erigen como “HÉROE DE TODAS LAS CAUSAS, ENTRE OTRAS LAS RESISTENCIA CONTRA EL PRESUNTUOSO Y PSEUDO-SOCARRÓN Y

EXENTO DE TODO GLAMOUR DICTADOR PINOCHET” (32), sin embargo debido a sus excesos su caída ha sido estrepitosa y todos sus cercanos lo han abandonado a su suerte olvidando cualquier contribución que pueda haber hecho al país.

En prisión dedica su tiempo a la lectura de textos cabalísticos, de la constitución del 80 (aquella que según Tomás Moulián dejó cimentadas las bases para una transición a la democracia que mantuviera los paradigmas económicos instaurados en dictadura), ve imágenes pornográficas y fotos de su madre entrando al campo de exterminio en las múltiples pantallas que lo rodean, nada, hace ejercicio, usa productos contra la alopecia, se broncea en el solárium y vive una vida con excesos restringidos en el anexo cárcel Capuchinos, donde se recluían todos los reos de delitos económicos que pagaban por cumplir su condena en un recinto privilegiado. Todas las comodidades parecen desmesuradas e insultantes, puesto que siempre revelan la incoherencia entre el pasado de violencia y la lucha idealista con esta vida superflua y de apariencias, en la que todas las dimensiones de la vida se ven reducidas por la banalidad.

En este lugar lo visita Dafne, quien es descrita constantemente por su enorme atractivo y poder, que le permiten atravesar la ciudad pese a los disturbios. Ella es presentada como una heroína no solo en relación a la referencia clásica sino también en un sentido contemporáneo de “CAUDILLA POPSTAR” (33), puesto que se desplaza entre las bombas y los disparos como si ninguno de los elementos de represión la afectara. Tanto los insurgentes como las fuerzas policiales respetan su gallardía e incluso les infunde temor, mostrando así un poder, sin ser planteado como un súper poder, excede las capacidades de un humano corriente. Dafne es descrita como “ALTANERA Y

GLORIOSA" (27), "JACARANDOSA", "AGUERRIDA" (28), "CON UN DONAIRE BURDAMENTE MAJESTUOSO QUE RECUERDA EL CASTIGADOR EROTISMO DE DOLORES DEL RÍO" (33), "EXCELSA" (49) Y "ULTRAVANIDOSA" (62).

Dafne representa la generación sucesora, que sin haber luchado contra la dictadura es uno de los nuevos rostros de la opinión pública. Hereda todos los conflictos políticos y sociales de sus padres, por lo que tiene una personalidad implacable y ambiciosa pero que desconoce su pasado, lo que le impide definir su identidad. Dafne es hija de la unión entre este joven burgués y Vera Lollole, una maestra rural sureña, cuyo encuentro espejea las diferencias de clase y asigna el lugar de la madre como el sustrato indígena de modo que aquello que debía representar la identidad nacional ha sido traicionado por el héroe de la Concertación. Vera descubre que Joshua la engaña con una "burguesa derechista" (76) por lo que abandona a la familia, de modo que, a diferencia de la estructura familiar descrita por Sonia Montecino y aludida en los capítulos anteriores, el componente indígena de la figura materna se presenta como ausencia en tanto es el padre burgués el que se hace cargo de la crianza de la niña. Sin embargo este vacío es restaurado de forma estratégica por la hija, quien gracias a su poder encuentra una Elisa Lollole a quien reconocerá como madre cambiando convenientemente su apellido que el narrador describe como un "FLAMANTE Y SOBRE PUBLICITADO NUEVO NOMBRE, DAFNE HALEVI LLOLLEO" (88). Lo borrado vuelve a ser inscrito pero como una recuperación simbólica que beneficia la carrera presidencial de la protagonista al final de la obra, puesto que le permite enarbolar alguna de las banderas de las minorías en la campaña. Este cambio nominal evoca al candidato

presidencial Marco Henríquez-Ominami, mencionado en el primer capítulo; su imagen de una izquierda renovada está estrechamente vinculada a su biografía, elemento que ha sabido aprovechar mediáticamente. Su padre Miguel Enríquez fue muerto por agentes del gobierno de Pinochet y el también político Carlos Ominami lo adoptó, motivo por el cual decidió llevar su apellido junto al del padre que casi no conoció.

El vínculo entre padre e hija estará determinado por el título de *Infamante Electra*, puesto que cualquier interpretación se articulará en torno a la evocación de esa tragedia, en la que la hija presenta una fidelidad al padre que supera cualquier otro amor, ya sea por su madre, víctima del complot de venganza, su hermano, quien sufre por la culpa de haber asido el puñal e incluso ella misma, puesto que posterga su felicidad y limita su deseo a la restitución de la memoria del padre.

El personaje de Electra ha sido recuperado poniendo énfasis en distintos aspectos, siendo quizás el más destacado el hecho de que es considerada por el psicoanálisis de Carl Jung como la explicación al proceso de subjetivación femenina en simetría con el complejo de Edipo planteado por Freud en el que el niño establece una relación de amor por la madre y odio hacia el padre. Si bien existen discusiones sobre su aplicabilidad y el mismo Freud descartó esta equivalencia, es hoy de conocimiento popular que Electra amaba a su padre y, por el contrario, rechazaba a la madre. Otros aspectos, como por ejemplo los motivos de este odio, son más desconocidos. Como son muchas las versiones de este texto, incluso los tres dramaturgos de la tragedia griega – Esquilo, Sófocles y Eurípides– tienen versiones de su historia, es muy difícil llegar a definir una trama identificable como la original.

El texto de Carmen Morenilla *La irascible Electra* señala como distintivo de este personaje su odio y que su nombre etimológicamente significa “la que permanece sin lecho, sin ser desposada” (3), lo que refuerza su aversión hacia la madre y nos recuerda que ella nunca alcanzó a casarse porque vivió como esclava en palacio. Dafne dista bastante del personaje clásico en varios sentidos. En primer lugar ella no ha sido sometida a ninguna relación de subordinación, sino que ocupa un importante cargo público; tampoco ha permanecido soltera, ha tenido dos fracasados matrimonios con políticos y desde su posición de poder es observada por su atractivo y sensualidad. Pero la diferencia más radical es que ella 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 su madre.

Como plantea Marcela Medina, quien se centra en un análisis de género en esta obra, el nombre Dafne evoca también a la ninfa que huye de Apolo, por lo que simbolizaría el rechazo; me parece importante añadir a esta interpretación que en la mitología clásica la joven termina convertida en un laurel, por lo que la anulación de su subjetividad se presenta como única forma de escape. La fidelidad de Dafne hacia su padre se ve constantemente cuestionada, sin embargo ella permanece a su lado apoyándolo pero también criticándolo, de un modo en que la lealtad se presenta también como una forma intrincada de invertir las relaciones de poder entre padre e hija en un eterno juego de coincidencias y rechazos. La insistencia de Dafne en su autonomía y la potencia de su discurso la diferencian radicalmente de la pasividad de la

ninfa, que se limita a huir sin luchar por mantener su identidad y termina perdiendo su subjetividad.

A esta interpretación se puede añadir la insinuación que el mismo Benjamín Galemiri hace en una entrevista de que este texto guarda mucha semejanza con la tragedia de Sófocles *Edipo en Colono*, puesto que presenta a un hombre en el fin de su vida y a su hija que está dispuesta a acompañarlo en su vejez y a defenderlo de la adversidad.⁴² Es quizás por la equivalencia en el parentesco entre los personajes que esta comparación se justifica, sin embargo esta semejanza, al igual que muchos otros elementos en los textos de Galemiri, no permite articular una lectura unívoca, sino que es otra referencia más que va dispersando el sentido del texto.

A la difícil interpretación de la relación entre el personaje de Electra y Dafne se añade el apelativo de *Infamante* que alude a la pérdida del honor. El concepto de pena infamante es definido por Joaquín Escriche en su *Diccionario razonado de legislación y jurisprudencia* como:

La que quita el honor a la persona condenada a ella; como las de horca, vergüenza pública y azotes. Pena no infamante es la que no quita el honor al condenado; como la de multa y la simple confinación o destierro. Como los efectos de la infamia no dependen absolutamente de las leyes, es indispensable que en el establecimiento de penas infamatorias se consulte la opinión pública; pues si se trata de declarar por afrentosa una acción que la opinión no tiene por tal, la ley no tendrá fuerza y será despreciada, como sucede en el desafío. La infamia no debe emplearse con prodigalidad, ni hacerse recaer a un tiempo sobre muchas personas; porque la infamia de muchos no será luego infamia de ninguno; así como los honores que se conceden con facilidad a muchos, pierden luego su atractivo y su valor. La infamia no debe imponerse sino al que la ha merecido por sus hechos, y en ningún caso debe ser trascendental a su familia, la cual padece ya demasiado por las consecuencias necesarias

⁴² Esta idea se desarrolla en "Infamante Electra: La obra que trae a Raúl Ruiz a las tablas chilenas" de Roberto. Careaga C.

Dafne es entonces quien quita la honra a su padre, puesto que como se revela en sus diálogos es quien ha comenzado las calumnias en los periódicos locales, los principales agentes de la infamia en la sociedad contemporánea y quienes constituyen esa “opinión pública” que determina qué es afrentoso hoy en día. Como plantea Michel Foucault “La eficacia de las penas infamantes estriba en que se apoyan en la vanidad que estaba en la raíz del crimen” (110) de modo que las dimensiones de la infamia son proporcionales a la fama de esa persona. La ley representada en la obra parece obedecer estas nociones de infamia, puesto que su castigo es “de imagen” y su condena es televisada.

Sin embargo vemos que todo, incluso el honor puede ser comprado, que nada es irreversible. Ya hacia el fin de la obra Joshua se ha reinventado, ahora es Samuel Alvo Jiménez, quien tras varias cirugías es nuevamente un empresario y un político corrupto. Así como Dafne se ha construido una nueva identidad como Halevi Lloleo, Joshua es capaz de crearse un nuevo nombre para perpetuar los vicios del sistema político y económico. La imagen y la biografía son una de las tantas posesiones que susceptibles de ser mercantilizadas, el padre había intentado vender los derechos a Hollywood para una película biográfica, pero Dafne logra antes vender el libro con la vida de su padre. 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.

Como se planteó en el capítulo anterior que aborda el texto *Edipo asesor*, la dramaturgia de Galemiri se resiste a cualquier intento de interpretación totalizante, puesto que se sugiere una multiplicidad de elementos significativos que no

necesariamente se resuelven coherentemente en el texto. Es posible relacionar esta fragmentariedad con los planteamientos de Frederic Jameson, que caracteriza las obras postmodernas como un lenguaje discontinuo, que, como se señaló anteriormente, está estrechamente ligada a la noción de esquizofrenia lacaniana. Para Jameson es posible articular un sentido a partir de la diferencia, planteando la paradoja de que “la diferencia relaciona” (72), puesto que pese a que las cadenas significantes se encuentran segmentadas y no es posible constituir un sintagma, el receptor es capaz de percibir un mensaje, aunque este sea difuso. De este modo, aunque sea complejo rastrear los ejemplos para una determinada forma de interpretación, puede que para los receptores resulte evidente que la obra tiene un sentido en su ambigüedad.

La imposibilidad de plantear una lectura unívoca es parte del proyecto artístico de muchos artistas contemporáneos, entre los que sin duda se cuenta Benjamín Galemiri. Pese a esto es posible entender que esta obra, y la mayoría de las de este dramaturgo, representa la caída del discurso unificador de la Concertación, que ha puesto la lógica neoliberal por encima de cualquier ideología y el interés individual del consumo por sobre cualquier proyecto colectivo. Joshua Halevi Jiménez es ese padre de la democracia que representa la caída irreversible al reino de lo aparente, al servicio de los bienes, dejando en el olvido cualquier recuerdo de responsabilidad social e histórica. Dafne Halevi Lloleo, en cambio, ni siquiera tiene un pasado que le permita identificarse con una colectividad, es la hija de la postdictadura que ha vivido todas las dimensiones del abandono y naturalizado todas las corrupciones, por lo que vive de su imagen aparente cuyo único deseo es el poder que confirme su individualidad.

En estos dos textos analizados es posible encontrar los retratos de tres generaciones, que sin embargo poco tienen en común. En primer lugar están Agamenón, los padres de Cassandra y Joshua Halevi, quienes son coetáneos. Agamenón expone sin duda los excesos del dictador, de la violencia institucionalizada que se cristaliza en la tortura del cuerpo social. Joshua Halevi, al igual que el padre de Cassandra, ha sufrido la represión de la dictadura, la muerte de su hijo y el exilio, pero ha regresado “renovado” y dispuesto a sacar provecho del nuevo sistema económico, olvidando las consignas por las que luchó en su juventud y dispuesto a fotografiarse y codearse con aquellos que dirigieron el país en los años de dictadura. El personaje de Galemiri fue más exitoso que el padre de Cassandra y en él se retrata la corrupción y los vicios de los gobiernos de la Concertación. De la madre de Cassandra poco se habla, ella no ha sido capaz de olvidar la atrocidad de los sucesos ni tampoco reconocer los nuevos valores que rigen la sociedad (no es capaz de reconocer a su marido), por lo que sigue suspendida en una búsqueda sin sentido, pero que es la que articula su existencia. Ninguno de ellos se acerca al heroísmo, todos traicionan sus deseos, destruyendo su identidad y minando cualquier relación afectiva que hayan podido establecer.

En los hijos de esta generación también se presentan importantes diferencias. Cassandra aparece como la víctima de las circunstancias, que nunca tomó una opción ideológica que la implicara en la contingencia, sin embargo es quien sufre la violencia física de modo más devastador, hasta perder la memoria del pasado, la noción de presente y la proyección hacia el futuro. Dafne Halevi, en cambio, no ha sido

determinada por la dictadura; pese a que su hermano murió y que probablemente tuvo una juventud llena de represión, todos sus conflictos vienen de la compleja relación que tiene con su padre, a quien imita a tal punto que termina representando la continuación de todas sus conductas reprochables: su sed por el poder, su constante reinención en virtud de las apariencias, su falta de lealtad y su discurso autocomplaciente.

Solo en la figura del niño, hijo de Cassandra, es posible vislumbrar la posibilidad de una actitud diferente. Este personaje se deja obnubilar por el olvido de la vida superficial de la fama, sin embargo dice que hablará en el futuro aunque su mensaje sea interpretado como el de un artista. En este análisis se analizan dos obras correspondientes a las primeras dos partes de *La Orestíada*, sin embargo no se ha publicado ninguna rescritura de *Las Euménides* en la cual se escenifica el juicio del pueblo griego a Orestes, es decir, a la generación sucesora que podría coincidir con la del Niño. Sin embargo he encontrado algunas referencias a esta tragedia en uno de los últimos proyectos en que trabajó el director Andrés Pérez, el montaje de *La Orestíada* preparado como examen de egreso de la promoción del año 2000 de la escuela de teatro de la Universidad de Chile. En esta versión, que al parecer se mantenía bastante fiel al texto de Esquilo, hubo un importante trabajo de experimentación escénica que conduce a la introducción de un solo cambio al final: el público debe decidir si Orestes es culpable o inocente. Pese a que según Pedro Labra en su crítica “‘La orestíada’, tragedia para los sentidos”, este poder otorgado a los espectadores se ve mermado por el poco compromiso emocional que generaba la puesta en escena, reduciéndose a un mero juego, creo que no solo ofrece la posibilidad de reflexionar en torno a la venganza,

sino que obliga al público a participar de forma activa y tomar partido respecto de lo que acaba de presenciar. Quizá en algunos años las generaciones menores también sean sometidas a juicio por sus herederos, pero eso sólo podría suceder cuando decidan alzar la voz y ese futuro todavía no se ha escrito.

El thriller de Antígona y Hnos. S.A. La maldición de la sangre Labdácida.

El desacato a las leyes del mercado.

“Una empresa como ciudad, como país, como familia, porque ahí caben asesinatos, miedos y culpas: como un micromundo, como una colmena.”

(López 100)

La obra *Antígona* de Sófocles es frecuentemente comentada en el ámbito intelectual por el complejo cuestionamiento ético que plantea. Muchos filósofos y académicos la han abordado, entre ellos Jacques Lacan y Judith Butler, frecuentemente citados en este trabajo. Han sido varios los aspectos que se han destacado en torno a esta heroína; Lacan, por ejemplo, se aproxima a este personaje a partir de interesantes comentarios sobre la tragedia griega y su estructura, el rol del deseo y los conflictos éticos que presentan los personajes. Butler, cuyo trabajo en el libro *El grito de Antígona* (*Antigone's Claim*, 2000) se enfoca principalmente en las relaciones de parentesco y observa en qué aspectos de la obra se ha centrado la discusión académica y cómo estos han ido variando con el tiempo. Como se señaló en el primer capítulo, Butler destaca que frecuentemente se la ha representado como símbolo de la desobediencia civil y el enfrentamiento contra el poder, también se la ha analizado desde un punto de vista de género destacando el rol imponente del patriarcado y en otras versiones se ha enfatizado la presencia de la tiranía, explorando en las dimensiones de la violencia política. Otro de los aspectos que la filósofa destaca es el análisis del castigo impuesto

por Creonte a Polinices de permanecer insepulto, condenando así su alma, como un desafío de las leyes humanas a un orden sagrado y superior, que es defendido por Antígona.

En Latinoamérica las rescrituras más destacadas han sido *Antígona furiosa* (1988) de la dramaturga argentina Griselda Gambaro y *Antígona* (2000) de José Watanabe que fue montada por la connotada compañía peruana Yuyachkani. En ambos casos el tema central es el cuestionamiento de los excesos de la violencia de estado, con énfasis en la violencia y corrupción de quienes detentan el poder en la versión argentina y destacando la importancia del rol del testigo en la obra peruana. A diferencia de estos países vecinos, en Chile no surgió una rescritura del clásico que reflexionara sobre el derecho al duelo y a un ritual fúnebre en el contexto de un régimen dictatorial y ninguna de las rescrituras de otras tragedias alcanzó la repercusión en la escena local y latinoamericana que estas dos obras han alcanzado. Durante la dictadura los teatros universitarios mantuvieron su cartelera con obras cuyo prestigio resultara incuestionable por la censura, por lo que se concentraron en el montaje de clásicos sin abordarlos con nuevas perspectivas ni afanes renovadores y aunque muchos podrían haber buscado crear una reflexión sobre la contingencia, no hacían ninguna referencia explícita al contexto político (Piña 186).

He podido rastrear la existencia de un un montaje multimedial de *Antígona* realizado el año noventa y uno, entre la efervescencia cultural de los primeros años de la democracia. Esta obra contó con la participación del grupo de rock más importante de la década de los ochenta, Los Prisioneros, y la dirección de Vicente Ruiz, intérprete y

docente de danza y performance. Pese a estar en un importante teatro y de ser protagonizado por Jorge González (vocalista del grupo) y Patricia Rivadeneira (una de las importantes figuras de la resistencia cultural de los ochenta) tuvo muy poca difusión y hoy es difícil encontrar registros o referencias de las presentaciones. Hoy el afiche es exhibido en el Museo de la Memoria, pero no se ha rescatado su aporte a la reflexión en torno a los conflictos políticos ni su propuesta experimental. También se presentó brevemente la obra *Ismene* (2006) de la reconocida dramaturga Lucía de la Maza (1974), quien se centró principalmente en el personaje de la hermana para reflexionar sobre las nociones de memoria, reconciliación y justicia, sin embargo nunca se ha publicado este texto dramático.

La obra *El thriller de Antígona y Hnos. S.A. La maldición de la sangre Labdácida* (2006) de Ana López Montaner⁴³ (1981) es una de las adaptaciones chilenas más recientes de la tragedia de Sófocles y la única que ha sido publicada. La puesta en escena de la Compañía Terror Nacional también fue dirigida por López, al igual que su

⁴³ Con reconocidas influencias de Benjamín Galemiri, el teatro de Ana López se caracteriza por darle gran importancia a las relaciones intertextuales. El año 2004 fue seleccionada en la tercera Muestra de Dramaturgia OFF con "Medea o la desesperada conquista del fraude". En el año 2005 obtuvo el máximo galardón del Primer Festival de Dramaturgia en Formato Breve UC con la obra *Vida de otros*. Ese mismo año escribió y dirigió *La persecución* que fue publicada por la editorial artesanal Animita Cartonera. Ana López también obtuvo una beca del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes para realizar el Magíster en Artes con mención en Dirección Teatral en la Universidad de Chile. En el año 2008 fue incluida en la *Antología Dramaturgia chilena del 2000: nuevas escrituras*, lanzada en la XVIII Feria Internacional del Libro de La Habana.

obra *Futuro Zombi* estrenada un año después.⁴⁴ Ambos textos de la compañía exploran los conflictos de los jóvenes en la sociedad contemporánea que por un lado los margina y por otro les exige aceptar sus imposiciones, siempre con un uso constante de las referencias cinematográficas y con alusiones al lenguaje de corporativo y de la cultura de masas. La recepción de la prensa para ambas obras fue escasa pero bastante buena, lo que permitió que se difundieran entre el público interesado en el teatro contemporáneo.

El análisis de este texto se enfocará en tres ejes que se vinculan con elementos que han articulado esta tesis: las múltiples traiciones en el neoliberalismo de la postdictadura chilena a partir de las relaciones intertextuales de la obra. En primer lugar se analizará en las múltiples traiciones de los personajes el quiebre en los vínculos familiares, cuyos lazos afectivos son remplazados por relaciones laborales. Esta transgresión se ve replicada en la estructura socio política mayor, de modo en que el estado es remplazado por el mercado y los ciudadanos devienen clientes y empresarios; este será el segundo de los ejes de interpretación. El tercer elemento a analizar se articula en torno a la noción de thriller y las implicancias que este subgénero tiene, especialmente en su estrecha relación con la juventud, que suele ser la principal víctima de las inestabilidades del thriller.

⁴⁴ En esta obra Ana López plasma los conflictos y frustraciones de cuatro jóvenes cesantes representando sus angustias, miedos y ansiedades en un lenguaje de cine gore donde la amenaza inminente es la invasión de los Zombis.

Las traiciones entre los personajes y en el proceso de recepción han sido analizadas en las obras anteriores y se presentan en *El thriller de Antígona y Hnos. S.A. La maldición de la sangre Labdácida* con especial violencia, puesto que todos los personajes, excepto Antígona, han traicionado a su familia, han traicionado sus propios deseos, toleran las traiciones del resto de la familia y en especial las humillaciones de la sociedad. Los personajes van comentando su vida, las decisiones que han tomado y las imposiciones sociales que han aceptado, exhibiendo las múltiples dimensiones de la degradación. El tedio y desazón de los personajes se ve reflejado en el espacio descrito en las didascalias, un frigorífico industrial en el que los personajes se ven situados como meros eslabones de la cadena de producción o como los mismos productos que la empresa comercializa. En el montaje aludido anteriormente este espacio se ve completado por una iluminación de tubos que evocan la frialdad de la bodega y por varias cabezas de cerdo colgadas del techo a la altura de los rostros de los personajes en escena, produciendo un sentido de continuidad entre los cuerpos muertos de estos animales, los cadáveres de los hermanos y la existencia aniquilada de Ismene y Antígona.

Creonte, que ocupa el rol del villano porque para permanecer fiel a su deseo de éxito social, sexual y comercial deberá traicionar todos los lazos afectivos que podría haber establecido sin que parezca tener culpa alguna. En el monólogo inicial Creonte se identifica con los valores del libre mercado hasta representar una caricatura del ejecutivo que no puede ver más allá de sus inversiones. Creonte pone en equivalencia el mal del mundo con la quiebra de su compañía, el éxito económico con la atracción

sexual, el crecimiento empresarial con el desarrollo espiritual y pervierte el principio religioso de que la bondad en la tierra otorga la vida eterna diciendo que “el que invierte bien, recibe de vuelta las ganancias, siempre y cuando esté dentro de los márgenes de la ley” (4). El Creonte clásico es igualmente irascible e injusto, pero finalmente cede ante los argumentos del sabio Tiresias e intenta enmendar su error. Lamentablemente es demasiado tarde y no solo carga con la muerte de Antígona, sino también de su hijo y esposa por lo que termina la tragedia expresando arrepentimiento. El error de Creonte en la tragedia de Sófocles es poner las leyes del estado por encima de las leyes no escritas, que se refieren a lo sagrado y venerable, castigando así más allá de la vida a Polinices, en una esfera en la que solo corresponde a los dioses intervenir. El Creonte del thriller busca evadir la justicia del estado e imponer la lógica del mercado, que funciona con sus propios códigos:

Nadie podrá reconocer el cuerpo de Polinices. Quien lo intente será enjuiciado como cómplice de traición a la Sociedad Anónima, a la independencia económica, a los inversionistas. Creatividad no nos faltará para conducir a cualquier cómplice a la muerte. (94)

El uso del lenguaje corporativo revela el sentido truculento de lo que el sistema considera un valor a defender. La traición implica evadir la justicia y dejar de lado las lealtades familiares para obedecer a las entidades primordiales en el sistema neoliberal, “a la Sociedad Anónima, a la independencia económica, a los inversionistas”. La creatividad, la tan renombrada innovación empresarial, conduce al éxito no por los negocios que crea, si no por descubrir nuevas formas de mantenerlo, en este caso la muerte de quien exponga a Polinices, en los casos más mentados en la prensa la creatividad sirve para encontrar vías de evasión de impuestos, de obstaculizar las

fiscalizaciones y de minimizar gastos, especialmente por medio de despidos y disminución de los beneficios laborales.

Los hermanos Polinices y Eteocles cobran gran importancia en esta versión y discuten sus errores pasados en una confrontación que no tiene semejante en las obras clásicas, ya que ninguna de las tragedias conservadas presenta diálogos entre ellos. En *El thriller de Antígona* ellos encarnan posturas distintas frente al liderazgo en el mercado; Polinices ha seguido una carrera universitaria y está altamente calificado para la administración, la que considera parte de su vocación social, en cambio Eteocles tiene buena imagen, carisma y gran habilidad en las relaciones públicas, por lo que goza de la aprobación social que finalmente resulta más importante que cualquier diploma. Polinices busca hacer justicia y que identifiquen su cadáver, pero Eteocles, con una moral mucho más acomodaticia, intenta convencerlo de que eso no conducirá a una mejora, sino que dejará cesantes a todos los trabajadores que él intentó proteger. Si Polinices es identificado se revelará el fraude de Creonte y cerrarán la empresa, por lo que no hay posibilidades de evadir la culpa, ya que como planteaba Lacan el actuar en nombre el bien, propio o del otro, no nos protege de ella (379-80). Eteocles tiene ambiciones más superficiales y parece encontrar la felicidad en el Hades donde la vida es una fiesta de excesos, Polinices en cambio, no disfruta porque siente que es “la nada misma” (113) y sigue preocupado por Antígona y esta inquietud lo mantiene estancado en el frigorífico, incapaz de decidir puesto que todas sus posibilidades implican la traición de sus deseos.

Ismene conjuga todas las paranoias y excesos de la sociedad anulándose como sujeto; son innumerables las traiciones a la integridad física y emocional que ella ha asumido. Desde su presentación vemos cómo se auto degrada para mantenerse callada:

Voy a comer donas hasta reventar, por el bien de las personas que me rodean. Para callar mi boca y agrandar mi culo en el asiento de la oficina de control de calidad Labdácida S.A. (Come) Tengo la mente mal formada desde la teleserie “Mi nombre es Lara”, de ahí en adelante dejé todo por el culebrón latinoamericano. Si como, mantengo la boca cerrada. Si cierro la boca, engordo. Comiendo pierdo la noción de la realidad, no necesito LSD. (Come) (100)

Los elementos emblemáticos de la cultura postmoderna, como la comida rápida de cadenas extranjeras y los medios masivos saturados de publicidad, han marcado a la generación de jóvenes que ve en estos alimentos un modo de seguir las modas de las sociedades que admiran y una evasión de los problemas cotidianos. La telenovela aludida es una producción chilena del año 1987 en la que una joven bailarina de cabaret es rescatada de ese entorno por un productor de televisión, del cual se enamora; este le ayuda a obtener el puesto de remplazo de la actriz principal de la teleserie del canal quien ha sufrido un accidente, desatando la envidia de todo el elenco.⁴⁵ Son varios los conflictos que se presentan en ese programa; por un lado está todo el mundo televisivo y las competencias internas, también la importancia del atractivo físico que permite a la joven conquistar al protagonista y el tema de las clases sociales, puesto que es la belleza de la joven lo que le permite alcanzar el éxito económico. Ismene es de las primeras generaciones que crecieron viendo televisión, siendo “mal formada” por los programas

⁴⁵Esta telenovela fue producida y transmitida por Televisión Nacional de Chile en el primer semestre de 1987. Contó con un guion original de la argentina Celia Alcántara, fue adaptada por Fernando Aragón y Arnaldo Madrid y fue dirigida por Ricardo Vicuña. Los roles protagónicos pertenecieron a Elena Muñoz y Bastián Bodenhofer.

que observaba a diario y normalizando las corrupciones de los villanos, la pasividad de las heroínas y la superficialidad y competitividad de la sociedad representada.

Esta generación corresponde a la caída de las utopías sociales, ideales remplazados por metas individuales y por aspiraciones estereotipadas que sumen al individuo en una constante apatía y mediocridad. Ismene afirma:

Siempre me dejo llevar por la opinión normal. Un día descubrí que no hay nada más seguro que estar en el centro: y ahí me quedé. Soy piola, como un zancudo que ansía ver de noche cuerpos perfectos y cálidos. (Ríe) Me gustaría tener tres niñitos lindos como donas. Cuando muera, quiero que me pongan mis jeans Ellus talla 38, como sea. ¡Que mi autopsia sea una liposucción!, y muera bella, como la durmiente de Disney. (100)

La noción de normalidad es dictada por los medios de masas y determinada por las posibilidades de consumo de las familias. La expresión juvenil “piola” corresponde a aquello que es regular, que no llama la atención y también a lo silencioso, “quedarse piola” es callarse algo. La medianía corresponde a la mediocridad y también a la pasividad, a una belleza carente de voz, como la Bella durmiente de Walt Disney, esperando que llegue un príncipe azul que complete el sueño ideal de las expectativas sociales. Hay otro momento en la obra en el que Ismene tiene el protagonismo, instancia en la que se reitera que su degradación personal se expresa en el deterioro físico. Hace una extensísima enumeración de sus enfermedades a las que añade las cuotas de las deudas por un televisor desproporcionado con su living, revelando una estrecha vinculación entre el estado de cuenta y el estado de salud. El problema de Ismene radica en la dificultad para identificar el verdadero deseo en una sociedad que bombardea con sucedáneos de la felicidad:

Yo quiero ser como Antígona, como Creonte, como Polinices, como Eteocles... Yo quisiera ser yo misma y morir congelada de amor. Venderé mi casa, mi televisor y tomaré un vuelo Boeing 747 al noreste del mundo antes que me mate un aneurisma cerebral por ser Labdácida, por ser de clase media, por ser lo que sea menos yo, mejor me voy y cazo canguros con taparrabos comiendo escarabajos a lo Indiana Jones y me encuentro con Siddharta para que me conduzca al centro de mi corazón... Ahí estaré tranquila, recién ahí podré reaccionar y quizás lllore por las cosas terribles que nos han ocurrido desde Edipo hasta Antígona. (108)

Ismene reconoce que, a diferencia del resto de su familia, no tiene claro su objetivo de vida; dice necesitar encontrarse a sí misma, pero, como se puede ver, hasta las referencias al desarrollo personal están intervenidas por la cultura de masas. Dos ficciones orientalizadas por nuestra cultura –Indiana Jones y Siddharta– aparecen como única alternativa a la muerte por que le permitirían llegar a ser auténtica y que sus sentimientos puedan salir a la luz.

El personaje de Ismene, que, como se planteó anteriormente, en otras rescrituras teatrales ofrece el punto de vista del testigo, acá representa todas las corrupciones de la sociedad y Antígona la encara con su pasividad de un modo mucho más agresivo que el personaje clásico:

ANTÍGONA: ¿Cómo puedes vivir en paz con ese doble estándar? Te amo y te dejo podrido junto a filetes y perniles ¡listos para preparar!, pero te amo, nunca te olvidaré. Suena cínico porque lo es. ¿Cómo puedes pensar de una forma y hacer otra cosa diferente a lo que piensas?

ISMENE: Es difícil, y puede sonar asqueroso, pero es mejor que hacer escándalos.

ANTÍGONA: (Irónica) Quizás así consigas que te nombren “la sobreviviente Labdácida” y que te entrevisten para que todos sepan qué se siente, qué estrategias usaste para derribar el negro destino que llevamos sobre nuestras cabezas. (102)

Esta Ismene, con su indiferencia y cinismo, está lejos de acceder a una posición de testigo, solo podría ser un personaje manipulado por los medios y lejos de buscar justicia o reparación solo se convertiría en noticia truculenta. Finalmente huye del

frigorífico sin defender a su hermana, por lo que termina por ser cómplice de Creonte y de todas las perversiones de la empresa y el sistema económico.

Polinices, Eteocles, Ismene y Antígona reflejan la generación contemporánea que está desencantada. La protagonista entrega un mensaje de buscar un deseo o motivación pero es siempre una búsqueda individual, no hace referencias a proyectos colectivos. La expresión de “jugársela por algo” a la que recurre Antígona frecuentemente para expresar su deseo de darle sentido a la vida es la opuesta a “no estoy ni ahí” que señala la indiferencia característica de esta generación que se auto margina del estado de diversas maneras, siendo la más evidente la bajísima inscripción en los registros electorales. No hay ideales que representen a esa colectividad, como lo fue la Unidad Popular en los sesenta o la oposición a la Dictadura en los setenta y ochenta. Los historiadores Gabriel Salazar y Julio Pinto lo han plateado en los siguientes términos:

Los jóvenes de las generaciones de los ochenta y noventa “no han podido vivir sensaciones de ‘omnipotencia’ histórica, como los jóvenes del ‘68 en su primera fase. Ni han ocupado el espacio público con una nueva alternativa ‘política’ o un proyecto ‘revolucionario’. (*Niñez y juventud* 234)

En la obra esta falta de compromiso político se revela, entre otras cosas, en la ausencia de referencias concretas a los Detenidos desaparecidos del Gobierno Militar; si bien lo más probable es que el léxico usado (NN, Instituto Médico Legal, reconocimiento del cuerpo) remita a ese contexto, no hay una referencia contundente, de este modo, aunque sería posible hacer una interpretación que tenga relación con las desapariciones durante la Dictadura, queda claro que esta no es la única forma de ser aniquilados por el

sistema, que hay variadas y renovadas expresiones de la violencia en el poder que todavía se mantienen vigentes.

Antígona dice que busca hacer justicia por su hermano, pero pronto se va poniendo en evidencia que su mayor deseo es sentir que su vida tiene sentido y que ella tiene el poder de decidir sobre ella sin dejarse determinar por las expectativas y valoraciones sociales.

¿Han sentido la adrenalina de apostar su propia suerte, al propio destino alguna vez?, y lo más espantoso: ¿Se han arriesgado a tal punto de poner en juego lo que aman, lo que creían propio, lo que más han querido en la vida? . . . No pueden vivir así, sin haber apostado la vida por lo que aman. Ojalá jueguen a ganador y pierdan. . . Cometer un error, pero un verdadero error, no es hacer una estupidez, es abrir otra dimensión de la vida, completa y compleja, es como si la mente se partiera en cientos de trocitos y que cada uno de ellos se arrancara para diferentes lados, sin poderlos volver a juntar. Errar pulveriza la mente y para errar de verdad, con todo el cuerpo, insisto, no hablo de cualquier cosa; para errar así, hay que tomar una decisión difícil. Hay que optar por algo, y eso te define como persona. (103)

Como reflexionábamos anteriormente, nada sabemos de la vida de la protagonista antes de que comenzara la obra, no parece haber tenido sentido alguno hasta que decide rendir honores a su hermano. El mismo Polinices afirma que este sacrificio “ya ni siquiera es por mí, es por ella. Está deprimida y sola” (111). Antígona encuentra en este sacrificio la posibilidad de tomar el control aunque ella misma comprenda esta decisión como un error, a diferencia de la Antígona clásica que siempre afirma que su lucha es la defensa justa del derecho sagrado a sepultura. Antígona persevera en su deseo y es la única que no tiene un deseo que esté determinado por lo que la sociedad impone como objetivo de la vida, por lo que la purificación del deseo pasa por una denuncia sobre lo que se desea hoy.

Antígona muestra que el individuo es denigrado y oprimido en la medida que permite al otro o a la sociedad someterlo y tenemos todos los otros personajes como ejemplos de obediencia a los roles y expectativas sociales. Lo importante es que en todos los casos, resistiendo como Antígona o no, siempre se termina en la auto destrucción, ya sea de modo directo (como el suicidio de Antígona) o de un modo relativamente indirecto (como el duelo a muerte de los hermanos) o de una forma más mediada (como la lenta destrucción por los innumerables excesos de Ismene o Creonte). Siendo en última instancia la propia vida lo único de lo que realmente disponemos, la libertad de quitarse la vida es lo último que un sujeto puede decidir. Sin embargo Antígona se suicida sin lograr nada, al menos en la tragedia clásica su muerte logra que su hermano sea enterrado, pero acá intuimos que nada ha cambiado y que Creonte logrará mantener su empresa a flote. Al igual que la vida de los espectadores que ya “pueden irse a su casa a ver tele” (114) probablemente todo siga igual en la empresa Labdácidas S.A.

La centralidad del modelo neoliberal se presenta en el título en la fórmula *y Hnos S.A.* haciendo evidente el dominio del mercado en todas las otras esferas de la vida de los personajes, desplazando tanto las leyes del estado como los lazos afectivos. La constatación de que esta determinación del mercado abarca la totalidad de los espacios coincide con las definiciones de postmodernidad que han planteado tanto Frederic Jameson como Linda Hutcheon, puesto que lo que caracteriza a la posmodernidad es la certeza de que cualquier cuestionamiento de la cultura se hace desde la convicción de que no hay ninguna posibilidad de salir del sistema imperante, es decir, el neoliberal.

Esta obra, como muchas de la época, es bastante cruda al exhibir esta inescapabilidad, puesto que los personajes no tienen ninguna posibilidad de evadir su destino dentro de la compañía, como si estuvieran sometidos a una maldición familiar.

Ya desde el título se evidencia lo que será fundamental para esta nueva versión: la sustitución de los lazos familiares por relaciones comerciales. También se anticipa la mayor relevancia que los hermanos tienen en esta versión, ya que a diferencia del clásico, aparecen en escena y reflexionan sobre las traiciones cometidas en vida y las repercusiones que trajeron para la familia. Una de las preguntas que según Judith Butler es planteada por la tragedia clásica apunta al valor del parentesco en la cultura ya que Antígona encarna varios conflictos en la representación y los tabúes del parentesco, ya que se encuentra enmarañada en él pero al mismo tiempo está fuera; siendo descendencia condicionada por el incesto y construyendo “una narrativa en la que ella ocupa lingüísticamente, cada posición de parentesco excepto ‘madre’” (98). Para llegar a esta reflexión Butler analiza también algunos textos de Edipo en Colono, donde se despliega su relación de hija y hermana con Edipo, pero también su amor que en ocasiones toma la equivalencia de una esposa puesto se dedicó a cuidarlo durante su juventud y el anciano antes de expirar les dice a ambas hijas “no podéis haber recibido de nadie un amor mayor que de este anciano sin el cual vais a pasar desde ahora el resto de vuestra vida” (Sófocles 331) cita que para Butler implica que ocuparía el lugar de un esposo o que impediría que otro ocupara ese lugar privilegiado.

En *El thriller de Antígona* es la protagonista la única que determina su actuar por los lazos familiares, que para el resto de los familiares se ven reducidos a la sociedad

anónima (S.A) en la cual se disuelven los afectos y lealtades. Antígona es la única que se relaciona con el resto en concordancia con el parentesco que los une y al hacerlo destaca las responsabilidades que este entraña, pero es al mismo tiempo la que está más sola. Volviendo a la cita anterior donde Eteocles afirma que: “Nadie hacía ni hará nunca las cosas por mí. Quizás algún amigo, espero no estar siempre solo” (100), por lo que podemos observar que para él la familia no representaba compañía.

Si bien la existencia de todos los personajes resulta ser sumamente solitaria, todos hacen referencias a esferas de sus vidas en las cuales se relacionan con otros, aunque estas sean instancias sociales y laborales totalmente carentes de intimidad y afecto. La aprobación de los otros, la aprobación social, es para todos los personajes la fuente de su poder o el origen de sus fracasos. Eteocles le explica a su hermano que en la sociedad “puedes ser estúpido, pero si eres fotogénico te elegirán y serás más feliz” (96); Polinices, por otro lado, se lamenta no haber tenido el carisma de su hermano para gozar del apoyo de los empleados e Ismene anhela seguir los sueños estereotípicos de cumplir las expectativas sociales de belleza. Creonte, que comienza la obra haciendo ostentación de su gran atractivo gracias a su éxito económico, es quien aborda este tema de forma más explícita:

A mí me gusta la opinología, esa mierda canibalística de triturar a través de la palabra . . . Hablar de la vida de los otros me tranquiliza, me da ánimo ver la mierda ajena para sentirme superior . . . La desventaja de ser así es el masoquismo de mi paranoia y no poder hacer nada por uno mismo sin la opinión de los demás. (107)

Es precisamente a esta determinación social contra lo que Antígona quiere actuar. En el mismo diálogo afirma estar cansada de hacer lo que la gente opina por lo que busca

tomar una decisión auténtica. Ella no hace ninguna referencia a su vida antes de tomar la decisión que la determina ni tampoco nombra a ninguna persona que le sea importante excepto sus parientes. Nada de su pasado es relevante y no vislumbra futuro alguno, sin embargo el público en su presente es su más importante interlocutor, ya que la mayoría de sus enunciados se dirigen a este para motivarlo a tomar decisiones tan importantes y radicales como las que ella acaba de tomar. Antes de morir afirma “No tengo hijos, ni padres, ni esposo, ni fan, solo una hermana fría como el hielo. No causaré mayor tristeza” (114) y se lamenta que nadie la llorará como ella lloró a sus padres y hermanos, hasta a Kurt Cobain (vocalista del emblemático grupo *grunge* Nirvana, que se suicidó en 1994) por lo que incluso esta decisión de morir fue hecha considerando la ausencia de una relación de parentesco que justificara su existencia. El personaje coincide en lo planteado por Butler de ocupar todas las posiciones de parentesco puesto que expresa que le gustaría reencarnarse “en un padre de familia que se saca los ojos o en un cangrejo que cuida a su familia debajo de una roca en una playa del litoral central, lejos del trabajo de la empresa” (114). Esta equivalencia que revela el deseo de mantenerse dentro de la estructura familiar pero sin ver nada relativo a lo empresarial, aunque esta ignorancia implique la ceguera o la animalización.

Con el remplazo del estado por el mercado que ya hemos establecido como una de las diferencias centrales entre *El thriller de Antígona* y la tragedia clásica, los principales planteamientos y oposiciones de la obra, aquellos elementos que aparecerían en la mayoría de las versiones por venir planteados en el original, también son desplazados y cobran un nuevo sentido que se hace relevante precisamente por su

diferencia. La valoración del cuerpo es uno de los elementos comúnmente analizados en torno a *Antígona* puesto que es por medio de la degradación postmortem que el castigo se extiende más allá de los límites de la vida. Esta versión da cuenta de este cuestionamiento al plantear precisamente que: “Hablamos del cuerpo de un hombre, versus una empresa. ¿Podrá ganarle el hombre a la empresa?” (106).

En esta rescritura se altera la oposición abierto/cerrado presentada en la tragedia clásica; allí es la esfera privada del mausoleo donde se rinden honores a Eteócles y el descampado donde el cadáver de Polinices es humillado, acá en cambio es Eteocles quien es conducido a los límites de la ciudad, ya que en Chile los cementerios parque siempre están fuera del área urbanizada, mientras que Polinices permanece encerrado en el frigorífico y su muerte permanece oculta. El cadáver, en lugar de ser desmembrado por las aves de rapiña, es trozado por el mismo Creonte, quien reparte los órganos entre personas que los necesitan por su enfermedad. Si bien este acto no es del todo desinteresado, ya que los receptores devienen en consumidores fieles de los productos Labdácidas S.A., tampoco forma parte de un tráfico de tejidos humanos como en la obra *La fiesta de los moribundos* (1966) del venezolano César Rengifo (1915-80), una rescritura de *Antígona* en la que una anciana debe rescatar los restos de una amiga de las redes de una empresa que comercializó sus restos como tejido humano por haberla confundido con una indigente.

El desacato de la heroína clásica es enterrar a su hermano, mientras para la protagonista de López el crimen es la acción opuesta: revelar a la luz pública su muerte y lograr que su cadáver sea reconocido; el castigo, sin embargo, es bastante equivalente,

ya que ambas son enterradas vivas. El hecho de que sea el frigorífico donde se almacenan los productos de la empresa familiar el mismo sitio donde se corrompen los cadáveres de las víctimas da un carácter incluso más siniestro a la muerte, ya que el cuerpo de los hermanos se congela junto a la carne para ser consumida, reforzando la imagen de una sociedad canibalística similar a la descrita por Creonte al referirse a la sociedad que destruye al otro con la opinión social.

Una de las lecturas más frecuentes de *Antígona* es la relación que presenta entre género y poder. La filósofa Judith Butler se concentra especialmente en el análisis de los pasajes que hacen referencia a la condición femenina y cómo la reacción de Creonte está determinada por el hecho de que el desacato proviene de una mujer; también evoca un pasaje en particular de *Edipo en Colono* donde el rey señala la actitud masculina de sus hijas, que han actuado con lealtad hacia él y la conducta femenina de sus hijos que lo han traicionado permaneciendo en su hogar. De este modo para Butler *Antígona* podría considerarse una heroína *queer* ya que ocupa posiciones femeninas y masculinas indistintamente y se ve privada de los roles sociales de la feminidad al morir sin matrimonio ni descendencia. Si bien en la nueva versión no se tematiza el hecho de que Antígona sea mujer ni Creonte observa esta condición como un agravante de la amenaza a su poder, hay una clara reflexión respecto a las determinaciones sociales de los comportamientos tanto femenino como masculino.

Los personajes de Creonte e Ismene son los que ponen en evidencia las exigencias de comportamiento y las expectativas sociales. Por un lado Creonte representa lo que se considera atractivo, principalmente por la ostentación de éxito

comercial que hace tanto con su aspecto físico como con la prepotencia de su actitud. En su monólogo también señala que “las mujeres tienen esa cualidad de oler la seguridad” (94) por lo que buscan gente como él, presentando una imagen de la mujer como oportunista y parasitaria del hombre. Ismene, por otra parte, representa de un modo frustrado el modelo ideal de mujer, ya que si bien comparte sus aspiraciones, no cumple con las cualidades físicas ni el comportamiento social atribuido a una mujer atractiva. Como ya se ha comentado, su presencia evidencia el daño que esta imagen ideal hace en las mujeres de clase media cuyos deseos se encuentran determinados por los medios de masa.

Antígona en esta versión contemporánea nunca es descrita físicamente y su comportamiento tampoco está determinado de una forma demasiado evidente por su género. Sólo en un momento el personaje hace referencia a la imagen afirmando que prefiere “la cara deslavada y más fea, pero honesta.” (107) despreciando así los cánones de belleza imperantes. Antígona parece tener, al igual que su hermana, un trabajo menor en la empresa, sin haber tenido acceso a competir por la gerencia como sus hermanos y su tío, por lo que también es desplazada de las esferas de poder e intelectualidad. Tampoco se tematiza el rol que debía cumplir socialmente, como sí lo hace Ismene al soñar con tener hijos, por ejemplo. A diferencia de la Antígona clásica, la protagonista nunca se lamenta no haber tenido una vida convencional con esposo e hijos, este tema nunca es mencionado y el personaje clásico del novio Hemón no tiene un equivalente en la obra contemporánea. Antígona, más que representar las marginaciones y degradaciones de la mujer en la sociedad como sí lo haría Ismene,

encarna la posición de subalterno y las posibilidades de resistencia y supervivencia en la sociedad mercantilizada.

Desde el mismo título es posible identificar el tercer eje de análisis de esta interpretación, en el que es posible notar el tono sarcástico de la obra. El uso de las convenciones cinematográficas como importantes elementos de la cultura de masas se revela en la noción de *thriller* y en la sintaxis que alude a la forma de combinar dos oraciones para entregar mayor información sobre el filme y dar la impresión de que podría formar parte de una saga en la que la misma familia vive distintas aventuras, como efectivamente sucede en el caso de los Labdácida. La noción de *thriller* plantea la dificultad de definirlo ya que, como el crítico Martin Rubin plantea:

El concepto de ‘thriller’ se encuentra en algún lugar indefinido entre un género genuino y una calidad descriptiva que se atribuye a otros géneros más claramente definidos, como pueden ser los thrillers de espías, los thrillers de detectives o los thrillers de terror. (12)

Deslindar esta categoría de otras clasificaciones fílmicas es una tarea tan difícil que Rubin dedicó un libro completo a reflexionar sobre sus problemáticas sin llegar a una definición concluyente. Hay sí un consenso en que es en la estructura narrativa, más que las características formales o el estilo, donde reside lo esencial para definirlo. Las acciones y personajes están al servicio de una intriga y de la necesidad de impedir que un villano o una fuerza destructiva concrete una amenaza o desastre.

También es distintivo del *thriller* el que “busca despertar miedo, suspense, excitación, vértigo y movimiento. En otros términos enfatiza lo visceral, lo primario, en vez de aspectos más sensibles o cerebrales como la tragedia, la aflicción, la compasión, el amor o la nostalgia” (Rubin 14) por lo que “necesita la presencia de ciertos elementos

en exceso” (15). Son muchos los géneros y subgéneros que se solapan bajo esta definición; muchas novelas y películas pueden ser catalogadas de *thriller* y a la vez de horror o de acción. Esa ambigüedad que dificulta la definición hace que el nombre resulte una referencia vaciada de su significado para solo denotar la situación cultural contemporánea en la que estos términos se usan como moda y sin que los interlocutores tengan completa certeza de su sentido pero sí estén conscientes de que sirve para ostentar conocimientos de los medios masivos internacionales.

Por otro lado, el título de *thriller* determina las expectativas del receptor dirigiéndolas a la combinación de los elementos clásicos con un formato más contemporáneo, que implica que las acciones sean más ágiles y que el receptor será atraído por una intriga que lo tendrá ansioso hasta el desenlace. Esta expectativa (la del suspenso por el final) entra en conflicto con el hecho de que lo más probable es que el lector o espectador conozca la historia original y sus aprensiones no residan en no saber el final, sino precisamente lo contrario, en si se alcanza o no el final de la tragedia clásica. Por otra parte, los personajes no corresponden con los que caracterizan este género; en primer lugar, el objetivo de Antígona, la heroína, no será impedir un crimen, puesto que ya han asesinado a su hermano, sino sacarlo a la luz pública, pero no hay una acción que el villano, Creonte, deba realizar para consumar su plan. Por el contrario, es Creonte quién está contra el tiempo para detener las acciones de Antígona y restablecer el orden de la empresa y aunque se pueda conceder una victoria moral a la muerte de Antígona, es él quien finalmente logra su cometido sin las consecuencias que el tirano de Sófocles percibe, ya que no sucede nada tras el suicidio de la protagonista,

que se limita a aclarar que su muerte no es real y que los espectadores pueden volver a sus rutinas. En esta tragedia nadie hace nada por impedir la muerte de Antígona, al contrario, todos son cómplices y toman una actitud pasiva frente al villano; los hermanos tienen la limitación de que desde la muerte al parecer no pueden intervenir e Ismene no tiene el valor necesario para oponerse a su tío; tampoco hay otras fuerzas que intercedan, como la policía, una investigación judicial o los medios de comunicación, por lo que la sociedad se vuelve cómplice también con su silencio. En la única alusión a esta parte del título es precisamente la vida en la sociedad contemporánea lo que otorga sentido de *thriller* a la vida de los individuos. Es Eteocles quien plantea que:

No fui parte de un thriller hollywoodense, fui parte del thriller de mi vida, mezcla de mucho suspenso, angustia y miedo. Sobre todo miedo al futuro, en un sentido saludable. No tenía la vida suficientemente segura si no trabajaba: jodía si me enfermaba y no mejoraba: jodía. Nadie hacía ni hará nunca las cosas por mí. Quizás algún amigo, espero no estar siempre solo. Quizás esto suene hippie, pero tiene la intención de ser algo sincero. No quería morir crucificado, no quería morir en la rueda, ni en tsunami, ni de hambre, ni de enfermo. Quería morir como un viejo sano y buena onda, con sabiduría y tranquilo, muy tranquilo. (108)

La precariedad de la clase baja y la inestabilidad de la clase media, cuya sobrevivencia depende totalmente de las fluctuaciones de la economía mundial, hace que la vida se vuelva un *thriller* en el que prevalecen el suspenso y la angustia por sobre cualquier sensación de victoria. Al igual que en las sagas cinematográficas, tras superar cualquier dificultad vendrá otra. Ni la religión ni las utopías sociales que ofrecían trascendencia (morir crucificado) ni el seguir el ciclo natural de la vida (morir en la rueda) son alternativas de sobrevivencia. El sueño de una vejez placentera se hace cada vez más “hollywoodense” porque requiere de estabilidad económica en la jubilación y de una

familia que procure los cuidados necesarios, sueños cada vez más difíciles de alcanzar en la sociedad individualista.

Otra de las referencias que un receptor podría actualizar es el video de la canción *Thriller* de Michael Jackson, uno de los éxitos musicales más importantes de la música pop. Esta canción, primer sencillo del álbum con el mismo nombre, fue una de las primeras de la industria en usar el videoclip para su promoción.⁴⁶ Sin duda las imágenes de los muertos vivos en este video han trascendido en la memoria cultural y es fácil relacionarlas con la descripción de los hermanos Polinices y Eteocles, cuyos cuerpos ya han comenzado el proceso de putrefacción cuando aparecen en escena conversando e incluso bailando en una fiesta. También es posible relacionar la letra, que habla de la imposibilidad de escapar y el juego del video de superponer realidades (la película, los zombies y el joven que al fin parece normal pero también resulta un monstruo) con el hecho de que es igualmente imposible salir de las ideas dominantes de la economía y la ideología contemporáneas, como planteaba Hutcheon, el capitalismo tardío y el

⁴⁶ El video es inusualmente largo ya que contiene una primera parte en la que una joven pareja (el artista con una atractiva muchacha) van en un auto que se detiene en el camino por un desperfecto; toda la ambientación es de una película de los cincuenta, y la actitud muy conservadora y tímida de los jóvenes es muy acorde a los personajes de ese periodo. El joven le pide a la chica ser su novia y tras abrazarse le confiesa que tiene un secreto y, al asomarse la luna llena, se convierte en un hombre lobo que persigue a la joven. Pronto se descubre que esta es una película que otra pareja (otra vez Jackson pero otra actriz) está viendo en el cine y la chica se retira porque no puede soportar las escenas de terror. A la salida comienza a cantar sobre la sensación de horror, de estar rodeado y saber que no hay escapatoria frente a los muertos y fantasmas, que luego los rodean; el cantante se convierte en uno de ellos y se les une en un lago baile, tras el cual se muestra a la joven huyendo hacia una casa. Allí termina por ser rodeada y cuando van a poseerla, la escena vuelve a la normalidad y Michael Jackson le tiende la mano para salir, por lo que la joven se encuentra aliviada, pero cuando se dirigen a la puerta él se vuelve y muestra a la cámara sus ojos como los de los zombies.

humanismo liberal, de las que este video es sin duda un emblema al encarnar los paradigmas de la cultura pop.

Hasta ahora se han analizado las traiciones, batallas y derrotas de la familia Labdácida que evidencian la corrupción de la clase dominante, la actual nobleza del empresariado nacional. Y si bien es posible percibir las dimensiones de la alienación social en estos personajes, es en la quinta escena, la única donde aparecen dos empleadas de la familia, donde mejor se evidencian las degradaciones cotidianas y la anulación de la subjetividad de los individuos en este sistema. Una aseo narra al público que ha sido explotada desde los doce años, por lo que estudió poco y sin expectativas ni sueños, cayendo en una profunda apatía:

No quería nada que me costara en la vida, no quería tener que sentirme como una maldita pieza mecánica del juego de quizás qué tirano multimillonario. Me di cuenta de que mi hora de vida la pagaban a menos de quinientos pesos. Mi cuerpo no estaba conectado con mi corazón, eso es embrutecerse. (104)

Gracias a “eso que se llama espíritu de sobrevivencia” la mujer decide postular a este trabajo y para obtenerlo debe responder el test psicológico actuando conforme con los valores que promueve el sistema de liderazgo y competitividad, lo que le salvó la vida aunque esta no valga nada “para el dueño de todo esto, ni para mi jefe, ni para mi país” (104). La otra aseo viene de una familia con un negocio que había resistido a las grandes empresas hasta que Creonte instaló las cadenas Labdácidas S.A. y los llevó a la quiebra, por lo que ahora siente que ha traicionado a su familia al pasarse al bando contrario, pero busca imitarlo y “resistir desde su lugar” y ve en la obligación que tendrá la empresa de pagar su jubilación una forma de justicia.

Las aseadoras provienen una de la clase más baja, cuyos deseos se ven frustrados por las innumerables degradaciones cotidianas que comienzan temprano en la infancia y la otra de la clase media que años atrás tuvo una vida más tranquila y con mayores posibilidades que hoy se ven frustradas por la instalación de las grandes cadenas que aniquilan a los pequeños negocios familiares, que han debido traicionarse a sí mismos para poder sobrevivir. Sus expectativas para el futuro, sin embargo, son de mayores degradaciones. Cuando la otra aseadora reclama que resistirá desde su lugar y tendrán que pagarle su jubilación sin poder olvidarse de ella, los receptores que conozcan la realidad chilena sabrán que la jubilación de un obrero es precisamente su desplazamiento al olvido y la culminación de las degradaciones ya que además de ser muy mal pagado y estar muy por debajo del sueldo mínimo, tiene un sistema de salud muy precario, lo que repercute en la casi absoluta dependencia de la propia familia. La resistencia no es más que la sobrevivencia en un sistema que terminará por anularlas.

Para Butler la muerte de Antígona es doble, simboliza la vida no vivida, reivindicando “no haber vivido, no haber amado y no haber tenido descendencia, pero también está sometida a la maldición que Edipo lanzó sobre sus propios hijos e hijas ‘sirviendo a la muerte’ para el resto de sus días” (41) y al acercarse a la tumba se encuentra con el que siempre ha sido su destino. *Antígona* en cualquier nueva versión lo hace en una tercera dimensión puesto que evidencia que como personaje ya está muerta, es decir, el público espera que muera al final de la obra y anticipa esta muerte durante todo el texto. Del mismo modo, la representación de estas dos mujeres no podrá sino empeorar en una de las miles de versiones de las tragedias de la clase

trabajadora que nace maldita por un sistema social que le presagia la desgracia de vivir sometida a él. La sociedad está llena de Antígonas que, pese a luchar de forma cotidiana e intentar encontrar algo que justifique sus constantes sacrificios, están destinadas a perder la vida sin mermar el poder institucional.

Conclusiones

A lo largo de este trabajo he intentado poner en evidencia la constante preocupación en el teatro contemporáneo por reflexionar sobre la sociedad, las violencias que anida, las injusticias que permite, las corrupciones que la dirigen, las degradaciones cotidianas a las que somete a todos los individuos y la forma como se vincula con su pasado, presente y futuro. Si bien el poner como punto de partida la relación con las tragedias griegas sirve para sostener el cuestionamiento sobre las traiciones, culpas, responsabilidades y posibilidades de venganza, es posible encontrar estas mismas inquietudes en la mayor parte de la dramaturgia de las últimas décadas. Al igual que los autores incluidos en este estudio, los principales creadores del teatro contemporáneo insisten en la importancia de la memoria, las múltiples dimensiones de la violencia que se mantienen en nuestra sociedad y el cuestionamiento de los roles sociales, que son en gran parte el origen de la frustración social.

Como se ha ido planteando a través de este estudio, es posible observar en los distintos estilos de dramaturgia la exploración en las diversas formas en las que se cristaliza la violencia en la sociedad contemporánea. Los capítulos están agrupados según la relación intertextual con las tragedias griegas, lo que permite mostrar ciertas coincidencias temáticas, pero una visión articulada en torno a las diferentes generaciones de artistas ofrece la posibilidad de observar cómo las críticas se van haciendo cada vez más contingentes y relacionadas con el cuestionamiento del rol que sus coetáneos han tenido en la historia y el estado de la sociedad. Podemos comenzar a trazar esta línea a partir de la dramaturgia de José Ricardo Morales, quien presenta en

Edipo reina o la planificación lo absurdo de nuestra sociedad, los excesos del poder y la constante amenaza de la concreción del destino trágico. El modo en que estos cuestionamientos se entregan, además de representar un estilo más ligado a las vanguardias, tiene un carácter más universal, por lo que su contingencia se hace menos evidente y el receptor podría evadir la confrontación de su propia responsabilidad con relativa facilidad.

En el texto de Juan Radrigán, en cambio, ya hay una evidente cercanía al presentar *Medea mapuche*, que muestra a la cultura indígena más vinculada a la identidad nacional. Como planteo en el análisis del tercer capítulo, creo que este texto ofrece una fuerte crítica a las múltiples traiciones que los gobiernos de la Concertación han tenido con la ciudadanía, sin embargo esta lectura no es demasiado evidente; la acción dramática transcurre en la Conquista y los enemigos son los winkas (españoles), por lo que cualquier relación con el contexto contemporáneo implica una lectura alegórica de la obra. Sin duda el texto presenta la rabia y la frustración de una forma muy potente, pero no conlleva una reflexión explícita que sea fácil de identificar. Como se plantea en el tercer capítulo, el teatro de Radrigán presenta una primera etapa de producción en la que los personajes pertenecían a la clase marginada y experimentaban diversas dimensiones de exclusión social; estos personajes son de una gran profundidad psicológica y rehúyen los estereotipos, por lo que no se definen simplemente como víctimas sino que siempre se reflexiona sobre las responsabilidades que ellos han tenido para llegar a la marginalidad en que se encuentran, sin embargo resulta obvio que no han sido ellos quienes dirigen las cadenas de subordinación y se benefician de sus

subalternos. Es posible ver en la segunda etapa de la dramaturgia de Radrigán una importante exploración en las culpas individuales, presentando personajes que hacen cada vez más evidente su responsabilidad respecto del estado de las cosas, ya sea tomando la misión de mantener la memoria o asumiendo la culpa de reforzar el olvido nacional (*El desaparecido*, *El exilio de la mujer desnuda*). La obra *Medea mapuche* se enmarca dentro de este segundo momento creativo y también ofrece una exploración en torno a las culpas y posibilidades de venganza, pero su mensaje se presenta de una forma mucho más sutil que en otras obras del mismo dramaturgo y en los textos de las generaciones posteriores, puesto que deja a los receptores la posibilidad de evadir una interpretación relacionada con la contingencia y mantenerse en el espacio seguro de atribuir los excesos a una situación del pasado.

En la generación siguiente el cuestionamiento confronta con mucha más claridad a los espectadores con su presente y pasado. Si bien se suele identificar a Marco Antonio de la Parra con la generación previa a la de Benjamín Galemiri, observo una mayor cercanía (temática y cronológica) entre estos dos autores que entre Galemiri y la generación más joven con la que ha sido agrupado; esta menor diferencia creo que está determinada en primer lugar por el hecho de que ellos eran jóvenes para el golpe de estado en 1973 pero ya eran adultos para el plebiscito, por lo que participaron de este proceso social activamente, a diferencia de la generación siguiente que recuerda ese momento como parte de la infancia o adolescencia. En segundo lugar me parece relevante que ambos dramaturgos imparten talleres hace años, por lo que incidieron directamente en la formación de la generación siguiente y estos mismos jóvenes los

identifican como referentes previos en la dramaturgia nacional. En los textos *La puta madre*, *Edipo asesor* e *Infamante Electra* podemos ver que se representan siempre dos generaciones en la escena, los padres que detentan el poder y los hijos que ofrecen la posibilidad de continuar perpetuando sus abusos o amenazar su poderío. Vemos a los padres dictadores en Agamenón y Saúl y al político corrupto en Joshua Halevi, luego están los sucesores que se debaten entre la rebeldía y la admiración: Oziel y Dafne Halevi y una cierta disidencia en la figura de Cassandra. Todos ellos presentan múltiples traiciones y culpas, evitando constantemente asumir la responsabilidad que han tenido en los conflictos de la sociedad representada. La profundidad con que ambos dramaturgos desarrollan todos estos personajes da cuenta de la posición ambigua en las que ellos se encuentran, puesto que parecen no saber si ubicarse dentro de los padres o de los hijos, evidenciando en ambas generaciones la corrupción y el olvido como formas de traición. La única proyección hacia el futuro se presenta en el niño, hijo de Cassandra, que tiene la posibilidad de mantenerse en el olvido y vivir una vida disuelta en la fama y las apariencias o hablar y contar la historia de su madre rescribiendo el pasado nacional. La generación posterior, a la que pertenecen José Palma, Ana López y la compañía La Nacional, se caracteriza por indagar en las diferentes dimensiones de la violencia en una sociedad articulada en torno al consumo, donde los sujetos se encuentran solos, presentando los conflictos que surgen no solo de las propias culpas y traiciones sino también de las que han sido heredadas de los padres. Como señalé anteriormente, esta generación presenta una insistencia en la representación de la adolescencia y las relaciones familiares, identificándose con la misión del niño de Marco Antonio de la

Parra, que elige hablar, y lo hace en primera persona, desde su relación con el pasado. Esta obsesión se explica por un lado por la temprana irrupción que tuvieron en la escena, ya que no enfrentaron las dificultades de las generaciones anteriores de tener que abrirse un espacio en un medio tremendamente represor, sino que se desarrollaron en el marco de una disciplina que ya estaba más consolidada, que tenía más espacios de difusión, estudio y discusión crítica; pero también puede atribuirse a la necesidad de cuestionar la propia participación en la formación de la sociedad que nos ha relegado a una participación limitada a la esfera del consumo, coartando los procesos de formación de la identidad para mantener a los sujetos sometidos por los medios masivos. Es posible observar en estas obras la estrategia de crear un proceso de identificación con lo representado mediante la alusión constante a la memoria cultural (con muchos chilenismos, referencias muy específicas a la cultura de masas) como es el caso de los textos de Palma y López o por medio de la evocación de una memoria sensorial y emotiva vinculada a la infancia (juegos, situaciones cotidianas, descripciones de la soledad) que genera el reconocimiento del espectador en esos sentimientos (López, La Nacional). Esta estrategia obliga a los receptores a confrontar su participación en las situaciones de violencia, al menos desde la pasividad con que las ha aceptado. Estos teatristas pertenecen a una generación que ha estado marcada por la indiferencia con la que observan a sus mayores decidir el futuro del país, sin asumir un compromiso con su rol de ciudadanos ni identificarse con ningún proyecto colectivo. Como plantean los historiadores Salazar y Pinto, los jóvenes de las generaciones de los ochenta y noventa no han podido vivir sensaciones de 'omnipotencia' histórica, como los jóvenes del '68 en su primera fase. Ni han ocupado el espacio público con una nueva

alternativa 'política' o un proyecto 'revolucionario'. . . Sin embargo, a diferencia de todas las generaciones juveniles anteriores, las del '80 y del '90 (sobretudo esta última) han enfrentado un desafío inédito: convertir la derrota en un horizonte cultural de esperanza y este horizonte en un nuevo proyecto de sociedad. Sin duda, es la tarea más compleja de todas. (*Niñez* 234)

Estos académicos plantean el especial desafío que ha tenido esta generación, sin embargo las respuestas a este complejo llamado social se representan en las obras desde la frustración de la repetición de los modelos de violencia y exclusión de los padres. Esta generación ha sido muy clara en verbalizar las degradaciones del tedio, el enorme dolor de la frustración, sin ser capaz de proponer formas que convoquen a sus coetáneos. No veo una respuesta positiva al desafío señalado por los historiadores, por el contrario esta generación ha dibujado el horizonte de la derrota, reflexionando en la mediocridad de su posición sin entregar esperanzas. Como se planteó anteriormente, esta generación es el hijo de Cassandra que ha elegido hablar pero nadie parece creerle porque es artista, por lo que verbalizan la disconformidad pero sin ser capaces de gestar un movimiento activo que sirva para convocar a una colectividad, sino que siguen trabajando desde la subjetividad de la primera persona.

Muchas de las obras más emblemáticas de la escena nacional postdictatorial pueden enmarcarse en una progresión similar a lo largo de las generaciones y responden un cuestionamiento similar de las dimensiones de violencia y responsabilidades y culpas en la sociedad chilena contemporánea. Entre las obras más destacadas están *Historia de la sangre* (1990) dirigida por Alfredo Castro, que tematiza la marginalidad y la criminalidad, cristalizando la violencia vinculada al deseo individual, pero con la presencia constante de una violencia mayor que determina a los personajes;

Río Abajo (1995) de Ramón Griffero, que exhibe la cotidianidad de un edificio periférico en el que los mayores exponen el testimonio de la violencia del pasado (en los personajes del ex torturador y la mujer de un detenido desaparecido, ambos marginados en el presente) mientras los jóvenes señalan las múltiples degradaciones del presente (prostitución, narcotráfico, infantilismo), siendo asediados por el fantasma de un niño que emerge del río (¿el futuro?); otra de las figuras importantes de la escena nacional es Andrés Pérez, que en los noventa estrena obras como *El desquite* (escrita por Roberto Parra y estrenada en 1995) que ya desde su título señala la representación de la venganza vinculada a la reflexión de género y clase social en el espacio rural y *La consagración de la pobreza* (1995), que también explora en la marginalidad y los roles sociales, pero desde la tradición circense y con un marcado tono humorístico. Entre las obras más reconocidas de la dramaturgia más joven también es posible encontrar preocupación por la revisión de la memoria histórica y el rol social de la juventud (como en *Prat* (2002), *Juana* (2004) y *Cristo* (2008) de Manuela Infante), la exploración en las distintas dimensiones de la violencia social y los espacios de memoria, ya sea vinculada a clase marginal y la crónica roja (como en *H.P.* (2007) y *Niñas Araña* (2008) de Luis Barrales) o a los espacios que evocan los discursos de la memoria y su interacción con quienes los transitan (como en *Neva* (2006) que transcurre en un teatro ruso mientras preparan un montaje de Chéjov y *Villa + Discurso* (2011) que reflexiona sobre la reconstrucción de un antiguo centro de detención y tortura durante la dictadura, ambas de Guillermo Calderón), solo por mencionar las obras más reconocidas de los dramaturgos más destacados de esta generación.

La obsesión por estos temas sin duda es sintomática de la falta de reflexión sobre el pasado reciente, por lo que se hace necesario que desde diversas disciplinas se insista en la importancia de indagar en la memoria y cuestionar la identidad de forma que se vaya articulando un discurso que refleje los conflictos de la sociedad. Sin duda este es un proceso complejo y el arte no es el único frente que aporta a esta reflexión, sin embargo es posible observar con bastante claridad que el teatro presenta una relación muy dinámica con su contexto, por lo que expresa de forma más inmediata que otras disciplinas los problemas que determinan el momento de producción. Además ha existido en Chile y Latinoamérica una importante tradición que otorga al teatro una mayor responsabilidad política, por lo que se le exige de un modo más enfático que a otras disciplinas que enfrente los conflictos que nuestra sociedad y especialmente los medios de comunicación masiva han silenciado.

Como argumentaba en el primer capítulo, es evidente que con el gobierno de Sebastián Piñera (y el fin de los gobiernos de la Concertación) hay un quiebre con el período anterior, por lo que es posible comprenderlo como el fin de la postdictadura. Este cambio no solo pasa por un nuevo liderazgo político, sino que se caracteriza principalmente por nuevas dinámicas de participación social que han dado representatividad a ese discurso del malestar y la frustración que se había estado gestando durante veinte años y se había mantenido relativamente limitado a las esferas del arte y las ciencias sociales. Uno de los elementos que evidencia con mayor elocuencia esta ruptura con los años anteriores es la gran importancia que tienen el

cuerpo y la performance pública para estos movimientos. En los últimos meses se ha convocado a miles de chilenos para marchar por diversas causas, principalmente por las protestas estudiantiles, las demandas sindicales, la defensa del medioambiente, la denuncia de la centralización y la precariedad en localidades más extremas (especialmente Aysén, en el extremo sur) y la reivindicación de la igualdad de género con agrupaciones contra el machismo y la discriminación de la homosexualidad.

También se ha visto con mayor frecuencia el recurso de la huelga de hambre como medio de presión para conseguir la atención mediática para denunciar diversos abusos, como las carencias del sistema educacional y los excesos cometidos contra los mapuche, quienes son reprimidos con violencia y procesados al amparo de la Ley Antiterrorista que permite condenas más extensas. De este modo se hace evidente que los discursos que critican al sistema solo logran ser difundidos en la medida en que son encarnados por los ciudadanos; no basta con las señales de las encuestas de opinión (que en el último tiempo han sido bastante cuestionadas), se ha hecho imperante que esas críticas ocupen el espacio público para llamar la atención de los gobernantes que parecen completamente desvinculados de la gente a que representan.

Si bien han sido muchos los académicos que han discutido este fenómeno, entre los cuales se ha destacado muchísimo el historiador Gabriel Salazar (frecuentemente citado a lo largo de esta tesis), la voz que más se ha concentrado en analizar el descontento ha sido Alberto Mayol, quien incluso ha sido llamado “el sociólogo del malestar”. Me parece especialmente interesante que sus planteamientos lograron mayor difusión gracias a una presentación hecha en la ENADE (Encuentro Nacional de la

Empresa) a fines del 2011, una reunión de los más importantes empresarios del país, muy vinculada a la derecha; de modo que la corporalidad de esta performance, que fue ensayada y preparada especialmente para esa audiencia en particular, también está estrechamente vinculada a su irrupción en la discusión pública. Posteriormente Mayol publicó el libro *El derrumbe del modelo*, que ya va por su segunda edición, donde plantea que el sistema neoliberal instaurado por la dictadura y reforzado por los gobiernos democráticos ha entrado en una crisis y sin saber hacia dónde conduce sí intenta perfilar las dimensiones del malestar social:

[Este libro] es un intento por argumentar que todo orden social requiere legitimidad y que la legitimidad de este modelo de sociedad, basado en un específico modelo económico, se ha desplomado. Más aún, se ha caído justificadamente y sin posibilidad de retorno . . . Digo que se acaba este modelo, la arquitectura específica en la que hoy habitamos, con una sociedad de mercado, una matriz exportadora de materias primas, un fuerte predominio del mundo financiero y una alta concentración del poder político y económico. (16-7)

A lo largo del libro, Mayol va explicando y argumentando esta falta de legitimidad con mayor detalle, y entre los síntomas más evidentes señala la importante convocatoria que han tenido las marchas anteriormente nombradas. Dentro de las varias razones que señala como motivos del malestar, se encuentran, de un modo semejante a las violencias denunciadas por las obras analizadas, la corrupción de los políticos y la falta de representatividad. En primer lugar, los dirigentes “están usando un poder que se les ha delegado para satisfacer sus propios intereses, han traicionado el interés general. Más de la mitad de la población se siente traicionada” (49) lo que se traduce en una sociedad que se siente vulnerada, que va paulatinamente constatando que la violencia ya no es algo que le sucede a los otros, sino que está determinando su cotidianidad:

Como queda en evidencia, la injusticia no solo estaba en la sensación de la falta de equidad, sino en algo más profundo. La injusticia era la traición de la representación, la mentira de los relatos; en definitiva, la ausencia de verdad de una sociedad que había decidido que cualquier ficción útil era buena. (Mayol 52-3)

La expresión usada para estas denuncias es precisamente la de traición. Nuestra cultura está basada en múltiples traiciones, muchas cotidianas y provocadas por cada sujeto, pero lo más grave es que se arraiga en la profundidad de la representación de sus líderes y los relatos que articulan la identidad colectiva.

Recientemente se estrenó en Chile la película *NO*, que narra las gestiones del grupo detrás de la campaña de la franja electoral exhibida en televisión para el Plebiscito de 1988. La crítica cinematográfica en la prensa se encuentra bastante dividida en la interpretación y valoración, pero mayormente disconforme⁴⁷; en mi opinión esto es reflejo de la enorme ambigüedad ética que se presenta; para mí más que divertida o épica es una película terriblemente triste. La reiteración del *slogan* “La alegría ya viene” hace imposible evadir la pregunta que ya se había reiterado en los últimos años ¿llegó alguna vez esa alegría? Hoy en día la respuesta es siempre negativa. La ambivalencia reside en que no queda claro a quién se está señalando como responsable, si a los del Sí o a alguno entre el espectro más amplio de actitudes representado en la oposición y en qué medida esa franja fue representativa del estilo de gobernar de la Concertación. La película oscila entre la nostalgia del material de archivo incluido en el largometraje y la constatación de que el tiempo ha pasado en el rostro de

⁴⁷ Entre las críticas más interesantes para esta discusión destaco “No. Un par de explicaciones para el país del ‘tampoco’” de Juan Pablo Vilches, “‘No’, la película: mi gran duda” de Ricardo Israel y Ascanio Cavallo

los mismos actores sociales que hoy aparecen veinte años después; han cambiado mucho, el país ha cambiado mucho, pero no ha avanzado hacia la dirección que la mayoría imaginó en esa época.

Tanto el texto de Mayol como la película de Larraín nos plantean un cuestionamiento de las culpas y responsabilidades respecto de nuestra historia social poniendo en evidencia la importancia que los roles sociales y la performance tienen en la difusión y discusión de aquello que se encuentra naturalizado en nuestra cultura, lo que Linda Hutcheon reconoce como “lo dado” en la sociedad postmoderna (*A poetics* XIII). Uno de los grandes logros de los diferentes movimientos sociales de la actualidad es precisamente instalar en la esfera pública estas reflexiones, provocando una observación más crítica en los más jóvenes.

Tengo muchas expectativas de la generación que sigue, tiene otros traumas, menos culpas, muchas más redes y se enfrenta a los mayores con otra actitud. Parecen admitir menos traiciones, configurar sus deseos con menor influencia de los medios masivos, evadir la maldición del hijo de Cassandra y escuchar a otros, escucharse entre ellos. Sin duda tienen una relación más fluida con la corporalidad y una mayor conciencia de la importancia de la performance en la cultura. Es difícil especular acerca de cómo será el futuro, de la escena teatral, de la política en Chile, en ese sentido mi proyecto es semejante al de Mayol quien plantea que su libro (al igual que mi tesis) “termina en un final, no en un comienzo” (17). Espero que la nueva etapa no tenga tantos oráculos nefastos ni cumpla los destinos trágicos que me ha tocado analizar en estas páginas.

Obras citadas.

- Accatino, Francesca. "Benjamín Galemiri: elaborando el duelo desde la ausencia en Edipo asesor". *Revista Teatro Apuntes* 125 (2004): 88-98. Print.
- Ahumada Peña, Haydée. "Un dramaturgo al trasluz, José Ricardo Morales". Print. *Revista Chilena de Literatura* 60 (2002): 125-37. Print.
- Albornoz Farías, Adolfo. "Veinticinco afanosos años entre textos y escenas." Radrigán, Juan. *Crónicas del amor furioso*, 7-15.
- . "Marco Antonio de la Parra, tres décadas de teatro, 1975-2006". *Acta Literaria* Nº 33 (109-132), 2006. En web 1 de julio de 2012. http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-68482006000200008&script=sci_arttext
- Arenas, Braulio. "El Orfeo de José Ricardo Morales". *El Mercurio* (Santiago, Chile)-- sept. 16, 1975, p. 27. Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Cuarto Propio, 2000. Print.
- Bengoa, José. *Historia de un conflicto: el estado y los mapuches en el siglo XX*. Santiago: Planeta, 2007. Print.
- Bitar, Sergio, entrevistado. CNN Chile. Transmitido el 22 de agosto de 2011. En web 1 de septiembre 2012. http://www.youtube.com/watch?v=0_xjvipAW0M TV show.
- Burotto, Alessandra y Carmen Torres (Eds). *Y votamos por ella. Michelle Bachelet: miradas feministas*. Santiago: Instituto de la Mujer, 2011. En web 25 de junio 2012 <http://www.insmujer.cl/libro.pdf>
- Butler, Judith. *Bodies that Matter*. New York: Routledge, 1993. Print.
- . *El grito de Antígona*. Barcelona: El Roure, 2001. Print.
- Cárcamo Huechante, Luis. *Tramas de Mercado: imaginación económica, cultura pública y literatura en el Chile de fines del siglo veinte*. Santiago: Cuarto Propio, 2007. Print.
- Cardone, Resha. "Reappearing Acts: Effigies and the Resurrection of Chilean Collective Memory in Marco Antonio de la Parra's 'La tierra insomne o La puta madre'". *Hispania* 88.2 (2005): 284-93. Print.
- Careaga C. Roberto. "Infamante Electra: La obra que trae a Raúl Ruiz a las tablas chilenas". *Diario Siete* 2 de abril de 2006. En web 8 de agosto de 2012 <http://www.galemiri.cl/siete2406.html>
- Carlson, Marvin. *The Haunted Stage. Theatre as memory machine*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002. Print.

- de la Parra, Marco Antonio. *El deseo de toda ciudadana*. Santiago: Ediciones del Ornitorrinco, 1986. Print.
- . *Sueños eróticos / Amores imposibles*. Santiago: Ediciones del Ornitorrinco, 1986. Print.
- . *La secreta obscenidad de cada día; Infieles; Obscenasmente (in)fiel, o una personal crónica de mi prehistoria dramática*. Santiago: Planeta, 1988. Print.
- . *Cartas a un joven dramaturgo*. Santiago, Dolmen, 1995. Print.
- . *La mala memoria. Historia personal de Chile contemporáneo*. Santiago: Planeta, 1997. Print.
- . *Carta abierta a Pinochet. Monólogo de la clase media chilena con su padre*. Santiago: Planeta, 1998. Print.
- . *La puta madre*. CELCIT Argentina. Web 29 de julio 2012
<http://www.celcit.org.ar/publicaciones/dla.php?cat=apeautor&mod=asc&ver=todas&ini=80>
- Drouilly Hurtado, Mónica. "Little Medea y Compañía de Teatro La Nacional, una de las grandes revelaciones dramáticas de la temporada 2006". *Portal de Arte*. En web 25 de julio 2012 <http://www.portaldearte.cl/especial/little.html>
- Ercilla, Alonso de. *La Araucana*. México: Porrúa, 1998. Print.
- Esslin, Martin. *El teatro del absurdo*. Barcelona: Seix Barral, 1961. Print.
- Escrive, Joaquín. *Diccionario razonado de legislación y jurisprudencia*. Tomo IV. Madrid: Eduardo Cuesta, 1874-1876. En web 9 de agosto 2012
http://bib.us.es/guiaspormaterias/ayuda_invest/derecho/penalInfamante.pdf
- Fernández, Luis Manuel. "Orfeo y el desodorante". *El Cronista* (Santiago, Chile)-- oct. 6, 1975, p. 30.
- Fernández Ramil, María de los Ángeles. "El género Post-Bachelet: la Pérdida de un territorio compartido". *Revista anales Séptima Serie* N° 2 (noviembre 2011) Web 25 de junio 2012
<http://www.anales.uchile.cl/index.php/ANUC/article/viewFile/17304/20592>
- Fiol-Matta, Licia. *A Queer Mother for the Nation: The State and Gabriela Mistral*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002. Print.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2002. Print.
- Freud, Sigmund. *Obras completas*. Buenos Aires: El Ateneo, 2003. Print.

- Galemiri, Benjamín. "Edipo asesor". 7 muestras 7 obras. Teatro chileno actual. Por Pablo Álvarez et al. Santiago: Lom, 2001. Print.
- . Infamante Electra. Santiago: Cuarto propio, 2006. Print. Guerrero, Eduardo. *Acto único: Dramaturgos en escena*. Santiago: Universidad Finis Terrae; RIL Editores, 2001. Print.
- . Prólogo. *Antología Esencial*. Por Benjamín Galemiri. Santiago de Chile: Edebé, 2003. 7-24. Print.
- Groening, Matt. "Juego Limpio". *Los Simpson*. Fox Broadcasting Company (temporada 12) 1998. TV show.
- Hurtado, María de la Luz y Vivian Martínez Tabares. *Antología dramaturgia chilena del 2000: nuevas escrituras*. Santiago: Cuarto Propio, 2009. Print.
- Hurtado, María de la Luz. "La performance de los juegos florales de 1914 y la inadecuada presencia de Gabriela Mistral en ellos." *Revista Chilena de Literatura* 72 (Abril 2008): 163 – 191. En web 25 de julio 2012 http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22952008000100008&script=sci_arttext
- Hurtado, María de la Luz y Juan Andrés Piña. "Los niveles de marginalidad en Radrigán." Radrigán, Juan. *Hechos consumados. Teatro 11 obras*. Santiago: Lom, 1998. 5-23. Print.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of postmodernism*. New York: Routledge, 1988. Print.
- . *A theory of adaptation*. New York: Routledge, 2006. Print.
- Israel, Ricardo. "'No', la película: mi gran duda". En Web 20 de agosto 2012. <http://blog.lanacion.cl/2012/08/17/no-la-pelicula-mi-gran-duda/>
- Jackson, Michael. *Thriller*. Dirigido por John Landis. EE. UU. 1983. Videoclip.
- Jameson, Frederic. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1991. Print.
- Klein, Naomi. "Blank is beautiful". *The Shock Doctrine*. New York: Picador, 2008. Print.
- Labra Herrera, Pedro. "'La orestiada', tragedia para los sentidos". *El Mercurio*. 14 de enero 2000, C14. En web 1 de septiembre 2012 <http://bncatalogo.cl/htdocs/RC0051204.pdf>
- Lacan, Jacques. "La paradoja del goce", "La esencia de la tragedia" "La dimensión trágica de la experiencia analítica" en *El seminario de Jacques Lacan. Libro 7. La ética del psicoanálisis. 1959-1960*. Buenos Aires: Paidós, 2005. Print.

- Laplanche, Jean y Jean-Bertrand Pontalis. *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1996. Print.
- Larraín, Pablo, dir. *No*. Santiago, 2012. Film.
- Letelier, Agustín. "Leer a Galemiri". *El lobby del odio*. Por Benjamín Galemiri. Santiago: Catalonia, 2006. Print.
- . "Humor y desmesura moral en Galemiri". *Obras completas I*. Por Benjamín Galemiri. Santiago: Uqbar Editores, 2007. Print.
- López Montaner, Ana. *El Thriller de Antígona y Hnos S.A. Antología dramaturgia chilena del 2000: nuevas escrituras*. Santiago: Cuarto Propio, 2009. Print.
- Mayol, Alberto. *El derrumbe del modelo*. Santiago: Lom, 2012. Print.
- Medina, Marcela. "Discurso, subversión y rebeldía de género en Infamante Electra de Benjamín Galemiri". *Literatura y Lingüística* 24: 61-79. Web 2 de agosto 2012 <http://www.scielo.cl/pdf/lyl/n24/art04.pdf>
- Miranda Cancela, Elina. "Medea y la voz del otro en el teatro latinoamericano contemporáneo". *La Ventana*, 22 (2005): 69-90. Web 6 de junio 2012. <http://148.202.18.157/sitios/publicacionesite/ppperiod/laventan/Ventana22/69-90.pdf>
- Montecino, Sonia. "Mestizaje". *Pensamiento Crítico latinoamericano. Conceptos fundamentales*. Coordinado por Ricardo Salas Astrain. Santiago: Ediciones UCSH, 2005. Volumen II, 655-661. Print.
- . *Madres y huachos. Alegorías del mestizaje chileno*. Cuarta edición ampliada y actualizada. Santiago: Catalonia, 2007. Print.
- Morales, José Ricardo. *Edipo reina o la planificación*. En *Teatro mítico*. Santiago: Editorial Universitaria, 2002. Print.
- . *Drama*. Revista de la Asociación de Autores de Teatro. 16 (2003). Web 13 de febrero 2012. <http://www.aat.es/pdfs/drama16.pdf>
- Medina Bravo, Marcela. "Discurso, subversión y rebeldía de género en *Infamante Electra* de Benjamín Galemiri". *Literatura y Lingüística*. Universidad Católica Silva Henríquez 24 (2011): 61-79. En web 1 de septiembre 2012 http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-58112011000200004&script=sci_arttext

- Morenilla Talens, Carmen. *La irascible Electra*. Revista cuatrimestral de humanidades 13. 39 (2006): 19-36. En web 9 de agosto 2012. http://antigua.gipuzkoakultura.net/pdf/lairascibleElectra_.pdf
- Moro, Andrea. *La escalera*. En *No soy la novia, seguida de La escalera*. Santiago: Editorial Ciertopez, 2006. Print.
- Moulián, Tomás. *Chile Actual, anatomía de un mito*. Santiago: LOM, 1997. Print.
- Navarrete González, Carolina A. "La Circularidad Identitaria de la Huacha en *Madres y Huachos. Alegorías del mestizaje chileno* de Sonia Montecino" *Espéculo*. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. En web 12 de julio 2012. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/huacha.html>
- Oyarzún, Carola. "Benjamín Galemiri: Obras completas". *Obras completas I*. Por Benjamín Galemiri. Santiago: Uqbar Editores, 2007. Print.
- . "Edipo asesor y los espacios delirantes". "Edipo asesor y los espacios delirantes". *Teatrae* 5 (2001): 17-9. En web 4 de marzo 2012 <http://www.galemiri.cl/Oyarzun.html>
- Palma, José. Diarrea. En web 7 de enero 2012. www.archivodramaturgia.cl
- Piña, Juan Andrés. "Teatro: fundación, renovación y compromiso en la escena nacional". *100 años de cultura chilena 1905-2005*. Santiago: Zig-zag, 2006. Print.
- . *Contingencia, poesía y experimentación. Teatro chileno 1976-2002*. Santiago: RIL, 2010. Print.
- Radrigán, Juan. Entrevista. "Entrevista en un acto" Por Ernesto Saúl. *Cauce*. 7. 105 (27 de abril 1987): 28-29. En web 1 de septiembre 2012 www.memoriachilena.cl
- . Entrevista. "Arriba el telón." *Hoy*. Santiago. 21. 587 (17 de octubre 1988): 35. En web 1 septiembre 2012 www.memoriachilena.cl
- . Entrevista. "Antes de escribir no existía." Por Silvia Peña Pinilla. *El Mercurio*. Santiago: 19 sep. 199: 10-11 (suplemento). En web 1 de septiembre 2012 www.memoriachilena.cl
- . "El teatro chileno no tiene trascendencia". *La Tercera*. Santiago 6 de agosto, 2000: 56. En Web 22 de agosto 2012 http://www.bncatalogo.cl/F/JNV38EHM3IGDH3RD5KIKNNQXEPC1AAIEVF61L9JEAPTCIUBDE-18981?func=full-set-set&set_number=065490&set_entry=000038&format=999

- Ramírez Álvarez, Carolina. "Producir una empresa editorial, el caso de la Revista de Crítica Cultural en Chile". *ALPHA* 26 (Julio 2008): 261-79. Print.
- Rengifo, César. *La fiesta de los moribundos*. Caracas: Fundación para la Cultura y las Artes, FUNDARTE, 2010. Print.
- Richard, Nelly. "Introducción". En Richard, Nelly (Comp.). *Pensar en/la postdictadura*. Santiago: Cuarto Propio, 2001. Print.
- Rizk, Beatriz. "Edipo asesor de Benjamín Galemiri: Hacia una dramaturgia de la transición". *Latin American Theatre Review*, Vol. 41, No. 2: Spring 2008. 17-28. Print.
- Rubin, Martin. *Thrillers*. Madrid: Cambridge University Press, 2000. Print.
- Ruiz, Raúl. "Las obras de Galemiri". *Obras completas I*. Por Benjamín Galemiri. Santiago: Uqbar Editores, 2007. Print.
- Salazar, Gabriel y Pinto, Julio. *Historia contemporánea de Chile I. Estado, legitimidad, ciudadanía*. Santiago: Lom, 1999. Print.
- Salazar, Gabriel y Pinto, Julio. *Historia contemporánea de Chile V. Niñez y juventud*. Santiago: Lom, 2002. Print.
- Sófocles. *Tragedias*. España: Gredos, 2000. Print.
- Teatro La Nacional. *Little Medea*. Santiago, 2006. En web 15 de julio 2012. http://www.teatrolanacional.cl/little%20medea/texto_littlemedea.pdf
- Teatro La Nacional. "La Nacional". En web 15 de julio 2012. <http://www.teatrolanacional.cl/>
- Vicuña, Ricardo, dir. *Mi nombre es Lara*. Televisión Nacional de Chile, 1987. TV show.
- Vidal, Hernán. *Tres argumentaciones posmodernistas en Chile*. Santiago: Mosquito Editores, 1997. Print.
- Vilches, Juan Pablo. "No. Un par de explicaciones para el país del 'tampoco'". *La Hora* 19 de agosto 2012: 10-1. Print.

Curriculum Vita

Viviana María Pinochet Cobos

Education

- 2007-2012 Ph.D in Spanish Literature, Graduate Program in Spanish.
Rutgers, the State University of New Jersey. New Brunswick, New Jersey.
- 2005-2007 M.A. in Spanish Literature, Graduate Program in Spanish, Rutgers University.
- 1999-2003 B.A. in Linguistics and Hispanic Literature Universidad Católica de Chile. Santiago, Chile. Awarded with maximum distinction.

Occupation

- 2005-2009 Teaching Assistant.
Department of Spanish and Portuguese.
Rutgers, the State University of New Jersey. New Brunswick, New Jersey.
- 2011- 2012 Lecturer in Spanish American Literature
Universidad Católica de Chile
Universidad Alberto Hurtado
Santiago, Chile.

Publications

“Cuestionamientos éticos de la obra de Juan Radrigán”. Chile en su literatura (1973-2008) *Inti, Revista de Literatura Hispánica*, (69-70) Primavera –otoño 2009: 221-233.