

El año en que nació, el teatro de las memorias y sus fantasmas

Ana M. Guerrero Andrade

—Donde hay memoria hay teatro.
(Herbert Blau, *The Audience*, ctdo. en Carlson 5)

En *El año en que nació*, obra de la directora argentina Lola Arias, once *performers* nacidos durante la dictadura de Chile (1973-1990) reconstruyen las vidas de sus padres en el escenario, rememoran los hechos históricos de ese momento específico de la historia del país y a la vez se enfrentan a los impactos personales de esos eventos ante la mirada de la audiencia. En su libro *El teatro como máquina de la memoria*, Marvin Carlson señala que toda representación tiene un carácter espectral. Esta naturaleza del teatro ayuda a conectar al público con la obra, pero a su vez puede alterar el mensaje de la misma. Siguiendo la teoría de Carlson, en este artículo se analizan los diferentes fantasmas que residen en *El año en que nació* para mostrar las formas en que este “escenario poseído” abre la actuación más allá de lo personal y lo nacional. El análisis empieza examinando cómo los fantasmas aparecen en las diferentes puestas en escena de la directora, ya que su estilo evoca a sus otras producciones, específicamente *Mi vida después*. En segundo lugar, se examina cómo se perciben estos entes espectrales en los once *performers* y en los objetos personales —y su simbología—, con los que nos relatan las memorias privadas que van formando los acontecimientos de la dictadura. ¿Cómo marcan a los personajes estos fantasmas que se manifiestan tanto en los actores como en la utilería que manipulan en escena? Y ¿de qué maneras los dividen o los unen? Por último, se analiza cómo esta obra es una herramienta para tratar la relación entre las memorias personales —con sus múltiples interpretaciones al reconstruir recordando y obteniendo información de segunda mano— y la memoria colectiva, ya que se nos cuenta un acontecimiento pasado conocido por toda la población chilena, tanto los que vivieron la dictadura como los

jóvenes que sufrieron sus consecuencias *a posteriori*. La universalidad del tema que trata la obra ejemplifica cómo las secuelas de una dictadura siguen en el presente y van a continuar en el futuro. Se argumenta que los espectros de la actuación ponen de relieve una tensión entre lo personal y lo colectivo, así como entre lo nacional y lo global, tanto para solidificar y cuestionar la historia chilena como para resaltar su universalidad.

Los fantasmas que escoltan a Lola Arias

Lola Arias, nacida en Buenos Aires en 1976, es una artista multidisciplinaria que, además de dirigir teatro y cine, también escribe, actúa, compone música y canta. Es una de esas directoras que, como indica Carlson, está custodiada por espectros: “una nueva puesta de un director, una vez que su carrera está establecida, estará casi con certeza rondada por los fantasmas del trabajo anterior del director [...] Esto es particularmente cierto en el caso de directores, como lo es en el caso de actores, con un estilo llamativo o individual” (98). Arias se caracteriza por sus puestas en escena sugerentes y provocativas que estimulan todos los sentidos. El sugestivo y único estilo narrativo, visual y sonoro de la directora argentina hace que sus nuevas obras se asocien con las anteriores.¹ Además, los materiales se reciclan y se van exhibiendo en sus diferentes trabajos. Como ella misma apunta: “De alguna manera, lo que no tuvo lugar en una obra, reaparecería en la siguiente, como un fantasma” (141).

En el caso de *El año en que nació*, los espectros de la experiencia de otras obras están presentes específicamente en *Mi vida después*, en la que los hijos de la generación que vivió durante la dictadura de Argentina cuentan las biografías de sus progenitores con sus propias voces.² Se puede observar un gran paralelismo entre ambas producciones: el uso de biografías para contar la historia de un país, el empleo de documentos familiares o históricos y el manejo de la tecnología. Son, como los llama Arias, textos gemelos. Ambas producciones siguen el modelo de Biodramas, un proyecto llevado a cabo por la directora argentina Vivi Tellas en el Teatro Sarmiento de la ciudad de Buenos Aires durante los años 2002 y 2009. Biodrama es una exploración de la vida de las personas a través del teatro. Diferentes directores participan en este proyecto cuyo objetivo es contar historias de personas vivas; con el uso de testimonios, cartas, fotos y otros archivos, se cuentan las biografías personales. Los documentos no son omnipotentes. Es decir, se utilizan como punto de partida para trabajar la percepción de estas personas y la relación con los cuerpos en el escenario. Se llevan a escena biografías auténticas de una gran variedad de personas, representadas por actores, o en el caso del proyecto

Archivos de Tellas, que forma parte del ciclo Biodramas, por personas que no son actores profesionales. En los Biodramas se pueden percibir resonancias del teatro documental, pero a diferencia de este, Tellas propone una mezcla de lo cotidiano y lo extraordinario de la vida de sus protagonistas, un espacio teatral en el que se confunden las fronteras de la realidad y la representación. Como indica Paola Hernández: “el documento ahora sirve como un punto de partida donde tanto la realidad como la ficción se ponen a prueba” (117). La fusión de lo ficticio del teatro y de lo real del documento relativiza la verdad y los hechos.³

El año en que nació se engendra en 2011, el mismo año en que se presenta en Santiago de Chile *Mi vida después*. Se concibe como taller para explorar con jóvenes chilenos y recrear sus vidas familiares durante la dictadura. Este taller acabó convirtiéndose en producción teatral que se presentó por primera vez en 2012 en el Festival de Santiago a Mil en la capital chilena.⁴ Tras su estreno, la obra ha participado en multitud de festivales internacionales como, por ejemplo, el Festival Próximo Futuro en Lisboa, el Festival Sens Interdit en Lyon y el Akcent Festival en Praga, entre otros. Además, ha viajado a diversas ciudades del mundo, entre otras Budapest, Nueva York, Chicago, Londres y Buenos Aires.⁵

La producción chilena se origina siguiendo el formato *remake*, como la propia directora lo denomina, de *Mi vida después*. Es decir, que los actores recrean y vuelven a vivir “aquellas historias conocidas, supuestas e imaginadas de los padres” (Brownell 3). A través de la creación colectiva, los actores tienen la posibilidad de experimentar con los objetos, las historias, la tecnología, la música, los ruidos y con ellos mismos. El espacio teatral les permite hablar sobre un pasado doloroso, les proporciona la posibilidad de contar públicamente la historia de un país que muchos prefieren mantener en silencio, incluso la generación de los que la vivieron y sobrevivieron, y además les permite contar su propia historia personal y la de sus padres. Este formato teatral posibilita que los actores examinen sus luchas y sufrimientos interiores, al mismo tiempo que, al crear conjuntamente, se enfrentan a los conflictos colectivos. La puesta en escena de *El año en que nació* también tiene muchas similitudes con su obra gemela. En ambas producciones todos los actores están en escena durante toda la función y ellos mismos son a veces espectadores de sus compañeros. Los actores se representan a sí mismos o a sus progenitores, o escenifican las escenas que otro compañero está narrando.

No obstante, como señala Jean Graham-Jones, no se puede considerar simplemente *El año en que nació* como la “versión chilena” de *Mi vida después*.

Como ella apunta: “Its distinctive genesis, creative process, and structural details suggest a different aesthetic approach and even a different performance network” (235). Existen interesantes diferencias entre ambas obras y nuevas reflexiones nacen de forma original en la producción chilena. El elenco de esta es mucho más grande, está compuesto por once *performers*, como los llama Arias, y no todos son actores profesionales. Además, el escenario está ambientado en un aula de clase, lugar en el que normalmente se aprende la Historia oficial de un país.⁶ En este caso los *performers* están reescribiendo y/o reaprendiendo la Historia; recrean colectivamente sucesos históricos específicos que marcaron la época dictatorial, como el día del golpe, la visita del Papa y los apagones en protesta a Pinochet.

Los jóvenes chilenos, a diferencia de los argentinos, explican la situación de los padres en la actualidad. Por ejemplo, Leopoldo nos cuenta sobre su papá: “Nos mira con desconfianza y no quiere salir a la calle para no encontrarse con alguien que le recuerde el pasado” (Arias 131). Hablan de las secuelas que hoy sufren sus padres a causa de la dictadura. Asimismo, durante la función se dejan ver los conflictos internos que existen entre los actores, por ejemplo, cuando se ordenan en el escenario según la ideología de sus progenitores, la clase económica o el color de piel. Estas opiniones enfrentadas son un legado del pasado; son los mismos conflictos que sufrían sus padres antes de y durante la dictadura. El régimen de Pinochet instauró un sistema de coerción y censura para manipular la información. Controló la verdad oficial de los hechos e intentó acallar las voces de la oposición, las que, por su parte, encontraron maneras de ir infiltrando información en contra de la dictadura. La sociedad, que ya estaba dividida ideológicamente, recibe información tergiversada e influenciada que fomenta el conflicto social, conflicto heredado por los hijos.⁷

Esta disputa se ve reflejada en la diferencia más significativa entre las dos obras; los actores argentinos convienen en cómo contar la historia de su país, mientras que los chilenos no consiguen llegar a un acuerdo de una versión consensuada del régimen militar. Hay un desacuerdo para definir a quién se le considera más de izquierdas si a las mujeres militantes de un partido o a las que participaban en protestas populares. En la escena “Discusión izquierda/derecha”, Jorge dice: “Pero acá las compañeras están diciendo que las mamás de partidos o movimientos políticos tienen más derecho sobre la democracia ganada que las pobladoras que se reventaban en las protestas” (103). Tampoco se ponen de acuerdo en determinar quién estuvo más implicado en el régimen, si el que siguió las órdenes del gobierno o el que apoyó la ideología de

Pinochet. En esa misma escena, cuando discuten sobre la ideología de los padres, el actor dice: “A mi viejo sí... le encantó la dictadura, ama a Pinochet, ¿y al papá de la Vivi que solo siguió órdenes lo querés poner aquí?” (100). De esta manera se observa una confrontación entre los relatos de los *performers* que ponen de manifiesto la falta de un consenso social.

Los cuerpos y los objetos poseídos por el pasado

El 11 de septiembre de 1973, las Fuerzas Armadas chilenas lideradas por Augusto Pinochet, con el respaldo de los Estados Unidos, dieron un violento golpe de estado, atacando el palacio presidencial y derrocando al presidente socialista Salvador Allende, quien en 1970 había sido elegido democráticamente. Empieza en ese momento una dictadura represiva que dura hasta 1990, durante la cual se producen profundos cambios sociales, económicos y políticos; se establece un modelo económico neoliberal y se dicta una nueva Constitución (1980), entre otros. Pero la institucionalización de la violación de los derechos humanos fue una de las características más duras de este periodo; se instaura un clima de miedo y de amenaza que se apodera de toda la población. Como indican Julia Morena Costa y Sara Rojo, “La represión y sus consecuencias entraron en todos los espacios de Chile [...] la dictadura estuvo en cada sótano, en cada casa y en cada vida de los ciudadanos chilenos, en algunas de manera directa y declarada y en otras con el silencio de quien optó por no posicionarse” (119). Durante el transcurso del régimen, se asesinan a 3.200 personas, se torturan a unas 38.000 y cientos de miles de chilenos se ven obligados a exiliarse del país.⁸ La dictadura militar interrumpió la democracia en Chile durante 17 años y tuvo profundas implicaciones sociales, políticas, económicas y culturales que perduran en el presente. A lo largo de los años y de los diferentes gobiernos se han generado distintas interpretaciones de los acontecimientos, pero no se ha llegado a consensuar una única versión oficial de lo que ocurrió. La falta de consenso inquieta a los fantasmas del pasado que no resolvieron sus conflictos y se manifiestan en el presente.

Este desacuerdo sobre los eventos, además del impacto de la dictadura, se revela en el escenario. Los actores, que eran unos niños durante el régimen, reconstruyen y resucitan las vidas de sus padres; reinterpretan un pasado colectivo en un proceso de búsqueda de su propia historia personal, de su identidad. El escenario les permite invocar a sus fantasmas como si de una sesión de espiritismo se tratase. Para ello, además de utilizar sus voces y sus cuerpos, traen a escena y manipulan, haciendo uso de la tecnología, materiales

reciclados del archivo personal, familiar e histórico: fotografías, ropa, cartas, diarios, cédulas de identidad, periódicos, grabaciones de radio y documentos oficiales como los decretos ley. Esta utilería reciclada se convierte en un instrumento que les da la oportunidad de confluir el pasado con el presente ante los ojos de la audiencia. El escenario está decorado con taquillas y pupitres, como si se tratara de una sala de clase. La elección del decorado no es gratuita. Como indican Morena Costa y Rojo, en 2011, año en el que se está engendrando esta obra, comienza una movilización estudiantil masiva en Chile. Los estudiantes de secundaria y universitarios demandan al gobierno, entre otras cosas, educación formal gratuita y de calidad como derecho social (118-119). En la puesta en escena, se muestra una de las consecuencias del pasado en la vida del presente con la protesta social de los jóvenes, algo que reivindica al sistema educativo que derrocó la dictadura.

Al inicio de la obra, uno de los actores (Alejandro) se levanta y comienza a tocar la guitarra. Al mismo tiempo, un compañero, Leopoldo, con un megáfono, va nombrando los años en los que los actores nacieron (de 1973 a 1989). Los otros *performers*, que están sentados en los pupitres, al escuchar el año de su nacimiento, se levantan y empiezan a correr en círculo en el medio del escenario. Esta imagen evoca un adiestramiento militar. Una vez que Alejandro deja de tocar la guitarra, los actores, formando una fila ordenada cronológicamente, se colocan de espaldas al público y uno por uno se dan la vuelta y se presentan. Dicen el año en que nacieron y cuentan un suceso que aconteció ese mismo año y que marcó profundamente la vida social y política del momento.

Como Carlson señala, la memoria y el teatro están profundamente entrelazados. Según él, el drama se asocia en todas las culturas con volver a contar historias con un significado religioso, social o político (16). En *El año en que nació* se interpreta un suceso social y político de la memoria colectiva. Ana, por ejemplo, explica: “1980. Plebiscito, gana el Sí y Pinochet cambia la Constitución para quedarse en el poder para siempre. Con solo 2,3 kilos nazco yo. Mi mamá es del MIR y mi papá un fantasma” (Arias 73).⁹ Van entretejiendo así sus historias privadas con la del país. Asimismo, a través de los documentos reciclados, los actores van hilvanando las vidas de los padres que durante la dictadura estuvieron más o menos involucrados en la política, en uno u otro bando. Desde un militante de la extrema derecha hasta miembros de varias organizaciones izquierdistas torturados, encarcelados, e incluso una mamá asesinada por el gobierno, van pasando por exiliados, policías, carabineros y también una familia ajena a la vida política. Todos

los que vivieron en ese momento son los protagonistas de lo que sucedió, incluso los que decidieron no participar directamente en política, ya que esa posición también tuvo considerables implicaciones. Todos son partícipes de la Historia. Morena Costa y Rojo mencionan cómo los actores a través de sus memorias (herencia del pasado) crean un mosaico en el que todos los discursos tienen cabida (116). En *El año en que nació* se representa un cuadro con las diferentes tonalidades del país.

Los fantasmas se manifiestan en la obra tanto en los cuerpos de los actores, quienes tienen un vínculo sanguíneo con los protagonistas de la dictadura, como en los objetos históricos y familiares que manipulan en el escenario. Estos entes representan las heridas de un pasado doloroso que todavía no han cicatrizado —los conflictos vividos y sus traumas, miedos y frustraciones. Los espectros, que envuelven tanto la utilería como los cuerpos de los actores, acentúan las ausencias, a la vez que testimonian sus propias historias. Por ejemplo, cuando Alexandra explica la historia de su mamá en diferentes escenas, lo primero que se muestra es un recorte de periódico que exhibe una foto del cadáver desnudo de la madre asesinada. Con este documento oficial y con los documentos personales que la actriz irá mostrando, se invoca al fantasma de la mamá, quien literalmente sube al escenario para dar a conocer su historia y confrontar la versión oficial de los hechos. Más tarde, en la escena “Fuenteovejuna”, Alexandra relata los hechos de lo que pasó en esa calle, lugar en el que mataron a la madre y a sus compañeros de militancia. La actriz va narrando y los otros actores van interpretando. Es importante la simbología de los objetos y la música en esta escena; mientras Alexandra va relatando que los militantes estaban acorralados en un departamento sitiado por los agentes del gobierno, otro de los *performers*, Alejandro, toca la guitarra con la salida de cada uno de ellos, simbolizando las ráfagas de disparos que acabaron con sus vidas. Tras interpretar el cuerpo de la madre en el suelo, queda una figura de tiza dibujada en el escenario representando el cadáver. Asimismo, las gafas oscuras que utilizan los actores durante el entierro figuran los agentes del gobierno. Además, algunos de los *performers* interpretan el asesinato de los otros actores. Esta personificación de los hechos en la que unos representan los agentes del gobierno asesinando a los militantes —actuados por otro grupo de *performers*— simboliza la división del pueblo durante la dictadura. El régimen de Pinochet desencadenó una violencia interna en la que los defensores militarizados del gobierno torturaron y mataron a sus compatriotas de ideologías diferentes. En ese momento de la escena se representa la división del pueblo escindido y enfrentado.

En otra escena, Alexandra lee partes de la última carta (documento familiar y privado) que le escribió su madre para su séptimo cumpleaños, unos meses antes de morir, y explica: “Cada vez que leo esta carta me parece que mi madre me estaba preparando para un mundo sin mamá, para una vida sin ella” (Arias 126). Con estas palabras premonitorias de la actriz, contando y rememorando su pasado, se evidencia la ausencia de la madre, así como su presencia fantasmagórica. Ya antes de morir, el espectro de la madre se desvela ante ella misma; todavía con vida se está convirtiendo en un fantasma. Se puede observar con la historia de Alexandra la tensión entre la memoria colectiva—lo que se considera la verdad— y la memoria privada. Se relativiza la idea de una verdad absoluta, de unos únicos hechos de la Historia. Alexandra cuenta sobre el artículo de periódico que exhibe una fotografía del cadáver de la madre: “Esa que está en la foto es mi mamá. Fue portada de los diarios al día siguiente del falso enfrentamiento en Fuenteovejuna” (90). Se sabe que se desnudó el cuerpo a propósito y se manipuló la historia para crear cierto sensacionalismo y para culpabilizar a la víctima. Hernández, al hablar del teatro documental del siglo XXI (específicamente de *Mi vida después*), explica cómo este tipo de teatro “confronta el valor del archivo como verdad absoluta” (117). El *remake* de la vida de Alexandra reviviendo lo sucedido a través del uso de objetos personales y documentos públicos permite que se cuestionen las versiones oficiales de la verdad y, a su vez, da voz a los que fueron silenciados. El escenario permite testimoniar las memorias privadas para que formen parte de la memoria del país. Además, se pone en tela de juicio la versión oficial del gobierno, que tergiversó y falsificó la información pública durante la dictadura.

Los objetos familiares con los que los actores cuentan las historias de sus progenitores, lo que Carlson llama la referencia simbólica de la utilería reciclada, sirven para invocar a los fantasmas y dar a conocer las historias familiares para que no caigan en el olvido. En la escena de “La resistencia”, a medida que Fernanda va explicando la historia de su familia, la van vistiendo con ropas de sus parientes: un *jean* de la madre que llevaba durante un interrogatorio, en el que, a causa de la violencia física empleada, pierde al hijo que esperaba; una camisa del tío desaparecido a la que le falta una manga; y el uniforme de la compañía eléctrica en la que trabajaba el padre y desde la que cortaba la luz, produciendo los famosos apagones en contra del régimen de Pinochet.¹⁰ Durante toda la escena y, por esa conexión espectral y simbólica con los objetos, se pueden sentir los fantasmas de la madre y del hijo nonato al momento que la actriz explica: “En un allanamiento, buscando a mi tío,

los militares secuestran a mi mamá, la interrogan, la golpean y ahí mi madre pierde a mi hermano, su primer hijo” (Arias 110). El escenario le permite a Fernanda sacar del anonimato y denunciar en voz alta la historia de su mamá y de su hermano. La actriz sigue narrando: “En 1986 mi padre y mi tío asaltan la Imprenta Chilena. Cuando van saliendo, agentes de la Central Nacional de Informaciones disparan en la pierna a mi tío. Mi padre corta la manga de la camisa para hacerle una venda [...] Mi papá se pone la camisa de su hermano para que lo persigan a él” (110). Esta escena pareciera una invocación a los espíritus; las vestimentas en el cuerpo de la actriz parecen envolverse en un aura fantasmagórica que reaviva las historias acalladas de esas vestiduras y de quienes las vestían. A través del relato público de la historia de su familia y las ropas de los que están ausentes, los fantasmas salen al escenario para testimoniar lo que sucedió y quedó silenciado.

Otro ejemplo del simbolismo de la utilería se ve en la última escena, donde todos los actores empiezan a tocar guitarras eléctricas *in crescendo* hasta llegar a una “distorsión total” (133). Después, las dejan en el suelo sonando y Alejandro las va apagando una a una a medida que el resto de los actores abandona el escenario. Finalmente, reina el silencio absoluto y la audiencia queda ante un escenario sin actores, con la única presencia de las guitarras tiradas en el piso que simbolizan los cuerpos de los desaparecidos. Los objetos, su simbología, el contraste de sonido y silencio, y la falta de presencia humana agitan los sentidos del público y crean una atmósfera en la que se pueden palpar esos fantasmas y ausencias del pasado. Los espectadores no quedan inmunes a estas memorias del ayer que regresan al presente para ser escuchadas.

El(los) fantasma(s) de la(s) memoria(s) en el presente y el futuro

En esta obra, a través del documento oficial y de los recuerdos, las biografías se entrelazan con la Historia del país. Los protagonistas están narrando sus propias historias personales, pero se observa una cierta falta de comprensión completa del pasado porque están reconstruyendo a través de su memoria personal, la que está basada en fantasmas que en su esencia son inestables e indefinibles. Lo hacen con información que han recibido de segunda mano, recuerdos (propios y/o familiares) que pueden tornarse borrosos. Al explicar los apagones que se llevaban a cabo como protesta, Pablo rememora: “Para los apagones mi mamá siempre decía: ‘Estos deben ser los comunistas que les tiraron cadenas al tendido eléctrico’. Yo no entendía a qué se refería y al día siguiente, me iba mirando los postes de

la luz para encontrar una cadena y llevársela de regalo a mi perro” (112). Pablo, que está relatando su historia desde la inocencia de un niño (todos los actores eran niños en esa época), no llega a comprender la seriedad de los acontecimientos que están sucediendo. Se destacan los múltiples niveles y formas de recuerdo; los eventos que estaban acaeciendo y que estaban transformando la sociedad chilena contrastan con la candidez por parte de los protagonistas que recuerdan algunos momentos triviales puntuales. Lo más importante para Pablo en aquel tiempo era encontrar una de esas cadenas que provocaban la falta de luz, para regalársela a su perro. El apagón en sí, con la carga social y política que tuvo para la mamá, no significaba nada para el niño Pablo. Los protagonistas vivieron unos hechos históricamente significativos, pero no llegaban a comprender su importancia.

El caso de Viviana es particular, ya que por muchos años ella no tuvo conocimiento de quién era su padre: “Mi nombre es Viviana Hernández Polanco y hasta hace poco no sabía quién era mi papá; yo solo sabía que mi padre era un tal Hernández” (124). Desde niña, le estuvieron contando historias diferentes sobre él, como ella misma explica: “Durante mis veintiséis años mi padre fue chofer de Turbus, piloto de aviones, militar millonario y carabinero” (125). En la puesta en escena, al mismo tiempo que Viviana narra las historias del padre, Leopoldo, utilizando el humor como recurso, va dibujando retratos caricaturescos de los diferentes padres hasta que por último deja la fotografía actual de este sin manipular. Las diferentes imágenes simbolizan las varias vidas del progenitor.

La actriz se muestra un poco confusa al iniciar la narración de los hechos. Cuando dice “Es que yo descubrí la historia hace unos meses y no sé bien por dónde empezar” (124), pareciera que todavía está asimilando su propia historia. A ella, más que a cualquier otro de los *performers*, esta obra le ha cambiado la vida; por un lado tiene un padre recién descubierto y por otro ha perdido a la madre: “Mi madre dejó de hablar conmigo por esta obra. Y a lo mejor, en seis años, cuando mi padre salga de la cárcel, recién me atreva a acercarme y a hablar con él” (132). Dentro del individuo hay una pluralidad de recuerdos y acercamientos al recuerdo. Si una misma persona personifica y guarda tantas memorias contradictorias y brumosas, pero reales para ella, ¿cómo se puede esperar que haya consenso chileno con respecto a lo que pasó y su impacto?

La(s) memoria(s) individual(es) de Viviana se fue(ron) construyendo a través de los relatos que recibía de la familia o de otras fuentes. Gracias a esta producción teatral, que le permitió hacer pública su historia, Viviana pudo

conocer la identidad real de su padre. La actriz explica en escena cómo, con el nombre real de su progenitor, visitó el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, donde descubrió que su padre había sido un carabinero que mató a dos militantes del MAPU y que por ello se encuentra en la cárcel.¹¹ La actriz narra el juicio: “En su defensa mi padre dice: ‘Los detenidos se habrían dado a la fuga desobedeciendo la orden de alto, por lo que abrieron fuego en su contra dándoles muerte’. Según el informe Rettig, los dos militantes del MAPU fueron amarrados al *jeep* de los policías, arrastrados por más de un kilómetro y luego, fusilados” (125).¹² La imagen del padre en la pantalla y el relato de los hechos por parte de la actriz invitan a los múltiples fantasmas del progenitor y de los dos militantes torturados al escenario; se resucitan las dos versiones de una misma historia. El teatro vincula los espectros de la memoria del país y las individuales; a través de la memoria colectiva (del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos) Viviana descubre la verdadera identidad del padre y la suya propia, su historia personal. Poder definir las identidades individuales, como la de Viviana y la de su progenitor, ayuda a comprender la identidad colectiva de un pueblo, cuya memoria ha sido manipulada.

La memoria está formada por recuerdos individuales que dan una aproximación más cercana que la propia historia, la que idealmente debería ser una reconstrucción imparcial de los hechos (Catania 131-132). Sin embargo, si no se puede esclarecer la memoria personal, difícilmente se podrá comprender o llegar a un acuerdo sobre la memoria colectiva. Existe una tensión durante toda la función entre las memorias personales y la Historia del país. En este punto, ¿se puede hablar de la Historia de Chile, como única, cuando tratamos la dictadura militar? No existe una versión oficial consensuada y la sociedad chilena convive en el desacuerdo. Aún hoy en día hay un sector de la población que considera que Pinochet fue el gran salvador del país.¹³ En la puesta en escena se observa esa tensión provocada por la falta de consenso. A pesar de que los once actores están hablando de un acontecimiento histórico, no consiguen acordar una única visión de lo que pasó. En este caso se puede considerar la obra como un reflejo de la sociedad chilena. Ripp señala que la memoria colectiva de los chilenos sobre su pasado ha sido, y sigue siendo, un asunto conflictivo (88). Ante un panorama como el de Chile, en el que se han ocultado y silenciado testimonios, se ha tergiversado la información y hay una falta de acuerdo de los hechos históricos, es importante dar voz a todos los protagonistas y permitir que sus memorias privadas y fragmentadas reconstruidas por recuerdos, como la de Viviana, participen en el diseño de la Historia de la dictadura y no se olviden.

Durante la función se puede ver que existen varios puntos de discusión en los que los *performers* no se ponen de acuerdo. Los mismos conflictos que existían durante la generación de los padres siguen vigentes en esta generación de actores que recuerdan los eventos de forma diferente. Dependiendo de la ideología, del apoyo o la oposición al régimen, del grado de compromiso en la vida política, y de las experiencias personales, los hechos históricos tienen lecturas discrepantes. Esta diferente interpretación de los acontecimientos se observa, por ejemplo, en la escena “Discusión de izquierda/ derecha”. Ítalo les pide a los compañeros que se ordenen en una fila según la orientación política del padre y después de la madre. Los actores ocupan las posiciones, así decidiendo si sus progenitores son de izquierdas, de centro o de derechas. Ítalo, que actúa de moderador, pide al resto que, si tienen algo que decir respecto al lugar que los actores ocupan en la línea, levanten la mano. De forma inmediata comienza la discusión. Por ejemplo, en un momento de esta escena, Alejandro manifiesta: “Acá está todo distorsionado. Pablo, que tu padre sea anticapitalista no significa que no sea de derecha. Por lo demás, la misma Concertación abrazó el modelo neoliberal de Pinochet, ¿o no?” (Arias 101-102).¹⁴ En sus palabras se refleja la confusión que hay en la sociedad chilena para definir qué significa ser de izquierdas o de derechas. Cada uno tiene su propia interpretación, lo que hace que sea más complejo llegar a un acuerdo. En otro momento de esta escena, Ítalo se coloca a la izquierda de Nicole y dice: “Yo me voy a poner aquí, porque si bien mi mamá estaba casada con mi papá, que es marino, ella desde que vota vota por la izquierda. Y vamos a concluir este juego diciendo que... no sé por qué todos aquí tenemos la ilusión de que todas las mamás son de izquierda” (104-105). Hay un cierto romanticismo con la izquierda que se deja ver con las palabras de este actor; todos piensan que sus madres tienen, o tuvieron, ideologías más izquierdistas. El recuerdo de lo sucedido, el hecho de reconstruir desde la memoria, hace que se reinterpreten los acontecimientos de forma subjetiva. Estos lapsos en la memoria individual están relacionados con el hecho de que se haya ocultado y manipulado la memoria/ Historia del país. Ambas memorias (colectiva y personales) están entrelazadas; la falta de información histórica se manifiesta en esas lagunas en las memorias individuales. Haciendo uso del humor, los actores nos muestran las discordias que existen en la sociedad chilena actual, que son herencia de las que se daban en el tiempo de sus padres.

De igual forma, el pasado está presente en un futuro que se nos presenta incierto. Daniela Contreras López menciona la importancia de lidiar con el pasado para entender el presente, para comprender las identidades de estos

jóvenes nacidos durante la dictadura y para saber hacia dónde se dirigen (289). Esa conexión entre pasado, presente y futuro se observa en la obra por medio de los cuerpos y los objetos. En la escena “Mi padre hoy”, todos los actores se sientan en el borde del escenario, mirando al público. Uno a uno cuentan la situación actual de sus progenitores. Soledad explica: “Mi padre, después de vivir años en la clandestinidad, sigue paranoico. Dice que le escuchan el teléfono, que le hackean el mail, y cuando habla de política sube la radio” (Arias 131). Esta es una escena íntima, en la que los *performers* se están dirigiendo directamente a la audiencia. Como Gail Bulman apunta, cuando analiza *Mi vida después*, “Al mirar al público con esa intensidad y contarle sus intimidades [...] le involucra de manera muy particular en el acto de mirar y escuchar” (97). En este caso, los actores también hacen cómplice al público cuando, sin más objeto que un micrófono y su propia voz, explican las secuelas que la dictadura dejó en sus padres. A través de las palabras de Soledad, se percibe que, a pesar de que han pasado más de 25 años desde que terminó el régimen, el padre todavía siente miedo de que le estén vigilando y escuchando sus conversaciones y sigue sufriendo los efectos de esos años de control y represión. Con estas confesiones se observa cómo los fantasmas de la dictadura y sus miedos persiguen a sus protagonistas y cómo visitan al público que está en este momento formando parte de la escena.

De repente, cuando todos los actores han hablado de sus padres, se escuchan unos golpes metálicos estremecedores que rompen ese momento de intimidad entre actores y público y que provienen del interior de las taquillas que forman parte del escenario.¹⁵ Es un momento un poco espeluznante porque pareciera que los fantasmas se han materializado y están llamando la atención de los actores y del público. Todos los actores se levantan y se dirigen hacia los casilleros de donde salen dos niños, los hijos de Soledad, quien los presenta diciendo: “Nosotros hablamos mucho de nuestros padres, pero algunos de nosotros también ya somos padres...” (Arias 132).¹⁶ La actriz explica que los gemelos pueden predecir el futuro, así que Nicole pregunta a los pequeños quién va a ganar las siguientes elecciones, si la izquierda o la derecha.¹⁷ Cogen una moneda para decidir el futuro y Nicole explica: “Esta moneda de diez centavos [sic] es de la época de la dictadura, pero aún circula de mano en mano por Chile. De un lado tiene el número diez y del otro un ángel con una cadena rota que dice ‘Libertad’ y la fecha del golpe, como si el 11 de septiembre fuera el día de nuestra liberación” (132).¹⁸ Nunca anuncian quien gana. Nicole continúa:

Lamento decirles que no sabremos si gana la izquierda o la derecha porque en cinco minutos más hay un terremoto grado once. Y este edificio que fue construido por Allende, luego tomado por Pinochet, quemado durante Lagos, reconstruido por Bachelet e inaugurado por Piñera, hoy Centro Cultural con tienda PUMA, se derrumba sobre TODOS nosotros. (133)

La simbología de los objetos de esta escena es muy sugestiva. Por un lado, la moneda que nos muestran proviene de la época del régimen, del pasado, y evoca ese acontecimiento histórico. Todavía circula en la actualidad, recordando a la generación del presente la memoria del país, y entendemos que seguirá en circulación. La “tienda PUMA” nos recuerda que el sistema capitalista va a perdurar y a mantener la moneda en circulación en el futuro, conectando este con el espectro del pasado.¹⁹ Por otro lado, nos explican una historia del teatro en el que están actuando, el que conecta un tiempo pasado, presente y un futuro impreciso; realmente no importa quién gane las elecciones, ya que el cambio climático y los terremotos acabarán destruyendo todo, incluido el teatro.

Los fantasmas del pasado, simbolizados por los objetos, siguen en la actualidad y continuarán en el mañana. También están latentes en los cuerpos de los actores que se hallan en el escenario; los hijos y los nietos de los que vivieron la dictadura, el presente y el futuro. *El año en que nació* es un reflejo de las consecuencias que la dictadura dejó, no solamente en los protagonistas, sino también en los hijos y los nietos de los que la sufrieron. Las secuelas de esos 17 años de dictadura no terminaron con el fin de esta ni con la restauración de la democracia. Como indican los *performers*, no se sabe cuál va a ser el futuro del país. Lo que sí se puede predecir es que los fantasmas del pasado van a seguir estando presentes en las historias personales/ familiares de las generaciones futuras.

Conclusiones

A pesar de las grandes ausencias que se señalan, en *El año en que nació* los espectros del pasado, inestables en todos los niveles de su esencia, están presentes y rondando constantemente durante toda la puesta en escena. Estos fantasmas custodian los cuerpos de los actores, que utilizan objetos personales y documentos oficiales para resucitar las vidas de sus padres y para comprenderse a sí mismos como individuos y como ciudadanos nacionales, al tiempo que recomponen una historia colectiva. Los actores reconstruyen un momento histórico concreto, fusionando la(s) memoria(s)

privada(s), construida(s) con la memoria pública, manipulada y sesgada, y con el conjunto de memorias que están recompilando allí mismo en el escenario. Es significativo el ejercicio individual y colectivo de entender y definir la identidad presente de un pueblo y comprender y asimilar que la memoria, con sus fantasmas, es parte de esa identidad. El *remake* de biografías con documentos privados y oficiales relativiza el concepto de verdad única y absoluta. La versión oficial de los hechos se pone en duda; esta no es más veraz ni más estable que las diferentes versiones personales. El teatro de Arias da voz a todos los recuerdos —sin priorizar ni confirmar ninguno— a todas las historias, a todas las dudas y preguntas; todas tienen cabida a la hora de contar la Historia, todas las verdades cuentan. En esta obra se les da voces a todos los participantes: los que vivieron el momento, los que van a seguir viviéndolo a través de los recuerdos, aquellos que fueron silenciados y olvidados y los que todavía no han nacido pero que experimentarán los fantasmas que seguirán rondando.

La memoria manipulada de un pueblo que sufrió y sufre las consecuencias de una dictadura, y la información tergiversada que los jóvenes han heredado, hace que todavía existan, hoy en día, y que continúen en el futuro, algunos de los conflictos y divisiones sociales que existían ya antes de la época del régimen y se acentuaron durante este. A pesar de ser una obra chilena, esta es una historia que se ha repetido de forma similar a lo largo de Latinoamérica y que se puede extrapolar a otros países del mundo que vivan o hayan vivido bajo la opresión y la violación de los derechos humanos. Es una obra que nos habla a todos. *El año en que nací* removió mis propios fantasmas. Como nieta de los protagonistas de la guerra civil española e hija de los protagonistas de la dictadura franquista que duró 40 años, todavía formo parte de una generación cuyo legado es una sociedad dividida, en la que existe una falta de consenso por la manipulación de la memoria histórica colectiva, y en la que todavía después de 43 años hay obstáculos para recordar e identificar a los olvidados. Salvando las diferencias entre Chile y España tanto históricas como políticas y sociales, existen ciertas similitudes y aproximaciones entre sociedades (ésta y otras) que han padecido regímenes dictatoriales. Las generaciones posteriores heredan fantasmas de sus protagonistas. Los efectos de la instauración de un régimen de abuso, violencia y desinformación no desaparecen con el cambio de gobierno, ni siquiera cuando muere el dictador. Tampoco desaparecen con la generación que la vivió. Ni con sus hijos, quienes sufren las consecuencias directas de la violencia, como la pérdida de sus progenitores u otros familiares. *El año en que nací* nos constata que los fantasmas de una dictadura, con sus

secuelas, van a continuar en un futuro que, aunque incierto, va a sufrir las consecuencias de una sociedad dividida y fragmentada con problemas de memoria e identidad heredados.

Debido a la universalidad del tema que se trata en *El año en que nació*, Arias podría seguir explorando en el futuro este formato *remake* que empezó con *Mi vida después*, dando voz y extrayendo voces de personas de otros países que han sufrido una dictadura y que continúan lidiando con las consecuencias que esta conlleva. El teatro de la directora argentina es una herramienta de la memoria; es una plataforma que da voz a los múltiples protagonistas de la Historia de un país. Es además un espacio que, como se permite contar a todos, ayuda a definir las identidades individuales para comprender la identidad colectiva de un pueblo. El teatro de Arias es un teatro en contra del olvido.

Syracuse University

Notas

¹ El primer proyecto teatral de Lola Arias fue *La escuela familia*, que se estrenó en Centro Cultural Ricardo Rojas en 2001. La producción de la directora es amplia y variada y sus trabajos cuentan con colaboraciones internacionales. Entre otras, escribió y dirigió *Familienbande* (2009) sobre la vida de una familia con dos madres en el teatro Kammerspiele Munich. En 2010, colaboró con dos gemelas idénticas para presentar *That Enemy Within* en el teatro HAU de Berlín. En 2012, estrenó en Viena en el Festival Wiener Festwochen la obra *Melancolía y Manifestaciones*, creada en Buenos Aires, que es un diario sobre la melancolía de su propia madre. En 2013, presentó *El arte de hacer dinero*, que está protagonizada por mendigos, músicos de la calle y prostitutas de la ciudad de Bremen. En colaboración con el artista Stefan Kaegi, dirigió *Chácara Paraíso* (2007), una instalación biográfica con policías brasileños, y *Airport kids* (2008), un proyecto sobre niños internacionales en Suiza. Ambos artistas curaron *Ciudades paralelas*, entre 2010 y 2012, un festival con ocho intervenciones en el espacio público que se realizó en Berlín, Buenos Aires, Varsovia, Zúrig y Copenhague. Una de sus producciones más recientes, *Campo minado* (2016), comisionada por Lift Festival, reúne a seis veteranos argentinos e ingleses de la guerra de las Malvinas. Sus textos se han traducido a más de siete idiomas y se han presentado en festivales en todo el mundo, tales como: Steirischer Herbst, Graz; Festival d'Avignon; Theater Spektakel, Zúrig; We are here, Dublin; Spielart Festival, Múnich; Alkantara Festival, Lisboa; Radicals Festival, Barcelona o Under the Radar, Nueva York. Además, en espacios de arte como: Red Cat LA, Walker Art Centre Minneapolis o Museum of Contemporary Art Chicago. En 2014 Arias recibió el premio Konex, un Diploma al Mérito como una de las cinco figuras más importantes de las Letras Argentinas en la disciplina "Teatro: Quinquenio 2009-2013".

² Ver María Fernanda Pinta.

³ *Mi vida después* se estrena en el Teatro Sarmiento el 26 de marzo de 2009. Escrita y dirigida por Lola Arias, cuenta con la actuación de Blas Arrese Igor, Liza Casullo, Carla Crespo, Vanina Falco, Pablo Lugones, Mariano Speratti y Moreno Speratti da Cunha. En 2009, *Mi vida después* cierra el ciclo de siete años de Biodramas.

⁴ En los años 90, las artes en Chile vivían un proceso de reformulación tras el silenciamiento cultural que había impuesto la dictadura. En un intento de crear un nuevo espacio de las artes escénicas y acabar con la dispersión de las producciones teatrales, un grupo de personas encabezado por las productoras de teatro Carmen Romero y Evelyn Campbell, con la participación de Francisco Reyes y la colaboración de Alfredo Castro (Teatro La Memoria), Juan Carlos Zagal (ex La Troppa) y Mauricio Celedón (Teatro del Silencio), emprendieron, en 1994, la primera edición de Teatro a Mil. El primer festival se realizó en el recuperado Centro Cultural Estación Mapocho. Desde ese año, Santiago a Mil, como se denomina desde 2006, es un festival que se lleva a cabo cada enero en diferentes ciudades de Chile. Es un espacio que permite el diálogo y la experimentación de las diferentes expresiones artísticas. Se apuesta por propuestas nacionales e internacionales con gran relevancia social y política. Este es un espacio que pretende que el arte contemporáneo y las artes escénicas sean partes fundamentales de la vida de Chile y de todos sus ciudadanos, por lo que extiende una programación gratuita a diferentes comunas y ciudades del país, con la intención de romper fronteras territoriales, sociales y económicas. Este festival, además de ser un espacio creativo y accesible a todos, fomenta la formación y la reflexión y promueve la internalización, dando nuevas vías de salida a las artes escénicas latinoamericanas (santiagoamil.cl).

⁵ Al ser directora de gran renombre internacional, es muy común que las obras de Lola Arias se pongan en escena en ciudades europeas, norteamericanas y latinoamericanas. Se puede encontrar una lista completa de las puestas en escena de la obra en la página web oficial de Lola Arias, lolariais.com.

⁶ Otras obras chilenas usan la sala de clase como escenario. Por ejemplo, *La pequeña historia de Chile* (estrenada en 1995) de Marco Antonio de la Parra o *El once* (2010) de Juan Pablo Troncoso.

⁷ Juan Pablo Cárdenas, en su artículo “Periodistas, conflictos sociales y reconciliación”, explica de forma precisa la escisión del pueblo chileno: “Porque no se trata precisamente de reconciliarnos cuando nunca antes estuvimos conciliados. En Chile hacía mucho tiempo que la sociedad estaba escindida entre explotados y explotadores; entre izquierdas y derechas. Somos una de las naciones con menos identidad nacional en el continente. En la que prevalecen distancias siderales entre la cultura, las creencias y los hábitos de la gente del norte, del centro y del sur del país. Somos un país largo, de climas completamente diversos, marcado abruptamente por las diferentes estaciones, por el desierto y las lluvias torrenciales, como por las distintas ciudades y barrios en que vivimos aislados o segregados. Marcados, además, por interpretaciones completamente disímiles sobre nuestra convulsionada historia antigua y reciente, como que hasta ahora tenemos distintos héroes y todavía no hallamos ningún personaje que nos concite respeto o admiración general. Ni siquiera nuestros santos y poetas. Resulta que hasta las estrofas de nuestro Himno Nacional entonan o desentonan según la ocasión” (3-4).

⁸ Cifras extraídas del artículo “Remembering the Coup” de Alexandra Ripp.

⁹ MIR: Movimiento de Izquierda Revolucionaria. Fue una organización armada con ideología marxista que aparece en 1965.

Ana llama a su papá “fantasma” porque nunca le conoció; incluso menciona a su mamá como “madre soltera” (116). Existe un vacío psicológico por la ausencia de la figura paterna, aunque al final la actriz explica que tres años antes de la *performance* se encontró con su padre, quien no la había podido reconocer por culpa del régimen.

¹⁰ El uso de la ropa es otro espectro de las obras de Arias. En *Mi vida después*, los actores también manipulan la ropa de sus progenitores para narrar sus historias y crear esa conexión entre el pasado y el presente.

¹¹ El Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, que se inauguró en el año 2010, está dedicado a conmemorar a las víctimas de violaciones de los Derechos Humanos durante la dictadura de Augusto Pinochet.

MAPU: Movimiento de Acción Popular Unitaria. Fue una agrupación izquierdista que se fundó en 1969.

Gracias a la obra, Viviana pudo descubrir la verdadera identidad de su padre. En palabras de Lola Arias, “Una vez más la ficción intervenía en la vida de los actores” (15).

¹² Tras asumir la presidencia en 1990, Patricio Aylwin puso en marcha la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación con el objeto de esclarecer las graves violaciones de los derechos humanos cometidos durante la dictadura militar de Pinochet. Como resultado, se publicó en 1991 el Informe Rettig, que puso nombre a los que estuvieron involucrados en los abusos de derechos humanos durante el periodo del régimen militar (datos obtenidos del artículo “La sociedad impune como distopía postdictatorial” de Gabriel A Saldías Rossel).

¹³ En este enlace al artículo del periódico chileno *La cuarta*, se muestra la opinión actualmente dividida respecto a Pinochet (<https://www.lacuarta.com/cronica/noticia/no-fue-dictador-fue-presidente-chile-la-ferrea-defensa-camila-flores/319241/>).

¹⁴ Se refiere a la Concertación de Partidos por la Democracia, que fue una coalición de partidos políticos izquierdistas y centristas que gobernó en Chile tras la dictadura, desde el año 1990 hasta el 2010.

¹⁵ Los golpes en las taquillas es un efecto sonoro que se ve en la puesta en escena, pero no está reflejado en el texto.

¹⁶ La inclusión de niños en escena es otro de los fantasmas de las obras anteriores de Arias, por ejemplo, en las producciones de *Mi vida después* y la trilogía *Striptease*, *Sueño con revolver* y *El amor es un francotirador*.

¹⁷ En *Mi vida después* se utiliza una tortuga para predecir los resultados de las siguientes elecciones. Es otro de los fantasmas que acompañan a estas obras gemelas.

¹⁸ La moneda es de diez pesos, no de diez centavos.

¹⁹ En la actualidad, la tienda PUMA que se menciona en la obra ha sido remplazada por una tienda de objetos de diseño local.

Trabajos citados:

- Arias, Lola. “El año que en que nací”. *Mi vida después y otros textos*. Penguin Random House Grupo Editorial S.A., 2016, pp. 70-141.
- Brownell, Pamela. “El teatro antes del futuro: sobre *Mi vida después* de Lola Arias”. *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral*, vol. 10, 2009, pp. 1-13.
- Bulman, Gail. “La violencia a todo color: el poder de la performance en la Argentina actual”. *Teatro contra el olvido*, ed. por Laurietz Seda, Fondo Editorial Universidad Científica del Sur, 2012, pp. 85-102.
- Cárdenas, Juan Pablo. “Periodistas, conflictos sociales y reconciliación”. *Comunicación y medios*, 2005, pp. 1-6, semanariorepublicano.uchile.cl.
- Carlson, Marvin. *El teatro como máquina de la memoria. Los fantasmas de la escena*. Eds. Artes del Sur, 2009.
- Catania, Andrea. “Teatro de la memoria”. *Teatro contra el olvido*, ed. por Laurietz Seda, Fondo Editorial Universidad Científica del Sur, 2012, pp. 131-139.
- Contreras López, Daniela. “Reclaiming Memory: Social Reconstruction Through Performance and Theater in Post-Dictatorship Chile”. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theater and Performance*, vol. 20, no 3, 2015, pp. 288-291, doi.org/10.1080/13569783.2015.1059269.
- Graham-Jones, Jean. “Buenos Aires Artists and Contemporary Transnational Performance Networks: Lola Arias Transports the Real”. *Theater and Cartogra-*

- phies of Power: Repositioning the Latina/o Americas*, ed. por Jimmy A. Noriega y Analola Santana, Southern Illinois UP, 2018, pp. 231-243.
- Hernández, Paola. "Biografías escénicas: *Mi vida después* de Lola Arias". *Latin American Theatre Review*, vol. 45, no 1, 2011, pp. 115-128.
- Morena Costa, Julia y Rojo, Sara. "Visibilidad de la violencia en el teatro actual latinoamericano: *El año en que nació*, de Lola Arias, *La mujer puerca* y *Mau Mau*, o *la tercera parte de la noche*, de Santiago Loza". *Caracol*, vol. 12, 2016, pp. 100-123, doi.org/10.11606/issn.2317-9651.v0i12p100-123.
- "'Pinochet no fue un dictador, fue un presidente': la férrea defensa de Camila Flores". *La cuarta*, 18 dic. 2018, www.lacuarta.com/cronica/noticia/no-fue-dictador-fue-presidente-chile-la-ferrea-defensa-camila-flores/319241/#.
- Pinta, María Fernanda. "Efectos de presencia y performance en el teatro de Lola Arias". *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, vol. 3, no. 3, 2013, pp. 706-726.
- Ripp, Alexandra. "Remembering the Coup: Chilean Theater Now". *PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol. 36, no. 3, 2014, pp. 87-101, muse.jhu.edu/article/553680.
- Saldías Rossel, Gabriel A. "La sociedad impune como distopía postdictatorial". *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*, vol. 47, no. 1, 2018, pp. 302-314.