

LATIN AMERICAN THEATRE REVIEW

*a Journal Devoted to
the Theatre and Drama
of Spanish and Portuguese
America*

Editor	Jacqueline E. Bixler
Managing Editor	Stuart A. Day
Associate Editor	Vicky Unruh
Book Review Editor	Catalina Andrango-Walker
Interview Editors	Jorge Dubatti, Beatriz Rizk
Assistant Editors	Santa Arias, Araceli Masterson-Algar, Antonio Luciano Tosta
Editorial Assistants	Angélica García Genel, Dana Meredith

Publisher	Center of Latin American Studies The University of Kansas
------------------	--

Production	Pam LeRow, Marianne Reed
-------------------	--------------------------

Subscription information: Individuals, \$25.00 per year. Institutions, \$65.00 per year. Most back issues are available at: <https://journals.ku.edu/latr/issue/archive>. Discount available for multiyear subscriptions.

Please submit manuscripts (in MLA 8th edition) and other items to be considered for publication directly to the journal's website: <https://journals.ku.edu/latr/index>. Please send book reviews to Dr. Catalina Andrango-Walker (candrang@vt.edu).

Please direct all business correspondence to the *Latin American Theatre Review*, Department of Spanish and Portuguese, University of Kansas, Lawrence, Kansas 66045-2168 USA (latrsubscription@ku.edu)

Manuscripts must be accompanied by an abstract of 100-125 words in English. Limitations of space require that submissions conform to the following:

Critical studies:	10000 words	Reviews:	500 words for critical study
Interviews:	2000 words		750 words for published play
Festival Reports:	2000 words		1000 words for play collection
Performance Reviews:	500 words plus photos		

LATIN AMERICAN THEATRE REVIEW

53/2

Spring 2020

Contents

Abstracts 3

Articles

Soundtrack of an (After)Life: Performing Transfemicide, Mourning,
and Pop Music in *La Prietty Guoman* by César Enríquez
Christina Baker 5

Historia de la sangre de la compañía Teatro la Memoria:
El trauma social inscrito en el cuerpo posdictatorial
Andrea Jeftanovic & Lorena Garrido 33

A Portrait of the Artistic Process: Federico León's *Las ideas*
Nina Mila Longinovic 57

“Marichiweu”: Performances of Memory and Mapuche Presence
in Guillermo Calderón's *Villa*
Ethan Madarieta 81

Aproximaciones a la marginalidad en *HP* y *Las niñas araña*
de Luis Barrales
Bernardo Rocco Núñez y Federico Zurita Hecht 105

Performance Reviews

XXXIV Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz 2019:
pensamiento crítico y compromiso social
Miguel Ángel Giella 119

En escena nacional: los temas que nos afligen
Enrique Mijares 131

In memoriam

Eduardo Rovner (1942-2019): El triunfo de la imagen sobre la idea <i>Miguel Ángel Giella</i>	143
---	-----

Book Reviews	145
---------------------------	-----

Abstracts

Christina Baker, Soundtrack of an (After)Life: Performing Transfemicide, Mourning, and Pop Music in *La Prietty Guoman* by César Enríquez

Inspired by the 1990's hit film, *Pretty Woman*, and the gritty reality of prostitution, César Enríquez's teatro-cabaret piece, *La Prietty Guoman*, takes shape. However, the protagonist of this performance, La Prietty, differs from Julia Roberts' film character: La Prietty is a transwoman and tells her story from beyond the grave. In an example of teatro-cabaret par excellence, the protagonist keeps the audience engaged through rapid costume changes, quick wit, and impeccable comedic timing. This essay focuses on how La Prietty filters her socio-politically driven humor through live musical performance, emphasizing US pop songs and their Divas from the 1990s. With her re-working of popular hits such as "Like a Virgin" and her story of discrimination, abuse, and hope for love, La Prietty captures the audience. An interdisciplinary framework is employed to analyze the piece's performance of an (after) life and to highlight how audio-visual transformations can resist the erasure of transwomen in contemporary Mexico and, on a broader scale, offer hope to marginalized Others.

Andrea Jeftanovic & Lorena Garrido, *Historia de la sangre de la compañía Teatro la Memoria: El trauma social inscrito en el cuerpo posdictatorial*

The purpose of this work is to analyze Alfredo Castro's dramatic text *Historia de la sangre*, a complex work that explores the memory of trauma in the body and language. Based on the headlines of notorious crimes, this play depicts the story of violated bodies during the military dictatorship in Chile and in the process unveils different dimensions of memory. In *Historia de la sangre*, testimonies are recognized as part of the construction of a collective memory in which individual and collective biographies overlap. In addition, this dramatic work disassembles the nation's narrative about gender classifications and family roles.

Nina Mila Longinovic, A Portrait of the Artistic Process: Federico León's *Las ideas*

This article analyzes Federico León's 1975 documentary play, *Las ideas*, within the context of what Jordana Blejmar calls the "autofictional turn" in contemporary Argentine cultural production. Taking into account Hans Thies-Lehmann's theories on postdramatic theatre and studies by Jean Graham-Jones, Brenda Werth, Cecilia Sosa, and others on the recent proliferation of documentary theatre in Buenos Aires, I analyze León's *Las ideas* in relation to the role of the artist and artistic creation in 21st-century Argentina, specifically the way the play addresses issues of reality and simulation in a world increasingly dominated by technology and misinformation. Through the guise of autofiction, *Las ideas* comically blurs the borders between fiction and reality, leading the spectators to reflect on their own role in constructing reality and countering censorship.

Ethan Madarieta, "Marichiweu": Performances of Memory and Mapuche Presence in Guillermo Calderón's *Villa*

Chilean post-dictatorship memorials not only fail to address intensifying dispossessions of Mapuche Indigenous peoples during and after dictatorship as part of the state's neoliberal agenda, but also elide the fact that dictatorial violence was but an iteration of the state's ongoing violence against the Mapuche. Reading Guillermo Calderón's 2011 play *Villa* across the

grain reveals the inability to represent Chile's recent history without also contending with its violent past and present relationship to the Mapuche. The play's repeated invocation of the Mapuche word "marichiweu," translated as "we shall triumph tenfold," disrupts popular notions of historical memory in South America that are fixed in *el pasado reciente*, or "the recent past" (1965-1990s) by drawing a signifying genealogy of resistance and victory multi-directionally—from Mapuche triumph over Spanish colonization to a future triumph beyond the Chilean state.

Bernardo Rocco Núñez y Federico Zurita Hecht, Aproximaciones a la marginalidad en *HP* y *Las niñas araña* de Luis Barrales

This article studies the dramas *HP* (2007) and *Las niñas araña* (2008) by Chilean dramatist Luis Barrales. The analysis of these works suggests that the construction of the characters as marginal subjects forms an image of the materialism that reigns in Chile's postdictatorial space. This image arises from the articulation of a hierarchical structure that reproduces centric and peripheral spaces. To give shape to it, these two dramas resort to diglossic speech acts and to the imitation of certain contemporary references coming from pop culture and crime reports. In short, the resulting image is an illusion of the marginal in the context of Chilean neoliberal logic.

Soundtrack of an (After)Life: Performing Transfemicide, Mourning, and Pop Music in *La Prietty Guoman* by César Enríquez

Christina Baker

Pretty Woman, walking down the street
Pretty Woman, the kind I'd like to meet

These lines from Roy Orbison's catchy pop tune, "Oh, Pretty Woman," for many, conjure memories of the cinema classic, *Pretty Woman* (1990). The film is more often thought of as a romantic comedy even though the entire plot revolves around the fact that Julia Roberts' character is a sex worker on the streets of Los Angeles, hired by a wealthy businessman (Richard Gere's character) to accompany him to events. Inspired by the romantic side of the film, as well as the gritty realities of prostitution, César Enríquez's *teatro-cabaret* piece, *La Prietty Guoman*, comes to life.¹ The protagonist, La Prietty, however, differs from Roberts' character in two notable ways: she is a dark-skinned transwoman and tells her story from beyond the grave. The piece's focus on transfemicide, racial marginalization, and sexual labor would seem to make it difficult to sit through. However, as an example par excellence of *teatro-cabaret*, La Prietty deploys costume changes, quick wit, impeccable comedic timing, and stunning punchlines to keep the audience engaged. The present essay focuses specifically on how *La Prietty Guoman* filters socio-politically driven humor through audio-visual revisions of U.S. pop songs and Divas from the 1990s. For example, embedded in her fierce aesthetic and revised lyrical performances of "Pretty Woman," "Vogue," "I Have Nothing," and more, La Prietty recounts horrific violence and tragedies she experienced due to being a dark-skinned transwoman. Combining theatre and performance studies, the ethics of mourning, and queer theory, I argue that by way of La Prietty's physical and lyrical transformations, her performances of an (after)

life accomplish two goals: they stage hope for myriad marginalized Others and resist the erasure of transwomen murdered in contemporary Mexico.

Teatro-Cabaret: A Brief Introduction

Teatro-cabaret, a theatre and performance style unique to Mexico, emerged during the 1980s, appearing on Mexico City stages amidst unsettling events such as the nation's economic collapse in 1982 and the 1985 earthquake that shook the capital city to its core. As a response to a context of crisis and uncertainty, the work of Jesusa Rodríguez, Liliana Felipe, Tito Vasconcelos, and Astrid Hadad reflects deeply on the kind of art they wanted and needed to make. Officially trained in theatre at leading universities, these foundational figures turned to new creative means, with the sensation of reality, very literally, falling apart around them. Leading *teatro-cabaret* scholar Gastón Alzate contends that the motivation for creating new performance modes was also intimately linked to Mexico's relationship to globalization efforts, appearing during Miguel de la Madrid's presidency: "veo el cabaret mexicano como una red simbólica contestatoria relacionada con una necesidad social frente a mecanismos de marginación" ("Dramaturgia" 50). With further political and economic shifts in the 1990s, *teatro-cabaret* became characterized by dissident voices operating outside of "officially" sponsored cultural spaces (Alzate *Teatro* 56). As Rodríguez declared, "we're in such a profound crisis, and cabaret always flourishes in crisis—remember the Nazis, how cabaret boomed then? In Mexico, we're in an impossible spectacle, beyond Ibsen or the absurd. We're in a kind of perverse fiction" (Obejas 8). Moreover, identifying against the grain of patriarchal heteronormativity, these figures used *teatro-cabaret* as a powerful mechanism for imagining new definitions of belonging embedded in their revisions of dominant narratives.²

The use of *teatro-cabaret* to navigate and interrogate contemporary Mexican reality continues to inform current practitioners. In her guide to *teatro-cabaret*, Cecilia Sotres, practitioner and foundational member of Las Reinas Chulas, explains that although cabaret encompasses many aesthetics and performative styles, a piece should always have humor and social or political critique (21). This last point is of particular importance, as Sotres declares that in the Mexico of today, "es claro que vivimos en una época de inestabilidad, de guerra, una guerra velada si lo quieren ver así, pero al fin y al cabo, una guerra. El cotidiano devenir nos obliga a vivir situaciones absurdas que nos sobrepasan, dignas de ser traducidas al lenguaje teatral" (22). Sotres is referencing events like the 43 students of Ayotzinapa who were

disappeared on September 26, 2014, and have yet to be found, the ridiculous circumstances that allowed El Chapo to escape from prison via underground tunnels, or the terrifying reality that ten women are murdered each day in Mexico.³ Grappling with unfathomable situations, *teatro-cabaret* performers have historically sought, and continue to seek, refuge in the genre's vibrant possibilities for creation.

Echoing the strategies of many of the aforementioned *cabareterxs*, César Enríquez blends his personal experiences as a dissident citizen with formal studies to produce complex *teatro-cabaret* pieces and protagonists. Having studied Brechtian technique and *la commedia de'll arte*, among other theatre traditions, for five years with Ludwik Margules at El Foro Teatro Contemporáneo, Enríquez's routine for developing the personality and physicality of his characters is intense. For him, "el actor debe involucrar hasta la última célula de su organismo y mezclar el conocimiento con el alma. Eso es lo que intento hacer cada que creo un personaje en el cabaret" (Enríquez 2020). Additionally, as a dark-skinned, self-identifying gay man, many of Enríquez's artistic decisions convey autobiographical expression as a form of resistance. Throughout *La Prietty Guoman*, for example, he includes personal anecdotes, like when he was seven and fought another boy in the tortilla line after being called a faggot, imbuing the piece with the racial slurs he has heard his entire life ("Cosas"). Moreover, just as many *cabareterxs* are recognized for being avid researchers and political commentators in the public sphere, Enríquez leverages his university studies in political science to craft characters who push the boundaries of what informed citizenry looks and sounds like.⁴ Enríquez's earlier works like *Disertaciones de la chingada* (2012) or *Petunia sola en Sanborts* (2014) incorporate male-to-female drag aesthetics to critique monolithic stereotypes of Mexican identity. In *Por jodidos y hocicones mataron a los actores* (2018), Enríquez re-elaborates popular aesthetics of Mexican *teatro de carpa* to shine light on the nation's forced disappearances.⁵ Beyond the world of *teatro-cabaret*, he has also directed theatre pieces such as *Amor en la Obrera* (2018), a commentary on queer love in one of Mexico City's working-class neighborhoods, and was a leading cast member in the Mexican version of Julie Taymor's stage adaptation of *The Lion King* (2015), performing as both Banzi and Scar.

Focusing briefly on Enríquez's audio-visual aesthetics, although his approach reflects a connection to a genealogy of *teatro-cabaret*, he has never trained under or with anyone from the community. Similar to the way Vasconcelos, Hadad, and Rodríguez are known for incorporating

hyperbolic representations of masculinity and femininity, Enríquez too plays with notions of gender. In fact, Enríquez's performance style is often compared to that of Vasconcelos, especially in the way he crafts captivating female characters. It is worth noting that while Enríquez is certainly aware of Vasconcelos' extensive corpus, they do not have a relationship rooted in formal mentorship. According to Enríquez, Vasconcelos "ha sido generoso," but he has primarily learned from the living legend "a la escucha"; he sought his counsel regarding *Eunucos, Castritis y Cobardis* (2013) and interviewed Vasconcelos on the topic of *teatro de carpa* while developing *Por jodidos y hocicones* (Enríquez 2020). Effectively, Enríquez's creations reflect his own ingenuity, even if some similarities are undeniable. Both he and Vasconcelos have captivating stage presence, beautiful control over physical gestures, and the uncanny ability to improvise provocative jokes. Some of their protagonists even share stories of abuse, discrimination, and resilience. Studying a few of Vasconcelos' seminal characters, such as Vicky La Diabla, María Félix, or Joan Crawford, in relation to Enríquez's leading ladies, there are, however, notable differences that cut across depictions of beauty, race, and socio-economic status. Many of Vasconcelos' female leads reflect his inimitable intellectual prowess and visually capture his light-skinned appearance via a drag aesthetic that emphasizes timeless female beauty. Enríquez's characters, on the other hand, are diamonds in the rough. They often appear as such with messy makeup, disheveled clothing, or even missing teeth, and are known to make commentaries that resonate with the working-class Mexican experience, rather than the elite.

This is certainly the case in *La Prietty Guoman*. Deploying sharp wit to craft a protagonist who re-tools perceived weaknesses, such as being dark-skinned, trans, dyslexic, and a prostitute, the piece is a prime example of bringing marginalized communities to center stage. With mesmerizing visual aesthetics and sonic triggers, César Enríquez's brand of dissident comedy makes a pointed socio-political critique about discrimination and violence in contemporary Mexico. Moreover, through the myriad identities embodied in one figure, La Prietty makes the impossible seem possible. To arrive at these stages of im/possibilities, Enríquez pushed his protagonist to the limits in order to include "a todas las minorías, minorías entrecomillada, a todos los grupos vulnerables" (Enríquez 2018). Following a basic tenant of *teatro-cabaret*, he is also keenly aware of the need to develop jokes and satirical commentaries that avoid further victimizing the subject.⁶ *La Prietty Guoman* showcases the struggles of intersectional and marginalized identities without

further abusing them by way of lyrical revisions and drag re-presentations that incorporate the protagonist into definitions of belonging and impress upon the audience her humanity and mournability as a dark-skinned trans woman.

La Prietty Guoman: Pretty Woman Re-Imagined for a Third World Setting

Pretty Woman (1990) is an American romantic comedy film starring Richard Gere and Julia Roberts. Even today, Julia Roberts is often referred to in press releases and news stories as “Pretty Woman,” as if she and her on-screen counterpart, Vivian Ward, had merged into one. With iconic scenes like those in which the protagonist appears in the red couture dress and Richard Gere woos her from a limousine, the film is thought of as the love story of a couple from different worlds. Yet, the plot revolves around the fact that Roberts’ character is a sex worker who was hired by a wealthy businessman to accompany him to events. Originally intended to be a dark cautionary tale about class and prostitution in Los Angeles, the film was transformed into a romantic comedy, and immediately upon its release, was a success. The film received positive reviews, earning Roberts a Golden Globe and even an Oscar nomination for Best Actress.⁷

While *La Prietty Guoman* has yet to earn César Enríquez any awards, the *teatro-cabaret* piece has been constantly performed for the last three years. Since its debut in August of 2016 as part of the Annual International Cabaret Festival held in Mexico City, the piece has been offered runs in well-known spaces throughout the nation’s capital, such as El Vicio, La Capilla, Teatro NH, and the Centro Cultural Helénico. At the national level, Enríquez and his protagonist were invited to close the 38th Muestra Nacional de Teatro (2017) in Guanajuato, and have travelled to Tijuana, Tlaxcala, and Oaxaca to present at other events. Enríquez has also performed this piece for international audiences in Cádiz, Spain, for International Women’s Day, and in Chicago for the Annual Chicago Latino Theatre Alliance. In 2019, the piece was programmed as part of the Hemispheric Institute of Politics and Performance Encuentro in Mexico. Enríquez was also awarded the prestigious Lark Fellowship, which allowed him to work with performers in New York City to translate the piece with the goal of producing a US-based version.

The above timeline of performances and venues has allowed for diverse audiences to experience *La Prietty Guoman*. This diversity has meant that, in some cases, such as international performances, audiences have been slow to react to *La Prietty*’s humor and cultural references. In these instances,

Enríquez has had to find ways of connecting content to locally understood references, often improvising on the spot (Enríquez 2018). Focusing on events in Mexico, with the exception of *El Vicio*, the epicenter of *teatro-cabaret* in Mexico City, many of the performances have taken place in traditional theatre spaces with distinct spatial separation between the audience and the proscenium stage. This has often caused a sense of uncertainty among spectators who were unaware that *La Prietty Guoman* would include direct contact and interaction with the protagonist. Additionally, as “officially-run” spaces in Mexico are generally required to follow set pricing and established discounts, his audiences have included spectators of diverse socio-economic classes and education levels. In private spaces, such as *El Vicio*, audiences have tended to be more privileged, both intellectually and financially.

Traveling throughout Mexico and abroad has also prompted occasions of resistance, as some have interpreted Enríquez’s promotional material as offensively “brownface” and questioned his ability to interpret the trans experience. For example, before arriving in Chicago, Enríquez heard rumors of protest. He quickly tried to establish dialogue with those vocalizing opposition and scheduled a talk-back after each performance, inviting his critics to see the piece before issuing public proclamations against it. In general, during these post-performance conversations, Enríquez explains that the makeup he uses matches his skin-tone in order to draw attention to racial discrimination he has personally faced. Moreover, he works tirelessly to forge ties to trans communities wherever he travels. Whether at Teatro NH in Mexico City or in Cádiz, he reaches out to trans activists and invites them to see his performance free of charge. These guests of honor, which have also included trans sex workers, come on the stage at the end of a performance to speak about their experiences and detail opportunities for the public to support non-profits or events.

In addition to fostering community, the piece has received wide recognition and constant programming because of Enríquez’s astute ability to balance biting critique with humor in a way that resonates with spectators. *La Prietty Guoman* engages transfemicide and female sex trafficking in Mexico, the “commodity-made-flesh in the body and human life” (Valencia 20), as the protagonist was sold into the sex-trade as a young woman when she came out to her family as trans. Horrific as this sounds, she keeps her spirits high throughout her struggles to provide for herself, always on the lookout for her “Richard Gere.” Even after a botched smuggling attempt to traffic *La Prietty* out of Mexico, she remains hopeful that her knight in shining armor will

rescue her. That is when she meets the piece's only other character, La Muda, the mute, lesbian nightclub entrepreneur who invites La Prietty to become a performer at her cabaret. Though not the figure she imagined, La Muda is the one who saves La Prietty from forced sexual labor, offering her a life of love and safety. It is worth noting that La Muda is always on stage, interpreted by musician Álvaro Herrera. Herrera was not originally meant to be a character, but in directing the way he played the piano and his stage presence, Enríquez decided to morph Herrera into the character that accompanies La Prietty on her journey to find love. Designed to provoke laughter throughout, La Muda is never given a voice, but signals to La Prietty her ideas and serves as La Prietty's musician. La Muda's silence was not because Enríquez did not trust Herrera's acting abilities, but reflects his intention to be inclusive: "me parecía que necesitaba otro punto de grupos vulnerables y uno de ellos era, eh, pues, una persona con una discapacidad" (Enríquez 2018). As the characters developed, La Muda and La Prietty were conceived of as extensions of one another (Enríquez 2018), where La Muda's story and voice became channeled through La Prietty.

When Enríquez first imagined the piece, the protagonist was not trans, but rather a female prostitute who loved to sing. The character was inspired by the real-life story of a sex trafficking victim in Lydia Cacho's *Esclavas del poder*, a journalistic study of female sex slavery around the globe.⁸ In her chapter on Mexico, Cacho reveals the deeply troubling sex-trafficking industry in Mexico through the heart-wrenching story of Arely, a 19-year-old Venezuelan girl trafficked to Monterrey, Mexico, under the premise of a modeling career (142-143). Forced to work as a prostitute, she found refuge in a young man who gave her jewelry, stuffed animals, and his favorite film, *Pretty Woman*. Out of the blue, Arely and a group of girls were told: "Ya son muy profesionales y esto se pone aburrido, así que les tenemos una sorpresa. Se van a Cancún, allí trabajarán en un lugar muy bonito frente al mar" (146). In a sickening twist of fate, her knight in shining armor actually worked for the club bosses and had emotionally manipulated her so that she would be less difficult to control.

As revolting as the original events are that inspired *La Prietty Guoman*, after the summer of 2016, Enríquez set out to re-define his protagonist as trans and re-locate her to Veracruz.⁹ This decision came in response to the way the Pulse massacre of 49 people in Orlando, Florida, garnered international attention and a Facebook filter while the assassination of four transwomen in Veracruz the week prior barely made headlines (Enríquez "Cosas" 2017).¹⁰

Between 2007 and 2018, 45 femicides targeting trans women were reported in Veracruz (Romero), with a total of 422 reported in all of Mexico (Matías). These figures only scratch the surface of the violence facing trans bodies, as they do not account for rapes, beatings, aggressions, or those who never report. *La Prietty* suffers such an experience when a potential client realizes she is a transwoman and drags her around the beach by her hair (*La Prietty* 6). On a national scale, the lack of investigation is compounded by another layer of brutality; most are not even catalogued as femicide. As *La Prietty* describes, the post-mortem treatment of transwomen is devastating:

Se nos mata de distintas maneras y a veces más de dos veces en una misma vida. Se nos mata poniéndonos el nombre masculino que nunca quisimos llevar, se nos mata después de muertas llevándonos al féretro con la ropa del sexo que nunca quisimos portar, se nos mata saliendo en la portada del periódico cuando se burla de nosotras diciendo ¡Joticidio! Siendo esto un transfeminicidio. (25)

In 2014, Mexico City passed a law that recognizes that a person's identity may not match the gender they were assigned at birth (Krumholtz), though the oft disparity between the law and its enforcement further dehumanizes the trans body.

Arguably, the disparities between coverage of the Orlando and Veracruz tragedies could be related to the number of victims, yet Enríquez felt a division within the queer community that ran along First/Third world lines. Though not speaking of queerness, Sayak Valencia declares: "First World discourse should pay attention to what Third World discourses have to say about the evolution of the world of capital and of the world more generally" (9). Challenging the way these divisions reflect discourses of power and representation, Enríquez then made drastic changes to the piece. He renamed his protagonist and connected her narrative to gendered trans violence in Veracruz.

To ensure that his piece was humorous, but without becoming a caricature of trans communities, Enríquez worked with several trans activists and trans sex workers to make sure that transwomen could see themselves reflected in *La Prietty* (Enríquez 2018). He translated this ethnographic work into the language she uses in her jokes and articulations of self, and into a visual aesthetic that pays tribute and calls attention to the trans experience. Though the plot still limits the transwoman of color to sex work, humiliation, and abuse, this imagined life performs many of the strategies of recognizing the humanity of an Other (Butler 32). That is to say, in giving *La Prietty* a name, a face, and a body, and by recognizing her likes and dislikes and the slogans

by which she lives, the fictional protagonist is not an abstract notion of a transwoman, but rather stands in for trans bodies beyond the performance space.

Cruising in Traffic: To Veracruz and Beyond

In bringing *La Prietty* to life, just as in the original film, the space of the car is a pivotal reference point for our protagonist's journey. The first scene begins: "(En el escenario se enciende la luz, se ve la parte trasera de un coche. Ella está sentada en la cajuela. El coche saca humo como si estuviera andando. Se forma una nube blanca, que nos asemeja la luz de una estrella internacional)" (*La Prietty* 4). Constructed out of plywood and painted white, the audience is constantly reminded of the car by its centrality on stage. In the original film, cars very literally become the means by which Julia Roberts is transported to a new life, one where she gains riches and respect. For *La Prietty*, this on-stage car also holds the key to her destiny. Not only does it house her costumes and extra wigs and become a canvas for projecting images, but it also metonymically transports the protagonist to different stages in her life. As she recounts, when she was 13, she told her father that she was a woman: "¡Que quede claro! Yo nunca me travestí," but rather, her parents forced her to present as male (3). In response, her father retorted, "en mi pueblo a las mujeres se les venden. ¿Eso quieres?" (3). Deploying a discourse "that refuse[s] to appeal to victimization and the nullification" of her subjectivity (Valencia 11), *La Prietty* does not dwell on the possibility of being sold. Rather, she pokes fun at her horrific situation, confessing, "y ahí supe que yo era una mujer de la 'High.' Me vendió a un gringo por unos tenis Nike, y a los trece me llevaron en un coche a Veracruz a trabajar" (3).

Much in line with *teatro-cabaret* practice, *La Prietty Guoman* waits until the end of the piece to make a dramatic reveal. But, in order to avoid confusion, I am going to do the opposite. *La Prietty* imagined she would be going to Veracruz, where she would find her romantic ending, just like the Hollywood film. This white on-stage car, however, does not take *La Prietty* to Veracruz, nor to her Richard. Instead, as if embodying Valencia's assertion that "contemporary history is no longer based on the experiences of survivors, but rather on the vast numbers of the dead" (28), *La Prietty* reveals:

A los 13 años fui vendida, me subí a ese coche con felicidad en el rostro imaginándome una vida así, llena de vestidos hermosos mientras mi canción preferida *La Pretty Woman* sonaba en la radio relatando mi camino hacia la muerte. Terminé con los brazos

anudados a mis tobillos, quemada por las colillas del cigarro apagadas en mi piel, violada y torturada satisfaciendo los deseos reprimidos de unos cuantos y así después de escuchar un 'Por puto' es que en la oscuridad de una cajuela viajé para siempre. (*La Prietty* 23)

La Prietty's happiness upon entering the car, albeit shocking when we remember that she was sold into sex trafficking, is that of an innocent child. Her dreams and hopes are brutally crushed as she is tortured and murdered. Hence, Enríquez showcases the perspective of the spectral, echoing anthropologist Melissa Wright's observation that activists in Mexico have consistently "thought of creative ways to make the victims visible, knowable and, thereby, recognizable" (258). As a way of combatting discursive mechanisms for erasure, *La Prietty Guoman* is a story told from beyond the grave, giving life to a body otherwise deemed inhuman and unmournable because of her dark complexion and trans identity. Moreover, the piece as a whole resists rhetoric that ex-Presidents Felipe Calderón (2006-2012) and Enrique Peña Nieto (2012-2018) and other government officials have repeated "to the point of absurdity" (Wright 257-258) to suggest that missing and dead women do not exist in time or space; if these bodies do not exist, they could never have existed, and hence, cannot be mourned or missed.

As a performance that re-imagines transfemicide and non-normative identities, *La Prietty Guoman* functions as a tangible example of José Esteban Muñoz's notions of futurity and utopia. For queer bodies that face violence, humiliation, and discrimination, just as La Prietty does, "the here and now is a prison house" (Muñoz 1). Yet, as Muñoz suggests, queer bodies are capable of "enact[ing] new and better pleasures, other ways of being in the world, and ultimately new worlds" (1) by way of performative endeavors. Muñoz's queer utopia is intimately linked to the idea of cruising, a term that refers colloquially to the picking up of lovers and prostitutes for lax affairs and at the same time invokes a sense of traveling through life with ease, like cruising down the highway in a convertible Mustang. Both of these images and meanings are especially apt for considering La Prietty's movement through time and space. Cruising from Tlaxcala to Veracruz, this new world she creates from beyond the grave unsettles heteronormative chronologies, as her spectral presence allows her to circumvent the vacancy created by way of her horrific murder. Moreover, rather than dwell on that painful truth, this new imagined (after)life affords La Prietty the freedom of self-expression and the opportunity to experience desire on her own terms. Specifically, her engagement with sex work and seedy nightlife venues, first out of necessity,

and then by choice, allows to her to accept her body as a site of pleasure and pride, something unattainable in her material realm.

Performances of an (After)Life

La Prietty Guoman's soundtrack is one that includes musical interpretations spanning from the late 1970s through the mid-1990s, with heavy reliance on U.S. dance hits, almost all of which the protagonist re-writes to fit her particular circumstances. In doing so, she allows herself an escape mechanism from the reality of a gruesome end. At the same time, *La Prietty*'s (after)life performances are "an insistence on potentiality or concrete possibility for another world" (Muñoz 1), one where she becomes, very literally, a mouthpiece for renouncing gendered violence. Representing a collective through her monologue performance, *La Prietty*, "the one who dreams for many" (Muñoz 3), stands in and for a utopic vision of future possibility. One way she does this is by means of singing live, accompanied only by a single piano played by *La Muda*. Focusing for a moment on vocal performance, Simon Frith suggests that "the voice, in short, may or may not be a key to someone's identity, but it is certainly a key to the ways in which we change identities, pretend to be something we're not" (97). In this sense, Enriquez's singing voice is one of the crucial ways he brings the protagonist to life and transforms into *La Prietty*. Throughout the piece, her vocals fill the theatre space, adeptly shifting between deep tenor ranges to alto-soprano notes, showcasing the spectrum of gendered associations she experiences in trying to make her inner identity match her outward appearance. Effectively, singing live becomes a performance of *La Prietty*'s self, of what it means to be a transwoman without surgery or hormone replacement therapy.

The pop musical selection that *La Prietty* performs in her (after)life is not a frivolous choice; it is an act of queer resistance. *La Prietty*'s lyrical revisions and performances stage hope. In creating this other world, she tells her story accompanied by the soundtrack of her (after)life: "¡Esto es el soundtrack de mi vida! Se puso play con la canción que me dio nombre y con la misma melodía se puso stop; pero yo aquí te la voy a dejar ir sin pausa y no es albur" (*La Prietty* 1). Obviously conscious of her dark-skinned complexion and queer difference, *La Prietty* re-writes Roy Orbison's classic tune as a way of beginning to integrate her body into a narrative of belonging. Launching into her re-worked version of her namesake song, "Oh, Pretty Woman," *La Prietty* sings:

*Prietty Guoman,
 Con el sol crecí
 Prietty Guoman
 y más me oscurecí
 Prietty Guoman
 Soy mexicana igual que tú pero parezco de Perú*

*Prietty Guoman
 Los cocos sé partir
 Prietty Guoman
 Y mojarras freír
 Prietty Guoman
 Rostro rupestre con gracia mil, soy totonaca del Tajín. (4)*

In the above lyrical selection, the references to Peru and Tajín, sites linked to indigenous histories, signal the protagonist's melanin-rich skin, as well as her intention to express belonging in a society that values light-skinned bodies. La Prietty engages master narratives such as those in the Mexican context, as in many sites throughout Latin America, where imagined racial construction has been essential to defining belonging and social recognition. From José Vasconcelos' seminal work, *La raza cósmica* (1925), to Mexico's Golden Age of Cinema (1930-1960), official discourses of the twentieth century sought to blend Mexico's ethnic variability into an almost mythical Mexican mestizo, a light-skinned body that venerated an indigenous past as long as it became de-linked from Mexico's dark(er) skinned ancestors. Of course, the place of the indigenous citizen within contemporary Mexican society is routinely contested. Oaxaca, Guerrero, and Chiapas are the poorest states in the nation, and unsurprisingly the states with the highest number of indigenous groups.¹¹ Hence, by way of lyrically integrating herself into the nation and appearing as a dark-skinned woman, La Prietty embodies "historically situated struggles" of a collectively marginalized group (Muñoz 3), even in her imagined utopic space.

This is not the only time that La Prietty references her skin tone or pokes fun at Mexico's racist social stratification. Once she arrived in Veracruz, she was driven to work in a brothel, where she was hoping for a place of beauty and refinement, inspired by *Pretty Woman*'s luxury hotels. When she meets her captors, instead of claiming her indigenous past, La Prietty tells them she was from a Caribbean island, letting them surmise she means Cuba. She

openly admits to the audience that she has never been and has, on more than one occasion, had to improvise knowledge of her “homeland”:

¿A poco sí eres cubana? ¿De qué parte de Cuba eres? —De la playa— le dije. Porque hay que ser chava lista. Que me vuelve a preguntar ¿Quién gobierna Cuba me dice? -El pueblo- le dije -porque el pueblo manda- ¡Yo totalmente anti-Trump! ¡Y porque no nada más hay que ser lista también hay que ser culta! Que me vuelve a preguntar - a ver ¿Qué se come en Cuba? -. Enchiladas... cubanas. ¿No ves que también hay suizas? (*La Prietty* 10)

La Prietty's humorous decision to construct herself as an historically exoticized dark Cuban body rather than an indigenous citizen was strategic. As Anita González states, the way *mexicanidad* has been imagined and repeated, “obscures the presence of African, Asian, and other populations that have contributed to the growth of the nation” (1). By not including these dark-skinned bodies in the conceptualization of the new mestizo, the nation racially distanced itself from nations with larger African populations, such as Cuba. At the same time, Mexico's geographical proximity to the island has facilitated the exchange of people, goods, and cultural practices, “primero a través de las regiones geográficamente más cercanas como Yucatán y Veracruz,” and later throughout the rest of the country (Figuroa-Hernández 35). This played out on the national stage as Mexico's Golden Age of cinema used representations of Cubanness to cement a space for racial Others within the cultural imaginary of the nation. This space, however, was very often relegated to representing the *rumbera* seductress, a musician, or household help.¹² In inventing a Cuban past, then, La Prietty attempts to insert herself into a narrative that may accept her as some kind of exoticized sexual commodity rather than face a fate of painful discrimination, as in the case of indigenous citizens.

Defying the limitations of her situation as a dark-skinned transwoman and sex worker, in this (after)life, La Prietty transforms herself into images of fierce femininity by looking to Divas of U.S. film and popular music from the 90s. Closing the first scene, she belts out the final refrain of her namesake song: “*Prietty Guoman bienvenido al show / No hago playback yo canto la canción / Prietty Guoman / Yo me transformo ya tu verás*” (*La Prietty* 6). Enríquez's decision to craft a character who imitates popular figures is informed by *teatro-cabaret*'s long history with drag aesthetics on the one hand, and on the other, by his own experiences in bars where drag personifications are a common attraction. Aware that not all drag queens seek to reach exactitude, Enríquez's aesthetic decisions surrounding La Prietty

were inspired by a night in a Mexico City queer bar several years ago; he still laughs at the memory of how different a particular drag performer looked from the artist she was actively trying to mimic (Enríquez 2018). Hence, as the La Prietty lyrically and sonically interprets the work of famous female singers, she employs a style of drag commonly referred to in Mexico as “personificaciones.” Her costuming choices consciously poke fun at what can be a startling disconnect between a drag artist’s visual image and the singer they seek to imitate. Though speaking firmly of the U.S., Ester Newton’s claim that “as female impersonators see it, ‘beauty’ is the closest approximation, in form and movement, to the mass media images of glamorous women” (43), is particularly useful in considering La Prietty’s aesthetic. In looking to pop culture Divas, her (after)life is imagined in relation to glamor, success, and fame. At the same time, these repetitions, sometimes laughably bad, are arguably “merely ‘citational,’ and can only thereby consolidate the authority of a fantasized original” (Freeman 728). In thinking about *La Prietty Guoman*, I suggest that Enríquez’s citationality of the pop Divas, however, does not simply consolidate an authorized vision of stardom or heteronormativity. Rather, the performances allow him to “interrogate the ideals of the past” (Eschen 32).¹³ By this, I suggest that in turning to Divas, many of whom are dark-skinned, Enríquez and La Prietty use drag to imagine trans beauty and belonging, and also, simply to live.

Starting with Julia Roberts, her first muse, La Prietty takes shape. From the beginning of the piece, the protagonist appears dressed like Roberts’ on-screen counterpart, wearing a red curly-haired wig, a crop top, a blue mini-skirt, and thigh-high black patent leather boots. La Prietty jokes that she and Roberts’ character are basically the same: “Es que somos igualitas, no más yo autóctona pero la nariz idéntica, bueno la mía expansiva. Altura 1.75 con tacón, igualitas” (*La Prietty* 4). She goes on, “Les digo igualitas no más ella puta en Hollywood y yo acá en Catemaco, ¿Cuál es la diferencia?” (5). Through the humorous discourse and appearance, Enríquez parodies the film. However, he remains dressed as the sex-work version of Roberts’ character for the entire hour and a half show because he felt that he needed to perform the piece in heels to accurately reflect the lives of female sex workers on the street.¹⁴ As La Prietty goes on, she confesses one major difference between her and Roberts’ character: talent. The protagonist reminds the audience that “esa no canta, ni actúa, ni hace nada... No más es bonita” (6). In the beginning, La Prietty tries imitating her, posing on the street, generally looking fabulous as she cruised for her wealthy businessman “en los coches, en los camiones,

en el bici taxi... En la lancha, la banana, la acuamoto, el parachute pos a lo mejor ahí venía volando” (5). Sadly, she has no luck. Provoking laughter, her comments are an astute critique of the way prostitution is glamorized in popular culture, like the original film, but in her lived reality, searching for profitable clientele was both exhausting and an unlikely occurrence.

Yielding little financial reward, La Prietty reveals that Julia Roberts’ approach to prostitution was not working for her. Unable to pay the bills, she began impersonating others with more talent and whom she resembled. She recounts, “Así que te hago a la Julia, a la Madonna... Te hago a la Whitney Houston, que en paz descanse, a Celia Cruz, que en paz descanse y la Mariah Caray; también que en paz descanse. ¿Que no está muerta? Tiene la carrera destrozada, ‘tá muerta en vida, la pobre y no se ha dado cuenta” (6). Prompting laughter in the audience, these figures speak to La Prietty’s connection to women of color, with the exception of Madonna. At the same time, Madonna is arguable the most crucial of all the Divas for her journey. The protagonist begins her series of transformations channeling the master chameleon herself, performing selections from “La Isla Bonita,” “Like a Virgin,” and “Vogue,”



La Prietty, patient and pretty, waiting for her Richard. Performance at Teatro NH, Mexico City, 2017. Photo courtesy of author.

each one mapping her body's trafficked movement and abuse. On the day she is driven to Veracruz to work in a brothel, she is inspired by the lyrics: "¡En la Isla de San Pedro! La Isla Bonita... La Isla Bonita... La Isla Bonita..." (6). Still dressed like Roberts' character, La Prietty does not yet visually interpret the U.S. pop singer, but to make her performative intentions clear, she tries very hard to dance a box step with exaggerated gestures while repeating the one line she knows. She admits to the audience, "No hablo muy bien inglés pero sé claramente que esta canción habla de La isla bonita: Me imagino que habla de los arrecifes, de las cascadas, de los aborígenes; también es poeta la Madonna como yo" (7). Just as Muñoz suggests, in this new stage of her life, La Prietty turns to hope, in what could very easily be a time of despair, to imagine herself in a tropical paradise, one where she lives in harmony with beautiful surroundings. Rather than focus on the horrors of her situation, by way of creative means La Prietty offers an alternative ending to her tale of being trafficked.

Accompanied on her journey by other young women, the protagonist is constantly harassed and abused because of her trans identity and dark skin. In a painful revelation, she tells the audience that the other young women called themselves "Baby Girls," and referred to her, the outcast, as "monster high," a reference to the horror-inspired dolls (7). Eventually, she wins them over with an assist from Madonna. As La Prietty explains, at 15, she choreographed a routine to "Like a Virgin" for the young captive women. The irony of the song selection is not lost on the audience members, who often burst into laughter at this revelation. Singing a few bars of the easily recognized tune, La Prietty reveals: "Nos la aprendimos en inglés y en español porque a todas nos habían dicho que nos iban a llevar pa los United" (8). Connecting her narrative to the collective struggle that Muñoz invokes in thinking about utopias and to Wright's creative initiatives to combat erasure, La Prietty reminds the spectators that underneath her optimistic tone lie horrific truths. Her voice shifts, now flat and serious, as she states: "Porque no solo en Tlaxcala se venden a las mujeres, en el mundo las mujeres somos de exportación" (8). Then, quickly dancing across the stage, as if performing a jarabe tapatío, La Prietty sings a list of over 30 Mexican cities and states where women are kidnapped and sold into the sex trade. Within this performatic gesture, the protagonist showcases how female bodies in Mexico "are conceived of as products of exchange" (Valencia 20). The hard transition between the catchy 90s pop tune and the litany of cities where vulnerable young women become commodity products is a startling one, prompting listeners to consider how

even within this imagined afterlife, La Prietty is still haunted by the dangerous reality women face daily in Mexico.

After memorizing the lyrics and her dance routine to Madonna, La Prietty is prepared to be sent abroad. This time, a boat would bring her to the next stage of her journey rather than a car. As she recounts, her male captor realizes she is trans after sexually assaulting her. Fearing what would happen to her if she stayed aboard, potential death by drowning or shark attack seemed preferable to the torture or whatever other cruelty awaited on that boat. Remembering that all of this action occurs in La Prietty's afterlife, the fear and violence she experiences in her own imagination are a terrible reminder of the way transwomen are murdered "a veces más de dos veces en una misma vida" (*La Prietty* 24). As if these bodies cannot rest in peace, La Prietty's efforts to emphasize hope and resist erasure are always marred by the fact that the "here and now" is often an awful experience for Othered bodies who do not fit "white, heterosexual, masculinist formulas" and discourses of power (Valencia 10).

Our protagonist, however, is a symbol of resilience. When she washes up on shore, upon seeing the sun, she assumes she made it to Miami. Basking in the light of her imagined future with Gloria Estefan, she echoes Muñoz's utopic queerness as the "warm illumination of a horizon imbued with potentiality" (1). La Prietty very quickly realizes she only made it to Tabasco when she is greeted by the woman who would change her life: La Muda, her new best friend, musician, and entrepreneur. Gesturing with sign language and writing on small sheets of paper, La Muda invites her to become a performer in her nightclub, but as an artist, not a prostitute or sex slave. Feeling relieved, La Prietty accepts the offer with a nod to Madonna, as if to close this stage of her life. Voguing across the stage, she proclaims:

¡Y yo te hago el chow!

Soy Madonna en negra costeña Ey Ey Ey

¡Te hago el chow!

Yo soy una Artista completa. (La Prietty 11)

At La Dorothy, "lugar de ambiente, un lugar para usted gente diferente" (12), La Prietty is given a chance at a new life, one filled with characters that accept her for who she really is. This club, "su lugar jotero y especial" (12), is a sanctuary for LGBTQ+ populations like herself, and embodies the very literal stages that Muñoz imagines filled with utopic potential. Just as Muñoz analyzes the stages of Los Angeles, filled with amateur aesthetics, drag queens, and a sense of belonging (106-110), La Dorothy offers La Prietty a

space to not just imagine inclusivity, but to live it. Approaching the white car on stage, the protagonist opens the trunk and pulls out a curly blond wig and a gold corset with pointy brassier. Transformed into Madonna in front of the spectators' eyes, she gives her first show, "Vogue," at La Dorothy. As in her interpretation of Julia Roberts, La Prietty uses music to recognize similarities and differences between her and the Diva who gives her new life:

Soy Madonna pero con pelo quemado

Se pasó el decolorado

Mira el chino me quedó ahora bien cerrado

Me puse el tubo apretado

Yo y mi talento harán brillar tu congala le pondré diversidad

Un bar con porno y con arte cultura. Será el mejor lugar pa' venir a jotear. (La Prietty 10)

Pointing out her beauty, nerve, and talent, La Prietty declares La Dorothy a place of queer culture and appreciation. Just as Madonna does in her version of "Vogue," she raps the following:

Anda ven sal ya del closet Ponte orgullo y los tacones

Sor Juana y Sara García las tortillas aplaudían

Pedro Infante y Frida Kahlo le daban a los dos bandos

La Chavela y Monsiváis reinas de la Marcha Gay

Bienvenido gay, lesbiana si es obvia mejor mana. Bisexual, intersexual judío y musulmán.

Negras, blancas, pelirroja, las albinas, tu pecosa;

gorda, flaca, musculosa, qué importa somos personas. (12)

In her version, La Prietty transforms not just the imagined space of La Dorothy, but also the actual space of the theatre stage to imagine a queer utopia, full of acceptance and love. By enunciating the above list of diverse public figures, sexual orientations, physical attributes, and more, she emphasizes a discourse of belonging, one that resists silence and erasure from the public eye. In the original "Vogue," Madonna lists many Hollywood icons like Greta Garbo and Fred Astaire as standards of beauty and grace, but here, La Prietty focuses on queer icons of Mexican culture, listing those who identified against the grain of heteronormativity, such as Kahlo, Villaurrutia, and Novo, the nation's more closeted activists, like Monsiváis and Chavela Vargas, and those rumored to have engaged in non-heterosexual relationships, like Sor Juana and Pedro Infante.¹⁵ In doing so, La Prietty signals how some of the nation's cultural treasures are part of a queer community. Just as Madonna ends her song

inviting listeners to let their bodies “move to the music,” La Prietty makes it clear that any, and every, body is welcome to groove with her at La Dorothy.

Despite achieving professional success at the bar and in her personal friendship with La Muda, La Prietty’s goal throughout the various stages in her life was to find her Richard Gere. Even the audience becomes invested in her search for a wealthy gentleman to love and rescue her from the horrors of sex work. After much praying and asking around in La Dorothy and on the streets, the protagonist finally finds her leading man. Driving a 2013 Volkswagen Jetta, La Prietty’s Richard, the owner of an avocado stand, brings her flowers, writes her poetry, and says he loves her (20). Not quite the limousine or profession she imagined from the film, but she is thrilled. When he pulls up to the club, she faces a bittersweet end to her partnership with La Muda, but a promising new chapter for her future.

As a farewell gesture, La Muda only asks that La Prietty be her Whitney Houston, that she sing, “I Have Nothing,” from the 1992 *Bodyguard* soundtrack. The protagonist concedes and performs for her caring and loving companion. Transforming before her audience’s eyes, she removes a dress and wig from the car trunk. Just as Justin Torres proclaims, “the only imperative is to be transformed, transfigured in the disco light. To lighten, loosen, see yourself reflected in the beauty of others. You didn’t come here to be a martyr, you came to live, papi. To live, mamacita. To live, hijos” (182), La Prietty gives life. Dressed in a tight, floor-length red dress, covered in sparkles from head to toe, she shines in the spotlight, utterly transformed into the 1990s pop Diva. Accompanied by La Muda on piano, the protagonist performs, word for word, Houston’s hit. Foregoing a tendency to make creative interventions, there is no double entendre, no mispronounced English words. Like Houston’s version, La Prietty pauses at all the right moments. Belting out, “Don’t make me close one more door / I don’t want to hurt anymore / Stay in my arms if you dare / or must I imagine you there,” the audience gets goosebumps. She even attempts Houston’s iconic vocal arpeggio runs at the end, transforming the words, “Don’t you dare walk away from me / I have nothing, nothing, nothing / If I don’t have you, you / If I don’t have you, oh, oh” (*La Prietty* 23), into expressions of raw emotion. Seamlessly maneuvering between deeper chest tones and soprano notes, La Prietty gives the performance of a lifetime to her enraptured audience and La Muda.



La Muda helps La Prietty get dressed for her number as Whitney Houston. Performance at Teatro NH, Mexico City, 2017. Photo courtesy of author.

Siempre aquí estaré: Concluding with Presence

La Prietty's performances are so captivating that it is easy to forget that her relationships with Richard and La Muda are impossible love stories. Although we, as audience members, began to believe the utopia performed in this afterlife and on this theatre stage, none of the events actually happened. Stripped of her Whitney Houston image, once again appearing in her Julia Roberts-inspired outfit, La Prietty takes a seat in front of her audience. She asks them if they liked her story, to which there is, unfailingly, resounding cheering and clapping. In a sudden shift, she declares that she too would have like to have lived that life, but never had the chance. Reminding spectators of the song "Oh, Pretty Woman," that both ended and gave her life at the age of 13, La Prietty then becomes a voice for all the murdered transwomen. She connects her own story of being left for dead in the trunk of a car to the contemporary statistics and names of transwomen killed in Mexico. As she does so, her voice breaks and she begins to cry. But she is not alone. Gasps of horror and held back sobs can be heard throughout the theatre, whether in

Mexico City, Chicago, or Cádiz. In these profoundly moving silences, her spectral existence becomes indelibly linked to the violent reality that excludes her from the protections afforded to gender and sexually normative beings. These silences also represent, time and again, the audience's recognition of not just La Prietty's humanity and mournability, but that of the litany of murdered transwomen:

¡Por Paola, por Viviana, por Alessa, por Agnes, por Tavita! Por la Julia por Alaska que la coronaron hace poco como reina de belleza y después le pusieron un alambre de púas como collar. Por cada mujer asesinada, por todas las que se les oculta, por todas las que se les embolsa, por las miles más que no somos ni siquiera una estadística ante una sociedad feminicida. (23)¹⁶

In transforming the space into an act of remembrance, La Prietty brings us back to the here and now, where the collective struggles for non-normative bodies are often a question of life and death. From her peripheral, spectral positionality, or as Muñoz would call it, her queer subjectivity on the horizon, La Prietty demonstrates the ways in which Othered bodies can become defiant subjects. From her imagined afterlife, she pushes back against the "insane premise" that she, a symbolic stand-in for murdered transwomen, was not worth mourning.

Rather than end on a depressing note, La Prietty and La Muda wipe their tears and remind us that they came to live. Transforming one last time, La Prietty descends from the stage, again channeling her Cubanness. Wearing a bright yellow dress with arm ruffles reminiscent of *rumbera* dancers from Mexico's Golden Age of cinema, she performs one last song, "I Will Survive," a la Celia Cruz. As La Muda adds a salsa beat, our protagonist proclaims: "Yo viviré, ahí estaré / Hoy armemos la comparsa yo esta rumba cantaré" (26). Amongst the spectators, La Prietty instructs them to shout the word "fuera" as she utters a litany of discriminatory practices ranging from derogatory language to corrupt politicians. Then, in a final gesture, she invites everyone to sing along with her. In this symbolic move, La Prietty's strained voice becomes intertwined with those of her audience. This chorus of voices, ringing out firmly, commanding the space, and demanding change, is a powerful sensation. The unified proclamations of acceptance and resilience are loud and proud. In this moment, La Prietty and her audience seem capable of "trac[ing] out paths of defiance that allow them to live in struggle through effective, micropolitical resistance" (Valencia 295). Via this collective clamor, the audience joins La Prietty and La Muda in their queer space of

futurity and potentiality, where the reverberating message of recognizing the protagonist's humanity extends to the collective struggles of transwomen and other minorities. Turning a funeral into a party, La Prietty dominates the stage with her presence, defying the impossible:

*Para ti mi gente siempre aquí estaré
Yo te doy mi azúcar caramba y sobreviviré
(Rompiendo barreras, voy sobreviviendo
cruzando fronteras, voy sobreviviendo)
Yo viviré, yo viviré, yo viviré y sobreviviré. (La Prietty 27)*

Temple University



La Prietty, always surviving. Performance at Teatro NH, Mexico City, 2017.
Photo courtesy of author.

Notes

¹ I would like to express my deepest gratitude to César Enríquez for his generosity in sharing his unpublished scripts and for his time. I would also like to thank the producer, Mariano Ducombs, and musician, Álvaro Herrera, for their kindness. All references to the text come from the unpublished 2017 version provided by Enríquez. All references to performances come from having seen the piece live. The photos come from the 2017 staging in the Teatro Sergio Magaña, which is characteristic of the performances in other spaces. See the video here: https://www.youtube.com/watch?v=InVa5pXtQkQ_

² For more information on *teatro-cabaret*'s development as a genre and its relationship to dis-sidence and neoliberalism, see Alzate. For works that consider how *teatro-cabaret* negotiates definitions of *mexicanidad*, see Baker and Gutiérrez. For more on the early stages of *teatro-cabaret*, see Taylor.

³ For more on Ayotzinapa, see the report published by El Grupo Interdisciplinario de Expertos Independientes, the report released by the Comisión Interamericana de Derechos Humanos, and Melesio.

For more on the causes for and ramifications of Mexico's "War on Drugs," see Grayson, 2010 and 2013, and the report by the Comisión Mexicana de Defensa y Promoción de los Derechos Humanos. For a critique of the way the Mexican government fictionalized and mythologized the *narco*, see Zavala. For more on the ten women murdered each day in Mexico, see "Asesinan"; García; Jiménez.

⁴ For example, Vasconcelos is foundational to the LGBTQ+ movement in Mexico, Rodríguez is currently a Senator for the Morena party, and several members of Las Reinas Chulas have been vocal supporters of AMLO.

⁵ *Teatro de carpa* is a particularly Mexican performance genre that developed at the turn of the 20th century. *Carpa* refers to the tents where performances were housed, and as generally mobile constructions, they created opportunities for performers and shows to travel to the margins of Mexico City. This mobility allowed those who could not otherwise access "elite" cultural productions a way to engage with content. Moreover, by combining elements from Spanish performance styles, such as the *zarzuela*, and influences from body-centric circus acts, *carpa* was one of the earliest styles in which the popular classes saw themselves reflected (Merlín 12; Gutiérrez 82; Baker 10-12; Alzate 2010; Monsiváis). Known for its biting critiques of social and political events and humorous renditions of neighborhood archetypes, *carpa* influenced Mexico's Golden Age of cinema and contemporary *teatro-cabaret* practices.

⁶ On humor, power, and victimization, see Sotres, pp. 65-66.

⁷ See IMDB for all awards: <https://www.imdb.com/title/tt0100405/awards>.

⁸ The U.S. Department of State 2018 report on human trafficking suggests Mexico is a "tier 2" nation (301), detailing that as of 2017, "proceedings were initiated against 609 individuals in federal and state cases," and authorities identified "429 victims of sex trafficking" (301-302). Additionally, investigative journalists have recently called the small city of Tenancingo, just hours from Mexico City, the "sex-trafficking capital of the world." See Bertrand; Hernández. For more on violence towards women, see the report by Mexico's Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI). For more on the violence and sexual labor of women on an international scale, see the International Labour Organization's 2017 report.

⁹ While the focus of La Prietty is on transfemicide, she makes jokes throughout about Veracruz as a corrupt state, ranging from ex-Governor Javier Duarte to violence towards journalists. See "Mexican Photojournalist"; North; Ruiz Mójica.

¹⁰ In a Facebook post on La Prietty's transformation over the years, Enríquez mentions the four transwomen murdered just a week before Orlando. I have not been able to find news sources; however, it is likely that the tragedy did not make national or even local news. It is also likely that the deaths were not reported as transfemicides at all. See Enríquez "Cosas."

¹¹ Recent debates about Yalitza Aparicio's role and subsequent nominations for her performance in the Oscar-winning film, *Roma*, reflect deeply entrenched racism. As a member of the Mixtec indigenous group, many online forums and public commentary have focused on her indigenous features, even

suggesting she should not have been allowed on screen nor given feature stories in international press outlets. For an overview of racist indigenous parodies on Mexican television over the last 50 years, see Pineda. For an overview of critical and racist comments towards Aparicio, see “Sergio Goyri”; Agren.

¹² For more information, see Pulido Llano.

¹³ The kind of drag Enríquez performs and the challenge it poses to Butler’s issue with citationality is not unique to him, but rather a general phenomenon in drag culture. See Eschen for more on the connection between representing a famous figure and re-imagining them as a site for potential change, which is an important component of not just Enríquez’s drag, but also the work of famous performers like Lypsinka and El Vez.

¹⁴ To literally walk in their shoes, Enríquez initially could not bear to wear the boots for more than ten minutes and had to build up his stamina and strength to do this show, full of dance choreography and non-stop action (Enríquez 2018).

¹⁵ Here, La Prietty is making a humorous dig at his constant desire to show off his semi-nude body and rumored affair with on-screen rival, Jorge Negrete. See de la Mora.

¹⁶ Many of the women La Prietty references are listed here, a database for cataloguing transfemicides: <https://tdor.translivesmatter.info/reports?from=2016-10-01&to=2017-09-30&view=details&filter=>.

Works Cited

- Agren, David. “‘We Can Do It’: Yalitza Aparicio’s *Vogue* Cover Hailed by Indigenous Women.” *The Guardian*, 21 Dec. 2018. www.theguardian.com/film/2018/dec/21/yalitza-aparicio-vogue-mexico-cover-roma-indigenous.
- Alzate, Gastón. “*Capocomicato y Canovaccio*: el cabaret de Tito Vasconcelos.” *Current Trends in Latino and Latin American Performing Arts*, ed. Beatriz J. Rizk. Ed. Universal, 2010, pp. 1-20.
- . “Dramaturgia, ciudadanía y neoliberalismo: el cabaret mexicano contemporáneo.” *Latin American Theatre Review*, vol. 42, no. 1, Spring 2008, pp. 49-66.
- . “Jesusa Rodríguez: Cabaret, disidencia y legitimación en el teatro mexicano contemporáneo.” *Gestos*, no. 28, nov. 1999, pp. 81-102.
- . *Teatro de cabaret: Imaginarios disidentes*. Ed. Gestos, 2002.
- Baker, Christina. *Queering Mexicanidad in Cabaret and Film: Redefining Boundaries of Belonging*. University of Wisconsin-Madison, PhD Dissertation, UMI, 2015.
- Bautista, Nidia. “Surviving One of Mexico’s Deadliest Places for Women.” *NPR Latino USA*, 4 Feb. 2019. latinousa.org/2019/02/04/mexicofemicide/.
- Bertrand, Natasha. “This Mexican Town is the Sex-Trafficking Capital of the World.” *Business Insider*, 10 Feb. 2015. www.businessinsider.com/this-mexican-town-is-the-sex-trafficking-capital-of-the-world-2015-2.
- Butler, Judith. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. Verso, 2006.
- Cacho, Lydia. *Esclavas del poder: Un viaje al corazón de la trata sexual de mujeres y niñas en el mundo*. Debolsillo, 2016.

- Comisión Interamericana de Derechos Humanos. *Informe del Mecanismo Especial de Seguimiento al Asunto Ayotzinapa*. OEA, 25 nov. 2018. www.oas.org/es/cidh/actividades/giei.asp.
- Comisión Mexicana de Defensa y Promoción de los Derechos Humanos. *Violaciones graves a derechos humanos en la guerra contra las drogas en México*, 2015. cmdpdh.org/project/violaciones-graves-a-derechos-humanos-en-la-guerra-contra-las-drogas-en-mexico/.
- de la Mora, Sergio. *Cinemachismo: Masculinities and Sexuality in Mexican Film*. U of Texas P, 2006.
- El Grupo Interdisciplinario de Expertos Independientes. *Informe Ayotzinapa II: Avances y nuevas conclusiones sobre la investigación, búsqueda y atención a las víctimas*. GIEI, 2016. prensagieiyotzi.wixsite.com/giei-ayotzinapa/informe-.
- Enríquez, César. *La Prietty Guoman*. Unpublished Script, 2017.
- _____. 2017. "Cosas que seguro no sabían entre la Prietty y yo que hoy deseo compartir." *Facebook*, 25 Oct. 2017. www.facebook.com/cesarenriquezcabaret/posts/10211907458894795.
- _____. Personal Interview, 6 Oct. 2018.
- _____. Personal Interview, 20 Feb. 2020.
- Eschen, Nicole. "Embodying the Past: Citing and Circulating Celebrity." *Extensions: The Online Journal of Embodiment and Technology*, vol. 4, 2008, pp. 32-43.
- Figueroa-Hernández, Rafael. *Salsa mexicana: Transculturación e identidad*. BPR Publishers, 1996.
- Freeman, Elizabeth. "Packing History, Count(er)ing Generations." *New Literary History*, vol. 31, no. 4, Autumn 2000, pp. 727-744.
- Frith, Simon. *Performing Rites: On the Values of Popular Music*. Harvard UP, 1996.
- González, Anita. *Afro-Mexican: Dancing between Myth and Reality*. U of Texas P, 2010.
- Grayson, George W. *Mexico: Narco-Violence and a Failed State?* Transaction Publishers, 2010.
- _____. *The Impact of President Felipe Calderón's War on Drugs on the Armed Forces: The Prospects for Mexico's "Militarization" and Bilateral Relations*. Strategic Studies Institute, 2012.
- Gutiérrez, Laura G. *Performing Mexicanidad: Vendidas y Cabareteras on the Transnational Stage*. U of Texas P, 2010.
- Hernández, Evangelina. *Tierra de padrotes: Tenancingo, Tlaxcala, un velo de impunidad*. Tusquets, 2015.
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI). "Estadísticas a propósito del día internacional de la eliminación de la violencia contra la mujer (25 de noviembre)." *INEGI*, 23 Nov. 2017. www.beta.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/aproposito/2017/violencia2017_Son.pdf.

- International Labour Organization. "Global Estimates of Modern Slavery: Forced Labour and Forced Marriage." *International Labour Organization*, 19 Sept. 2017. www.ilo.org/global/publications/books/WCMS_575479/lang--en/index.htm.
- Jiménez, Nallely. "Alarmante: Van más de 760 feminicidios durante 2018 en todo México." *Infobae*, 29 Dec. 2018, www.infobae.com/america/mexico/2018/12/29/alarmante-van-mas-de-760-feminicidios-durante-2018-en-to-do-mexico/.
- Krumholtz, Michael. "Mexico Trans Women Fight for Justice as Murder Unpunished." *Associated Press*, 10 Sept. 2019. apnews.com/d5abd5bbee0a4e4b871d1f6d9aa08940.
- "La Fuga de 'El Chapo' Refleja Un 'abismo de Incredulidad:' NYT." *Aristegui noticias*, 7 Aug. 2015. aristeginoticias.com/0708/mexico/la-fuga-de-el-chapo-refleja-un-abismo-de-incredulidad-nyt/.
- Matías, Pedro. "Aumenta 47% asesinatos de mujeres trans; México segundo lugar mundial con 422 crímenes." *Página 3*, 15 Aug. 2018. pagina3.mx/2018/08/aumenta-47-asesinatos-de-mujeres-trans-mexico-segundo-lugar-mundial-con-422-crmenes/.
- Melesio, Lucina. "Ayotzinapa 43 four years on: Renewed hope for finding truth." *Aljazeera*, 27 Sept. 2018. www.aljazeera.com/news/2018/09/ayotzinapa-43-years-renewed-hope-finding-truth-180927033943677.html.
- Merlín, Socorro. *Vida y milagros de las carpas: La carpa en México, 1930-1950*. 1st ed. CITRU, 1995.
- "Mexican Photojournalist Found Dead Was Likely Tortured, Activists Say." *The Guardian*, 2 Aug. 2015. www.theguardian.com/world/2015/aug/02/mexican-photojournalist-killed-ruben-espinosatortured.
- Monsiváis, Carlos. *Escenas de pudor y liviandad*. Editorial Grijalbo, 1981.
- Muñoz, José Esteban. *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York UP, 2009.
- Newton, Esther. *Mother Camp: Female Impersonators in America*. U of Chicago P, 1972.
- North, James. "Welcome to Veracruz, Mexico, One of the Most Dangerous Places in the World to be a Journalist." *The Nation*, 23 Mar. 2018. www.thenation.com/article/welcome-to-veracruz-mexico-one-of-the-most-dangerous-places-in-the-world-to-be-a-journalist/.
- Obejas, Achy. "It Hurts to Laugh: Even Performance Artists are Numbered by Mexico's Crises." *Chicago Tribune*, April 11, 1996.
- Pineda, Dorany. "Long before *Roma*'s Yalitza Aparicio, Mexican TV and Cinema often Parodied Indigenous People." *Los Angeles Times*, 9 Mar. 2019. www.latimes.com/entertainment/la-et-mn-yalitza-aparicio-brownface-history-20190309-story.html.

- Pulido Llano, Gabriela. *Mulatas y negros cubanos en la escena mexicana, 1920-1950*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010.
- Romero, Carolina. "El riesgo de ser transexual en México." *El Universal*, 15 Oct. 2018. www.eluniversal.com.mx/nacion/el-riesgo-de-ser-transexual-en-mexico.
- Ruiz Mójica, Adalberto. "Javier Duarte: el ladrón más grande en la historia de México." *Contralinea.com.mx*, 10 Apr. 2018. www.contralinea.com.mx/archivo-revista/2018/04/10/javier-duarte-el-ladron-mas-grande-en-la-historia-de-mexico/.
- "Sergio Goyri llama 'pinche india' a Yalitza Aparicio." *Nación 321*, 19 Feb. 2019. www.nacion321.com/ciudadanos/video-sergio-goyri-llama-pinche-india-a-yalitza-aparicio.
- Sotres, Cecilia. *Introducción al cabaret (con albur)*. Paso de Gato, 2016.
- Taylor, Diana. "'High Aztec' or Performing Anthro Pop: Jesusa Rodríguez and Lili-ana Felipe in 'Cielo de abajo.'" *TDR*, vol.37, no. 3, Autumn 1993, pp. 142-152.
- United States of America Department of State. *Trafficking in Persons Report*, 2018. www.state.gov/j/tip/rls/tiprpt/.
- Valencia, Sayak. *Gore Capitalism*. Semiotext(e), 2018.
- Wright, Melissa. "Epistemological Ignorances and Fighting for the Disappeared: Lessons from Mexico." *Antipode*, vol. 49, no.1, 2017, pp. 249-269. doi: 10.1111/anti.12244.
- Zavala, Oswaldo. *Los cárteles no existen: Narcotráfico y cultura en México*. Mal-paso, 2018.



Humanística, Revista de estudios literarios es una revista científica, **de acceso abierto**, arbitrada por pares y de frecuencia semestral, dirigida a investigadores, académicos y estudiosos de la literatura y cultura hispánicas.

Humanística está **permanentemente abierta** a propuestas de colaboración para sus próximos números, en forma de artículos de investigación, artículos de revisión crítica, reseñas o *dossiers*.

Invitamos el envío de colaboraciones inéditas y originales, así como reseñas críticas sobre literatura y cultura hispánicas, en español o en inglés. Nos interesan particularmente aproximaciones interdisciplinarias al fenómeno literario, estudios relacionados con la producción, circulación y recepción de textos, así como enfoques críticos de vanguardia, poéticas en movimiento constante y narrativas sin residencia fija. Son también bienvenidas investigaciones sobre otras producciones culturales, en tanto que ofrezcan un panorama del contexto en que se generan y desarrollan los fenómenos que envuelve la producción literaria.

Para conocer más y registrarse como lector, revisor y/o autor en *Humanística*, visite nuestra página (disponible en la plataforma OJS): <http://www.humanistica.mx>

Historia de la sangre de la compañía Teatro La Memoria: el trauma social inscrito en el cuerpo posdictatorial

Andrea Jeftanovic y Lorena Garrido

Una dictadura militar es siempre un fantasma que ronda las producciones artísticas que se producen a su alrededor o en sus proximidades históricas. Esa forma espectral se reconoce en novelas, relatos, ensayos y la dramaturgia. A medida que pasa el tiempo hay obras que se sedimentan como emblemáticas y siguen apareciendo por su contribución en términos estéticos y éticos para repensar ese período de violencia. Es el caso de *Historia de la sangre* del director y actor Alfredo Castro (Chile, 1955) que, además, nos interpela una y otra vez cuando se constata la impunidad en varios crímenes de lesa humanidad de ese período histórico. O bien, cuando cada cierto tiempo surgen casos de violencia por parte del Estado, como por ejemplo durante el llamado “Estallido social”, en octubre del 2019, con las imágenes de la brutal represión policial a los manifestantes. Cuerpos golpeados en las calles, 400 ojos mutilados por disparos de fuerzas especiales, jóvenes azuzados por carros lanza agua, manifestantes torturados en comisarías, volvieron a instalar la pregunta por la impunidad y la violación a los derechos humanos.

La obra fue estrenada en 1990, con dirección del propio Alfredo Castro, y se trató de la segunda pieza de la Trilogía Testimonial del Teatro La Memoria (la primera fue *La manzana de Adán* en 1989 y, la tercera, *Los días tuertos* en 1994), sin duda un hito de la escena chilena contemporánea. Esta compañía se fundó en 1988 y se caracterizó por una investigación conceptual y el trabajo físico de sus actores, junto con una estética inaudita para las convenciones teatrales chilenas. De hecho el sitio Escenachilena.cl define de este modo su línea de trabajo: “está basada en documentos e investigaciones, dramáticamente armadas por el director y sus colaboradores más cercanos, donde se abordaban los temas de desplazamiento social con fuerte carga simbólica y una interpretación que se aleja del naturalismo para adentrarse en la huella y

el síntoma corporal como emergencia del inconsciente”. Habría que agregar que todos sus proyectos fueron asesorados por la psicoanalista Francesca Lombardi.

La obra fue rupturista y difícil de clasificar por la crítica de la época. Entre lo que se dijo destaca el comentario del historiador Pedro Celedón: “*Historia de la sangre* transcurre en un territorio indefinido, más mental que físico, donde los personajes superponen sus vidas” (97). “Vemos a excelentes actores y actrices luchando con sus fatales pasiones y desgarrados por sus sentimientos”, señaló por su parte el crítico alemán Knut Lennartz (103). Pero fue tal su importancia en la historia del teatro chileno que formó parte de las veintiún obras seleccionadas en 2010 para la versión “Bicentenario” del Festival Santiago a Mil, el festival más importante del país que cada enero reúne lo mejor del teatro nacional y extranjero. La comisión especialista la eligió como uno de los montajes espejo de nuestra sociedad, ya que ha acompañado a un capítulo de la historia chilena. En tal oportunidad participó el elenco original y con el mismo vestuario del primer montaje.

Historia de la sangre fue resultado de las declaraciones obtenidas por Castro y Rodrigo Pérez (actor, director y colaborador de la compañía) en centros carcelarios o psiquiátricos, tanto de presos como de enfermos mentales que cometieron crímenes pasionales y parricidios. Luego, transcribieron los testimonios y los editaron con la libertad de estar urdiendo un texto artístico. Por ejemplo, sumaron el caso de una asesina emblemática de la crónica roja de inicios del siglo XX, Rosa Faúndez, conocida por descuartizar a su marido y repartir sus miembros por la ciudad. Además, incluyeron una perra embalsamada que actuaba como una voz vigilante.

Pero el director Alfredo Castro comentó, en una entrevista, que no solo le interesó el contenido de los testimonios sino la forma de narrarlos, “Los enfermos contaban sus crímenes como si fueran algo cotidiano y él volvía a su casa perturbado, al encontrar un lenguaje con el que se sentía hermanado” (Miranda 34). Seguramente el director se refería a cierta latencia que trasladó al habla de los personajes. Los personajes eran asesinos y sus monólogos se entrecruzaban e indagaban en zonas de la identidad nacional que hasta ese momento no tenían visibilidad. “Usamos un lenguaje que nunca había estado en la dramaturgia chilena. Esa obra correspondió a una ética necesaria en esa época. Había que romper el teatro y la realidad con ese lenguaje” (34). Esto es lo que María de la Luz Hurtado ha llamado como la necesidad del teatro post dictadura en Chile, es decir, “re-teatralizar el teatro”, exacerbar aquellos

lenguajes que solo el teatro podía elaborar desde sus posibilidades escénicas:

Fue común la recurrencia a la expresividad visual, sonora, lumínica, corporal y gestual como base de la necesidad de transmitir la experiencia violenta incatalogable por las convenciones del lenguaje oral [...] la ruptura de unidad y espacio dramático fue uno de los ejes principales que permitió acceder a niveles oníricos, pesadillezcos, tormentosos, a través de la reiteración de situaciones límites de violencia absurda. (107-109)

Confirman esta exploración otros proyectos como los de las compañías Teatro del Silencio, de Mauricio Celedón, cuyas obras eran como teatro mudo, sin parlamentos; la fiesta popular musical de El Gran Circo Teatro de Andrés Pérez; la disposición visual escénica de Teatro de Fin de Siglo de Ramón Griffero; y la misma compañía Teatro La Memoria de Alfredo Castro, entre otros.

Estas dramaturgias exploratorias tuvieron como motivo reflexionar acerca de las situaciones violentas en los hechos histórico-sociales del país a través de una forma dramática abierta y discontinua que reflejaba el impacto emocional envuelto en el acto creativo y la desconfianza en que los lenguajes establecidos pudieran dar cuenta de dicho impacto. Es decir, su motor principal siguió siendo la experiencia de violencia y el desquiciamiento del sistema de vida y valores de la sociedad chilena entre 1973 y 1989. Para comprender ese período, sin embargo, exploraron en los campos del erotismo, el inconsciente, la historia privada y la culpa compartida.

Este trabajo se propone analizar el texto dramático de *Historia de la sangre*, de Alfredo Castro y la compañía Teatro La Memoria, desde la complejidad de hacer memoria del trauma en el cuerpo y en el lenguaje. Se sostiene que esta obra, por medio de la revisión a crímenes emblemáticos en la crónica roja chilena, intenta hablar del cuerpo violentado durante la dictadura. En este recorrido se propone explorar tres dimensiones. Primero, el trauma social, expresado a través del cuerpo y la palabra como terreno conflictivo para evocar el recuerdo de la experiencia límite de modo cristalino. Segundo, la subversión del testimonio al ser empleado como material ficcional para enfatizar la fragmentación de la narración y aludir a la irrepresentabilidad de la violencia máxima. Y, por último, un teatro de crisis que interroga al poder y al discurso de la nación y su modelo de roles y pactos de filiación.

Los textos base de la pieza dramática fueron fruto de la investigación y escritura de la psicoanalista Francesca Lombardo, el director Rodrigo Pérez y el mismo Castro. La obra se estrenó en un año donde la sociedad chilena

se presentaba como una sociedad limpia e intacta moralmente (el llamado consenso) y con cifras económicas muy alentadoras, por lo que se infiltra con una fisura al escribir una historia que no había sido escrita, la historia subterránea de los criminales, de los locos.

La construcción de la pieza se basa en una serie de entrevistas a personas que cometieron algún crimen pasional y que estaban en la cárcel o en hospitales psiquiátricos. Sus relatos sirvieron como insumos para la creación, no como testimonios literales. Las historias escuchadas corren paralelas y fluyen hacia la construcción de arquetipos que corresponden a los ejes de la Raza, la Diferencia, la Ausencia, el Espectáculo, la Muerte.

Tanto en el texto como en la puesta en escena, apostaron por la ruptura de la linealidad del relato del testimonio. Luego, se enfatizó en otros lenguajes expresivos de conferir significados (el cuerpo, el sonido), en ocasiones en contradicción con la palabra. Al mismo tiempo, empujó a la exploración en zonas de experiencias límites con referencia constante al pasado histórico, pero inserto en coordenadas descontextualizadas de espacio y tiempo.

Los personajes de la obra son: La Gran Bestia, el campesino que mató a toda su familia y ahora practica la sodomía y la zoofilia; El Chilenito Bueno, el garzón huacho que habla de la raza, admira lo heroico, sueña con los artistas mexicanos de los 50 y mató a su esposa e hijos; La Chica del Peral, la joven internada en el hospital psiquiátrico que enloquece después del maltrato de su padre y su hermano que constantemente la violan y embarazan; Rosa, la descuartizadora, aludiendo a Rosa Faúndez, la suplementera que mata a su amante por celos y lo esparce en pedazos por la ciudad; El Peso Hoja Mosca Junior, el boxeador raquítico del tercer mundo que nunca ganará nada y que viola a niñas siendo incapaz de reconocerlo; Isabel, la campesina mapuche que llega a Santiago a trabajar de empleada doméstica o de prostituta, sufre la discriminación racial y finalmente es internada por creerse la madre de Dios. Cada uno pronuncia un monólogo sin interacción con el otro; a veces se tocan y rebotan sus cuerpos, pero luego regresan a su autismo. Entre ellos solo existe un espacio común que es La Perra, una gran figura de loza que está instalada en la parte superior del escenario y que a veces les habla en una voz en off sentenciosa, o bien, ellos le hablan tímidamente a esta “Mami” simbólica.

Trauma social: entre el cuerpo y la palabra

Usar la palabra o el lenguaje escrito es probablemente la mejor y más tradicional forma para expresar la opresión de significados y posiciones en el discurso oficial, para referirse a las circunstancias socio-históricas y construir



Fotografías: Chile Escena, Memoria Activa del Teatro Chileno 1810-2010. Programa de investigación y archivos de la escena teatral. Escuela de Teatro, Pontificia Universidad Católica de Chile.

un debate crítico. Sin embargo, bajo circunstancias autoritarias —políticas, culturales, ideológicas— donde la censura es aplicada a vastas áreas de significado en el lenguaje, cualquier discurso no tradicional puede operar como vehículo de expresión burlando la vigilancia e instalando su contra discurso. Es el caso del lenguaje corporal; el cuerpo no depende de los estándares lingüísticos que verbalizan la experiencia, ya que puede ofrecer expresiones polivalentes, fragmentos de discurso o residuos conceptuales.

Su valor “estratégico” consiste en evadir el monopolio del lenguaje, dejando abierto el flujo semiótico, y así reintensificar las áreas censuradas de la experiencia. Por lo tanto, el cuerpo se convierte en la frontera de lo decible y de lo indecible y en el vehículo que puede “nombrar” esa brecha. Como sostiene Nelly Richard, “los signos en los cuerpos son un síntoma de violencia, pero de la violencia usada por y contra el lenguaje. Y también pueden recodificar esa violencia traduciendo lo pre simbólico a lo potencial trans-simbólico del material censurado en gestos físicos” (*La insubordinación* 72). De este modo, el cuerpo como vehículo de expresión adquiere especial importancia cuando lo real está prohibido, ya que existe una demanda por lo simbólico. Se hace necesario diluir la palabra y reemplazar la función del signo comunicativo con texturas no lingüísticas, con otros códigos y herramientas expresivas. Se establece una relación dialéctica entre lenguaje y usos y “partes” del cuerpo —la piel, la voz, el gesto, el movimiento— que asumen la condición de códigos heterogéneos que inscriben y escriben un mensaje, hacen correr un discurso, imprimen un testimonio. Es así, por ejemplo, como la piel se convierte en la superficie de ese “texto” sin palabras y el cuerpo en general pasa a ser el lugar de las citas de la locura y el horror.

Entonces la función del cuerpo es ser un productor de signos, un lugar donde el lenguaje puede ser traducido, interpretado para decodificar ese discurso o esa protesta problemática. Las palabras inconexas se acoplan a determinados gestos físicos que evidencian el poder del cuerpo para señalar la crisis de las normas socioculturales dominantes: la censura, el poder, la violencia, la ideología.

La función de crítica del cuerpo opera desestructurando los esquemas de racionalidad lingüística, el discurso cartesiano de la incorporealidad. Así lo consigna Richard: “El cuerpo es la materialidad somática y pulsional que el lenguaje reprime, obligando a que el sujeto renuncie a su inconciencia y fluya esa energía incontinente” (*La insubordinación* 65). En el fondo, la manifestación de lo prohibido y lo traumático toma lugar en la dimensión del cuerpo, expresando su marginalidad a través de la significación rudimentaria



Fotografías: Chile Escena, Memoria Activa del Teatro Chileno 1810-2010. Programa de investigación y archivos de la escena teatral. Escuela de Teatro, Pontificia Universidad Católica de Chile.

cuyo orden es intraducible.

Además, el cuerpo como otra posibilidad de lenguaje y discurso tiene la condición de ser el escenario donde se encuentra lo individual, en tanto biografía de lo inconsciente y lo colectivo, la ideología, los roles, las normas de la disciplina social. La práctica de utilizar el cuerpo como soporte expresional presupone la dismantelación de su uso ideológico como espacio de los rituales cotidianos, reproducción social y modelos de dominación sexual. Se transforma así en la frontera entre la biología y la sociedad, donde opera el discurso entre la categorización sexual y la categorización en términos de poder, biografía e historia. Es el sitio por excelencia para la transgresión de los significados y la discursividad social que preescribe la normalidad (*La insubordinación* 33). La corporalidad, por lo tanto, “sigue siendo el lugar para canalizar ansiedades de una sociedad que se aprecia distorsionada y decadente” (Muñiz 8). Esto corresponde a los postulados de la biopolítica de Michel Foucault en tanto el cuerpo es un instrumento de vigilancia y manipulación, de inscribir lo normativo y el poder.

En *Historia de la sangre*, los personajes transmiten los recuerdos en las

dimensiones del cuerpo anteriormente descritas, como vehículo para narrar lo inenarrable e irrepresentable y como posibilidad de elaborar la metáfora de lo privado y lo público. La obra en sí es una máquina de auto escenificación. El propio Castro se refiere a la corporalidad de la puesta en escena donde “el cuerpo no remite a nada sino que a sí mismo. Es originaria pero sin origen, la escritura corporal desarrollada por los actores se resiste a ser representable” (“La puesta en escena como” 91). El director y dramaturgo relata que:

en estas entrevistas me llamó la atención el imposible relato del acto mismo. Lo que yo siempre escuché fue lo que predecía al crimen. Los relatos eran siempre periféricos, rodeando un hueco, una laguna, donde precisamente el hecho con sus gestos, y posiblemente con un lenguaje, había sido perpetrado [...]. No se representó la vida de esos hombres y mujeres, sino todo aquello que esas vidas tenían de irrepresentables. (92)

Es decir, el trauma rompía la linealidad, la representacionalidad, el orden, y era necesario acudir a otra narración, a la de los gestos, los sonidos y las muecas, que siguen otra lógica. Las oraciones truncas que pronuncian los personajes desarman las convenciones ideológicas-comunicativas del mensaje teatral.

En todos los personajes hay un universo de violencia y desconexiones que rompieron la secuencialidad de los nombres y las cosas y que se expresan con el cuerpo y con la palabra, pero a través de un habla triturada, dañada, que es acompañada de contorsiones, tics, ademanes. Esta habla dañada queda en evidencia en el siguiente parlamento del Boxer, o el Peso Hoja, Mosca, Júnior, el que exacerba el dolor y la demencia a través de la repetición y la incoherencia de las frases:

Violaron a una niña chica...

Yo no sabía lo que era una violación, ahora sé lo que es una violación

Ahora ya sé lo que es una violación, ahora sé lo que es una violación

Le dije a mi mami que mi hermano había violado a esa campesina

Pobre campesina. Yo inculpé a mi hermano.

Pobrecita mi campesinit[a], mi chinita, mi chinita, mi chinita. (5)

Este personaje posteriormente erige su dedo índice con una clara connotación sexual para que La Gran Bestia se lo sobe a modo de una masturbación, para que al final deje que este dedo sea doblado, cortado, castrado, y así recibe su castigo sumiso y entregado a su evidente culpa. De esta forma, el cuerpo está contradiciendo la aseveración oral de su inocencia. El verdadero discurso se da en los gestos, en las partes del cuerpo que interactúan. Esto es lo que

Richard articula cuando afirma que:

La arqueología de la memoria del teatro de Castro entrechoca fracciones de conciencia yuxtapuestas en desorden sin que ningún sentido de la historia pueda descansar en un armado compositivo. El metanivel de inscripción-fijación del recuerdo como tópico de la memoria en el drama de la identidad es trastocado por la gesticulación inconexa de cuerpos y biografías en pedazos que han roto los enlaces de la sintagmática verbal para explorar a tientas los subsuelos de las formalizaciones discursivas de la representación social. (*La insubordinación* 33)

Otra semántica interesante y representativa de este trauma inscrito en el cuerpo y que también destruye toda posibilidad de narración coherente es el “relato” de La Chica del Peral, la chica internada en el hospital psiquiátrico después de los constantes abusos de su padre y hermano. Su lenguaje improvisa otra construcción gramatical, cortando las frases en forma rezagada, por ejemplo, cuando dice, “Marcelo me. Fascina”, o bien acusa una causalidad ilógica cuando enuncia, “somos hermanos de papá pero no de hijo yo” (7). Hila su relato acompañado de una serie de contorsiones corporales, hipos y chasqueos de lengua que escenifican un habla dislocada, inconexa y confusa:

Tengo una hijita de dos años una. Muñequita de dos años una.



Fotografías: Chile Escena, Memoria Activa del Teatro Chileno 1810-2010. Programa de investigación y archivos de la escena teatral. Escuela de Teatro, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Muñequita de dos años una

Y el papá es mi hermano, el que me regaló la polera, mi hermano
Somos hermanos de papá pero no de hijo yo: Vivo con mi hermano.
Me casé con él por el civil no más porque no nos dejaron dejaron
casarnos por la Iglesia ahora.

Mi hermano se va a casar. Pues con otra niña. Con mi hermana. Eso
es lo que no entiendo yo, lo que habrá entre ellos. (7)

En este punto se hace necesario revisar brevemente los antecedentes del uso del cuerpo como plataforma expresiva. El trabajo de los actores de *Historia de la sangre* sin duda se inserta en la corriente del Body Art y la performance que nace tras la Segunda Guerra Mundial, que buscaba escenificar todos los horrores de ese período y también busca referirse al quiebre de los modelos imperantes como el lenguaje y la diferencia entre el objeto de arte y el sujeto. La famosa performista Carolee Schneemann había afirmado “I establish my body as visual territory” (55). Es decir, el cuerpo aparece como posibilidad de soporte y acción del proyecto artístico. Hay una subversión al concepto moderno de significados fijos. Esto abre paso a la noción posmoderna de identidad, una noción anti-esencialista, donde la identidad es una serie de máscaras, roles, potencialidades, una amalgama donde todo es provisional, contingente e improvisado. El uso del cuerpo en las performances simula la estrategia posmoderna de la apropiación del pastiche, la alegoría, y como tal insiste en subjetividades e identidades como el género, la raza, la clase, el sexo.

En *Historia de la sangre*, las interacciones de los personajes no articulan una historia en común, una gran narrativa, sino que se presentan como partes de una coreografía de la sangre y el dolor. Si se toman de la mano, se golpean, o se dan un beso, lo hacen sin romper su aislamiento; son roces que duran unos instantes. Sus movimientos y sus textos conforman un conjunto de fragmentos, de pastiches de vida, de parodias de su propio drama. Sus roles van desde el victimario a la víctima. A veces son conscientes de su tragedia, otras son niños inocentes que sueñan con ídolos. En sus relatos hay esbozos, jirones, relatos que se contradicen. La palabra se ha vuelto insuficiente, limitada, reemplazable, móvil. El verdadero sentido de estas vidas confluye hacia el cuerpo que cumple su dictamen: ser el lugar de exposición del recuerdo no-deseado. El cuerpo viene a representar así una subjetividad fragmentada, una dimensión pública que nos recuerda nuestra falta de control sobre los mismos, tal como advierte Butler: “nuestros propios cuerpos, los cuerpos por los que luchamos, no son suficientemente nuestros” (92). Y, en ese sentido, los cuerpos de los personajes son soportes colectivos de la perversión, la

violencia, la crueldad del sistema.

La subversión del testimonio

El género del testimonio en los contextos autoritarios se ha practicado como una forma de confesión, la cual en la mayoría de los casos une cuerpo y dolor. Las fuerzas oficiales poseen y maltratan a ese cuerpo “subversivo” para producir la confesión, generar la revelación de nombres y lugares. Es un acto de represión que tiene como fin obtener información verídica de fuentes primarias para abortar las acciones del enemigo, perseguir culpables con nombres y apellidos y asegurar la eficacia de sus planes. El fin último del testimonio en ese ámbito es la verdad, conocer los hechos, que sí existen, aunque son invisibles para algunos.

Según Jean Franco, el testimonio es una historia de vida relatada por un miembro de la clase subalterna a un transcriptor que es miembro de la clase letrada. Es un género que usa el referente para hacer más auténtica la memoria colectiva en referencia del desarraigado, del marginal y del torturado, y más claramente registra la emergencia de una nueva clase de participantes en la esfera pública. El testimonio cubre el espectro entre la autobiografía y la historia, pero el término testimonio tiene a la vez una connotación legal y religiosa e implica un sujeto como testigo y participante de eventos públicos. En *Historia de la sangre*, se usa como material ficcional para enfatizar el estallido de narración de las zonas oscuras como el crimen brutal. De este modo, el testimonio prístino y cabal es un imposible al que se aproxima por medio de la frase repetida compulsivamente, el montaje poético, el sonido gutural.

El proyecto Teatro La Memoria se basa en investigaciones empíricas y trabaja con testimonios, específicamente relatos que se recogen en lugares de exclusión y marginalidad, como cárceles y hospitales psiquiátricos. Se trata de una marginalidad que va más allá de los patrones socio económicos. Si bien recoge las historias de personas de la clase subalterna, como lo señala Franco, el acto de apropiación de estos testimonios es subversivo. Se abandona el sentido original de obtener información verídica, ya que lo que se retiene de ellos es justamente lo que ellos mismos no dicen; se invierte la función de la palabra como vehículo testimonial significativo o comunicativo. Existe, como nota Antonio Prieto Stambaugh, “[...] un ‘efecto de verdad’ en todo acto testimonial que desde luego puede ser puesto en duda por el escucha. Sin embargo, tanto el teatro como el performance tienen una licencia poética que permite al creador jugar con los hechos, recombinarlos aleatoriamente e incluso yuxtaponerlos con situaciones ficcionales” (211).



Fotografías: Chile Escena, Memoria Activa del Teatro Chileno 1810-2010. Programa de investigación y archivos de la escena teatral. Escuela de Teatro, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Es lo que ocurre con los testimonios recogidos en *Historia de la sangre*, que más que ser fieles al mensaje de un emisor, a ese texto oral, adquieren el valor de ser metáfora, material poético. Acerca de estos testimonios Alfredo Castro comentará, “Estas voces testimoniales, bocas de desagüe, carne de cañón, susurran una escritura en el borde de lo real, como la puesta en escena lo hace en los márgenes de la literatura y el crimen en los bordes de lo posible, en la máxima transgresión” (92). El acercamiento de los actores a estos testimonios de pasión y crimen se produce a través del dolor psíquico y corporal transformado en gestos, sonidos y muecas.

De este modo, comprendemos que este proyecto teatral no tiene como objetivo la producción de la “verdad”, sino la de un sentimiento de terror que descansa en discontinuidades que obstaculizan las explicaciones coherentes de los hechos. Los testimonios aquí elaborados por los actores juegan el rol de ser una caja de datos, en cuya superficie están registrados los sucesos que no pueden ser explicados ni representados. En ese sentido, el cuerpo, como afirma Cardona: “puede llegar a convertirse en un archivo de múltiples relatos según la relación entre corporalidad, experiencia, violencia y cultura en los usos sociales del cuerpo” (105).

Por otra parte, la adaptación poética de los textos impide la causalidad lógica, la explicación psicológica y racional. Las perturbaciones del fluir del lenguaje conllevan a fragmentar y repetir frases, como metáfora del desmenuzamiento de los cuerpos, y encuentran su reverberación sonora y semántica.

En un estudio de esta obra, Damián Noguera afirma: “Pienso que es relevante entender que esta obra nos muestra personajes que para lograr asumir simbólicamente el trauma del asesinato intentan sin éxito instalar una norma simbólica a través de un lenguaje fallido y lleno de intersticios sintácticos” (72). De hecho, el mismo Castro comenta, en una entrevista en *La Tercera*, la intención no mimética del uso de las entrevistas-testimonio por parte del elenco: “Nadie conoció a los criminales ni a los sicóticos. Nadie escuchó las grabaciones ni vio fotografías. Trabajamos más bien con el fantasma, no con el testimonio” (Miranda).

Los gestos de los actores también obedecen a esta estética de desmenuzamiento, escapándose de todo criterio de construcción racional. Pero lo que sí transmite es el valor sentimental del recuerdo de la pérdida y del dolor a través de una serie de sonidos vocales y repetidos, movimientos minimalistas, que están vinculados directamente a las formas de articulación del cuerpo. La voz y el movimiento en el espacio se asemejan más a una música que a un lenguaje hablado.

La misma Compañía afirma que quiso evitar recurrir a la identificación y la empatía y que por eso trabajó sobre la base de la simulación. Se reelaboró el testimonio, el relato de esas verdaderas personas y de sus confesiones verdaderas para generar una poética de lo obscuro. De hecho, el director afirma:

No fueron las historias particulares, rescatadas de estas entrevistas, las que se escenificaron..., sino que el encuentro de imaginarios de esos entrevistados y el mío. No se representó la vida de esos hombres y mujeres, sino todo aquello que esas vidas tenían de irrepresentables. [...] Lo irremediable, la ruptura de la linealidad, el quiebre de lo homogéneo, lo irreversible que todo crimen conlleva, se reprodujo a nivel de estructura dramática, narración, trabajo actoral. (91)

De esta manera el testimonio que se presenta en el escenario no busca la reivindicación de la verdad y su sentido confesional, sino que logra un efecto casi contrario: dificulta toda discursividad que aspire a la construcción de la verdad. El uso del testimonio en este caso opera como medio para la formulación de un nuevo lenguaje; descubre una forma escénica. No repite las estrategias clásicas, sino que reelabora su información y su dispositivo en pos de una nueva semántica y estética. En este caso la puesta en escena no hace una síntesis del lenguaje; por el contrario, carga estos relatos de espesura, signos, yuxtaposición de opuestos, polisemias. Sienta la base de un habla inconsciente que reproduce los jeroglíficos de la mente, pero no de cualquier mente, sino de una mente dañada que gira en banda, que confunde lo real y

lo ficticio, que se contradice, que repite caprichosamente la misma imagen. Ofrece enigmas y secretos que cada espectador debe descifrar.

Por otra parte, los testimonios de estos delitos —el asesinato de la pareja, del hermano, la violación de la hija y la hermana— tienen el rol de marcar un límite, y a la vez, de integrar de una curiosa forma a estos “desintegrados” a la sociedad civil. El delito, como lo define Josefina Ludmer, es “un instrumento conceptual particular, no es abstracto sino visible, representable, cuantificable, subjetivizable; no se somete a regímenes binarios, tiene historicidad, y se abre a una constelación de relaciones y series” (*Manual* 12). Según Ludmer, el delito es un instrumento que tiene una doble función. Por un lado, sirve para definir y fundar una cultura, para marcar lo que la cultura excluye y diferencia. Por otro lado, es un articulador de diferentes zonas; sirve para relacionar el Estado, la política, la sociedad, los sujetos, la cultura y la literatura. Se trata de una de esas nociones que están en o entre todos los campos.

Ludmer agrega que el delito en la literatura es una constelación que une delincuente y víctima, y esto requiere decir que articula sujetos: roces, palabras, culturas, creencias y cuerpos determinados. Y también articula la ley, la justicia, la verdad y el Estado con estos sujetos. En cuanto a la referencia del



Fotografías: Chile Escena, Memoria Activa del Teatro Chileno 1810-2010. Programa de investigación y archivos de la escena teatral. Escuela de Teatro, Pontificia Universidad Católica de Chile.

tiempo, ella sostiene que el delito puede servir para dividir ciertos tiempos de esa cultura y para dividir y definir las diferentes líneas o niveles.

Estas nociones del delito como límite y articulador son aplicables a los “delitos” representados en este montaje. *Historia de la sangre* es el relato de los despojos, de lo que queda excluido de la sociedad, lo que está marcado como más allá del límite. Es la escoria de la sociedad pero cuyos protagonistas se integran a la sociedad civil justamente por el hecho de haber cometido un crimen atroz. Es por eso que son “visibles”, registrados jurídicamente y condenados a habitar oficialmente espacios del Estado, incluyendo la cárcel y el hospital psiquiátrico. Su condición de criminales los distingue por sobre la masa anónima; los hace “dialogar” con la policía, la justicia, el Estado, la institución médica, la prensa. Por un momento son protagonistas de la escena social, sujetos que despiertan palabras y reflexiones, que cuestionan culturas y creencias y sistemas legales. También, sus historias registradas a través de los medios de comunicación logran incorporarse al imaginario colectivo que los cita como casos particulares, y como casos universales que apelan a los grandes dramas y tabúes de la humanidad, como el incesto, la tortura, el crimen, la violación.

Ahora, en cuanto a la referencia temporal, esta obra está haciendo referencia a la crueldad de la dictadura; marca un pasado que es necesario revivir, ‘hacer presente’. Las víctimas y victimarios de la obra logran a través de su presencia traer a escena a los ausentes. Rosa Faúndez llama a escena al Águila, describe su descuartizamiento, da señas del lugar de los hechos: “la pierna izquierda... la boté en el Mapocho” (10), del arma de crimen —“me bastó un cuchillo, mis celos y mi amor”—, la responsabilidad —“yo sola maté al Águila, nadie me ayudó” (11). Al declarar el cuerpo desaparecido como presente, a través de la presencia transferida en el propio cuerpo —simulación de voces, textos, gestos de la víctima y el momento crimen— se logra, se logra denunciar el discurso dictatorial que impone la amnesia a través de los no-cuerpos, los no-nombres, los no-datos.

En referencia a los testimonios de *Historia de la sangre*, Soledad Lagos afirma que, “En el intento de reescribir la memoria colectiva, Castro recurre al material testimonial: el escenario es ocupado por quienes no han tenido voz en la escritura de la Historia, a la vez que los lenguajes que confluyen en la puesta en escena revelan sintaxis y discursos divergentes de los paradigmas o modelos establecidos” (104). De alguna forma, estas dramáticas historias personales confluyen con la historia nacional porque el testimonio particular y el testimonio colectivo coinciden en repetir la misma angustia

y, de este modo, se desvanece el límite entre ambos. A través del trabajo con el testimonio y su peculiar reconstrucción, la obra realiza una interesante operación donde lo privado, específicamente el crimen íntimo, actúa como metáfora de lo público.

Cuestionar el discurso del poder e identidad de la nación

El proyecto de la compañía Teatro La Memoria intenta romper con el discurso nacionalista del poder, desmitificando el concepto sagrado de la nación, y busca una nueva definición de identidad nacional que no venga del poder hegemónico, sino del discurso que éste omite, del margen social. En cuanto a la reformulación del discurso nacional se enlaza con representaciones de las relaciones genealógicas y la significación del padre y la madre. En la región latinoamericana se ha tendido a utilizar un discurso sobre la patria utilizando clasificaciones sexuales, conceptos como la tierra madre y el conquistador que viola brutalmente el territorio, para justificar la historia, el orden social. Este discurso de divergencia sexual se agudizó más durante las dictaduras, cuando las argumentaciones demagógicas se utilizaban a fin de legitimar sus prácticas abusivas. En su estudio sobre las estrategias de escenificación que utilizaba la Junta Militar argentina para justificar su política autoritaria, Diana Taylor demuestra que la Junta escenificó su misión para la salvación de la Patria como un drama de Edipo, en el cual se asignó a sí mismo el papel de Salvador de la Madre Patria. A su vez, la Madre Patria argentina se representaba como un cuerpo herido y sangriento, mientras que los malhechores eran los hijos subversivos y renegados, y el único que podía salvar este país herido era el salvador masculino (militar) (281). Su misión consistía en purificar a esta Madre infectada, que era un lugar hostil y peligroso, de la inmundicia y la oscuridad por parte de unos militares limpios, masculinos, sin sangre, que actuaban con sus uniformes y sus desfiles sobre una superficie vistosa, estilizada y lisa.

En relación al acto de “limpieza” de ese cuerpo enfermo, la violencia social se daba en espacios interiores, un ejercicio invisible para la opinión pública. Siempre era una lucha, según dicen los testigos, en espacios privados —casas, centros de tortura. En “el interior” residía la subversión, el peligro, la sangre y la femineidad. En cambio, los militares se apropiaron del espacio público con su superficie estética y limpia. En cuanto a la construcción del drama de Edipo que se armó en la Argentina, el individuo masculino ofrecía heroísmo, un sacrificio que lo obligaba a descender al oscuro y peligroso terreno subterráneo donde era un demonio para emerger posteriormente como



Fotografías: Chile Escena, Memoria Activa del Teatro Chileno 1810-2010. Programa de investigación y archivos de la escena teatral. Escuela de Teatro, Pontificia Universidad Católica de Chile.

individuo y victorioso. El enemigo era un obstáculo implícitamente femenino —el “otro”, la sangre, el conflicto interno. Pero a su vez la figura de la mujer portaba significados contradictorios; era el obstáculo y la armonía, la causa (putas, locas, madres de los sujetos subversivos) y la justificación (la Patria) en términos de la violencia política.

La misión era crear un nuevo cuerpo social. Para eso se justificaba el uso de la fuerza política, como algo “normal” que permitiría superar los obstáculos y alcanzar la plenitud. En esta representación de “la familia”, se reactivaron las estructuras de este drama, siguiendo los mandamientos de la familia burguesa: no codiciarás a tu Madre (en analogía de la inmundicia de la sociedad) y respetarás a tu Padre (en analogía al Estado Fuerte). Los hijos, potenciales edipos, se convertían en sospechosos (“Performing Gender” 282). La Patria requería una invención de la femineidad; era necesario superar a la mala mujer, a la madre de los niños malos. Por eso era necesario torturarla, pegarle, violarla, para construir una Patria simbólica, virginal como una madre, unida a los niños buenos. Los “niños malos” eran los subversivos, los que no participaban en el proyecto de la dictadura y destruían al padre para proclamar la Patria (la madre) para sí mismos. El proyecto de la Junta estaba construido contra la mujer, no con ella.

El modelo que Taylor construye en torno a la figura materna/paterna, la clasificación hombre/mujer y el drama de Edipo es plausible de aplicar y relacionar con el discurso de la Dictadura chilena. Este discurso, en cuanto

representación de género, asignaba a la mujer un rol en lo privado y lo doméstico, como apoyo a la labor de los soldados que debían luchar contra “el cáncer marxista”. Pero también los signos familia y mujer fueron objeto de un doble y contradictorio tratamiento, como lo señala Nelly Richard en torno a la manipulación de los discursos familiares:

La dictadura buscó cohesionar el núcleo ideológico de la familia al identificar —doctrinariamente— a la mujer con la Patria como símbolo nacional de garantía y continuidad del orden, mientras disgregaba los contornos físicos y corporales del territorio familiar al someter a seres y parentescos a la violencia de la represión homicida. La maternidad prestó su signo para que la relación mujer-patria extremara una polaridad de valores contradictorios que llevó a las mujeres ya sea, en adhesión a la dictadura, a traducir “instinto materno” de conservación de la vida a una conservadora búsqueda de la seguridad oficial o, en el reverso del poder autoritario/totalitario —por ejemplo, madres de detenidos desaparecidos—, a fracturar el molde patriarcal con su desacato ciudadano. (*Residuos y metáforas* 220)

Lo interesante es señalar cómo la obra *Historia de la sangre* realiza justamente un acto de deconstrucción del drama de Edipo y de las construcciones paternas y maternas en relación al concepto de Nación. Primero, la presencia de la madre se introduce con la perra Laika, una perra embalsamada que funciona como una voz en off omnipresente que intimida hasta los temblores a estos feroces criminales cada vez que habla. Pero a la vez es “una perra”, una palabra cargada de connotaciones negativas como la de “puta”. El discurso de esta “madre” se pronuncia desde un altar situado arriba del escenario. Es un habla confusa, de una presencia que está muerta, que habla desde la ultratumba y que está consciente de la fascinación y el peligro que ella representa para sus hijos. El discurso de la Perra Laika es el discurso de la Madre que deja inconclusa su labor de reparación, que es consciente de su dualidad —protege y amenaza— y que tampoco ofrece un nuevo referente. Pareciera que es una madre demasiado herida, en estado de duelo y muerte —alma en pena— que se dislocó de tal manera que quedó fuera de la realidad de los hijos. Como sostiene Roger Mirza, los personajes están sujetos a “un destino que parece regido por la omnipresencia de la Esfinge, la gran perra, la gran madre, fuente de vida y de muerte, rectora del destino, destructora e implacable, pero de irresistible y terrible fascinación: una diosa cruel y enemiga pero a la que todos veneran y aman, simbolizada por el perro embalsamado que domina la escena” (100). Laika les habla a los personajes como si fueran niños, mien-

tras ellos se recogen con temor y timidez frente a esta “Mami” que les dice:

Soy la madre, incivilizada y terrible, hermana de las sirenas, alma en pena.

Impongo mi mirar que fascina, mis golpes, mis caricias bajo pena de muerte o parálisis.

Soy la mami. La muerta. (1)

A diferencia del discurso autoritario, que insistía en las figuras paternas y jerárquicas —dictador, padre de la patria, comandante del ejército, salvador, etc.—, en esta obra la figura del padre está ausente y en contraste a la presencia omnipresente de la madre-perra. Y cuando de alguna forma el padre se hace presente —a través de la mención, del recuerdo— se trata de un padre amenazante que viola a la hija, que no reconoce a su hijo. Los personajes masculinos del montaje no corresponden al modelo protector de padre: ni el padre que viola y preña a su hija, ni el padre boxeador que engendra hijos en sus numerosas violaciones para dejarlos desamparados. En algún punto, el Teatro La Memoria va desmontando la narración edípica y la consiguiente figura de un padre salvador. Cita este mito para cortarlo en trozos.

En cada uno de los personajes se aplican partes del mito psicoanalítico, como el incesto y la castración. Pero es un Edipo que no aparece de modo concluyente; no hay un origen ni un final claro como en el mito mencionado. Incluso hacia el final, la figura del padre se desvanece como el objeto de nostalgia que aparece reiteradamente en los parlamentos del Chilenito Bueno, quien ha expresado a través de sus parlamentos su veneración por el libertador chileno y padre de la Patria, Bernardo O’Higgins, con quien comparte la condición de ser hijo huacho y el haber cometido un asesinato. En la obra, se postula que O’Higgins se suicidó y que El Chilenito Bueno mató a su esposa e hijos. De esta forma se desmitifica la figura del héroe y se desenmascara la construcción oficial del Estado de Chile:

Quiero cambiar la vida sabe... Mi papá me dijo que yo iba a ser feliz.

No quiero recordar más al Padre de la Patria sabe.

Porque yo por él he sufrido mucho..., sabe, mucho, mucho. (10)

La confluencia del padre *ausente* y del *huacho* —el Chilenito Bueno— están indicando el verdadero tejido de una sociedad que ha vivido con un padre amenazante, que ha herido a sus propios hijos —desaparecidos, degollados, torturados—, y que reconoce solo a algunos. A los otros hijos los exilia, los llama “humanoides”, que deja como herencia sufrimiento y trauma. La figura paterna y materna se derrumba y hay una gran precariedad, una nostalgia por una verdadera figura contenedora. En resumen, no hay modelos protectores;

el padre no sirve, es más, hace mal, y la madre es una perra mítica y muerta.

Un segundo componente en relación al cuestionamiento de la idea de Nación se da en el tipo de épica que se genera en esta obra. Se construye una historia a partir de las historias silenciadas, ignoradas y subterráneas de los no-héroes, los no-próceres, los no-padres de la Patria. Además, como el título de la obra lo señala, todas las historias son sobre “la sangre”, es decir, tienen que ver con un delito. Con esto la obra afirma metafóricamente “la presencia de la sangre como un elemento estructural, pero oculto, del pasado chileno y su presente y deja entrever las rupturas en esta Historia construida con heroísmo. Y segundo, muestra la imposibilidad de conseguir una representación coherente de la violencia” (Röttger 122). La historia se puede contar por la vía de lo que no está en la Historia (la ausencia de sangre). Además, en este caso, la sangre se presenta con carácter dual; pertenece tanto al hombre/padre como a la mujer/madre, como lo refleja el siguiente texto:

La sangre es vehículo de la pasión. Roja oscura, es macho es acción.

Roja oscura, es nocturna, hembra y secreta. La sangre profunda, circulando escondida, es vida. Derramada, es muerte. (1)

No hay héroes ni próceres, ni padres de la Patria, ni padres de familia. No hay nadie a quien admirar y seguir en el ámbito público (nacional) o en el privado (la familia). Es la pérdida de sentidos y referentes, de modelos y héroes. Es una sociedad arrojada a su miseria, sin falsas caretas, despojada de sus mitos, desnuda, precaria, vulnerable.

Un teatro de crisis social-política

El proyecto de la compañía Teatro La Memoria es sin duda un teatro de crisis, de acuerdo a la concepción de Diana Taylor, quien lo concibe como un teatro que tiene que ver con la violencia polivalente y que subvierte las líneas de demarcación tradicional, no distanciando a los espectadores, sino involucrándolos en la violencia. Tal como Taylor lo explicita, “Es un teatro donde el desplazamiento implícito de la crisis es acompañado por una dislocación espacial, combina sentimientos de descomposición con la amenaza e inminente extinción” (54). El teatro de crisis, entonces, implica la disolución o transformación de la identidad social de instituciones sociales y estructuras que atentan contra el colapso.

Teatro La Memoria elabora un discurso post dictatorial sobre su patria, en una sociedad donde la realidad de la muerte y el dolor no han sido aceptados ni castigados públicamente, donde el horror es encubierto tras una apacible máscara de reconciliación y acuerdo. Los locos y los asesinos son metáfo-

ras de esos discursos brutales que, para ser acallados, han sido desplazados prudentemente a los márgenes. Esta obra los pone en el centro de la escena y formula así una magnífica poética de lo obscuro. Muestra lo que no hay que mostrar, convirtiéndose en un teatro de desenmascaramiento de las claves más profundas y dolorosas de la realidad chilena. La locura y el asesinato son correlatos de otras formas de ocultamiento que complican el devenir de la nación en su período democrático.

La propia Compañía verbaliza de la siguiente forma cómo desearían que los espectadores abandonaran la sala: “conmovidos al punto de desear olvidar aquello que vieron o negando haber visto algo. Que se fueran como cómplices de un crimen ejecutado públicamente, del cual todos hemos sido testigos pero del que nadie dará cuenta, sino que silenciosamente, lo harán suyo y lo guardarán para sí” (Castro 93). En el fondo, es tomar conciencia del trauma y del duelo de la pérdida de personas y de una idea de nación. Es la noción de complicidad de un crimen y su proceso interno y la idea abierta de un horizonte vacío, sin modelos ni construcciones donde el país y los sujetos deben inventarse de nuevo.

Teatro La Memoria evoca temas tabúes para no quedarse en el letargo generalizado de la redemocratización. Esta obra remueve cierta falsa comodidad, despeja las zonas dolorosas, señala la crisis de los referentes y la necesidad de reconstruirse como país. *Historia de la sangre* fue parte de un movimiento que cuestionó el uso del lenguaje tradicional —la palabra— para imponer otra habla que se accionaba desde el cuerpo. Además dio un uso distinto al testimonio como parte de la construcción de la memoria colectiva, superponiendo la biografía individual y la colectiva, junto con el rol del delito dentro de ese intento. También desarticuló el discurso de la Nación en relación a las categorizaciones de géneros y roles familiares.

Universidad de Santiago de Chile

Obras citadas

Boyle, Catherine. *Chilean Theater, 1973-1985*. Associated UP, 1992.

Butler, Judith. “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”. *Debate feminista*, vol. 9, no. 18, 1990, pp. 296-314.

Cardona-Rodas. Hilderman. *Narrativas corporales de la violencia y estéticas del*

- dolor*. Eds. La Cifra, 2017.
- Castro, Alfredo, et al. *Historia de la sangre*. Prod. Teatro La Memoria, 1999.
- _____. "Historia de la sangre", 7 abr. 2020, escenachilena.cl.
- _____. "La puesta en escena como lugar del crimen". *Apuntes*, no. 107, 1994, pp. 91-93.
- _____. "La puesta en escena: reflexión sobre el oficio". *Apuntes*, no. 115, 1999, pp. 4-5.
- Celedón, Pedro. "Crítica comparada de *Historia de la sangre*". *Apuntes*, no. 112, 1997, pp. 97-98.
- Dubatti, Jorge. "Teatro La Memoria: Una estética de la Patria". *Apuntes*, no. 112, 1997, pp. 115-117.
- Franco, Jean. 1992. "Reinhabiting the Private". *On Edge*. Ed. George Yudice/Franco/Flores, U of Minnesota P, 1992, pp. 65-84.
- Hurtado, María de la Luz. "La dramaturgia chilena actual (1985-1995): lo privado como metáfora de lo público". *La dramaturgia en Iberoamerica*, eds. O. Pellettieri y E. Rovner, Galerna S.R.L, pp. 105-116.
- Jones, Amelia. *Body Art/Performing the Subject*. U Minnesota P, 1998.
- Lagos, M. Soledad. "Teatro La Memoria: hacia una poética de la marginalidad en el teatro chileno de los noventa". *Apuntes*, no. 112, 1997, pp. 104-114.
- Lennartz, Knut. "Una noche teatral de densa atmósfera". *Apuntes*, no. 112, 1997, p. 103.
- Ludmer, Josefina. *El cuerpo del delito*. Libros Perfil S.A., 1997.
- Miranda, Rodrigo. "*Historia de la sangre*: regresa la obra que consagró a Alfredo Castro". *Diario La Tercera*, 6 mzo. 2009, latercera.com/noticia/historia-de-la-sangre-regresa-la-obra-que-consagro-a-alfredo-castro/.
- Mirza, Roger. "Oratorio a varias voces", *Apuntes*, no. 112, 1997, pp. 102-103.
- Muñiz, Elsa. "El dispositivo de la violencia y la producción de los sujetos". *Narrativas corporales de la violencia y estéticas del dolor*. Ed. Hilderman Cardona y Juan Luis Ramírez, La Cifra, 2017, pp. 7-12.
- Noguera, Damián. "*Historia de la sangre* de Alfredo Castro: entre lo real y lo perverso". *Catedral Tomada. Revista de crítica literaria latinoamericana/Journal of Latin American Literary Criticism*, vol. 1, no. 2, 2013, pp. 69-83.
- Prieto Stambaugh, Antonio. "Memorias inquietas: testimonio y confesión en el teatro performativo de México y Brasil". *Corporalidades escénicas. Representaciones del cuerpo en el teatro, la danza y el performance*, eds. Elka Fediuk y Antonio Prieto Stambaugh, Universidad Veracruzana, 2016, pp. 216-229.
- Richard, Nelly. *La insubordinación de los signos*. Ed. Cuarto Propio, 1994.
- _____. *Residuos y metáforas*. Ed. Cuarto Propio, 1998.
- _____. *The Rhetoric of the Body. Margins & Institutions: Art in Chile since 1973*. Art and Text, 1985.
- Röttger, Kati. "Cuerpos destrozados: Recuerdos a una nación en *La historia de la san-*

-
- gre del grupo chileno Teatro La Memoria”. *Apuntes*, no. 112, 1997, pp. 115-127.
- Schneemann, Carolee. *Imaging Her Erotics. Essays, Interviews, Projects*. MIT Press, 2002.
- Taylor, Diana. *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Universidad Alberto Hurtado, 2017.
- _____. “Performing Gender: Las Madres de la Plaza de Mayo”. *Negotiating Performance*, ed. Juan Villegas y Diana Taylor, Duke UP, 1994.
- _____. *Theatre of Crisis*. Kentucky UP, 1991.



Título: *Acción escénica para conmemorar el V Aniversario de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*. Actriz: Ana Correa. Lugar: Lima, Perú. Año 2008. Foto por: Laurietz Seda.

A Portrait of the Artistic Process: Federico León's *Las ideas*

Nina Mila Longinovic

This article analyzes Federico León's (1975) documentary play, *Las ideas* (2015), within the context of what Jordana Blejmar calls "the autofictional turn" in contemporary Argentine cultural production. Autofiction, as defined by the coiner of the term, Serge Doubrovsky in his novel *Fils* (1977), and subsequent theorists (Gasparini, Lejeune), is a postmodern fictional form in which author and protagonist typically share the same name.¹ Reading León's play as an autofiction, a self-portrait and ludically fictionalized testimony of the process of artistic creation in an increasingly technologized world, I analyze how *Las ideas* exposes the levels of reality, fiction, virtual reality and falsity that all individuals must navigate in daily life. Looking at how the play toys with the impossibility of accessing an underlying, homogenous reality in our neoliberal, hypertechnologized modernity—a time that has been widely referred to as the era of post-truth—I conclude that *Las ideas* is a euphoric meditation on the possibilities of artist creation in post-dictatorship Argentina, which provides an antidote to the increasing neoliberalization of society through an innovative, community-based framework of mourning and reconstruction. Far from linear narrative, *Las ideas* is fragmented and does not follow a chronological order in its documentation of the artistic process. Towards the end of this play, however, the spectator learns that the central conflict in the play is León's inability to recover files and data that were lost when his laptop fell to the ground one night and was damaged. Focusing on this episode of the computer's lost memory, I show how *Las ideas* speaks to the role of the artist in reconstructing innovative communities of mourning in the wake of the dictatorship.

Following both the work of scholars of theatre of the real, such as Hans Thies-Lehmann, Chris Megson, Carol Martin, and José Antonio Sánchez as well as those of contemporary Argentine cultural production, namely Cecilia

Sosa, Jordana Blejmar, Brenda Werth, and Jean Graham-Jones, I analyze *Las ideas* as a postdramatic autofiction. According to Sánchez, the move “towards ‘realism’ on the European stage signaled the end of an era marked by a certain melancholy, in which postmodern critics focused their attention on condemning the mechanisms used by structures of power and mass media to produce a ‘simulacral’ (Baudrillard 1981) or ‘transparent’ society (Vattimo 1989)” (3). In the same way, it is clear that the turn towards realism on the Argentine stage has likewise signaled the end of a melancholic era that had centered on the dramatic *acting out* of traumatic memory (LaCapra). In contrast, postdramatic theatre actively resists tragedy through the incorporation of the real and serves to critique the neoliberal structures that remain in place from the dictatorial epoch. Both Sánchez and Lehmann emphasize “‘the real’ as a distinctive feature of ‘postdramatic theatre,’ in opposition to the ‘exclusion of the real’ established by Hegel as a minimum condition of tragedy” (Sánchez 4). Therefore, while *Las ideas* features the accident of León’s damaged computer at its center, it is not tragic, but rather ludic and focused on possibilities of reconstruction.

According to Jean Graham-Jones, a number of recent independent *porteño* theatre productions have “constituted different material-theatrical responses to the Argentine crisis.” They depart from the traditional dramatic structure and do not provide overt messages or conclusions, but rather lead the spectator to consider instead their own role, that of the artist, and finally, of artistic creation and theatre “by challenging the processes of representation itself” (43). This crisis, in which “Argentina’s ‘rollercoaster experience with neoliberalization’ flew off the tracks” (Graham-Jones 37), has also coincided with what has been referred to as a “boom” of autofiction in Argentina by critics like Jordana Blejmar, who studies the prevalence of the postmodern (pseudo) genre in relation to the works on the memory of the last military dictatorship (1976-1983). The 2001 *Encyclopedia of Life Writing* defines autofiction as “one of the forms taken by autobiographical writing at a time of severely diminished faith in the power of memory and language to access definite truths about the past or the self” in such that “autofiction acknowledges the fallibility of memory, and the impossibility of truthfully recounting a life story” (Blejmar 6). Furthermore, according to Blejmar, “The emergence of autofiction is closely linked to the difficulties posed to language by trauma and the extreme experiences of the twentieth century” (6). While Ana Casas has reported that “an explored aspect of autofiction is its functionality in art forms other than literature” (7), Blejmar reads Argentine playwright Lola

Arias's *Mi vida después* (2009) as a theatrical autofiction due to the fact that all of the performers recounted real life information related to family members who had either directly or tangentially been involved in the atrocities of the dictatorship, be it as victims, accomplices of the regime, or bystanders, and also because the director felt that this was a generational story. While León's *Las ideas* does not at first appear to feature any overt references to trauma or crisis, the play does center around the dilemma of León's damaged computer and the need to recover lost or deleted files. I read this loss of data and memory as a call for the reconsideration of the role of memory and on the possibilities of contemporary independent theatre in Buenos Aires as a quasi-utopic space in which "national and individual identities, fragmented within the discourses of failure, can be patched back together" (Page 162). In this sense, it is important to signal that *Las ideas* first premiered in 2015, a markedly euphoric time on the Argentine political stage, considering that the first Peronist party-affiliated candidate since the last military dictatorship (1976-1983), Cristina Fernández de Kirchner, had been allowed to carry out her mandate peacefully.

Federico León has long been active in the Buenos Aires cultural scene, having written and produced a number of plays, including *Cachetazo de Campo* (1997), *Yo en el futuro* (2009), *Las multitudes* (2012) and *Las ideas* (2015). He has also written and directed the mockumentary *Entrenamiento elemental para actores* (2009) with Martín Rejtman, a documentary called *Estrellas* (2007), which won the Special Jury Prize at the 9th Festival of Independent Cinema of Buenos Aires, and a semi-fictionalized portrayal of his own breakup in *Todo juntos* (2002), a film in which he played himself. His work is compiled in *Registros: teatro reunido y otros textos* (2005) and has been widely translated and presented throughout the world.

Las ideas first premiered at the Zelaya theatre in the historical Abasto immigrant neighborhood of Buenos Aires. Far from the mainstream theatre of Corrientes, the kinds of productions in and around Abasto are comparatively alternative, independent, and feature the bulk of the city's *avant-garde* theatre. Since then, the play has been performed both abroad in countries including the U.S., Spain, Italy, Belgium, France, Austria, Portugal, Brazil and Japan, and domestically. In addition to having attended the play in the intimate setting of the Zelaya blackbox theatre in August 2016, and then at the Edlis Neeson Theatre of the Chicago Museum of Contemporary Art in 2018, my analysis is also based on a video recording of the play from June 29th, 2015 at Brussel's Kunstenfestivaldesarts. In all three renditions of *Las*

ideas, León and co-star Julián Tello sit across from each other at a ping-pong table that has been joined with a chalkboard upon which recordings and images are projected throughout the play, as if it were the screen of a giant lap-top computer. The table, littered with miscellanea, including a keyboard, various cables, and León's own personal computer, becomes the center of this peculiar *mise-en-scene* where the two friends discuss the creative process that goes into making the very same play that the spectator is witnessing. As indicated by the MCA's synopsis of the play, "*Las ideas* reflects the real life-working relationship of writer-director Federico León and collaborator actor Julián Tello, who perform as themselves" (MCA), thereby underlining the production's autofictional value.

The hybrid genre of autofiction, defined by its creator French novelist Serge Doubrovsky as a first-person elaboration of real events (purportedly reserved for those not "worthy" of the prestige attached to autobiography) has experienced a boom in recent years in Argentina's cultural production. Describing the form as essentially meta-narrative, Doubrovsky writes: "autofiction is the fiction that I have decided, as a writer, to give myself, incorporating in this particular writing the experience of analysis" (Blejmar 28). As the 'ping-pong' of ideas that initiates León's play suggests, we see that it is precisely the examination of the artist's own project that takes the forefront, a clear example of autofiction. Describing *Las ideas*, León writes:

La obra tiene lugar sobre una mesa de ping-pong desordenada que el artista y su colaborador utilizan como mesa de trabajo. Allí también se proyecta el escritorio de un ordenador. Podemos ver registros de ensayos, material de otros proyectos en diferentes estados creativos, ideas para futuras obras, ideas que se les ocurren en el momento y que se van incorporando, y también otras que se descartaron y están tiradas en la papelera del ordenador. Por un momento podemos entrar en la cabeza de un artista y sumergirnos en sus ideas a través de su ordenador. Vemos cómo escribe, borra, corrige y navega por internet. Conocemos sus archivos, su forma de asociar, su modo de ordenar, organizar y también de desordenar. El ordenador se convierte en un personaje más. (*Las ideas*)

The first scene of *Las ideas* features the director himself and fellow actor Julián Tello playing ping-pong and then discussing a YouTube video called "Animales disfrazados" starring a visual artist with Down syndrome in her workshop staging and recording videos of animals dressed as other animals. In

the center-back of the stage, under a pale-blue light, between the two friends and upon the ping-pong table, sits a laptop computer. Above the table is a large chalkboard that the two use as a projector screen to record and replay their collection of ideas throughout the play and even trace their own profiles using chalk. Throughout the play, the men fiddle around with a series of possible ideas they could include in their play.

Both times I attended *Las ideas*, the audience laughed heartily at the ludic footage of a turtle disguised as a crab and other such impossible transformations. Staged as a spontaneous dialogue between the two, León tells Yuli about the visual artist—revealing that she is an actress that he has hired to *play* a visual artist in the play. This leads the two to debate if the video is real, if the artist/actress herself is real and ultimately, what status the “real” itself holds in *Las ideas* and beyond. What follows, then, is a series of scenes in which the status of the real becomes entirely mixed up and destabilized by simulation. In one, the men smoke what they allege to be marijuana and debate the possibilities of doing the same in a theatre, asserting that the “reality effect” of the smoke would be lost were the play to be performed in a large space. From a playful vantage point, *Las ideas* deconstructs the notion that seeing is believing, suggesting that often the reality that is presented to us is a mirage of sorts.

León appears to cycle through the senses in *Las ideas*, proving that our empirical tools and documentary truths are never fool-proof, and consequently, should be questioned. *Las ideas* initially demonstrates that the reality we are shown and told exists is perhaps not all that trustworthy, and that one must question the kinds of modern media and technologies that are informing our increasingly constructed realities rather than blindly accept them. Building on this premise, León’s play explores the implications of a fragmented reality for national discussions regarding censorship and memory, particularly in relation to authoritarianism. Shortly into the play, Yuli lights what he announces to be a joint and begins to ponder whether they could indeed introduce the drug into their play without penalty. But just as we learned that seeing is not believing, we soon learn that smelling is not necessary believing, either. After commenting that there must be a law against such a thing, the men alternate taking drags and begin to ask, how—in the case that they were legally cleared to smoke in the theatre—would the audience know that the drug was actually *real* and not some kind of synthetic marijuana. Through the substance, León again calls into question the validity of our perceptions—in this case,

smell—leading the audience to consider the possibility that perhaps what our objective senses tell us, is actually wrong.

“La censura no existe, mi amor”

Although the entire play centers around conditioning the audience against blindly accepting the given reality by exposing that it is grounded in simulation and fiction, only one scene touches explicitly on the theme of political censorship. In it, Yuli wakes from an onstage “nap,” apparently drowsy from the effects of the joint, and León tells him that they are going to look at something very intimate—the contents of the computer’s wastebin. He tells him, “te despertaste en la papelera,” ludically insinuating a merging of the virtual and non-virtual realities. After watching a file labeled “La censura no existe mi amor”—a clip from a *franquista* era Spanish porno film with all of the sex scenes censored out—León states enigmatically: “La pregunta es: por qué el archivo se llama ‘La censura no existe mi amor’” and immediately after, Yuli begins to play on the piano the melody of Juan Carlos Baglietto’s 1982 song of the same name, written in the final years of the military dictatorship (1976-1983). Following suit, León imitates Baglietto, singing:

La censura no existe mi amor
 La censura no existe mi
 La censura no existe
 La censura no
 La censura
 La...

In the playful director’s mouth, Baglietto’s words utter a falsity in order to communicate a truth—that the censorship *does* indeed exist, as it most certainly did when he wrote the song. Curiously enough, Baglietto’s song was released on the album *Actuar para vivir* (1982), a playful and dark insinuation regarding survival under oppressive regimes. The title of the album, which appears to sum up León’s own poetics of theatre, communicates a subtle warning regarding how to live through a censored reality as Baglietto did. Ultimately, León’s use of the song suggests that either we are being censored or that perhaps we engage in some degree of self-censorship—that only by being aware that every component of reality is constructed ideologically, on the basis of simulation and held together in a fictional unity, can we begin to realize that alternative scripts are possible.

When León reveals that the play was inspired by an accident, he states meaningfully: “A alguien se le rompe la computadora y pierde toda la me-

moria... Pero es el punto de partida para una nueva idea. Tengo que escribir todo lo que me acuerdo que perdí—esa es la obra—acordarse de los archivos perdidos como acordarse de un sueño.” This invocation of memory, lost archives, erasure, censorship and simulations is more than just a questioning of reality in general. Rather, we see that Baglietto’s song and the crisis of the computer both tacitly point to a local, Argentine political reality, while simultaneously maintaining silence and never explicitly mentioning the dictatorial past. According to Nancy Gates-Madsen, “silence also figures as the content of artistic representations of the dictatorship, for example when censorship, disappearance, or inexpressibility features prominently in a particular work. The prevalence of such themes challenges the traditional assumption that silence denotes an absence of content or meaning” (6). Following Gates-Madsen, the themes of memory, censorship, disappearance (of electronic archives) and inexpressibility (due to the confusion between what is real, simulated or simply verisimilar) are not vicarious. Rather, León’s invocation of such themes establishes a dialogue with the existing conversation on the uses (and perhaps overuses) of memory discourse in post-dictatorship Argentina.

The computer’s loss of memory and the subsequent need to reconstruct the past using only “los mejores desechos” (*Las ideas*) can be seen as an affirmation of the notion that from destruction can come creation and new life. Thus, this shift from “memory boom” (Feld) to critical thinking can also be seen as in line with Beatriz Sarlo’s assertion (translating Sontag) in the seminal *Tiempo pasado* (2005), that “quizás se le asigna demasiado valor a la memoria y un valor insuficiente al pensamiento” (26), a call to stop proliferating and exhausting a homologous corpus of memorialistic texts and instead focus on critical thinking. In León’s play, the absence of memory (due to computer failure) and the need for critical thinking, then, leads to a questioning and deconstruction of what the spectator trusts to be “documentary,” “testimonial” or “objective.” Indeed, following the first scene where León informs his co-star that the “artist” who appears in the YouTube video is not *really* an artist but merely an actress he hired, the audience is conditioned to the premise of *Las ideas*—that we cannot actually trust the so-called “documentary” or “testimonial” since everything is subject to fictionalization and distortion through representation. The fact that the actress who appears in the YouTube video has Down syndrome (a condition that would be impossible to act) confirms that reality is not a mirage, but that it is most likely tucked between layers of virtual reality, simulation and pure fiction.

Even after finishing the chorus of Baglietto's song, León whispers enigmatically, "La canción se va auto-censurando," implying, that just as to live one must act (self-simulation), the sure road to erasure and death is the opposite—self-censorship. In the last scenes of *Las ideas*, León pronounces what sounds like a misquote (in other words, a bad copy) of the legendary Domingo Faustino Sarmiento—he who dared to flout the authority of the despotic Rosas with his ideas about the proper governing of the young Argentine republic. Rather than the original French variant of "*las ideas no se matan*"—"on ne tue point les idées"—León states instead: "*Lo que no se mata, se vuelve idea*."² While Sarmiento's original words indicate that ideas *cannot* be killed, León insinuates that they *can*—suggesting that self-censorship and censorship must be avoided to ensure the emancipation of thought. As Florence Aubenas and Miguel Benasayag note, the unfortunate condition of journalistic production these days is that "Los directores de periódicos oscilarán entre esos dos polos, aquello que saben y aquello que pueden decir...existe una censura del poder económico, como una autocensura ideológica. O a la inversa. O las dos" (14). In other words, in a world increasingly dominated by misinformation, we must be weary of a new kind of censorship that, while not stemming directly from dictatorial governments, is just as corrosive to democratic society.

In such a way, the reference to censorship through Baglietto's dictatorship era song "La censura no existe mi amor" in *Las ideas* cannot be read without considering the last military dictatorship and Argentina's democratic reconstruction that was carried out largely under neoliberal Menemist policies of the nineties. As Brenda Werth asserts in *Theatre, Performance, and Memory Politics in Argentina*, "theatre's ability to satirize and generate resistance to the embrace of neoliberal policies and amnesia politics in Argentina during the nineties" (3) is one of the central traits of recent artistic projects involving "the real," and the independent and communitarian theatre of Buenos Aires is a solid front of ideological resistance to Menemist policies.

As the ironically disappearing verses exemplify in León's rendition of the dictatorship-era song, the official message regarding freedom of thought information (the idea that censorship doesn't exist) is often in direct contradiction with the actual reality at hand—that censorship often takes on new, institutionalized and covert forms, further exemplifying the fact that "when reality is not consensual, but rather imposed, the real returns in a more violent way in the form of political or traumatic resistance" (Sánchez 3). In this sense, León's strategic incursion into "the real" in *Las ideas* can be seen as a

counter-attack on what social psychologist Juan Carlos Kuznetzoff dubbed “percepticidio,” a term that Diana Taylor adopts in *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism* to speak of the particular “self-blinding of the general population” and the idea that “military violence could have been relatively invisible, as the term ‘disappearance’ suggests” (123), alluding to a civic-military dictatorial regime that sought to cover up the reality of strategic human rights violations being perpetuated in plain sight.

Postdramatic Theatre as an Affront to Neoliberalism

It is worth asking to what extent autofictional plays like *Las ideas* can successfully challenge the seemingly omnipotent reach of neoliberal structures and the censorship that accompanies them. Philippa Page suggests that they can, given that “the aesthetic multiplicity/hybridity of recent theatre seem to problematize this sense of ‘togetherness’ by representing those ‘who do not fit into the designed form’ of neoliberalism” (164). Page goes on to explain that “theatre and cinema’s identity is generated through the sedimentation of their common social experience since 1983: memory of dictatorship and censorship” as well as “engaging with increasing social fragmentation under neoliberalism” (166). As a genre with a postmodern genesis, autofiction is based on fragmentation, non-linearity, and a lack of narrative teleology. In the theatrical space, this self-reflexive dimension of autofiction is realized as a postdramatic quality. Following Hans-Thies Lehmann, drama is not only a comforting form that provides the spectator with catharsis: “‘Drama’ is not just an aesthetic model but carries with it essential epistemological and social implications: the objective importance of the hero, of the individual” (48). We are particularly enamored by the orderly format of drama since it “brings logic and structure into the confusing plethora and chaos of being” (Lehmann 160). Postdramatic plays, on the other hand, emphasize the importance of the collective over the hero or individual. As Lehmann adds, in postdramatic theatre, “the almost complete lack of a structure enfolding the actions all let a *feeling of community* come about” (121), thus reinforcing the notion this kind of anti-cathartic theatre is also active in combating the primacy of the neoliberal subject, inevitably isolated from society through the mechanisms of globalization. As Werth confirms, recent independent theatre of the real “marks a clear departure from more conventional forms of theatre in the denunciation of neoliberalism” (206). Furthermore, for Lehmann, postdramatic aesthetics also succeed in making spectators aware of their own role as protagonists given that “The task of the spectators is no longer the neutral

reconstruction, the re-creation and patient retracing of the fixed image but rather the mobilization of their own ability to react and experience in order to realize their participation in the process that is offered to them" (135). Certainly, León's *Las ideas* plays with this dynamic and, in the most overtly political moment of the play, as León sings Baglietto's "La censura no existe mi amor" from the tellingly named album "Actuar para vivir," it comes as an invitation for the spectator to consider their own role as a life actor and their perceptions of our increasingly self-constructed reality. As Lehmann puts it, postdramatic theatre is based on "a *politics of perception*... the mode of perception in theatre cannot be separated from the existence of theatre in a world of media which massively shapes all perception" (185), suggesting that *Las ideas* is about the power of artistic creation to make us aware of a reality that, despite the absence of authoritarian governments, is increasingly colored by censorship in the form of misinformation and so-called alternative facts. The antidote to neoliberalism's dominion, then, comes with the communitarian aspect of the postdramatic.

Jean Graham-Jones has stressed the importance of this communitarian aspect of Buenos Aires theatre, arguing that such a circuit provides "alternatives to the national paradigm of the cult of the authoritarian individual" (54). Far from a realization of the neoliberal zeitgeist, theatrical autofictions like *Las ideas* actively seek to deconstruct the increasingly isolating paradigms of modern society and act as counter-hegemonic, communitarian discourses. A curious anecdote by León's fellow *porteña* playwright Lola Arias reveals, these artists were not set on producing melancholic pieces, but rather, utopian ones. Recounting the fact that she and León had both come up with uncannily similar titles for their plays, Arias recalls for interviewer Ana Longoni:

Yo le había puesto *Mi vida futura* a la obra y Federico León justo saca una obra en el mismo año que se llamaba *Yo en el futuro*. Nos encontramos un día y le dije: "Pero, escuchame, ¿quién de los dos se queda con el futuro? No puede haber dos obras, que una se llame *Mi vida futura* y la otra *Yo en el futuro*" y él me dijo: "Yo no lo voy a cambiar" y ahí le dije: "Bueno, te entrego el futuro"... era increíble esa especie de complot generacional, qué latencia había que de repente dos directores con la misma edad, la misma formación y mucho en común, somos amigos, teníamos una obra llamada de una manera casi idéntica, sin que ninguno de los dos supiera. (14)

The importance of the generational affinity between playwrights and artists of the second generation cannot be understated. In the seminal *Prisioneros*

de la torre, Elsa Drucaroff outlines the fact that artists born around the years of the dictatorship are metaphorically confined to a tower that represents the vestiges of the dictatorial past and forces them to deal with this legacy: “Las nuevas generaciones son náufragas de un barco que no condujeron, víctimas de timoneles que no pudieron elegir ni dirigir. Prisioneros de una torre que presiden...pero que los sostiene, es la única tierra firme en la que pueden pararse” (35). For this reason, dealing with the legacy of the past is inevitable for León’s generation, born in these years: “la dictadura militar que se inicia en 1976 se vive como límite en el imaginario histórico de las nuevas generaciones” (27). As Beatriz Catani, a playwright of the same cohort who has collaborated in theatrical productions with León reveals, this self-reflexivity and retrospection as a form of reconstructing national memory can be considered generational characteristics, stating,

Este juego entre la realidad y la escenificación, sobre la representación como acontecimiento real, es una manera de poder reflexionar sobre el teatro. Creo que es la que yo (y muchos, claro está) he encontrado para poder seguir haciendo teatro en la actualidad...la representación, y la relación de la obra con la realidad, genera un lugar de exploración que nos permite continuar trabajando con formas teatrales hoy. (15)

Indeed, it is clear that in plays like *Las ideas*, León, like Catani sought to “Desafiar, poner en riesgo ideas de representación. Poner en evidencia lo artificial, los mecanismos de invención. Ellos crean las historias al público. Y allí se generan relatos o situaciones poéticas” (21). In this way, it is also important to point out that this meta-theatrical quality which appears as a central, generational characteristic of theatre from post-1983 is also intimately related to the reconstruction of national memory and identity. According to Brenda Werth, “dramatic works gesture toward postdictatorial mourning and the reconstruction of community while simultaneously complicating the often-normative messages of national reconciliation” (3), pointing out that León’s tragicomic play *Mil quinientos metros sobre el nivel de Jack* (1998) and much theatre of the Menemist years sheds light on “the ways discourses of global capitalism became embodied in cultural representation of the nineties in Argentina... darkly alluding to the absorption of national identity into the global market and the privatization of the middle class...a clear message denouncing the effects of Menem’s neoliberal policies on the social body” (134). Werth points out that in *Mil quinientos metros sobre el nivel de Jack*, this melancholic take is realized in the form of “Metaphors of family drowning, sinking, and shipwreck” (166), communicating “the fragmentation of

experience resulting from the emergence of a globalized neoliberal memory framework" (198). While *Las ideas* still can be seen in terms of reconstructing national identity after the allegorical shipwrecks of dictatorship and neoliberal economic crises, the tone is no longer melancholic, but euphoric and utopian. As Werth points out, "Subsequent generations do not just bear the burden of a troubled past, they also transform it and develop innovative strategies to own it uniquely" (176). Thus, while León's *Las ideas* represents an innovative questioning and examining of the role of the playwright and the role of art in our contemporary, hyper-technologized society, this self-reflection is also a continuation of a larger trend in Argentine theatre which is related to a national self-examination and process of identity-building alongside the legacies of authoritarianism, namely in the form of neoliberal economic policies. As Werth emphasizes, "Particularly in the area of documentary theatre, new trends and directions probe the relationships between autobiography, media, and memory" (198-199). Another significant example of this trend that pushes the limits of theatre is the work of Rafael Spregelburd. In *Spam* (2014), for instance, the similarly postdramatic play centers around the protagonist's inability to reconstruct his identity through the junk folder in his email account. According to Laura Gabriela Conde, the junk mail attests to the fact that "no hay sujeto de la experiencia y relato de sí que coincide con una lengua y una idea de un mundo posible sin que algo de todo esto esté fracturado, roto, desubjetivado" (43). In the same way, we see that León's ludic tricks with technology and representation lead the spectator to the same conclusion regarding artistic identity and reality as a whole.

The impetus to reconstruct is not only a theme of León's play (given the fall and destruction of his laptop) but is also a central trait of theatre of the real in general. As Carol Martin explains, "Today's theatre of the real both acknowledges a positivist faith in empirical reality and underscores an epistemological crisis in knowing truth" (14). Just as León and Tello sort through the scraps of their artistic process and meditate on each recreation and recording of said process, Martin points out that "Recording ourselves, re-creating our experience and our narrative accounts of history, and remembering and memorializing the events of our own time and other times are central preoccupations of theatre of the real" (59). At the same time, following Martin, it becomes clear that any "objective" recreation of past events is imperfect, given that "Memory, however, is not a stable domain of data stored as text and image" (59). Nevertheless, this does not mean that the inability to fix any

static meaning regarding the past is taken as a failure. Quite to the contrary, Martin emphasizes the fact that

Theatre of the real is not a tragic form. Inherent in theatre of the real is an implicit belief in agency, possible change, and the value of knowing something. Through the citation and reconstruction on stage of what audiences understand as real events, theatre of the real begs spectators to cultivate and use their moral imaginations. Spectators are implicitly asked to consider how things might be different. (70)

In line with Sosa and Werth's contentions that the new wave of documentary productions of the real in Argentina move away from melancholic accounts of the past to instead reach towards euphoric, community-based national horizons, that these "unconventional acts of mourning" give way to "forms of social belonging that have emerged from loss" (Sosa 151) is Martin's belief that "Theatre of the real engages the process of forming new memories both after and instead of the memory of the original events. The work of subsequent memory is to reinscribe, reform, and revise original memories in relation to the project of the current social and political communities in terms that anticipate possible new futures" (70). In such, both the form and content of *Las ideas* communicate possibilities of euphoric reconstruction.

Emancipating Spectator and Community through Autofiction

While both testimony and autofiction deal with some version of the broad concept of "the real" in their elaborations, they do so in markedly different ways. As Jean-Graham Jones has elaborated on León's play specifically, in this "era dominated by 'theatre of the real' (and several Argentine artists, such as Lola Arias, Beatriz Catani, and Vivi Tellas, are internationally known for their work in this capacious category), *Las ideas* provided a refreshingly playful and much-needed serious reconsideration of what the artist, and the spectator, might actually be doing" on stage (253). Following Graham-Jones, this "refreshingly playful" aesthetic serves to interrogate and reassess how both spectatorship and creation can be subversive with regards to the status quo.

In this vein, it is important to consider León's own poetics of theatre of the real. In Martín Rejtman and León's meta-theatrical film *Entrenamiento elemental para actores* (2009), which Cecilia Sosa asserts "podría ser la primera obra sobre estudios de performance en Argentina" (139), the irreverence of playful performance is emphasized. Much as *Entrenamiento* functions as "una escuela de vida para todo su público" (139), it can be said that *Las ideas* is similarly a meditation on perception both within the theatrical space and

beyond. Just as in *Entrenamiento* we can observe an “encuentro entre cine y teatro...un ensamble perturbador donde ambos géneros comparecen en una comunión siempre desencajada” where this “sorprendente concurrencia de géneros” represents “una intervención crítica sobre los modos de hacer arte” (Sosa 142), *Las ideas* delves into the clash between the internet and theatre. In both cases, the clash between genres and self-reflexive nature of the productions generate an ambiguity in terms of what is real and what is not. As Rejtman states in an interview with Sosa, “Tal vez por eso tanta gente toma la película como un documental. Los chicos tienen sus nombres reales y los padres de los chicos son los padres de los chicos...Genera esa ambigüedad” (144). In the same way, *Las ideas* also works to construct the same kind of ambiguity given that León is himself in the play, just as Julián Tello (Yuli) also performs as himself, not to mention the fact that both men are friends and collaborators in real life, as they purport to be on stage as they “bounce around” ideas under the guise of a game of table tennis. As Jean Graham-Jones summarizes, “León and Tello’s expertly casual performance of the creative act was riveting, as it was never clear if the entire event was improvised or staged as an improvisation, if the audience was being had or being invited into the process” (253). This confusion which is generated in *Entrenamiento* also constitutes its subversive core, since, as Sosa reminds through Benjamin’s *Programa de un teatro infantil proletario*, “Nada considera la burguesía más peligroso que el teatro” and that “el teatro es el ámbito por excelencia de formación del niño revolucionario” (147). In such a way, much like *Entrenamiento*, *Las ideas* “aparece como manifiesto sobre los cruces entre teatro y vida” (148) through the playful mixing of fiction and reality.

It is important to signal that autofiction is much more utopic and optimistic than its solemn and often melancholic testimonial counterpart. While testimony is characterized by urgency (Beverley), as a postmodern genre, autofiction tends to deal with parody, satire, retrospection, distance, and other self-reflexive literary devices. This ludic quality of autofiction is also consistent with the postdramatic as described by Lehmann, given that “It is not the occurrence of anything ‘real’ as such but its *self-reflexive* use that characterizes the aesthetic of postdramatic theatre” but that “self-referentiality allows us to contemplate the value, the inner necessity and the significance of the extra-aesthetic *in* the aesthetic and thus the displacement of the concept of the latter” (103).

As Martin reminds, documentary theatre is a fertile terrain for mourning and even euphoric memory work to take place since “Theatre of the real

is not a tragic form” (70). Just as León’s plays like *Yo en el futuro* (2009) or *Las ideas* and the work of his cohort exhibit, the tone of documentary theatre is often not melancholic, but rather, is focused on the possibilities of rebuilding communities. In such a way, returning to Blejmar’s definition of autofiction, we can see that in post-dictatorship Argentina, the uses of this form (particularly in the theatrical realm) are linked to the work of a generation of mourners who look towards one another’s work across boundaries of genre and register, creating an unprecedented ‘community of post-orphaned artists’ (4). As Blejmar emphasizes through Alain Badiou, “the use of autofiction, parody and humor...allows these artists...to present themselves, in the words of Alain Badiou as ‘creator bodies’ rather than as merely ‘suffering figures,’ replacing the *spectacle of victimhood* for a more productive and affective memory” (5), allowing one to conclude that to engage in performing autofiction in post-1983 Argentina is inherently a means of engaging in a larger conversation regarding national identity, memory, and the role of artistic creation.

A 2016 piece on León’s play for the Argentine newspaper *La Nación* written by fellow playwright Lola Arias entitled “¿Se puede hacer un autorretrato en el teatro?” seemed a sure confirmation that León’s theatrical enterprise in *Las ideas* was autofictional. Arias answers her own question, stating that we are indeed witnessing “Un auténtico autorretrato donde, en lugar de ver al pintor frente al cuadro con un pincel en la mano, vemos al director mismo pensando, escribiendo en la computadora...” further indicating that *Las ideas* can be read as part of the “autofictional turn” (Blejmar) that has taken place in Argentine cultural productions in recent years. Arias’s comparison of León with a painter also indicates a key parallel for understanding *Las ideas* and the fascinating kind of self-referential (yet fictional) text that is being constructed, that of Diego Velázquez’ groundbreaking *Las meninas* (1656). As Argentine critic Álvaro Ariel Guarnaccia has pointed out, the self-referential nature of León’s play, “propone un régimen de visibilidad que invoca la ‘representación de la representación’ que Foucault observa en el cuadro de Velázquez” (“Las ideas: entre ficción y realidad”). Similarly, beyond simply staging a self portrait of his ideas or his autobiography for *Las ideas*, León guides the gaze of the spectator to self-introspection through autofiction. Just as the gaze of the painter in *Las meninas* (who we assume to be Velázquez himself) leads to the space that we associate with ourselves—the spectators—León’s ‘autorretrato’ in *Las ideas* leads the spectator to question his or her own role in representation; in other words, in constructing reality. As Jacques Rancière has stated in

The Emancipated Spectator, “According to the Brechtian paradigm, theatrical mediation makes them [spectators] conscious of the social situation that gives rise to it and desirous of acting in order to transform it” (8). In the same way, León’s metatheatrical play shows that “Emancipation begins when we challenge the opposition between viewing and acting; when we understand that the self-evident facts that structure the relations between saying, seeing and doing themselves belong to the structure of domination and subjection” (Rancière 13). Through the continuous need to sort the fiction of the play from reality, the spectator of *Las ideas* is conditioned into the emancipation offered by critical thought. León disguises falsities in testimonial and documentary discourse in order to play with the audience’s expectations, just as authors of autofiction engage in the so-called “real” to play with readerly expectations. Simply put, the main operation of *Las ideas* is to present a seemingly “documentary” truth and proceed to playfully denounce the illusion (or fiction) of that truth—thus strategically ‘tricking’ the audience into appealing to personal testimony over critical thinking, and then making the spectators aware of the calculated, theatrical deceit.

Marjorie Worthington points out that “Post-Truth” was the Oxford Dictionary’s 2016 “Word of the Year.” In her work on the relationship between autofiction and what has been called the “Post-Truth” era, she argues that “Autofictions consciously play with readerly expectations about memoir and fiction, thwarting both, thereby simultaneously calling into question, and making a case for, the importance of distinguishing between fact and fiction” (471). In this sense, León’s assertion that verosimilitude is more important than truth in *Las ideas*—despite a foregrounding in documentary techniques—reveals a project that similarly seeks to destabilize the spectator’s notion of reality. Following Worthington, “it is not important to determine the exact moment or moments when these novels shift from fact to fiction” (472) but rather the particular “narrative effect” that is produced through “gesturing outside themselves to a supposed nonfictional reality” (472). Thus, in León’s play when the audience questions whether or not certain parts are “real,” we see that, as Worthington describes:

Autofiction’s onomastic connection between author and character causes intentional if temporary confusion among readers as to whether such texts are fictions... This readerly confusion is part of the point: authors of autofictions are consciously eliding reality and fiction when they construct a fictional narrative around a character who is named for an author who has a real-life public existence. (473)

The play's fictionalization of testimonial and documentary discourse is akin to the onomastic connection described by Worthington that causes "confusión" in spectators. Ultimately, she concludes that "Autofictions consciously play with readerly expectations about memoir and fiction, thwarting both, thereby simultaneously calling into question—and, ultimately, making a case for—the importance of distinguishing between fact and fiction" (474). By blurring reality and fiction, then, the play asserts the importance of knowing fact from fiction over the importance of subjective, multiple memories that reflect the abundance of microtruths, alternative facts, and misinformation of neoliberal society.

Foregrounding his project in premises that more closely resemble the workings of autofiction, León shows that even those objects and people presented to us as "real" can be no more than representations of themselves and that, to take them as "real" simply because we are told that this is "documentary" theatre, is to remain, like the spiritually crippled men of Plato's cave, woefully convinced that our empirical deductions should not be questioned. As Rancière puts it in *The Emancipated Spectator*, "The situation of those who live in the society of the spectacle is thus identical to that of the shackled prisoners in Plato's cave. The cave is the place where images are taken for realities" (44). Analogously, *Las ideas* shows that one should not be convinced that what he or she is seeing is "real" when it is perhaps just a representation or simulacrum—the moving shadows on the cave's walls. León metaphorically leads spectators out of the cave by forcing them to realize that the moving images we are told are "real" are indeed just representations—mere projections.

Censorship: Exposing the Fictions of a Neoliberal Society

In one of the play's most emblematic scenes, the two performers use a money detector to verify whether several bills are real or counterfeit. Considering that "modern capitalism has seen a sustained trend towards the unification and centralization of monetary authority" (Konings 16), this particular episode highlights the corrosive effects of neoliberalism—namely that the ultra-free market philosophy perpetuates the notion that a myriad of truths and so-called "alternative facts" can co-exist (much as the counterfeit currencies coexist with real money).

At first Yuli suggests that they could simply invite a notary on-stage to verify the authenticity of the Argentine *pesos*, but León tells him that even the approval of the scribe wouldn't suffice to verify the "realness" of the money

since he or she could be acting. Exposing the fact that “money straddles the divide between the uniform and the pluriform, immediacy and mediation, autonomy and constructedness” (Konings 20), the two characters of *Las ideas* enact a subversive unmasking of the layers between fiction and reality inherent to the seemingly absolute value of money. As they begin using the device, Yuli comments that it could also be fake since it simply looks like a black, light-emitting box, adding that they might need a detector of money detectors to verify the authenticity of the money. León inserts various bills under the light of the black box and the machine verifies one as real and two as fake. Nevertheless, León declares that “the fake bill is just as real as the real bill since it circulated as real. It’s not a color photocopy—the photocopy would be a false-false bill.” His contention that there are different levels of the real leads Yuli to categorize the bills as real-real, false-real and false-false. Thus, if we see money as a reflection of truth or reality in society, this fracturing of truth serves to reinforce the idea that “In the post-truth era we don’t just have truth and lies, but a third category of ambiguous statements that are not exactly the truth but fall short of a lie” (Keyes 15). So, it would seem that in the era of post-truth, simulacra of the truth—‘bad’ copies of the so-called ‘real’ are able to circulate openly and freely.

The only actual creed for the ‘real’ is that we believe in it, as the case of the false money (which circulated successfully) would prove. It is also clear that money—when seen as the absolute value—is detrimental to building an ethical law and order since all other values are viewed as relative when compared to the hyperreal construction of capital. The fact that a copy of the real becomes a version of the real in itself allows the spectator to understand that even fake currency—if assumed to be real—can pass as equal to legitimate currency under the right conditions. Thus, by openly revealing the varying levels of simulation in the bills that circulate in Argentina (a value that is presumed absolute), the play denounces the absolute and “real” value of capital. By doing so, *Las ideas* unravels the fictional unity of money, since, as Konings explains, “money is both a complex, relational construction and a solid, objective fact. The problem, of course, is how we might understand this: there is something rather paradoxical about this duality” (17). León and his co-star exploit this paradoxical duality of money—that it is seemingly both a fiction and a reality—emphasizing instead that “the transformation of money from a fiction into an autonomous, external force is seen to be never stable” (Konings 19). In this sense, we see that by working with the representation of a series of artifacts of the real that are seemingly inimitable, such as money,

marijuana, or the presence of a woman with Down syndrome, León exposes the paradoxical duality of our constructed reality and questions the absolutism of what is referred to as “the real,” conditioning his spectators to dissect representations of reality rather than swallow them without further meditation.

Best exemplified in the scene with false and real currencies, it becomes evident throughout León’s play that the neoliberal economy tends toward generating a climate of misinformation—an environment in which multiple truths are seemingly available and legitimate. These three bills that the two men verify to have varying authenticities also correspond to the trifecta of layers that León outlines for the play—that there will be parts that are scripted, other parts non-scripted and some parts that are in between improv and acting. The repeated outlining of these three facets is significant because it implies that different “versions” of the truth exist simultaneously—on the same plane of reality. As we know, it is precisely the neoliberal economic implementations of Carlos Menem in the 90’s that led to the circulation of false bills alongside real currency in Argentina and the creation of an essentially fictional currency—*atacones*. Thus, by separating the three layers of currency—false-false, false-real, and real-real—and putting them on display for the audience, *Las ideas* denounces the idea that multiple versions of the truth can circulate nonconflictuously on a single plane.

Through the performers’ play with money, we see how multiple currencies can exist simultaneously on a single plane of reality and how certain counterfeits (analogous to false-truths) are more acceptable than others. Given that “neoliberal governmentality in fact requires the systemic production of ignorance” (Martyn 1) and given that the multiple currencies are a product of neoliberal economics, the connection between money, truth and the hyper-free market becomes all the more significant. Evidently, just as neoliberal systems promote the circulation of false and false-real currencies that are able to pass as real, they similarly encourage the production of multiple truths that can circulate as truths of equal value.

By revealing the constructedness of what we take as “real,” León initiates a deconstruction of the absolutism of this neoliberal reality, showing that our world is instead composed of intersecting panels that involve a constant dialectic mitigation between reality, fiction and increasingly, virtual reality. Playing with money in *Las ideas*, then, can be seen as a philosophical inquiry into the issue of money as authority: the fact that the new deity—capital—seems to have derailed any system of ethical politics through its claim to absolute value.

“Las ideas no se matan”

Perhaps the play’s allusion to the father of Argentine letters and his apocryphal words is ultimately a reminder of the simulated nature of society—a fictional unity where what is “real” is determined through relativity. Although culture is essentially grounded in fiction, it nevertheless forms the basis for reality. Just as Sarmiento’s emblematic misquote that initiates *Facundo* is a foreshadowing of how he crafts and “writes” the Argentine nation through false semblances—the multiplication of false copies of reality that for Piglia constitute “Marcas de un uso que habría que llamar salvaje de la cultura” (17)—León makes visible the fictionalization of reality through his theatrical autofiction, thus stimulating the spectator to take ownership of their gaze. Following this logic, just as Sarmiento’s *Facundo* is (in an unintentionally Borgesian fashion) replete with erroneous attributions and false quotes, a wild distortion of reality where “estos barbarismos proliferan” (Piglia 17), León undertakes a similar exercise in playfully distorting reality before the spectator, inviting active introspection. According to Chris Megson, rather than seeking a “wholly objective representation of ‘truth,’ much documentary theatre has functioned to complicate notions of authenticity with a more nuanced and challenging evocation of the ‘real.’ By extension, audiences are often engaged in dialogue as citizens and putative participants in the public sphere” (2). In this sense, the allusion to Sarmiento’s famous misquote is not surprising, given that *Facundo* is considered a “foundational fiction” (Sommer) in fomenting Argentina’s early national reality. By misquoting Sarmiento, León playfully alludes to this fact—that often civilization’s version of reality is, at its core, imbued with the barbarism of fiction. Piglia concludes in his close inspection of Sarmiento’s misattributions in *Facundo*, “ese manejo ‘lujoso’ de la cultura como signo de la civilización está corroído, desde su interior, por la barbarie” (17). In the same way, León’s playfully deceitful manipulation of reality in *Las ideas* primes the spectator to the possibility that the foundational discourses of reality are manipulable, even if they appear to be erudite and well reasoned. As in Sarmiento’s *Facundo*, under every layer of official history and accepted reality, there are layers of barbarous fiction waiting to be unearthed; one only need attune their perception in order to detect them.

León’s play significantly concludes with the gradual inflation and eventual explosion of a balloon that I, as spectator in the intimate Zelaya theatre, feared would perhaps touch me as it expanded dangerously, in Graham-Jones’s words, filling “nearly the entire stage” (252). This kind of intimate contact

with the spectator—a radical rupturing of the fourth wall—seems to come as yet another sign that viewing is not a passive act in postdramatic theatre, but that the spectator is also a protagonist. As I have discussed, *Las ideas* incorporates the real to address the crisis of reconstructing digital memory, and by extensión, participates in a larger discussion regarding the artist's role in present day Argentina. Federico León, much like Lola Arias, has no blood ties to the disappeared, yet his subtle reference to dictatorship-era censorship provides an innovative framework for addressing issues of historical memory. According to Cecilia Sosa, regarding Arias's *Mi vida después*,

In this political context, the performance develops a way of 'showing and saying' for those who seemingly have 'no business' within the local experience of loss. Also in this sense, Arias's piece 'speaks for itself,' and it does so on behalf of those who seemingly do not have the 'right' to speak, those who lack *pedigree* and, thereby, do not have the most 'interesting' roles within the current discourses of memory... *Mi vida después* shows how seemingly underestimated subjects of politics can have surprising things to say, if they are allowed to step into 'main' roles. (127)

Similarly, León invites his spectator to meditate on his or her own role in perceiving, constructing, and questioning reality and the need to “Actuar para vivir” as Baglietto's album title suggests. As Sosa sums up, euphoric theatre of the real has the capacity to provide “non-victimising accounts of trauma that have also confronted the official duty of memory” (170), thereby forging an alternative community of mourning that seeks to “highlight the intimate connection among humour, subjectivity and technology which permeates Argentina's post-dictatorship [and]... rethink the relationship of affect and trauma by deploying a time machine of memory... a creative response to injury coming from the future” (118). As an antidote to the neoliberalization of society, *Las ideas* playfully explores themes of memory, censorship, creation, and artistic identity and invites its spectators to do the same.

Tulane University

Notes

¹ According to Alfonso de Toro in his study “Hacia un modelo para el teatro postmoderno,” several central characteristics of postmodern theatre are: an abundant use of humor, collage and discursive play. Furthermore, postmodern theatre is essentially antitotalitarian, reactionary, metareflexive, deconstructive, and perhaps most importantly, “se despidió definitivamente del sueño obsesivo de la unidad totalizante que se extendía del concepto clásico de la *mathesis universalis* al de las utopías sociales del siglo XIX” (5). In precisely this way, León's *Las ideas* deconstructs reality through postmodern autofiction.

² According to Ricardo Piglia, “La cita más famosa del libro, que Sarmiento atribuye a Fortoul, es según Groussac, de Volney. Pero otro francés, Paul Verdevoye, ha venido a decir que tampoco Groussac tiene razón: después de señalar que la cita no aparece en la obra de Fortoul, pero tampoco en Volney, la encuentra en Diderot: *On ne tire pas de coups de fusil aux idées*. Frase usada como epígrafe en un artículo de Charles Didier publicado en la *Revue Encyclopedique* donde, sin duda, la encontró Sarmiento” (17). In other words, León’s misquote is merely a misquote in a long chain of misappropriations.

Works Cited

- Arias, Lola. “¿Se puede hacer un autorretrato en el teatro?” *La Nación*, 17 April 2016, www.lanacion.com.ar/1890082-el-criticose-puede-hacer-un-autorretrato-en-el-teatro.
- Ariel Guarnaccia, Álvaro. “*Las ideas*: entre ficción y realidad.” *Ramona*, 1 Aug. 2017, www.ramona.org.ar/node/63653.
- Aubenas, Florence and Miguel Benasayag. *La fabricación de la información: los periodistas y la ideología de la comunicación*. Colihue, 2001.
- Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. Trad. Sheila Faria Glaser, U of Michigan P, 1994.
- Beverly, John. “The Neoconservative Turn in Latin American Literary and Cultural Criticism.” *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 17, no. 1, 2008, pp. 65-83.
- Blejmar, Jordana. *Playful Memories: The Autofictional Turn in Post-Dictatorship Argentina*. Palgrave Macmillan, 2016.
- Brownell, Pamela and Paola Hernández. *Biodrama: Proyecto Archivos. Seis documentales escénicos*. Facultad de Filosofía y Humanidades-UNC, 2017.
- Catani, Beatriz. *Acercamientos a lo real. Textos y escenarios*, ed. Óscar Cornago, Eds. Artes el Sur, 2007.
- Conde, Laura Gabriela. “La basura como testimonio de la desubjetivación en *Spam* de Rafael Spregelburd.” *Telóndefondo*, vol. 14, no. 27, 2018, pp. 25-46.
- Cornago, Óscar. “*Biodrama*. Sobre el teatro de la vida y la vida del teatro.” *Latin American Theatre Review*, vol. 39, no. 1, 2005, pp. 5-28.
- Dubatti, Jorge and Muniz, Mariana Lima. “A Scene of Exception: Neotechnological Theatre in Belo Horizonte (Brazil) and Buenos Aires (Argentina).” *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, vol. 8, no. 2, 2018, pp. 366-89.
- Dubatti, Jorge. “Hacia una cartografía teatral radicante y un pensamiento cartografiado,” *Gestos*, vol. 60, 2015, pp. 47-57.
- Foucault, Michel. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. Vintage Books, 1994.
- Gates-Madsen, Nancy. *Trauma, Taboo, and Truth-Telling: Listening to Silences in Postdictatorship Argentina*. U of Wisconsin P, 2016.

- Goodstein, Elizabeth S. "Money, Relativism, and the Post-Truth Political Imaginary." *Philosophy & Rhetoric*, vol. 50, no. 4, 2017, pp. 483-508.
- Graham-Jones, Jean. "Rethinking Buenos Aires Theatre in the Wake of 2001 and Emerging Structures of Resistance and Resilience." *Theatre Journal*, vol. 66, 2014, pp. 37-54.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke UP, 1991.
- Konings, Martijn. *The Emotional Logic of Capitalism*. Stanford UP, 2015.
- "Las ideas de Federico León." *Alternativa teatral*, 15 Jun. 2019, www.alternativateatral.com/obra37360-las-ideas.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Trad. Karen Jürs-Munby, Routledge, 2006.
- León, Federico. *Registros: teatro reunido y otros textos*. Adriana Hidalgo, 2005.
- Longoni, Ana and Lorena Verzero. "Mi vida después: Itinerario de un teatro vivo. Entrevista con Lola Arias." *Ciclo de entrevistas públicas sobre teatro, memoria y pasado reciente*, 22 July, 2011.
- Martin, Carol. *Theatre of the Real*. Palgrave Macmillan, 2013.
- Martyn, Kevin P. and M. Martin Bosman. "Post-Truth or Agnogenesis? Theorizing Risk and Uncertainty in a Neoliberal Nature." *Journal of Risk Research*, vol. 22, no. 8, 2019, pp. 951-963.
- Megson, Chris and Alison Forsyth. *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*. Palgrave Macmillan, 2009.
- Nicol, Bran. *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*. Cambridge UP, 2009.
- Page, Philippa. *Politics and Performance in Post-dictatorship Argentine Film and Theatre*. Tamesis, 2011.
- Piglia, Ricardo. "Notas sobre Sarmiento." *Punto de vista*, vol. 3, no. 8, 1980, pp. 15-18.
- Rancière, Jacques. *The Emancipated Spectator*. Trad. Gregory Elliott, Verso, 2009.
- Sánchez, José A. *Practising the Real on the Contemporary Stage*. Intellect Ltd, 2014.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo: una discusión*. Siglo Veintiuno, 2005.
- Sassone, Ricardo. "Inscripción de la escena teatral en el contexto de la escena 'neotecnológica.'" *ADE Teatro, Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, no.106, 2005, pp. 49-59.
- Sosa, Cecilia. *Queering Acts of Mourning in the Aftermath of Argentina's Dictatorship*. Tamesis, 2014.
- _____. "Escuela de vida: Una conversación con Martín Rejtman y Federico León." *Latin American Theatre Review*, vol. 50, no. 2, 2017, pp. 139-154.

- Taylor, Diana. *Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's 'Dirty War'*. Duke UP, 1997.
- Toro, Alfonso de. *Hacia un modelo para el teatro postmoderno*. Institut für Spanien-und Lateinamerika-Studien (ISLA), 1989.
- Werth, Brenda. *Theatre, Performance, and Memory Politics in Argentina*. Palgrave Macmillan, 2010.
- Worthington, Marjorie. "Fiction in the 'Post-Truth' Era: The Ironic Effects of Autofiction." *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, vol. 58, no. 5, 2017, pp. 471-483.

“Marichiweu”: Performances of Memory and Mapuche Presence in Guillermo Calderón’s *Villa*

Ethan Madarieta

El olvido está lleno de memoria.
—Mario Benedetti.¹

El consenso es la etapa superior del olvido.
—Tomas Moulián, *Chile actual* (37).

Written above the wall of names of the detained and disappeared during dictatorship at the Chilean memorial Parque por la Paz Villa Grimaldi is a line from the Uruguayan poet Mario Benedetti: “El olvido está lleno de memoria.” This seemingly contradictory statement reminds us that it is the practice of remembering itself that occupies forgetting. This occupation of forgetting is portrayed in the play *Villa* (2011) by contemporary Chilean playwright Guillermo Calderón. For those traumatized by dictatorial violence, imbricated in the social circuits of memory and national histories of “*el pasado reciente*,” there is an ongoing tension between forgetting and remembering, and between the desire and inability to forget.² Across Latin America, in the post-dictatorship era of intensified neoliberalism, forgetting is the active process of performative injunctions to forget and the creation of memorial forms to serve an elite a politically and economically advantageous present. We can understand these memorials, then, as a production and performance of history and memory that structure ways of remembering the past in order to strengthen particular national discourses amenable to present and future economic gain and political power. To say that memorials are constructed to evoke particular memories does not mean that they have singular significance. Instead, it suggests

that the common sense of national narratives of history combined with the memorial's materiality, linguistically signifying gestures, and specific geographic location contributes to ordering one's memorial engagement with the mnemonic object.

In this article the term "mnemonic" refers to this "active" force of monuments and memorials to "make remember." Mnemonic, in its denotation as a technique for memorial retrieval and retention, draws attention to the material form or memorial object assisting in the evocation of particular memories. The mnemonic object, as a site of memory on a national scale, is curated or constructed to evoke particular memories with their attendant affects through a memorial shorthand in the narration of a specific national identity. For remembering subjects, then, matter becomes memorial in relation to how the social and historical constitution of our memories reflects our subjectivity, and thus our place within or outside of this national identity. In this way, the memorial becomes an extension of our subjectivity and a physical referent to our national identity, congruent or not. These mnemonic aspects create a realm of sensibility within which one experiences the memorial and its constitutive pasts.³ However, one's lived experiences and culturally specific memorial practices also reveal other significations in their relation to the memorial. For example, as we will subsequently explore in *Villa*, the Chilean state and its memorials have yet to acknowledge that Indigenous persecution during the dictatorship was but an iteration of ongoing settler colonial violence. Such ongoing violence is what Jodi Byrd, Alyosha Goldstein, Jodi Melamed, and Chandan Reddy call "economies of dispossession [...] those multiple and intertwined genealogies of racialized property, subjection, and expropriation through which capitalism and colonialism take shape historically and change over time" (2).

Villa addresses these social, historical, and political tensions at the site of the memorial through dialogue that directly addresses the memorial Peace Park Villa Grimaldi. The play interrogates the limits and effects of representation at Villa Grimaldi from the perspective of three women charged with deciding what to do with the physical space, and how to memorialize the victims of what was a dictatorship torture and detainment center. *Villa* is a performance of the complexity of the relationship between individual and social memory, the failures and productivity of memorialization, and the sustained tension between the remembered, the elided, and the traumatic inability to forget.⁴ Through *Villa*, this article analyzes

concerns over representation, traumatic repetition, and the continuing history of Mapuche dispossession and memorial elision. The concept of elision is fundamental to an understanding of Chilean post-dictatorship memorials as conceived in this article as it suggests a sustaining narrative carried over an omission. The omission in this case is Mapuche historical memory when encountered by Chilean History and its memorial representations. Whereas the oft-used concept of “erasure” when writing about the intentional absences of Indigenous presence from History suggests an absence through removal, I use the term elision to suggest Indigenous presence just beneath Chilean History’s narrative surface. The play itself opens a space to bring forth this omission through critique but does not itself pursue a critique. In *Villa*, the Mapuche remain merely a persistent but illegitimate mention, wholly forgotten to make way for the play *Discurso* (often presented sequentially to *Villa*), which revisits the first presidency of Michelle Bachelet.⁵

Given the ambivalent but foundational position of the Mapuche in the nation as Chile’s constitutive “Other” and the perpetually past and disappeared through historical omission and administrative genocide, their presence in Chilean history is for the *winka* (non-Mapuche) always just below the surface. As Mapuche scholar Alina Namuncura Rodenkirchen writes, from the outset of dictatorship “la persecución, tortura, desaparición, allanamiento y muerte aumentaron de forma progresiva, volviéndose un acto cotidiano” (240). Official state histories and state dictatorship memorials do not attend to such violence, but as we read across the grain in *Villa*, the elided scratches through the surface of post-dictatorship memorial significations. Although *Villa* presents a narrative of neoliberal multiculturalism only possible for the *winka*, whose racial identity is the normative and unspoken national presence, it also contains a rupture that reveals Mapuche presence in this narrative.⁶

Chilean memorials of the dictatorship often obscure Chile’s internal colonization of the Mapuche in order to assert a mestizo national identity that disappears the Mapuche and allows the state to continue their extractive capitalist projects in Indigenous lands. The concept of European whiteness also eliminates indigeneity through assertions that the national subject is always both (historically) Indigenous and Spanish/European. Whiteness consumes indigeneity and thus denies cultural distinction and the ongoing effects of entrenched colonial racial stratification.⁷ In relation to the Indigenous peoples of Chile, these memorials exceed their meaning

through their palimpsestic quality and historical citation. Indigenous histories, instead, emerge from precolonial epistemic structures such as ethno-racial categorization, national geopolitical demarcation, and the temporality of the nation. Mapuche presence, which is to say, the Mapuche people not relegated to the eternal pastness of a pre-independent Chile, makes conspicuous their omission in post-dictatorship memorial culture. This *presence*, as we will see it performed in *Villa*, reveals this historical absence in Chilean public and private memorialization. In pursuit of the performativity of elision in both state and community performances of memory, I see Chile's memorial omissions as generative of memory, allowing for a deeper understanding of the social and political present, and of what is possible in the future.

Memorials and memorial discourses always (due to the limits of representation) omit or obscure particular histories and lived experiences, producing a limited context by which one understands the past, and what one comes to think of as past. However, the omission of elision is always hidden in plain sight. It is the constitutive absence of what is seen and sensed. The performances of memory in *Villa* highlight this constitutive absence and show that beyond elision is the continuance of a Mapuche history from which we can begin to imagine possible futures and ways of living *otherwise*.⁸ Using both Performance Studies and Memory Studies as lenses with which to interrogate Calderón's *Villa*, this article elaborates performances of memory as the surfacing of Indigenous memory where traces of elided pasts press against the surface of the sensible and are then politically mobilized. Before entering into an analysis of *Villa*, some history of the site and inquiry into the politics of Chilean memorials will prove useful for understanding the play and the actresses' performances of memory therein.

Performances of Memory and "el pasado reciente"

The PPVG is a "trauma site" and what in Chile is called an *espacio de memorias*. The "trauma site" is what Patrizia Violi describes as "one specific type of memorial site that furnishes an indexical link to past traumatic events which took place in precisely these places" (36). Trauma sites are where the materialization of a particular way of knowing a site is affirmed and reaffirmed through official citation via architecture, tours, photographs, engravings, timelines, plaques, signs, and the politically charged performances of commemoration events. Simultaneous to their

distribution of what is and is not sensible, these kinds of visible semantic regulations also elide histories and lives that fall beyond the memorial's expression of national identity, or those lives that are occluded by the memorial's signifying centrality. Such was the case with the PPVG, inaugurated in March of 1997 during the Concertación presidency of center-left politician Eduardo Frei Ruiz-Tagle on the site where Villa Grimaldi once stood; the site the military called the Tarranova Barracks while it operated as a concentration camp and torture center.⁹

All of the internal structures of the Villa—mansion, tower, and torture houses—were bulldozed in 1989 by military personnel, and later, the entire site was razed by a construction company intent on building condominiums (Pottlitzer). This razing was a blatant attempt at erasing the mnemonics of the site right before the “transition to democracy” with the election of militarist president of the Concertación Patricio Aylwin in 1990.¹⁰ The sale by Pinochet's government of this land for private use completed a dual purpose in the state's intensifying neoliberal project: it destroyed the material evidence of its years as a clandestine center for torture and detainment and created capital for the maintenance and expression of elite privilege and state power through privatization and economization. By 1989, under the Pinochet regime's violent state of exception, Chile had emerged as a “success” of the experiment of neoliberal governmental and economic restructuring. However, despite 1989 being the official end of the nearly seventeen-year dictatorship, the violent and exploitative structures of the neoliberal state continued. The Commander-in-Chief of the Army, Augusto Pinochet Ugarte, retained a great deal of military and social power until July of 2002, when his office as “senador vitalicio” finally ended.¹¹

The destruction of the Villa followed Pinochet's nationally resonant authoritarian statement as he left office: “Es mejor quedarse callado y olvidar. Es lo único que debemos hacer. Tenemos que olvidar. Y esto no va a ocurrir abriendo casos, mandando a la gente a la cárcel. *Ol-vi-dar*: ésta es la palabra, y para que esto ocurra los dos lados tienen que olvidar y seguir trabajando” (Mullaly 238). Pinochet's statement was a blatant attempt to encourage the processes already underway of securing impunity for those involved in human rights abuses during the dictatorship, while also razing the mnemonic material of these crimes and silencing public outcry against the regime's past and continued violence. What is perhaps most telling of Chile's official politics of amnesia post-dictatorship is the statement of President Aylwin when he (perhaps inadvertently) echoed

Pinochet: "For the good of Chile, we should look toward the future that unites us more than to the past which separates us [. . .] [Chileans should not] waste our energy in scrutinizing wounds that are irremediable" (Paley 127). Even as the state favored elision, Pinochet's injunction to "olvidar" and Aylwin's to "look toward the future" were met by various groups—both state and public—with demands that the atrocities of dictatorship be publicly and materially remembered. The landscape of forgetting once again proliferated memories.

Concerned with what in post-dictatorship South American discourse is often called "el pasado reciente," memorial sites and the performances of memory that enliven them often omit an intersecting point of the long history of transnational colonial and state violence that resulted in Mapuche genocide.¹² In Chile, this elided point of historical intersection is the history of Mapuche struggles for memory, ontological and political sovereignty, and access to the full rights of citizenship and its practices. These memorial struggles extend from the violence of the Spanish conquest through the dictatorship's wholesale adoption of neoliberal economic reform, transnational military alliances within Operación Condor, and the transnational neo-colonial economic and military interventions of the United States across Latin America beginning in the nineteenth century.¹³ These histories of explicit abjection, the processes of constructing what Judith Butler would describe as "those who are not yet 'subject,' but who form the constitutive outside to the domain of subject," are the foundational historical processes upon which the present neoliberal Chilean national identity was built (1997 xiii). Both the authoritarian and neoliberal governmentality of the Chilean dictatorship, as well as its immediate adoption of the Chicago Boys' *El ladrillo*, intensified existing inequities across Chilean society, as we see so clearly now with the ongoing and massive *¡Chile despertó!* protests.¹⁴ Included in these neoliberal policies was the re-acquisition and privatization of Indigenous lands that were, just a few years before, returned to the Mapuche under Salvador Allende's presidency.¹⁵ This dynamic conflagration of multiple modes of subjection and exploitation suffuses the traumatized bodies and the specific sites upon and within which physical and psychological violence was perpetrated.

The disjuncture between those who perform and reperform memory in relation to trauma sites and those who use these sites to secure a political base or define the limits of national belonging is at the very heart of what Steve Stern calls Chile's "memory struggles." These struggles not only

occur across Chilean society or among an international landscape marked by intensifying (post)colonial modes of subjection, but within each body that interacts with these memorials, trauma sites, and memory museums. Memorials and trauma sites are at the center of these struggles. They are, in many ways, the effects of the increase in tension between opposing points of memory in a palimpsest of memorial constellations generationally formed and contested. Such sites create a proliferation of social interactions and interrelations as their meanings extend beyond the sites themselves through the affective and memorial performances of those touched by the sites and their constituting memories. These social interactions and interrelations, and the remembering subject's interconnected temporal and spatial engagement with the mnemonic object, are suffused with the tension between the demands of the memorial's narration of history and the subject's processes of memory formation from embodied experience. These experiences of temporal and spatial engagement then incorporate into the becoming of the self and the social, always shifting the landscape of social memory. For the Mapuche who draw upon history and memory that pre-exist the Chilean state *and* Spanish colonization, these memorials signal a longer history of traumatic state violence.

“Ya. Opción A, un voto. Opción B, un voto. Y un nulo” (10)

Twenty-one years after the end of the military dictatorship and twenty-two years after the mansion and houses at the Villa were razed to the ground, Guillermo Calderón's plays *Villa + Discurso* (performed consecutively) were premiered at the Festival Internacional Santiago a Mil at the trauma site Londres 38 espacio de memoria. It was January, mid-summer, two and a half downtown city blocks from the Universidad de Chile metro stop on the narrow Calle Londres where *Villa* debuted.¹⁶ Across the street is Hotel Londres and a restaurant where people eat on the street-side patio, now just as they did during the dictatorship. Inside, the mnemonic objects of Londres 38 are still there: black and white checkerboard tiles, the only thing incoming prisoners could see from beneath their blindfolds; stark white walls; torture rooms upstairs. This is the setting for *Villa*. The play begins or has already begun. For those who entered Londres 38 in 2011, the explicit haunting of dictatorial violence was resonant.

Villa is a site-specific performance of memory, a play about the Villa Grimaldi concentration camp performed at the Villa and other trauma sites and memorial spaces within and outside of Chile. It recalls Andreas

Huyssen's concept of the palimpsestic quality of urban spaces in which "an urban imaginary in its temporal reach may well put different things in one place: memories of what there was before, imagined alternatives to what there is" (7). This memorial layering becomes apparent through the actresses' performances of memory, each applying a different pressure to present perceptions of memorial spaces in Chile and around the world from either a mestizo or an Indigenous perspective. As we will see, these performances also require us to contend with Chile's historical and contemporary scenes of violence, such as the recent murders of Mapuche activists Matías Catrileo (¡presente!) and Camilo Catrillanca (¡presente!) by the military.¹⁷ Such violence evokes Spanish, Dutch, and German colonization, the violence of the Independent Chilean state, but also Leftist resistance and Mapuche futurity. Performances such as those in *Villa* raise these palimpsests of trauma to the surface of the memorial. They are, therefore, also crucial in enlivening spaces of memory for post-dictatorship generations, for revealing those disjunctures between political discourse, social memory, historical documentation, and Indigenous history and memory.

Three Alejandras are sitting in mismatched office chairs at a simple wooden writing desk in the center of the room.¹⁸ The light seems to concentrate there at the desk. The audience is seated no more than two meters directly in front of the three women; in the periphery but not separate from the actresses. So close the audience can see each brush of hair from the face. The three women are wearing wireless microphones so that the audience can sense each breath. Thus, the Alejandras do not need to project their voices or exaggerate their gestures as they would in a traditional theatre setting. The viewer is just close enough to see each movement, each subtle shift in facial expression, and voices amplified just enough that it is as if they are part of the conversation rather than witnessing a performance. On the wall to the left and above the three actresses is a timeline of the dictatorship, which includes the Londres 38 torture center. Written on this wall above the timeline are the statements, "Lo que sucedió en esta casa, sucedió también fuera de ella. El terrorismo de estado operó sobre el conjunto del país." The phrase is not only a reminder that the violence of the dictatorship was a national project, but that the violence across Chile was simultaneous and manifold, inside and outside, visible and invisible. On the table are three glasses of water, half full, some paper, a small red notebook, a large abalone shell ashtray the audience will later examine for traces of blood, and an old Bic pen for voting.¹⁹ At the center of the desk in

a clear plastic box is a miniature scale replica of Villa Grimaldi as it was while operating as a concentration camp. Draped over the back of three out of four chairs are presidential white coats. Draped across each coat is a different colored sash which together make the colors of the Chilean flag—blue, white, red. This color pallet was appropriated from the Mapuche flag and emblems worn during the “Araucanian Wars” as reported by the Spaniard Alonso de Ercilla y Zúñiga in his epic poem *La Araucana*, published in 1569. Another appropriation and elision. Each woman will put on a coat and sash at the end of the play as they invoke—and subsequently, in *Discurso*, become—former president Michelle Bachelet.²⁰

The Alejandras look anxious and ready to be done with the vote. The tension is already present as they shift in their seats and glance at each other from the corners of their eyes. Alejandra writes, passes the pen.

FRANCISCA: Momento. (*Las dos vuelven a mirar hacia afuera*).

CARLA: No se decide.

FRANCISCA: Sí. Espera. Ya. (10)

The three Alejandras officially have two choices: 1) rebuild the torture center with great attention to every detail, turning the space into a hyperreal “mansión siniestra,” or 2) build a new contemporary museum replete with art, artifact, and the latest in computer technology (33). However, from this performance of memory emerges a third memorial option: “Marichiweu,” an invocation of the tenfold triumph of the Mapuche.²¹ Marichiweu disrupts popular notions of historical memory in South America (particularly in the Southern Cone) fixed in *el pasado reciente* (1965-1990s) by drawing a signifying genealogy of Mapuche resistance and victory multidirectionally. It opens a space for imaging both the actual Mapuche triumph over Spanish colonization and future triumphs as a people beyond the Chilean state. Marichiweu also signifies a farther-reaching and complicated relationship between the inherited traumas of the Mapuche, women, and the Left due to colonial and state-sanctioned violence than would an understanding of trauma temporally limited to *el pasado reciente*. Connecting these traumas through the bodies of three women tasked with what to do with, and about, Chilean dictatorship post-memory, *Villa* is an interrogation of the significance of memorials as they stand at the center of contemporary politics, long bureaucratic processes, and the histories, legacies, and contemporary shifts of colonial oppressions. *Villa* is diegetically concerned, first, with the three Alejandras’ connection to the dictatorship, its aftermath, and the Villa Grimaldi concentration camp. Second, the aesthetic material form

the memorial at Villa Grimaldi will take. And third, how the choice of memorial form will affect interpersonal and national relationships, from citizen to President. However, when read across the grain, *Villa* reveals the inability to represent Chile's recent history without also contending with its past and present relationship to its Indigenous populations, specifically the Mapuche.

MACARENA: ¿A ver? (*lo toma*) Marichiweu.

CARLA: Eso es nulo... Porque era opción A o B.

MACARENA: Sí, pero podrías haber escrito *nulo* en vez de *marichiweu*.

CARLA: Claro. Si es que yo *hubiera votado* nulo... pero no *voté* nulo.

MACARENA: ¿Y entonces por qué escribiste marichiweu?

CARLA: Oye...

FRANCISCA: ¿Marichi... huevo?

MACARENA: Marichiweu. Marichiweu.

FRANCISCA: Ah.

CARLA: Diez veces venceremos.

FRANCISCA: Ah. ¿Cómo?

CARLA: Marichiweu. Diez veces venceremos.

FRANCISCA: Ah. ¿Y qué idioma es ese?

CARLA: Mapuche dungún.

FRANCISCA: Ah. Mapuche dungún. Qué raro. (*Pausa*) ¿Marichi-huevo?

CARLA: No.

MACARENA: Marichiweu. Marichiweu. Ya, pero no importa. Mira. Ya.

(*Piensa*). Mira. Guardemos esos votos y no los miremos más. No sirvieron... porque... Mejor votemos de nuevo.

FRANCISCA: Ya.

(*Las tres se preparan para votar*). (11-12)

The Chilean national identity, like that of other Latin American nations, is marked by the enduring legacy of colonialism. Chile, like other Latin American nations, must also contend with their history of internal colonialism. Although the Mapuche, who live(d) across an area that is presently split between Chile and Argentina, were one of the few Indigenous populations never to be defeated by the Spanish during conquest, the late 19th century

saw a series of murderous campaigns by the Chilean state to eliminate them through either genocide or forced integration.²² Since those early days of outright state colonial violence, the Mapuche have suffered constant attacks by the Chilean state through both legal and extralegal land seizure and (re) distribution, and the imperial disintegration of Indigenous cultural sovereignty. As historian Francisca Mallon argues in *Courage Tastes of Blood*, the Chilean state has “fractured Mapuche territorial identity” and “attacked Mapuche people’s capacity to preserve their culture and memory” (235, 239). This fracture and attack are, in large part, an effect of the enactment of neoliberal policies throughout and beyond the dictatorship that privatized and destroyed sovereign Mapuche lands for “resource” extraction such as mega dams for hydroelectric production and the destruction of desert ecologies for the mining and production of lithium. What the extractive capitalist state considers “empty” and “resource-rich” lands, the Mapuche consider identity, history, and memory itself.

In the section of the play transcribed above, Mapuche struggles for sovereignty and personhood emerge in the Alejandras’ attempts to decide on the material memorial structure at Villa Grimaldi. Through the equation of “nada” with “Marichiweu,” and by equating the evocation of “Marichiweu” with “nulo,” the play performs the Chilean erasure of the Mapuche from its memory and its nation. The inability of the Chilean state to incorporate its colonization of the Mapuche into dictatorship memorial discourse resonates throughout the play in the Alejandras’ discussion of the pervasive experience of trauma across and through social spheres after the official end of the dictatorship. Further, the state’s struggle to materially memorialize the violence of the dictatorship points to its continuation of anti-Indigenous violence and economies of dispossession. The primary linguistic injury of naming inherent in memorialization, that attempt at fixing which happens through representation, is here foregrounded as the reason for the Alejandras’ inability to decide on how to memorialize Villa Grimaldi.²³ Throughout the play, this inability to decide on a material memorial representation produces a sustained improvisation of the memorialization of the Villa and its intersecting social and political histories with Mapuche histories. Nevertheless, this sustained improvisation is as much due to the inability to represent memory, traumatic or otherwise, as it is to the persistent return to the “Mapuche question,” their place in the nation, its history, and memory. These performances of memory also suggest that perhaps a more capacious and less violent form of memorialization, as

will be discussed at length in the subsequent section, are performances of memory themselves.

Macarena's assertion, and Carla's agreement, that "nulo" could have been written in place of "Marichiweu" on the ballot places the latter in a substitutive relationship with absence. On the surface of their statement is the suggestion of the inapplicability of the Mapuche's tenfold triumph as a form of memorialization for the horrors of Villa Grimaldi. However, just as Maricheweu here stands in for neither option A nor option B, it also emerges as the third option. Marichiweu displaces the other options in these first, and subsequent votes, by interrupting consensus. The utterance, thus, also calls into question the relevance of options A and B, becoming the impetus for Francisca and Carla to "defender" each, which involves sustained monologues that occupy a large portion of the second half of the play (19). These defenses are interactive narrative memorials that resist the fixity of material representation as they open themselves to critique and immediate transformation based on present concerns. In this sense, Marichiweu becomes an emergent territory for the simultaneous elaboration of contesting memories and the significations of material memorial forms. It orients us toward this long history of colonial, state, internal and international economic violence instead of focusing on *el pasado reciente* and its instantiation of the "human" in "human rights." Marichiweu opens up questions of not only what should be memorialized and if it should take material form (and if so, what material form it should take), but also how memorials to *el pasado reciente* reassert the continuing violence of colonial subjection and dispossession.

For example, during the Allende presidency, accelerated agrarian reform programs began a process of rapid Mapuche reclamation of historic *reducciones* and other privatized lands through government land seizure. During this period, Mapuche rural peasants also began retaking their lands by extra-legal means, and thus Mapuche communities became a focused target of the military and land-holding elites. As the military coup loomed in Chile's near future, stories proliferated in the right-wing media about factories producing and storing arms (which resulted in the terrorizing of workers and labor unions) and buried weapons on rural farm lands (which resulted in the terrorizing of peasants and the Indigenous), identified the Mapuche as terrorists, and linked them with far-Left groups such as the MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria).²⁴ The growing anger by the landed elite toward Allende's Socialist national programs exploded

with the violent force of the military against the above-mentioned groups during the coup, destroying Mapuche communities, ransacking factories, and murdering, disappearing, and detaining hundreds during the first weeks of the military dictatorship (Mallon; Crow; Schneider).

In addition to this explicit state-sponsored violence, legal and governmental changes allowed for the rapid institution of neoliberal economic policies despite their effects on the lower classes, specifically the Indigenous. In 1979 the dictatorship eliminated the Instituto de Desarrollo Indígena [IDI] and the Corporación de la Reforma Agraria [CORA], replacing these with the Oficina de Normalización Agraria [ODENA], which sold off CORA assets and initiated the “‘parcellation’ of the land affected by the land reform” (Silva 24).²⁵ In addition to the eradication of these governmental protections for Indigenous lands and farmers, 1979 saw the dictatorial government’s institution of Decree-Law 2568, which encouraged the rapid splitting up of *reducciones* and their immediate privatization through military enforcement. This law was not just about privatizing land, but about the forced legal incorporation of both Indigenous lands and peoples into the Chilean nation, instantly performing the elimination of Indigenous peoples in Chile that resonates to this day. On October 26, 1973, Pinochet made explicit his disdain for the Mapuche through a public statement of dehumanization. He took his *caravana de muerte* to Mapuche lands at Temuco, declaring, “En la zona de Los Lagos quedan extremistas, por eso he venido para apreciar si hay necesidad de reforzar los efectivos u ordenar otro operativo para exterminarlos” (puntofinal.cl). In addition to Pinochet’s genocidal and dehumanizing language of “extermination” concerning the Mapuche activists and farmers in Temuco (a city and commune in the Araucanía Region, or Mapuche territory), perhaps the most effective and egregious performative gesture of the regime was the one to come.²⁶ In his 1979 speech in Villarrica concerning Decree-Law 2568, one that would resonate throughout the dictatorship and the transition to democracy, General Pinochet stated that the subdivided *reducciones* “dejarán de ser consideradas indígenas, ni sus dueños y adjudicatarios propietarios,” because, “Hoy ya no existen mapuches, porque somos todos chilenos.” This performative genocide was a reiteration of a statement from the Ministry of Agriculture to *El Diario*, a national newspaper, that there are “no indigenous people in Chile, only Chileans” (Crow 152).²⁷

The linking of the Mapuche with the predominantly Marxist Left and the legal and linguistic genocide of Chile’s Indigenous peoples is

reflected in Calderón's *Villa*. After the ballot is "nulo" by the Marichiweu vote, Macarena and Carla try to figure out who voted Marichiweu. Francisca asserts that she's never heard of the word and, as in the transcription above, performs ignorance by disrespectfully mispronouncing it as "marichi-huevo" and calling the Mapuche language "raro."²⁸ When Carla contests Macarena's assertion that "todo el mundo sabe lo que significa Marichiweu," Macarena revises her statement by saying, "pero Alejandra, cualquier persona más o menos de izquierda sabe lo que significa Marichiweu" (15). This statement not only reflects the convention of associating the Mapuche with the Chilean Left, an alignment that had the added valence of "terrorist" during dictatorship, but also suggests the political position of the three Alejandras as "más o menos de izquierda."²⁹

FRANCISCA: Ya. ¿Qué significaba eso mapuche que escribieron?

MACARENA: Diez veces venceremos.

FRANCISCA. Ah. Yo me conformo con una sola vez que ganen los mapuche.

CARLA: Sí.

MACARENA: Sí.

FRANCISCA: Qué?

CARLA: Nada. (16)

Despite the Alejandras' political leanings, the historical elision of the Mapuche struggle continues throughout their debates. This is also apparent in Francisca and Carla's "defensas" of what memorial option A and B would look and feel like, and what political and social effects these would have. The Mapuche cannot help but surface through colonial discourse's exclusions, here as a concept and not a people. This colonial discursive surfacing in *Villa* is one of a deindividuated entity, an imaginary other devoid of an interior and alive only as symbol of the Left in a struggle for an impossible triumph. But from this surfacing emerges the Mapuche as a people, a culture, and with a history that transcends the temporal and geographic ends of both Spanish colonial and Chilean histories and futures. It is only at the end of the play (after the committee of the three Alejandras nearly descends into physical violence), when the women reveal their shared traumatic history of conception by rape by guards at Villa Grimaldi. And it is only after this that Francisca reveals it was she who wrote Marichiweu on the ballot.

In response to Macarena's question, "por qué tú siempre estás hablando de los mapuche?" Francisca answers that it is because her mother is Mapuche (67).

CARLA: ¿En serio?

MACARENA: No.

FRANCISCA: Sí. Pero nunca nadie me cree.

MACARENA: Es que no pareces mapuche.

FRANCISCA: Sí. Es que cuando mi mama estuvo presa en la Villa la violó un oficial de origen alemán. O rubio. No sé. (67-68)

Carla and Macarena's astonishment and disbelief of Francisca's being Mapuche further suggests the effects of the legal and historic integration of the Mapuche through the myth of European whiteness and dictatorial decree. Their disbelief also raises to the surface the fact of the continuance in the national racial consciousness of multiple categorical modes of colonial racialization, particularly in light of the multicultural, mestizo national identity that has been cultivated since the turn of the 20th century. The two women cannot believe that Francisca is Mapuche because she does not appear to have the phenotypical racial characteristics or social status of Mapuche as developed by the Spanish colonial and Chilean state over hundreds of years (68). For example, not only can neither Macarena nor Carla initially believe that Francisca is Mapuche because of her phenotype, but they also thought "tenías algo que ver con la plata" for the memorial (69).

FRANCISCA: ¿Porque soy rubia?

MACARENA: Sí. (69)

Francisca's blondness could also be the effect of her conception by rape at the hands of a Chilean military official of German origin. The assumption of the guard's nationality and use of rape as a technology of torture is suggestive of the dehumanization, torture, and genocide of the Third Reich, many of whom escaped to South America and took part in dictatorial regime's ongoing crimes against humanity, including continued eugenics projects in Chilean concentration camps. It is also suggestive of earlier forced integration through rape of Mapuche house servants of German colonists in this region of Chile in the latter half of the nineteenth and early twentieth centuries. This rape is therefore an always visible trace of internal and external colonial violence and of both Francisca's mother's, and subsequently Francisca's trauma (68).

The question of the place of the Mapuche in Chilean history, dictatorship, and national memory is ultimately occluded by suggestion of a different kind of trace, one that would again draw national and international attention to a specific reading of human rights and the victims of

the dictatorship. In Macarena's imagining of what the memorial at Villa Grimaldi would look like, she states that "dejaría una huella" on the rebuilt mansion of her happy bucolic farmstead (65). The trace would be a small sign near the door that says Villa and underneath, a reflection of the lines on the timeline hanging above the desk, "*Lo que pasó aquí no debería haber pasado nunca. Pero pasó*" (65). Underneath that, Macarena describes, there would be a directive toward an archive or a museum or a website: "www punto Villa punto cuartel punto nunca más" (65). And although both Carla and Macarena agree to vote for "una casa feliz," Francisca again votes Marichiweu (64). Here, Francisca explains that Marichiweu means "un homenaje para los que no vivieron"—those tortured and disappeared—and a revolutionary futurity where she would "quedarme mirando la cordillera esperando que baje Luciano en burro" (66).³⁰ It would mean a big open field and in the middle of the grassy expanse a *canelo*, or cinnamon tree. With finality, Francisca states: "Porque es el árbol sagrado mapuche [...] voto marichiweu" (67).

Francisca's suggestion is of a memorial that acts as a motivating source of a revolutionary identity and one which allows for the fact that "todas reaccionamos distintos" (67). Her vote of Marichiweu is also specifically a vote for the transformation of the land of Villa into Mapuche land through the planting of the *canelo* (*foye* in Mapudugun). According to anthropologist Ana Mariella Bacigalupo in her experiential ethnography on Mapuche shamans:

Foye trees are sacred trees of life that connect the natural, human, and spirit worlds and allow Mapuche shamans, or *machi*, to participate in the forces that permeate the cosmos. [...] *Foye* trees also serve a political purpose. During colonial times Mapuche used them as symbols of peace during parleys and for deceptive purposes in setting up ambushes. Today, *machi* use *foye* trees [...] as symbols of Mapuche identity and resistance to national ideologies and practices. (1)

In this sense, Francisca's vote is for a cosmic, dynamic, ecological symbiosis, a memorial that emerges from the Mapuche cosmovision of Kúme Mongen.³¹ Francisca's *foye* would be a memorial that symbolizes peace while retaining the agency and motivation for resistance and direct action. It is also a call for a return to a Mapuche identity that resists Chilean national incorporation. The *foye* would transform the razed land of the Villa

into an epicenter for reintegration into a planetary ecology that extends through the Mapuche and their historic land. Centering the *foye* tree as the most sensible topographical feature of the memorial would not only root the atrocities of dictatorship in Chile's history of colonization, but also signal the possibility of a Mapuche territory beyond the Chilean state.

The inadequacy of material memorial representation in relation to the lived experience of traumatic memory is parallel to the disjuncture between memory and experience. However, it is also this disjuncture that opens a discursive space for the cultivation and sustenance of memory where representational inadequacy is that which produces tension and its potential energy. Here, for example, the *foye* tree draws a new historical genealogy for the dictatorship memorial. Even so, *Villa*'s partisan political moves are successful inasmuch as the social sphere still mobilizes the narratives of memory that continue to leave unaddressed and unresolved the continuing violences of the state against Indigenous peoples. Such a tense situation requires the persistent and sustained agitation of performances of memory that make of memorial spaces a place for public discourse, and thus also social spaces in which new modes of affinity and identity can be cultivated through contestation.

The surfacing of Mapuche elision in *Villa* through performances of memory can be seen today on the streets across Chile. As we have seen in the recent, massive ongoing Chilean street protests, the Mapuche flag—aptly named the *wenufoye*—has again risen to the surface. At the top of a pyramid of protesters in plaza Baquedano, in what is now an iconic photo, the flag and bodies that hold it obscure the monument of General Manuel Baquedano, who fought in the genocidal “wars of Araucanía” and was the founder of Chile's Military Academy.³² The temporal palimpsest in the photo reveals the continuum of colonial oppression from Spanish colonization through the indigenous genocides of an independent Chile, to contemporary state violence against Mapuche reclaiming land and the deployment of a militarized state apparatus on the streets against Chilean people, an “enemigo poderoso.”³³ Emerging from this long history of Mapuche anti- and de-colonial resistance, including their success in sustaining independence and self-determination under Spanish colonialism, is the assertion of Mapuche presence and a future in which “marichiweu.”

Notes

¹ Above the list of the names of *los detenidos desaparecidos* at Villa Grimaldi is this line, the title of the 1995 book of poetry by Uruguayan poet Mario Benedetti. Exiled to Peru, Cuba, Spain, and Majorca during the Uruguayan dictatorship (1973-1985), Benedetti ultimately returned to Uruguay, where he died in 2009.

² In the Southern Cone (Southern Brazil, Argentina, Uruguay, and Chile, sometimes including Bolivia and Paraguay) “el pasado reciente” is always suggestive of the period of Cold War and dictatorial politics.

³ For Jacques Rancière, the distribution of the sensible is the “way in which roles and modes of participation in a common social world are determined by establishing possible modes of perception (in this context, ‘sensible’ refers to what is apprehended by the senses). Thus, the distribution of the sensible sets the divisions between what is visible and invisible, sayable and unsayable, audible and inaudible.” From Sean Sayers review of *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible* (2005) by Jacques Rancière.

⁴ The memory theorist (and Egyptologist) Jan Assman wrote in an article differentiating “social memory” from “cultural memory” in Maurice Halbwachs’ theories on collective memory that, “memory depends, like consciousness in general, on socialization and communication, and [...] can be analyzed as a function of our social life” (109). This assertion is, in large part, an elaboration of Halbwachs’ belief that memory is a social phenomenon and individual reality dependent on membership to particular social groups. In this way, the meaning of memory emerges from the specific citational histories within which they were formed and subsequently remembered.

⁵ There are two mentions of the Mapuche in *Discurso*, which is ultimately both a celebration and critique of Bachelet’s presidency. First, toward the end of her speech (in three voices), she says, “Pero hay cosas de las que estoy profundamente convencida. / Por ejemplo, que Chile es uno y que los mapuche no son otra nación. / En el sentido de tener su propia república del árbol. / Creo que el crimen de la conquista y la colonia está olvidado. / Que la tierra usurpada fue usurpada. / Pero ahora tienen que vivir como chilenos. / Que me perdonen pero soy la presidenta,” echoing Pinochet and other dictatorship government leaders’ administrative genocide and refusal for Mapuche sovereignty (103, 116). Second, she says, “Les he tirado los pacos a los mapuche” in the context of her maintenance of the militarized police as appendage of state power (104, 116). For a more detailed analysis of *Discurso*, see Carl Fischer’s *Queering the Chilean Way: Cultures of Exceptionalism and Sexual Dissidence, 1965-2015*. Palgrave Macmillan, 2016. See also: Joanne Pottlitzer’s “Forgetting Filled with Memory.” *Theatre*, vol. 43, no. 2, 2013, 57-63; Paola S. Hernández’s “Remapping Memory Discourses: *Villa+Discurso* by Guillermo Calderón.” *South Central Review*, vol. 30, no. 3, 2013, pp. 61-82; and Flávia Almeida Vieira Resende’s “Teatro político atual na América Latina: A experiência de *Villa+Discurso* de Guillermo Calderón.” *Anais do Simpósio da International Brecht Society*, vol.1, 2013, pp. 1-10.

⁶ *Winka*, here, reads not only as non-Indigenous, but also as the mestizo who has inherited the logics of mestizo whiteness and indigenous dispossession.

⁷ For more detailed critiques of contemporary and historical regimes of “mestizaje,” see Juliet Hooker’s *Theorizing Race in the Americas: Douglass, Sarmiento, Du Bois, and Vasconcelos*. Oxford University Press, 2019; and Emiko Saldivar’s “Uses and Abuses of Culture: Mestizaje in the Era of Multiculturalism.” *Cultural Studies*, vol. 32, no. 3, 2018, pp. 438-459.

⁸ I am thinking here of Saidiya Hartman’s practice of “critical fabulation” as an example of this imagining. My use of *otherwise* is informed by how Judith Butler imagines “becoming otherwise” in *Undoing Gender* (2004) and how Catherine Walsh describes the “decolonial *for*” in *On Decoloniality* (2018). Walsh writes that the ways of being otherwise are “modes that confront, transgress, and undo modernity/coloniality’s hold” (18). Butler shows how becoming otherwise is a process of embodied practices that accomplishes these goals. She writes, “These practices of instituting new modes of reality

take place in part through the scene of embodiment, where the body is not understood as a static and accomplished fact, but as an aging process, a mode of becoming that, in becoming otherwise, exceeds the norm, reworks the norm, and makes us see how realities to which we thought we were confined are not written in stone" (29).

⁹ The Concertación was the center-left political party made from the coalition of the many political parties and organization which supported the 1988 plebiscite vote of "NO" to the continuing Pinochet dictatorship. Although Concertación presidents, including Michelle Bachelet, began the process of recognizing the atrocities of dictatorship, they did so only to the degree that it not interfere with their continuation of neoliberal social and economic policies established during the Pinochet dictatorship.

¹⁰ Patricio Aylwin Azócar was the first of four presidents from the Concertación de Partidos por la Democracia, frequently known as the Concertación following the nearly seventeen-year dictatorship. Aylwin was a Senator during the Allende presidency and urged him to fill his cabinet solely with military officials. Aylwin subsequently sided with pro-coup officials and continued his political career under Pinochet. In 1994, the last year of his term, Aylwin expropriated the razed ground of Villa Grimaldi from the military, urged to do so by the families of the disappeared and the community of Peñalolén within which the Villa lies. Together, along with international and Chilean human rights groups, the families and community set into motion the transformation of the grounds into the memorial Parque por la Paz Villa Grimaldi. Subsequently, during the presidency of Ricardo Lagos in 2004, the site was declared a national historical monument.

¹¹ Within the dictatorship's new Constitution of September 11, 1980, Pinochet secured the presidency for eight more years, the ability to remain commander-in-chief of the Chilean Army, and *senador vitalicio*. He was sworn into the latter a role on January 27, 1999. He died in December of 2006, at the age of 91.

¹² Forced incorporation, "resettlement" into *reducciones*, authoritarian regimes, and the proliferation of neoliberal economic policies in late capitalism, are all part of what Brian Loveman discusses in his crucial book, *Chile: The Legacy of Hispanic Capitalism* (1979).

¹³ Operation Condor was a U.S. supported transnational terror organization composed of the authoritarian regimes of Argentina, Bolivia, Brazil, Chile, Paraguay, and Uruguay, which was said to have been disassembled in 1983 at the end of the Argentine dictatorship. Those involved in this transnational terror organization were responsible for much of the human rights abuses, including kidnapping, torture, and disappearance, especially across national borders.

¹⁴ *El Ladrillo* was the name of the study of neoliberal economic theories written by Chilean economists educated in the Chicago School of Economics (through a kind of exchange program with the Pontificia Universidad Católica de Chile) under Milton Friedman and Arnold Harberger. These theories became the basis for changing economic policy during the dictatorship in Chile and across Latin America. For more on *The Chicago Boys* and Chilean neoliberal economic transformation during dictatorship, see Orlando Letelier's article published in *The Nation*, August 28, 1976, "The Chicago Boys in Chile: Economic Freedom's Awful Toll"; *Un legado libertad: Milton Friedman en Chile* (2013) by José Piñera and Milton Friedman; *Pinochet's Economists: The Chicago School of Economics in Chile* (1995) by Juan Gabriel Valdes; *From Pinochet to the 'Third Way': Neoliberalism and Social Transformation in Chile* (2006) by Marcus Taylor; and *The Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism* (2007) by Naomi Klein. See also the 2015 documentary film *Chicago Boys* directed by Carola Fuentes and Rafael Valdeavellano.

¹⁵ For further reading on Chilean neoliberalism's effect on the Mapuche and long history of their actions against extractive capital and genocide, see Diane Haughney's *Neoliberal Economics, Democratic Transition, and Mapuche Demands for Rights in Chile* (2006), and articles by Héctor Nahuelpan Moreno. For further reading on land reform during the *Unidad Popular* years under Allende, see Correa, Martín, et.al. *La Reforma Agraria y Las Tierras Mapuches: Chile 1962-1975*. Santiago, Chile: LOM Ediciones, 2005.

¹⁶ Both Londres 38 and the Villa operated as clandestine torture centers. Londres 38 is now an *espacio de memoria* in downtown Santiago near the University of Chile. Around the same time as the razing of the buildings at Villa Grimaldi, just before the end of the dictatorship, the military had changed the number to 36. The (Parque por la Paz) Villa Grimaldi, which the play to be shown here at Londres 38 is about, lay in the outskirts of Santiago just outside Highway 70, which encircles the city. In 2011 I had yet to visit Chile, so all observations of *Villa*'s premiere are based upon the 2011 video documentation of *Villa + Discurso* at Londres 38. The actresses in this version are Francisca Lewin, Carla Romero, and Macarena Zamudio, for whom the parts were written. Even though in the diegesis of the play each actor is named "Alejandra," in the text of *Villa* each part is denoted with the actor's real name, as seen in the play's quoted text in this article: Francisca, Macarena, Carla.

¹⁷ ¡Presente! is a way of honoring the Mapuche activist recently murdered by the police. To call attention to their presence, even after their brutal murders, is to call attention to the continuing effect their lives have on present Mapuche movements.

¹⁸ Macarena, Carla, and Francisca are known to each other only as Alejandra, a deft reference to the former MIR member (Movimiento de la Izquierda Revolucionaria turned DINA informant (Dirección de Inteligencia Nacional)—After DINA's dissolution in 1977 the Directorate became the CNI (Central Nacional de Informaciones)—Marcia Merino, known as "La Flaca Alejandra." Merino was first detained during the coup for her involvement in the MIR and subsequently tortured. Upon release, she returned to her work with the MIR but was less than a year later detained again. This time she was taken to the secret torture center at Londres 38 and was tortured for nearly four months by Osvaldo Romo, infamous for his torture techniques, who was working for the DINA. Under these conditions, Merino ultimately became an informant for the DINA. Her information resulted in the detainment and disappearance of some of her former revolutionary comrades. The traumatic violence the three Alejandras have in common, their conception by rape in Villa Grimaldi, make La Flaca Alejandra a possible symbolic mother to each, and also suggest an alternative future for those subjected by the violence of the dictatorship. That the Alejandras all become Bachelet in *Discurso*, literally speak as Bachelet, implicates her in the ideological violences of the aftermath of dictatorship. Merino's testimonio *Mi verdad: "más allá del horror, yo acuso..."* (1993) has been critiqued as an attempt to absolve guilt and become citizen through a kind of linguistic contract with the state that both validates amnesty and relegates the crimes of the dictatorship to the past. See also the 1994 documentary by Carmen Castillo *La Flaca Alejandra* and Nelly Richard's incisive "Tormentos y obscenidades" in *Latencias y sobresaltos de la memoria inconclusa (Chile: 1990-2015)*, "Torments and Obscenities" in *Eruptions of Memory: The Critique of Memory in Chile 1990-2015*.

¹⁹ On the night prior, the Villa Grimaldi committee met to decide what to do with the space. The conversation extended into the early morning and, near four a.m., quickly escalated to violence. This violence parallels the kind of grotesque excess of mental and physical torture of the dictatorship: "Y la persona se alcanza a dar vuelta y la concha de loco le pegó en el omóplato y rebotó, se cayó al suelo y se quebró, y después ella se fue así con la mano al suelo y se cortó la arteria aquí y le pusieron una toalla así. Pero se recuperó un poco y le tiró una patada a la que tiró el loco, así, fa, pero calculó mal y le pegó a una viejita, así, aquí en la pera y justo tenía la boca abierta y se cortó la lengua con los dientes y escupió y cayó un filete con sangre al suelo. Y ahí dijeron ya, es mucho, mucha sangre" (Calderón 18). I include this section as a testament to the sustained violent tension drawn between the violence of the dictatorship and the violence of the present.

²⁰ *Villa* is often followed by Calderón's play *Discurso*, which is a speculative speech to the nation by the "Presidenta de la República (interpretada por tres actrices)" (Calderón 73). The three actresses are wearing white coats, each with a different colored sash: one blue, one white, one red. In the background, still present on the stage from *Villa*, are the table, chairs, and to-scale replica of Villa Grimaldi.

²¹ Marichiweu is a word in Mapudugun, the Mapuche language, which translates as "Diez veces venceremos." Mapudugun, translated in English as "Language of the Land," was primarily a spoken language and has since the end of the 19th century been formalized into a written language. Two primary

forms of written Mapudugun exist: Unified and Ragileo. Some Mapuche see Unified as too Hispanicized, although Ragileo is often criticized for being obscure or illogical. Although other variations exist, such as *Mapuzugun*, *Mapuzungun*, and *Mapudnungun*, I use *Mapudungun* throughout this article as it appears to be the favored transcription by Mapuche peoples. For more information on the translation and transcription of Mapudungun, see *Poetry of the Earth: Trilingual Mapuche Anthology* edited by Jaime Luis Huenún Villa and Leslie Ray's *Language of the Land* (10, 17, 26-28).

²² Those readers in Canada might understand this process in relation to their residential school system. Chilean projects of Mapuche integration often began with displacement through the separation of children from parents, sending children to work for, and be educated by European emigres and wealthy white Chileans.

²³ For more on injurious language and naming, see Judith Butler, *Excitable Speech*.

²⁴ See *A Nation of Enemies*, *Shantytown Protests in Pinochet's Chile*, *The Mapuche in Chile*, and Patricio Guzmán's epic documentary film *Las batallas de Chile*. Throughout the dictatorship, the transitional government, and today the Mapuche have also been legally categorized and sentenced as "terroristas" for their continued ecological activism in the face of intensifying national and international extractive capitalist projects.

²⁵ The military government also fired many "unnecessary officials" from the Ministry of Agriculture who were actually "highly specialised technicians," which resulted in near total private control of lands and the reduction of government expenditure on the Ministry of Agriculture by 77.7% from 1969-1979 (Silva 24-25).

²⁶ The name of the city, Temuco, is a mapudungun word consisting of the words "temu" for a type of tree that grows by "co," or water.

²⁷ The minister of agriculture was quoted in *El Diario Austral de Temuco*, Agosto 23, 1978.

²⁸ "Huevo" literally translates into English as "egg," but colloquially carries the added connotations of "huevón"—"dumbass," "asshole"; or "huevos," "testicles," and so on.

²⁹ During and after the dictatorship, many Mapuche supported the Pinochet regime and its national economic changes in attempts at escaping Chile's historical and present relegation of the Mapuche to poverty.

³⁰ "Luciano en burro" likely refers to the Marxist leader in the 1960's student movement, and subsequent *mirista* (member of the MIR) Luis Mario "Luciano" Cruz Aguayo.

³¹ Often translated as *Buen Vivir*; Kúme Mongen, like other forms of harmonious sociality, emerges from a specific, local Mapuche onto-epistemological ecology.

³² Also known as Plaza Italia and Plaza Colón after Christopher Columbus, the plaza has a long history of public protest and territorial possession. Prior to 1875, the Mapocho River forked at this location on its long journey from the Andes to the ocean. In fact, Mapocho (mapu chuco) is mapudungun for "water that penetrates the land" and was one of the main reasons the Spanish colonizers chose to settle Santiago in this location. This history of denomination is representative of a long colonial territorial taxonomy that indexically constitutes the place of the Plaza today.

³³ In a now infamous televised statement from Santiago army headquarters, Piñera stated: "Estamos en guerra contra un enemigo poderoso, implacable, que no respeta a nada ni a nadie, que está dispuesto a usar la violencia y la delincuencia sin ningún límite."

Works Cited

Assman, Jan. "Communicative and Cultural Memory." *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Eds. Astrid Erll and Ansgar Nünning, Deutsche Nationalbibliothek, 2008, pp. 109-118.

- Bacigalupo, Ana Mariella. *Shamans of the Foye Tree: Gender, Power, and Healing among Chilean Mapuche*. U of Texas P, 2007.
- Butler, Judith. *Undoing Gender*. Routledge, 1994.
- _____. *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. Routledge, 1997.
- Byrd, Jodi A., Alyosha Goldstein, Jodi Melamed, and Chandan Reddy. "Predatory Value: Economies of Dispossession and Disturbed Relationalities." *Social Text*, vol. 36, no. 2, 2018, pp. 1–18.
- Calderón, Guillermo. *Teatro II: Villa-Discorso-Beben*. LOM eds., 2012.
- _____. "Villa." *Theater*, vol. 43, no. 2, May 2013, pp. 64-97.
- _____. "Discurso." *Theater*, vol. 43, no. 2, May 2013, pp. 98-119.
- Carrasco, María Antonia. "Pinochet: De dictador a senador." *El Mundo*, dic. 1997. www.elmundo.es/elmundo/1997/diciembre/28/internacional/pinochet.html.
- Constable, Pamela and Arturo Valenzuela. *A Nation of Enemies: Chile Under Pinochet*. W. W. Norton & Company, 1993.
- Cooperativa.cl. "Héctor Llaitul: Bachelet no tiene moral para pedir justicia por Catrillanca." 29 Nov. 2018. www.cooperativa.cl/noticias/pais/region-de-la-araucania/hector-llaitul-bachelet-no-tiene-moral-para-pedir-justicia-por/2018-11-29/174550.html.
- Crow, Joanna. *The Mapuche in Modern Chile: A Cultural History*. UP of Florida, 2014.
- Ercilla y Zúñiga, Alonso de. *The Araucaniad*. Trans. Charles Maxwell Lancaster and Paul Thomas Manchester. Vanderbilt UP, 2014.
- Gómez-Barris, Macarena. *Beyond the Pink Tide: Art and Political Undercurrents in the Americas*. U of California P, 2018.
- Hojman, David E. *Neoliberal Agriculture in Rural Chile*. Springer, 1990.
- Huenchunao, José. "La lucha por territorio y autonomía." *Pueblo mapuche y autodeterminación*. Eds. Fernando Padilla, Pairican, et.al., Aún Creemos en los Sueños, 2016.
- Huyssen, Andreas. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford UP, 2003.
- Mallon, Florencia E. *Courage Tastes of Blood: The Mapuche Community of Nicolás Ailio and the Chilean State, 1906-2001*. Duke UP Books, 2005.
- Moulian, Tomás. *Chile actual: Anatomía de un mito*. ARCIS Universidad, 1997.
- Mullaly, Laurence. "Expansión de la militancia argentina de los sesenta-setenta en el siglo XXI: Las hacedoras de memoria." *Militancias radicales: Narrar los sesenta y setenta desde el siglo XXI*. Eds. Cecilia González, et.al. Post-metropolis, 2016, pp. 295-316.
- Paley, Julia. *Marketing Democracy: Power and Social Movements in Post Dictatorship Chile*. U of California P, 2001.
- Pottlitzer, Joanne and William Gregory. "Forgetting Filled with Memory." *Theater*, vol. 43, no. 2, 2013, pp. 57-119.

- Ray, Leslie. *Language of the Land: The Mapuche in Argentina and Chile*. International Work Group for Indigenous Affairs, 2008.
- Richard, Nelly. *Latencias y sobresaltos de la memoria inconclusa: Chile 1990-2015*. Edivim, 2017.
- _____. *Eruptions of Memory: The Critique of Memory in Chile, 1990-2015*. Polity, 2019.
- Rodenkirchen, Alina. "Memorias Mapuche en la continuidad colonial: Experiencias durante la dictadura militar chilena (1973-1990)." *Violencias coloniales en Wajmapu: Awükan Ka Kuxankan Zugu Wajmapu Mew*. Eds. Enrique Antileo Baeza, et al. Eds. Comunidad de Historia Mapuche, 2015, pp. 239-270.
- Sayers, Sean. "The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible (2004) by Jacques Rancière." *Culture Machine*, Jan. 2005, www.culturemachine.net/index.php/cm/article/view/190/171.
- Schneider, Cathy. *Shantytown Protest in Pinochet's Chile*. Temple UP, 1995.
- Violi, Patrizia. "Trauma Site Museums and Politics of Memory: Tuol Sleng, Villa Grimaldi and the Bologna Ustica Museum." *Theory, Culture & Society*, vol. 29, no. 1, 2012, pp. 36-75.



Título: *Suena Barrio*. Grupo: Kimba Fá. Director: Luis Sandoval. Lugar: Plazuela de las Artes, Lima, Perú. Año: 2012. Foto por: Laurietz Seda.

Aproximaciones a la marginalidad en *HP* y *Las niñas araña* de Luis Barrales

Bernardo Rocco Núñez y Federico Zurita Hecht

Introducción

Los dramas *HP* (2007) y *Las niñas araña* (2008) del dramaturgo chileno Luis Barrales escenifican una imagen aproximada de la marginalidad económica producida en Chile a comienzos del siglo XXI por la lógica capitalista sostenida en el pensamiento neoliberal. Para que en estos dramas suceda esto, la construcción de los personajes como sujetos marginales se realiza mediante las formas textuales que incluyen una variedad de actos de habla diglósicos e información derivada de fenómenos mediáticos extraídos del mundo de la crónica policial que se encuentran permeados por el influjo de la cultura popular. Con esto, los dramas buscan construir a los sujetos marginales a través de la conformación de una imagen que despliegue recursos lingüísticos e identitarios que den cuenta de cómo la sociedad chilena determinada por el neoliberalismo imagina al “otro” marginal, y, al pensarlo, ejerce violencia contra él.

El drama *HP* se inspira en el caso policial de Hans Pozo, un muchacho drogadicto, delincuente y prostituto, quien fue asesinado, descuartizado y arrojado a un basural de la comuna de Puente Alto (Región Metropolitana) por su amante, el heladero Jorge Martínez. La pieza teatral —dividida en un prólogo, doce rounds, tres rounds extras (los actores interpelan al espectador) y un epílogo— presenta las distintas perspectivas que los personajes (*HP*, su pareja Linda, su madre, el heladero, las vecinas y su hija) tienen sobre los trágicos hechos narrados, con el propósito de que la estrategia dramática despliegue una imagen en que se evidencie la cultura violenta como rasgo cultural de la sociedad chilena producido por la lógica capitalista.

La obra *Las niñas araña* se basa también en un caso policial que involucró a una banda de adolescentes (Yasna, Elizabeth y Nicole) de condición marginal

que, deslumbradas por conseguir todo lo que les ofrecen la televisión y las vitrinas comerciales, asaltaron departamentos del sector oriente de Santiago escalando balcones. De esta forma, la pieza teatral —organizada en tres rounds— muestra las razones que tuvieron las adolescentes para irrumpir en los departamentos, así como sus anhelos, historias afectivas y desesperanzas frente al futuro con el fin de que se integren a la estrategia textual que busca construir una imagen de denuncia del Chile jerarquizado que produce la lógica capitalista imperante.

Si bien en ambos dramas la configuración del sujeto marginal llega a ser una imagen aproximada de estos individuos —como si se tratara de un ejercicio textual que buscara reconstruir en el lenguaje a los sujetos marginales chilenos de comienzos del siglo XXI— esta aproximación tiene el propósito de participar de la construcción de una imagen de Chile que contenga aspectos más complejos y profundos, alusivos a la experiencia cultural producida por el despliegue de las ideas neoliberales como motor de la lógica capitalista chilena postdictatorial. Esta singular experiencia chilena es entendida como la culminación exitosa del proceso de transformismo iniciado en dictadura de una salida “destinada a permitir la continuidad de sus estructuras básicas bajo otros ropajes políticos, las vestimentas democráticas” (Moulian 145). En este contexto, es importante mencionar que:

Chile regresó a la democracia en 1990 mediante la promesa ‘la alegría ya viene’, eslogan de la campaña de la opción que en el plebiscito de 1987 le decía ‘No’ a la continuidad de la dictadura de Pinochet. Este eslogan informaba de la necesidad de reinventar nuestra sociedad que había sido bruscamente golpeada por el régimen dictatorial desde 1973. Pero en lugar de eso, lo que sucedió en democracia [...] fue la perpetuación del modelo de producción de la vida material instaurado por la dictadura en 1975 y caracterizado por el despliegue, en casi todos los ámbitos de la vida social, de una lógica económica regida por las leyes del mercado. A esto, los teóricos de la economía lo llaman capitalismo neoliberal. Como parte de este marco histórico que permite comprender el relato del Chile dormido que hoy despierta, es necesario decir que la cultura chilena está mediada por la naturalización de la violencia en el ejercicio de las relaciones de poder. Dicho de otro modo, en el Chile democrático de los últimos 29 años, un segmento del sector oprimido dejó de percibir su condición de oprimido porque se encontraba anestesiado por la falsa sensación de satisfacción que propició la lógica económica

creada por la dictadura y perpetuada en democracia. En estos años, mientras la modernización ocurría ante nuestros ojos y los chilenos nos embriagábamos por el mayor poder adquisitivo mediado por el endeudamiento, cierto sector de la clase oprimida comenzó a modificar sus rasgos identitarios. (Zurita 2-3)

Es decir, los dramas de Barrales exponen desde un presente neoliberal las consecuencias devastadoras de las reformas económicas impuestas durante la dictadura cívico militar chilena mediante nuevas modalidades de acercamiento al objeto marginal urbano y sus individuos. De esta manera, la representación de la marginalidad da cuenta de la persistencia “bajo otros ropajes” de la continuación parasitaria de la dictadura de Pinochet o sus múltiples metamorfosis pasadas y actuales, es decir, sus extensiones autoritarias, sus tentáculos represivos y sus enclaves remanentes de poder.

En estos dramas, la representación de la marginalidad se corresponde con la noción de fenómeno multidimensional consistente “in that a given person may be simultaneously integrated with one or more centers while being marginal from one or more other centers” (Dunne 15). Concretamente, la configuración dramática de los personajes marginales gira en torno a un “sujeto que por diversos motivos no está integrado plenamente en las redes sociales de su comunidad, sin atender a las diferencias en las causas de dicha segregación ni a los grados en que ésta pueda presentarse” (Rodríguez 205). En palabras de Barrales, la marginalidad se puede entender “ya no tanto como una otredad absoluta, sino como un estadio que alguna vez también nosotros habitamos” (59). De este modo, la especificidad del personaje marginal en los dramas de Barrales emerge de la apropiación artística de fenómenos mediáticos procedentes de la crónica policial, los cuales son articulados por actos de habla diglósicos que le permiten canalizar a través de diálogos y didascalias, “pródigos en versos de reggaetón, compases de cuecas choras, rimas raperas, estrofas de la canción popular y arengas en coa (código del hampa chileno)” (Opazo 77), problemáticas contemporáneas permeadas por la cultura popular. Esta articulación de actos de habla diglósicos, “where two varieties [high and low] of a language exist side by side throughout the community, with each having a definite role to play” (Ferguson 325), es el componente distintivo que los dramas despliegan para aproximarse al mundo marginal, apropiándose creativamente de esta realidad, como ocurre en *HP*, donde el texto “se entrega al goce que provoca el ejercicio de recrear la escena post-dictatorial desde formas de habla *flayte* que polemizan los relatos ‘naturalizados’ de la crónica roja” (Opazo 71). En otras palabras, “The

postdictatorship years create a kind of diglossia that separates the terms of intellectual debate from other less incorporated languages of social praxis” (Masiello 36).

Por otra parte, tanto en *HP* como en *Las niñas araña* la condición de sujetos marginales de los personajes que participan de la acción dramática está determinada por criterios económicos. Es decir, tanto Hans Pozo como las arañitas pertenecen a los sectores bajos de la sociedad chilena. Por tanto, viven en poblaciones e integran familias de escasos recursos. Estos personajes, tomados de la crónica roja de la prensa chilena, están en ambos dramas con el propósito de hacer referencia explícita a ese sector social en función de que los dramas sean capaces de ofrecer una imagen de este mundo que permita que las estrategias de los textos formulen una opinión sobre la existencia de este mundo popular y los padecimientos de sus miembros. Así, la marginalidad económica en los dramas es un elemento textual que busca reparar explícitamente en la marginalidad económica del referente textual para que ambos dramas se pregunten por las razones (injustas, parecieran sugerir) de la conformación estructural de la sociedad chilena con el propósito de mirar “beyond the immediacy of experience to the larger economic structure that postdictatorial forms of freedom have failed to make visible” (Di Stefano 12).

Pero además, ambos dramas tendrían el propósito de construir la imagen de una sociedad que ha sido fundada por las condiciones materiales del Chile reciente. En relación con esto, si los sujetos que experimentan, en el Chile de comienzos del siglo XXI, una marginalidad a partir de criterios económicos, los dramas buscan exponer que tales circunstancias son producidas por la actual modalidad de producción económica, es decir, por la modalidad de producción de la vida material donde la economía: “is no longer considered one social domain among others, but an area that embraces the entirety of human action” (Fornazzari 8). Es posible agregar que esta modalidad de producción de la vida material forma parte del proyecto económico iniciado en Chile por la dictadura militar en las décadas de 1970 y 1980 y continuado en la postdictadura, ya sea que gobernara el sector que apoyó a la dictadura como el que se opuso a ésta. Así, los personajes y sus circunstancias son necesarios en estos dramas en función de que se pueda articular la denuncia de los excesos que produce el despliegue en Chile de la lógica capitalista sostenida en ideas neoliberales como sustento de la realidad material.

Para demostrar lo anterior, se vuelve necesario, a continuación, explicar que los personajes de *HP* y *Las niñas araña* son presentados como sujetos que experimentan las circunstancias de una marginalidad económica, para

luego demostrar que las estrategias de los dramas buscan señalar que esta marginalidad es producida por el capitalismo y que el ejercicio textual se sostiene en herramientas representacionales para indicar el carácter injusto de la estructura que tal lógica ha desplegado en Chile.

La condición de “otro” del sujeto marginal

El drama *HP* construye la representación de la marginalidad económica mediante las alusiones a la pobreza. Uno de los cuadros denominados Round Extra, que en el texto publicado por Eloy Editores en 2015 aparece entre los Round 9 y 10, demuestra esto. En este cuadro hay un personaje que es actor y que en la ficción al interior de la ficción que él habita como personaje, representa a Hans Pozo. En este cuadro se simula que este actor ficticio es el actor real de la puesta en escena y, al abandonar la representación de Hans Pozo, de modo semejante a lo que en el Teatro Épico se denominaría “ruptura de la cuarta pared”, le habla al público. El texto que el actor dice en este cuadro explica qué caracteriza a la pobreza:

El olor a pobre puede distinguirse. Es un olor como de una humedad permanente. Como de una humedad que viniese desde la médula de los huesos mismos y que fuese atravesando todo hacia arriba. Es un olor de flemas eternas que nacen en pulmones criados en el frío. Es un olor de pérdida de autoestima, es un olor que lo impregna todo, así también el perro de una casa pobre será un perro con olor a pobre. También se sentirá ese olor en las murallas de la casa misma. En las maderas secas podrá olerse. El olor a pobre es un olor a fiambre barato, el olor a pobre es un tufillo a marraqueta, el olor a pobre es un olor moreno, el olor a pobre es un olor a amoníaco en el aliento de la pasta base, el olor a pobre es un olor a zapatillas plásticas, el olor a pobre es un olor a galletones de harina y leche chocolatada en los comedores públicos, a ropas gastadas, a mejillas coloreadas por el sol, el olor a pobre es un olor a jabón Popeye en las mechas tiesas de la mollera. (71)

La consideración de que en este fragmento sea el actor (ficticio) que encarna a Hans Pozo el que explique el olor a pobre, indica que el drama *HP* busca, además de referirse a la marginalidad económica, explicitar el ejercicio de construcción de la imagen de este tipo de marginalidad. La explicitación de esta construcción discursiva sería necesaria para el mecanismo textual, pues con este recurso dramático el drama se manifiesta como autorreflexivo. Es decir, el drama propone una idea y, a la vez, contribuye (en este cuadro en

relación con otros: por ejemplo cuando el mismo actor reflexiona sobre las indicaciones que le da la directora de la obra) a pensar las potencialidades del teatro.

También en *Las niñas araña* se busca representar la marginalidad como un fenómeno originado en variables económicas. En uno de los diálogos que las arañitas tienen mientras permanecen en la altura de uno de los edificios que han escalado, Elizabeth dice lo siguiente:

De aquí Santiago parece un jardín y las luces son como flores, mira qué linda Los Conquistadores, eso como flores de cereza, son las casas en La Dehesa, lo que parece campos bordados, es la calle Padre Hurtado, la Avenida José Ossa, parece una fila de rosas, allí se pone amarillo rucio, porque cambia pa' Vespuccio, abajo una culebra de orquídeas, ¿será Pedro de Valdivia? Y la Avenida Holanda, pura risa jacaranda, un puñadito de hortensias, la Avenida Providencia, maravillas amarillas, ésa es Sánchez Fontecilla, mira Jaime Guzmán, una huincha tulipán, la Avenida José Arrieta, manojito de violetas, esa ronda de azucenas, esa es la rotonda Atenas, pétalos de jazmín, los moteles de Marín, es círculo de dalias, debe ser la Plaza Italia, pa' allá veo puros alelís porque empieza otro país, esas fomes manzanillas, son los postes de las villas, allá grises ilusiones, es la luz de poblaciones, y las negras pensamientos, pura luz de campamento. (90-91)

Las palabras de Elizabeth buscan establecer la existencia simbólica de un centro y un margen. El centro, descrito como colorido y bello, es el sector oriente de la ciudad de Santiago. El margen, descrito como gris, como otro país en relación con el barrio alto, es el sector poniente de la ciudad de Santiago. En la relación simbólica entre ambos mundos está implícita la violencia que permite su constitución. Habitar el centro es un privilegio, mientras que habitar el margen es un padecimiento que se concreta porque estos marginales han sido desplazados hacia los bordes del espacio de la comunidad nacional por la presión ejercida por los habitantes del centro, porque estos últimos son los dueños de los medios de producción o porque ocupan un lugar entre los asalariados en el que desarrollan alguna actividad económica que les permite, junto a los dueños de los medios de producción, acumular la riqueza y privar al resto de ésta.

Ante estas condiciones de vida, tanto Hans Pozo como las arañitas manifiestan su disconformidad por la pobreza que caracteriza sus vidas y actúan en función de salir, como puedan (como les es posible actuar en sus

circunstancias sociales), del margen y transitar hacia el centro, al menos momentáneamente. En *HP*, el heladero, que es el amante de Hans Pozo y quien después lo descuartiza, dice: “yo sé que sólo me tocas el culo porque ahí está mi billetera / aun así me gusta, HP” (72). Este fragmento indica que la actividad que ha encontrado Hans Pozo para obtener dinero es la prostitución. Como parte de esta demostración, es útil agregar lo que dice Linda, la polola de Hans Pozo:

huelas a perfume de hombre, HP. Las últimas veces que te he visto no he podido acercarme a ti. Pero he sentido de lejos el perfume de hombre en tu cuerpo. Y tú nunca usaste perfume, HP. Nunca lo usaste porque nunca lo necesitaste, bastaba con tu olor a miedo en la piel para que gustases a todo el mundo. He oído cosas atroces de ti. Cosas que explican el olor a perfume de hombre en tu cuerpo. Si eso fuera cierto, mejor sería que murieras. La última vez que dormimos juntos yo tomé tu pantalón mientras tú aún soñabas y abrí tu billetera. Quería saber en qué patrañas andabas. Pensé encontrarme con esquelas de amor de alguna perra reggaetonera pero encontré un cheque de banco extranjero firmado por un tipo de apellido castizo. Cuéntale de mí al desgraciado, cuéntale que beso mejor que él y que solo sirve porque da cheques. (75)

Mientras Hans Pozo obtiene dinero mediante la prostitución, las arañitas obtienen bienes que no están a su alcance mediante el robo. En el primer turno de diálogo del drama *Las niñas araña*, Yasna dice: “Hay que puro cambiarse de barrio. Venirse pa’ cá. Si pasamos piola. Con buena percha y estas caritas que nos dio la genética [...] Si desde que hicieron la toma que no había nadie tan famoso que fuera de allá” (89).

Al articularse como característico de estos dramas de Barrales la conformación de la condición de marginalidad y la disconformidad de los marginales por su condición se vuelve posible demostrar que la imagen que buscan construir estos textos es de una sociedad desigual en términos económicos. Esa desigualdad económica presente en estos dramas, que teóricamente puede ser asociada a la conformación de una sociedad regida por parámetros neoliberales, articula las condiciones de sujeto central o marginal derivadas de las potenciales de cada uno de estos a propósito del poder adquisitivo que tienen para acceder a las mercancías disponibles en el mercado. Es decir, centro y margen se construyen determinados por las leyes del libre mercado sin asistencia estatal. Por lo tanto, la producción económica chilena causa en la vida material una estructura social jerarquizada

o de división de clases, violentamente injusta. Sobre esto, en el Round Extra titulado “Los Ricos / Los pobres”, el personaje actor, que lleva a cabo un ejercicio de lenguaje en que a partir de una serie de refranes o versos de canciones invierte el uso de las palabras “rico” y “pobre”, señala:

en mi casa somos ricos pero honrados
 eso no importa pues los pobres también lloran
 y nos insultan diciendo que los ricos queremos que el Estado nos dé todo
 y yo me pregunto, ¿por qué los pobres tienen derecho a pasarlo tan bien?
 si hasta el papa lo dijo: los ricos no pueden esperar
 pero lo aguanto con alegría, ¡que no se note riqueza!
 aunque otros aparezcan en el ranking Forbes de los más pobres del orbe
 sí, porque no nací rico y siempre tuve un miedo inconcebible a la riqueza
 y se necesita quién gobierne para los ricos, porque los pobres se defienden solos
 y es necesario un comité nacional para la erradicación de la riqueza
 para crear un país a imagen y semejanza de las casitas del barrio bajo, con rejas, sin antejardín
 porque no todos podemos ser pobres
 y yo soy rica de puro floja, nomás. (74)

La alusión sarcástica (mediante la inversión de los conceptos “rico” y “pobre”) a la existencia de desigualdad social busca subrayar que ésta está determinada por el poder adquisitivo que la estructura económica les otorga a unos y otros. El fragmento “los ricos queremos que el Estado nos dé todo” propone que la acusación habitual de la sociedad a que los pobres esperan soluciones estatales se produce en un contexto en que el Estado cumple un rol secundario en la conformación de la estructura social. Esta lógica estructural es semejante a la del capitalismo neoliberal, que carece de asistencialismo estatal y desplaza la responsabilidad de la construcción y manejo de toda la estructura a las leyes del mercado. Como complemento de esto, el personaje Yasna de *Las niñas araña* dice:

Porque está mal hecho esto, poh. Ta’ mal organizado. Está como el culo. Yo tengo una teoría: creo que todo se trata de genitalidades. Ponle atención: algunos nacen a poto pela’o y se mueren a poto pela’o. Y tienen que pelarse el poto, mojar el culo, apretar el chico,

ponerse en cuatro, mover la raja. Y los otros mientras se pasan la vida echados en los cocos, tirándose las bolas, viéndonos las weas. (110)

El fragmento sugiere que la existencia de quienes nacen y se mueren “a pote pela’o”, es decir sin ningún beneficio, expone la ausencia de movilidad social pues, como todos los ámbitos de la vida social están regidos por las leyes del mercado, quien no tiene poder adquisitivo y no accede a la educación y, por tanto, no puede optar a un mejor trabajo, tiene que “apretar el chico”. Es coherente con esto que otros, en cambio, se pasen la vida “echados en los cocos”, porque sus padres, también “echados en los cocos”, tuvieron el poder adquisitivo para que sus hijos tuvieran las mismas circunstancias en sus vidas.

La demostración de que los dramas de Barrales exponen una imagen de la conformación de una sociedad que se compone de sujetos centrales (que no aparecen en la acción dramática pero que son insistentemente aludidos) y sujetos marginales (que protagonizan la acción dramática) y la indicación de que esta relación de poder es construida por una lógica económica regida por las leyes del mercado, permite comprender que tanto *HP* como *Las niñas araña* formulan esta imagen para construir un cuestionamiento de la existencia de esta lógica económica. Por tanto, el trabajo de Barrales expone un juicio al sistema económico chileno que da forma a una nación violentamente jerarquizada en clases sociales.

Tal como ya se hace evidente en este análisis, este cuestionamiento a la estructura social chilena forma parte de un mecanismo textual que busca dar forma a una representación de la realidad social chilena. Este mecanismo de los dramas se articula estratégicamente, por lo que estos recurren a una serie de herramientas representacionales adecuadas para que esto ocurra. En relación con esto, se vuelve necesario explicar que en la construcción de los personajes de los dramas analizados, se busca dar forma a una imagen sobre la identidad de los sujetos marginales (principalmente) y centrales (de manera secundaria). En *HP* incluso se da forma a la imagen del artista que se pregunta por la conformación de esta sociedad jerarquizada. Pero la construcción de la imagen identitaria de diversos sectores de la realidad social chilena no se lleva a cabo mediante un ejercicio que intenta formular una igualación (como haría una obra cuya estética es el realismo), sino mediante la conformación de semejanzas que permiten significar un discurso identitario. Con respecto a esto, las herramientas representacionales ocupan el lenguaje de manera específica. Los actos de habla diglósicos, por ejemplo, se presentan precisamente para integrarse a un ejercicio representacional no realista. A continuación se explicará cuál es el tratamiento del lenguaje en los

dos dramas y cómo se integra a la conformación de una imagen identitaria de los grupos sociales del margen y el centro.

Mecanismos representacionales del juicio a la estructura social violentamente jerarquizada

Ni *HP* ni *Las niñas araña* busca generar la ilusión de que reproducen la realidad en el texto. Por tanto, es posible decir que no se trata de obras realistas, sino de representaciones con carácter simbólico de los fenómenos sociales tratados. En *HP* esto se hace evidente desde su conformación estructural, pues esta obra fragmentaria introduce los actos de habla mayormente como parte de monólogos y no, como es propio de la lógica dramática con su estructura mimética, mediante los diálogos. El monólogo hace que la enunciación de los personajes se desplace desde las formas dramáticas (la lógica mimética) hacia las formas narrativas (la lógica diegética). De esta manera, es posible entender el texto como un drama pues el desplazamiento desde lo mimético hacia lo diegético debe ser entendido más bien como la construcción de una lógica diegética al interior de la mimética. El acto de habla con forma de monólogo, además, no se construye como la escenificación de un personaje en una instancia en la que debe dar un discurso. Es decir, no se justifica la formulación del monólogo:

LINDA: Con la ilusión de olvidarte voy a iniciarme en las drogas
Así lograré evadir el dolor que en mí se asoma
Por ti fumo pasta base, muelo Cidrin y anfet
Voy a probar la morfina por si el dolor no me deja
Cuando tenga pena tomo Zipeprol
Con la cocaína se olvida el amor
Y cuando quiera tenerte conmigo me trago una tira de
Optalidón
Si la pena sigue tomo una jeringa
Me inyecto heroína en el corazón. (82)

En este fragmento, Linda no participa de un diálogo, pero, como parte de lo propio de un drama, hay una acción. La acción llevada a cabo es la de enunciar. Es de esta forma que la estructura mimética (en la que Linda está hablando con sí misma) articula en su interior una estructura diegética y se conforma una narración. No es, como en las novelas y cuentos, la narración la que contiene al interior de la diégesis la acción. Es la acción la que contiene la narración que hace referencia a una acción (cómo olvidar a Hans Pozo). Pero más que el ejercicio de construir una narración que contenga un relato

que aluda a una historia, como en el cuento y la novela, hay en este fragmento, y en gran parte del drama, un ejercicio de construcción de un modo de ser:

Me dicen mala madre porque dejé huacho a uno de mis críos. Pero nadie me dice congratulations por los otros cuatro que no logré criar haciéndole verónicas a los espejismos del hambre. Yo he estudiado, señor usía, y nadie le dijo mala madre a la costilla de Adán, por criar un huacho envidioso que terminó rompiéndole el cráneo a piedrazos al hermano pollerudo. ¿Y por qué no se lo dicen a la mami de Hitler? (63)

Es cierto que hay una alusión a un juez, pero este monólogo de la madre en el Round 4 busca más bien construir el temperamento de la madre ante el injusto juicio moral que la sociedad patriarcal deja caer sobre ella. Es posible advertir que la articulación de las formas del drama en *HP* es compleja y no se manifiesta solo mediante el desplazamiento de lo dramático hacia lo narrativo, sino también hacia lo lírico. De este modo, se construye un carácter fronterizo en relación con los géneros literarios en este drama de Barrales. Esta forma, que se repite en múltiples fragmentos de *HP*, aleja al drama de necesidades representacionales realistas y lo acerca a la posibilidad de que se dé forma a la representación de elementos característicos del sujeto marginal para que, a partir de esto, se construya la imagen de una sociedad injustamente jerarquizada.

Pero hay más que decir sobre cómo se articula este carácter fronterizo de los géneros en el texto de Barrales. La forma del monólogo sazónada con elementos líricos produce que los actos de habla se lleven a cabo mediante la convergencia de registros diversos conviviendo en el mismo discurso. A esto se le puede denominar acto de habla diglósico. Así, como parte de la búsqueda de la identidad de los sujetos marginales determinados por variables económicas, los personajes presentan discursos que incluyen un registro inculto informal: “Cómo iba a quererlo si salió rucio el cabro obstinado / quinientos años de indio / ¿y él sale agringado?” (61), dice la madre de Hans Pozo. “¡Un mono conchemimadre!, [...]” (62), dice Hans Pozo. “Dale Leche Purita a esa cría que te está secando las tetas” (73), dice Linda. “Pa mí no está claro, hay gato encerra’o / mira qué lindo se ve por la tele /ay mira qué horrible los retratos hablados / no tienen idea los pacos culias” (78), afirman las vecinas. Pero estos actos de habla se despliegan en textos que buscan, más que contar una historia, construir un temple de ánimo y que, por tanto, se aproximan, como ya se advirtió, a la forma de lo lírico.

Pero el carácter diglósico de los actos de habla se termina de concretar con la presencia de otros registros generados en las necesidades intertextuales que el drama *HP* presenta para formular significados. Se retoma un fragmento antes citado: “¡Un mono conchemimadre!, mi reino por un mono” (62), dice Hans Pozo. Este fragmento es una alusión a *Ricardo III* de William Shakespeare, pues se trata de un marginal hablando como un rey inglés amorfo que lo ha perdido todo, adquiriendo la expresión informal inculta una nueva función en este parafraseo. En este sentido, Hans Pozo es el rey amorfo del margen que nació habiendo perdido todo a causa de una estructura social que lo sitúa y mantiene en el margen. La madre dice: “Nadie insulta a Yocasta que terminó follándose a su hijo, ¡digan mala madre a las putas obstinadas que no abortaron al marrano que luego crearía el McDonald’s, o a Medea que los cocinó sin asco para su hombre empotado con la yegua del poder” (63). En este fragmento, el discurso de la madre incluye el lenguaje coloquial y las referencias eruditas dispuestas con una musicalidad lírica que busca articular una manera de ser.

Ejemplos semejantes se encuentran en *Las niñas araña*. Al respecto, Yasna dice: “Vieron que es verdad lo que les decía. Es mejor que un mono. Se siente más rico. La guata apretá y la mente suelta, la dejái ir pa’ donde te quiera llevar la que no se calla nunca, ni le importa morir” (90). Y Nicole responde, “Ese borracho está ahí de adorno. Es como la postal de la toma. Me da una vergüenza cuando lo veo hablando de que la toma antes era otra cosa. Ése se metió a la toma porque creyó que era tomatera” (93). Por su parte, Elizabeth afirma, “Mira. Pa’ empezar hay que dejar el pollo con papas, da celulitis, te ponís como chancha, con piel de naranja, son las hormonas, es más rico el sushi” (95). Ante lo cual Nicole señala, “Los de la tele se toman su propio pichí. El pichí es más asqueroso que el pescado crudo” (96). Elizabeth le contesta, “Quizá, poh. Quizá si comís pescado crudo el pichí sale más rico. O sea, no rico, pero con gusto a nada, a lo mejor” (96). Al igual que en *HP*, en *Las niñas araña* las expresiones informales se nutren de modismos habituales de Chile. También, como en *HP*, en *Las niñas araña* hay presencia de otras expresiones lingüísticas cercanas a la musicalidad que construye un carácter de tipo lírico. Un ejemplo de esto lo manifiesta Yasna cuando dice: “Me gustan las luces. Los neones, las estrellas, luna llena, las linternas, los balazos, las luciérnagas. Soy luminiscente y fotosensible porque a veces me hacen llorar las luces” (91). Este ejemplo es interesante debido a que Yasna ocupa un concepto propio de un conocimiento técnico, como la palabra fotosensible. Sin embargo, lo usa alejado de su significado y le otorga uno

nuevo al creer que la sensibilidad de la luz en el concepto de fotosensible se relaciona con las emociones que la hacen llorar.

Conclusión

Los actos de habla diglósicos presentes en ambos dramas de Barrales aquí estudiados forman parte de un ejercicio de alejamiento del realismo, a propósito de que se trata de obras basadas en hechos reales. Pero además, la confluencia del registro inculto informal con la musicalidad de la lírica busca establecer una relación de semejanza con elementos culturales del margen social. En este caso, el lenguaje se despliega con el propósito de aludir a la musicalidad del hip hop y el reggaetón. De esta forma, el uso que se le da al lenguaje en estos dramas participa de la conformación de una imagen de la identidad de los sujetos marginales para que esto permita construir el discurso de los dramas.

Es posible que los dramas den forma a rasgos identitarios de los sujetos que habitan el margen a partir de una estructuración social determinada por criterios económicos mediante una representación de carácter simbólico que se sostiene en el desplazamiento de lo dramático a zonas fronterizas genéricas (entre lo dramático, narrativo y lírico) y en la conformación de actos de habla diglósicos. En función de la completación de esta identidad marginal, es factible que los dramas construyan una imagen del carácter violento de la estructura social jerárquica que caracteriza a la sociedad chilena actual. De esta forma, *HP* y *Las niñas araña* ocupan la voz de los habitantes del margen para construir estratégicamente una denuncia del carácter injusto de esta conformación jerárquica.

Es así como los dramas de Barrales fabulan para cuestionar las características de la realidad social chilena de comienzos del siglo XXI, asunto que ya en 2020, con el estallido social aún vigente en Chile, hace que sea relevante identificar cómo diversas formas de construcción de discurso (algunas en el arte) han advertido desde hace años la conformación injusta y violenta de la sociedad chilena. La formulación de estas ideas, ya sea en los discursos de Barrales o de otros artistas e intelectuales, permite demostrar que las circunstancias sociales actuales de Chile no son repentinas o injustificadas, sino que responden a un proceso largo de conformación social.

Hoy, rastrear esos discursos en el arte y las ciencias se ha vuelto un asunto relevante pues puede permitir conocer, desde las potencialidades significativas del texto, qué procesos caracterizaron la instauración de un modelo de producción en la vida material, sus evoluciones y sus efectos.

La dramaturgia de Barrales, de esta forma, está participando activamente de este debate ineludible en la sociedad chilena y en general en las sociedades latinoamericanas.

Universidad Alberto Hurtado, Chile

Universidad Finis Terrae, Chile

Obras citadas

- Barrales, Luis. "El marginal que llevamos dentro". *Revista Apuntes*, no. 130, 2008, pp. 54-62.
- _____. *Obras Escogidas 1*. Eloy Eds., 2015.
- Di Stefano, Eugenio Claudio. *The Vanishing Frame: Latin American Culture and Theory in the Postdictatorial Era*. Texas UP, 2018.
- Dunne, Robert J. "Marginality: A Conceptual Extension". *Marginality, Power, and Social Structure: Issues in Race, Class, and Gender*. Ed. por Rutledge M. Dennis, Elsevier, 2005, pp. 11-27.
- Ferguson, Charles A. "Diglossia". *Word*, vol. 15, no 2, 1959, pp. 325-340. tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00437956.1959.11659702.
- Fornazzari, Alessandro. *Speculative Fictions: Chilean Culture, Economics, and the Neoliberal Transition*. Pittsburgh UP, 2013.
- Masiello, Francine. *The Art of Transition: Latin American Culture and Neoliberal Crisis*. Duke UP, 2001.
- Moulian, Tomás. *Chile actual: anatomía de un mito*. Lom Eds., 1997.
- Opazo, Cristián. "Sexo, drogas y reggaetón: lectura de *HP* (Hans Pozo) de Luis Barrales". *Latin American Theatre Review*, vol. 44, no 2, 2011, pp. 69-88. muse.jhu.edu/article/444638/pdf.
- Rodríguez Giles, Ana Inés. "Problemas en torno a la definición de la marginalidad". *Trabajos y comunicaciones*, vol. 37, 2011, pp. 203-219. unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5415/pr.5415.pdf.
- Zurita, Federico. "Chile despertó: cómo tres décadas dormidas explican el estallido". *Eduvim*, 29 oct. 2019. eduvim.com.ar/blog/chile-desperto-como-tres-decadas-dormidas-explican-el-estallido.

XXXIV Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz 2019: pensamiento crítico y compromiso social

Miguel Ángel Giella

Esta XXXIV edición (del 18 al 26 de octubre) del Festival Iberoamericano de Teatro (FIT) de Cádiz contó con la presencia de 17 compañías procedentes de 8 países —Argentina, Bolivia, Chile, Colombia, El Salvador, Portugal, Perú y España— que pusieron en escena 18 espectáculos en 23 representaciones durante 9 días.

La compañía Flamenco Nómada fue la encargada de inaugurar esta edición del FIT en el Teatro Falla con *Flamenco Kitchen*, en el que se recrea el mundo laboral de un grupo de mujeres que muestran en tono tragicómico sus vivencias a lo largo de sus largas jornadas de trabajo en la cocina de un restaurante. La precariedad, la explotación, forman parte del universo de estas mujeres; no obstante, ejercen su profesión con la mayor disposición y optimismo. Lo coral se extiende a lo personal. La danza y el cante flamenco (las letras son originales) están presentes en este espectáculo cuya dramaturgia contiene signos de crítica social.

Argentina estuvo presente con *La fiesta del viejo*, a partir de “King Lear” de William Shakespeare, con dramaturgia y dirección de Fernando Ferrer. La pieza sigue bastante de cerca la obra de Shakespeare ya que el Viejo (Rey Lear) dueño de un club de barrio, Polonia, decide dividir su testamento entre sus tres hijas siempre y cuando le declaren su amor. La primogénita y la segunda hija cumplen el pedido con un discurso adulador, mientras que la tercera, Cordelia, sabiendo de la enfermedad de su padre (Alzheimer) y viendo la falsedad de sus hermanas, no quiere hacerlo y esto desata la ira del padre que decide desheredarla. De los dos maridos y el novio de Cordelia, destaca el marido de la segunda (Cayetina), militar y hombre de armas llevar, ya que será clave en el desarrollo de la puesta. Las disputas, las intrigas, hacen que se produzcan situaciones cómicas con un trasfondo trágico. Fernando Ferrer

acerca la tragedia clásica a los barrios porteños —Villa Crespo, Palermo y Almagro— al reivindicar la cultura popular de los clubes. Se trata de una aproximación a la actualidad de cualquier familia en la que un padre enfermo pierde contacto con la realidad, interpretado de forma extraordinaria por Abian Vainstein. La puesta es de continuo movimiento; los actores entran y salen del escenario, van a la platea, construyen personajes complejos que demandan mucha energía, todo ello a través de notables actuaciones.

La última creación de la compañía boliviana Teatro de los Andes, *Un buen morir. Del amor y otras iluminaciones*, parte de una idea del propio grupo, que reunió al director chileno Elías Cohen (KIM Teatro Danzante) y al escritor boliviano Alex Aillón Valverde, para dar vida a una pieza teatral de corte poético. El montaje se plasma como una mezcla de lenguajes escénicos que reflejan el universo íntimo de una pareja que conscientemente pacta su muerte. Esta relación trágica se va configurando a lo largo de distintas escenas, como una serie de piezas que se van encajando, en las que conviven una coreografía sencilla con dos cortinas de papel trasparentes que cambian de color según las circunstancias por la que se deslizan los actores, como así también la presencia de la lluvia. Magnífica actuación de Alice Guimarães y de Gonzalo Callejas, responsables de la concepción dramática y el concepto y la realización coreográfica respectivamente.



La fiesta del viejo, Fernando Ferrer. Foto: Gerardo Sández.

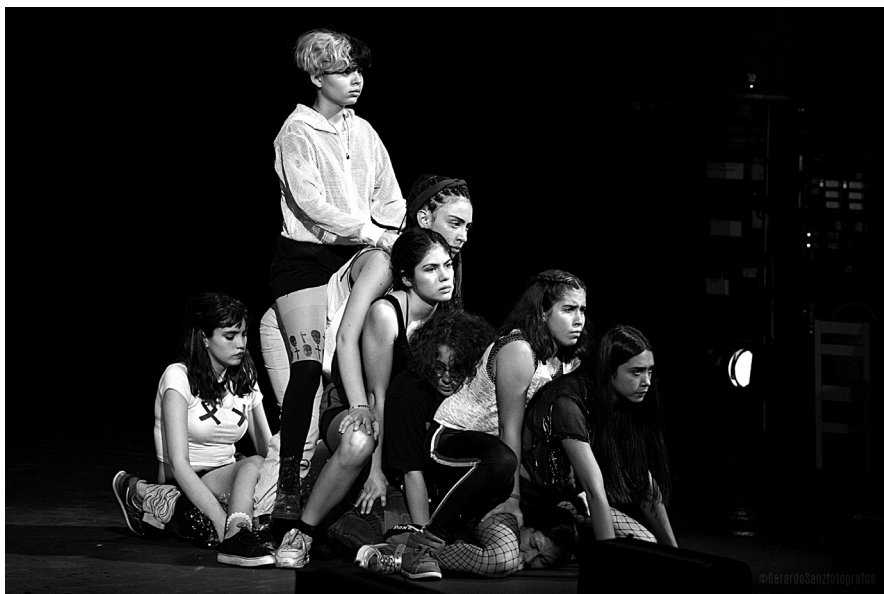


Un buen morir. Del amor y otras iluminaciones, Alex Aillón Valverde. Foto: Gerardo Sáenz.

Dos obras chilenas tuvieron lugar en Cádiz: *La Re-sentida* presentó *Paisajes para no colorear*, una creación colectiva basada en los testimonios del elenco y más de cien adolescentes chilenas, con dramaturgia de Carolina de la Maza y Marco Layera, y dirección de Marco Layera. En escena 9 jóvenes entre 13 y 17 años opinan y cuentan historias basadas en hechos reales a partir de casos aparecidos en prensa o de experiencias vividas por ellas y sus pares: la violación sexual y la incomprensión de la sociedad que culpa a la adolescente; el maltrato físico y moral; el acoso en la escuela; el ser lesbiana es considerada una “enfermedad”; verse obligada a dar a luz tras una violación; la incomunicación; el autoritarismo; el feminicidio. Estos son algunos de los temas que toca este grupo de actrices a lo largo de la puesta, a veces bailando, otras gritando, con un lenguaje procaz y con mucha rabia. Finalizada la función, una de las jóvenes se dirigió al público con un discurso emocionante que se hizo viral por las redes sociales. “Empezó diciendo que esta gira que las ha llevado a España era muy especial ‘conmovedora y triste’ por la tremenda crisis que se está viviendo en Chile. ‘El pueblo salió a las calles para luchar contra la desigualdad económica, por la pobreza, por los sistemas de salud primarios, por una educación de mierda donde solo los que tienen dinero quedan arriba,’ denunció la intérprete. ‘Chile se está

rebelando y lo mejor que encontró hacer nuestro presidente Sebastián Piñera fue sacar a los militares a la calle para golpear, disparar y matar a su pueblo. Militares que vienen desde abajo, de familias pobres, y hoy en día nos están disparando', pronunció con mucha rabia contenida" (<https://lavanguardia.com/internacional/20191025/471177842487/arenga-nina-chile-teatro-cadiz-sebastian-pinera-discurso-video.html>).

El segundo grupo chileno (ganador del Festival de Teatro Joven de Las Condes 2019) fue el Teatro Perro Muerto con su obra *Representar*, con dramaturgia y dirección de Sebastián Squella. Cuatro vocales preparan su mesa de votación. No es una elección cualquiera sino un momento histórico para Chile: un referéndum para decidir si se puede poner fin a la democracia de manera democrática. Se trata de una mirada generacional sobre el actual cuestionamiento al sistema, la baja participación y la profunda crisis de representación política. Juntos esperan la llegada de votantes pero no llega nadie. A través de un lenguaje ágil cargado de ironía y humor los cuatro se ven obligados a hablar de política y reflexionar sobre el devenir del sistema. Durante los foros, los actores reconocieron que fue una función muy emocional debido a lo que estaba pasando en Chile en ese preciso momento. Terminado el espectáculo, el director Sebastián Squella subió al escenario



Paisajes para no colorear, creación colectiva. Foto: Gerardo Sáenz.

para denunciar la situación en la que se encontraba Chile en ese momento, con trece muertos, el toque de queda y el uso de las armas por parte del ejército. Al mismo tiempo, una pancarta sostenida por actores y técnicos reclamó la dimisión del presidente Piñera.

Colombia presentó en Cádiz cuatro espectáculos, dos de ellos por el Teatro Petra: *Yo no estoy loca* y *Cuando estallan las paredes*, ambas obras escritas y dirigidas por Fabio Rubiano. *Yo no estoy loca* (basada en hechos reales), cuenta la(s) historia(s) de una mujer que se sale de lo tradicional en una sociedad donde lo tradicional es dejar pasar, callarse, soportar. La acusan de loca por exigir sus derechos, por no ser dócil, por discutir, por decidir por sus gustos sexuales, por decir no, por alzar la voz, por decir la verdad y, obviamente, por pelear. Historias que parecen de ficción pero que están ¡todas! basadas en la vida real (según se apunta en el programa de mano). Narración teatral que se enmarca dentro de un monólogo. El texto resulta fluido y dinámico a través de la acertada interpretación de Marcela Valencia.

Cuando estallan las paredes se refiere a una familia de clase alta que se presenta socialmente como intachable y conservadora —pero que es disfuncional en su interior— infiltrada por un grupo terrorista que se hace pasar como parte de la servidumbre. La familia también a su manera es un engranaje



Representar, Sebastián Squella. Foto: Gerardo Sáenz.

de terror. Tanto el grupo que prepara el operativo contra la familia poderosa, como la familia misma, son a la vez victimarios y víctimas. Resulta interesante el abordaje del terror en personajes muy bien delineados: un industrial millonario, pero a la vez, un señor de la guerra; una señora bien, alcohólica, con un humor ácido; una hija anoréxica y un hijo gay; un jefe guerrillero; un perro de raza humanizado, y una sirvienta repetidamente humillada. Todos en algún momento tienen una posición de privilegio que les permite hacer daño, y se aprovechan de ella.

El grupo de Teatro La Máscara de Cali presentó *Karmen*, versión libre de la novela “Carmen” de Prosper Mérimée con dramaturgia de Joan Millán y dirección de Susana Uribe Bolaños. La escenografía es un círculo de arena que evoca un ruedo taurino, enfrentamientos entre hombres, lugar donde se entierra a una mujer... La pieza es una fusión de lo clásico con lo contemporáneo; es también una mezcla de música india, con el flamenco y con la salsa (la música local le da un toque original). La acción se inicia con una pareja bailando una danza hindú, a la que le sigue una escena de varias mujeres en una gallera, cada una de las cuales representará a una Karmen (con k de karma) en momentos distintos. Según se indica en el programa de mano, Ella, Karmen: la operaria, la gitana, la bruja, la diosa, una mujer marginada, que, buscando su lugar en el mundo encuentra la máxima redención. Él, José: un hombre recto. Vigilante, soldado, devoto y una cegada necesidad de amar y poseer, que lo empuja a matar. La puesta tiene un punto alto de sensualidad, Karmen la sensual, Karmen la afro, Karmen... Los cambios de luz y la música, junto con la actuación, juegan un papel destacado en la concepción y desarrollo de esta Karmen colombiana.

La cuarta representación colombiana se compone de un nuevo trabajo de L'Explose, *La miel es más dulce que la sangre*, con dirección y coreografía de Tino Fernández, dramaturgia de Juliana Reyes y música original de Camilo Giraldo. Según se señala en el programa de mano, la obra se adentra en el universo Lorquiano para reunir al autor y su obra en un mismo plano de realidad. El título de la obra hace referencia a un cuadro del mismo nombre pintado por Salvador Dalí en 1927. El cuadro, supuestamente inspirado en la relación entre Dalí y Lorca, tiene una serie de motivos fetichistas que coinciden con la escenografía, la coreografía y la puesta (una playa —que corta en diagonal el cuadro, dividiéndola del agua— en la que una cabeza con los ojos cerrados que podría ser de Federico García Lorca está media enterrada en la arena, cuerpo de mujer sin cabeza, cadáver de un burro, agujas de gran altura clavadas en la arena). La iluminación, el cambio de luces, crea un

mundo mezcla de irreal y alucinante, de fantasmas que persiguen a Federico... Al fondo, grandes horquillas de madera, árboles sin hojas; adelante, a un costado del escenario, el cadáver de un caballo. Los cuerpos entrelazados de los bailarines se deslizan —con las cabezas escondidas— por el escenario con movimientos que muestran una gran destreza. Una guitarra, la voz de Clara Rozo, el flamenco, la poesía y el canto están presentes en esta magnífica puesta del grupo de danza colombiano L'Explose.

Teatro del Azoro (El Salvador) presentó *El fenómeno*, con dramaturgia de Carlos Martínez, Luis Felpeto, Cristian Villalta y dirección de Egly Larreynaga y Luis Felpeto. La pieza es una sátira que expone la cruda realidad que vive El Salvador a través de la violencia por las pandillas, la corrupción dentro de la política y los medios de comunicación. En el desarrollo de la puesta se ven y se denuncian las pugnas entre pandilleros, cárceles hacinadas, una institución policial que resuelve los problemas a punto de pistola, políticos que se valen de la violencia para subir en las encuestas, medios de comunicación al servicio de esos mismos políticos... Durante los foros el grupo comentaba que el país sufre una guerra de pandillas y que hoy día no hay un ciudadano al que no le afecte este fenómeno; han tenido miedo y se han cuidado de ver dónde presentaban la obra. Notable trabajo visceral de estos actores salvadoreños.

Galeano encendido es un espectáculo musical a cargo de Gadafi Núñez Cano (Perú) que se presentó en el Café Teatro Pay-Pay y es un homenaje al gran autor uruguayo Eduardo Galeano. Se nutre de los textos esenciales del autor y los devuelve a paisajes musicales de Latinoamérica con canciones “abiertas y encendidas con la poesía del gran narrador uruguayo”.

Los portugueses de la Companhia do Chapitô presentaron (en español, como en años anteriores) *Hamlet*. Creación colectiva. Una inadaptación a partir de Shakespeare. Dirección de José Carlos García, Claudia Nóvoa y Tiago Viegas. El subtítulo es un acierto, aunque lo que distingue esta puesta de cualquiera otra es la desenvoltura con la que estos actores manifiestan el discurso (traición, abusos, juego de poder) y comunican a través de la palabra pero sobre todo con el cuerpo, con los gestos y los sonidos un *Hamlet* estilizado, esquemático, que se queda sólo con lo esencial de la obra. El escenario vacío. Los tres actores y una actriz vestidos con trajes grises, camisas blancas y corbatas de distintos colores, se encuentran en un rascacielos de una empresa internacional. Toda la puesta juega con la imaginación del espectador ya que a éste le corresponde imaginar mucho más de lo que (no) se ve en el escenario. Así, una puerta grande giratoria que da entrada al edificio, un ascensor al

fondo que lleva a los personajes tanto al sótano como al pent-house... unas corbatas que se transforman en ametralladoras, en un bastón... el sonido del viento y las aspas de un helicóptero... En cuanto a los personajes, éstos cambian por otros personajes, a la vez que un mismo personaje (Hamlet) puede ser interpretado por cualquiera de los otros tres. El ritmo es frenético, saltan de una situación a otra; el resultado de la puesta es un intercambio trágico-humorístico entre estos grandes comediantes y el público.

Entre las compañías españolas que visitaron Cádiz se encuentra el grupo malagueño Cinco Huellas Producciones, con *De hienas y perros o eco de los caníbales*, autor Paco Bernal, dramaturgia y dirección Mercedes León. Cinco mujeres huyen de la guerra, la violencia, la miseria, la explotación, el miedo; huyen de un pasado terrorífico. Una subsahariana deambula con su hijo muerto durante la travesía por mar en una patera; una albanesa escapa de su país buscando trabajo y termina prostituyéndose; la casa de dos hermanas malagueñas sufre bombardeos, es febrero de 1937, durante “la desbandá”, uno de los episodios más cruentos de la guerra civil española perpetrada por el bando franquista; y una mujer extremeña vive en la calle, completamente marginada. Con estas cinco mujeres Paco Bernal construye un texto poético que emociona, conmueve y, a la vez, nos enfrenta al problema migratorio. Con muy pocos elementos, vestuario acorde con la situación de cada mujer,



Hamlet. Creación colectiva. Una inadaptación a partir de Shakespeare. Foto: Gerardo Sáenz.

cargadas con sus escasos bártulos, las cinco coinciden, se enfrentan o confraternizan; sus historias confluyen en un mismo lugar. Las distintas escenas perfectamente planeadas las transportan en tiempo y espacio. Excelente actuación y acertada dirección de Mercedes León. Cinco Huellas Producciones obtuvo el Premio Especial José María Rodero a la Mejor Dirección (XXI Certamen Nacional de Teatro para Directoras de Escena de Torrejón de Ardoz).

Enconarte Producciones presentó *Monstruación*, texto de Bañobre, Treus, Vukusic, Romero, y dirección de Marián Bañobre; según el programa, “comedia feminista con humor tierno y bruto”. La historia comienza con tres mujeres (Barbie, Nancy y Barriguita) que están inquietas porque a su dueña (América) le vino la menstruación y deja de jugar con ellas. Estos personajes se van humanizando para contarnos sus experiencias vitales individualmente. El público del Café Teatro Pay-Pay disfrutó con las dotes de clown del elenco.

El espectáculo de cierre estuvo a cargo de la Compañía Manuel Liñán con *¡Viva!*, coreografía de los bailarines Manuel Liñán, Manuel Betanzos, Jonatán Miro, Hugo López, Miguel Heredia, Víctor Martín (cedido por el BNE) y Daniel Ramos (cedido por el BNE); dirección y baile a cargo del propio Manuel Liñán. La puesta es minimalista: tres bancos de madera que sirven para diseñar espacios o pasarelas; al fondo, un gran cortinado con tiras plateadas por donde ingresan las intérpretes, y detrás de las cortinas,



De hienas y perros o eco de los caníbales, Paco Bernal. Foto: Gerardo Sáenz.

a un costado, los músicos: guitarra, violín, percusión, y el canto de David Carpio y Antonio Campos. *¡Viva!* es un canto a la libertad de movimiento, donde lo femenino es abrazado como propio, desde el cuerpo masculino, en un mundo codificado como el flamenco. El acertado movimiento de las manos y del cuerpo de las bailarinas, los segmentos de baile convencional bien interpretados, junto con los músicos, construyen cada instante que va desde lo flamenco a marcados momentos del folklore español. “En *Viva* la música es impecable, la solea, las bulerías y los tangos entretejen escenas, se oyen verdiales y fandangos y taranto que interpreta el propio Liñán sobre el final. Para cerrar, toda la compañía baila por cantiñas con batas de colas de lunares y mantones, en un despliegue coreográfico dinámico y geométrico que ocupa la totalidad de la escena, para luego poco a poco ir soltando los vestidos y dejar al descubierto lo que hay debajo” (<http://postflamenco.blogspot.com/2019/02/viva-manuel-linan-y-compania.html>). Sin lugar a dudas, *¡Viva!* fue el mejor espectáculo de este FIT de Cádiz 2019.

En cuanto al teatro de calle, hubo dos propuestas de teatro-circo: *Aigua*, coreografía de Alba Blanco y Sara Gil, y *Yee Haw*, de La Banda de Otro. La veterana compañía Trapu Zaharra trajo *Sefnín*, con dramaturgia de Rubén Ontiveros y Santi Ugalde, y dirección de Javi Alonso. Los tres espectáculos fueron españoles.

Actos complementarios: XXIII Encuentro de Mujeres de Iberoamérica en las Artes Escénicas, que tuvo como tema “En torno al caldero. Prácticas brujas en las artes escénicas” (18 al 20 de octubre); XIII Encuentro de Investigación Teatral Cruce de Criterios: “¿Palabras dramáticas? Dramaturgias y teatralidades contemporáneas en juego” (21-25 de octubre); Foros de creadores, coordinados por Eberto García Abreu; Presentación de publicaciones; Muestrario de proyectos; 55 años de *Conjunto* en los 60 de la Casa de las Américas, Tejiendo Redes; Taller “Autoría y vértigo escénico” a cargo de Marco Layera; FITeatro en las aulas, en colaboración con la Asociación de Actores y Actrices de Cádiz (AAAC); FITeTÚ, muestra de espectáculos gaditanos; “Te regalo Cádiz”, un paseo por Cádiz de la mano de Fernando Quiñones.

Este FIT de Cádiz ha sido el último programado por su director Pepe Bablé, quien ha estado al frente del festival desde 1993, aunque también participó en la creación de este evento el primer año de su celebración. Bablé fue fundamental en el establecimiento y difusión de este festival único en la escena iberoamericana, con numerosos reconocimientos en todo el mundo. Dos despedidas, una en los salones del hotel y otra en el Café Teatro Pay-Pay,

con la presencia de colegas, críticos, técnicos, personal del festival, actores, actrices, familiares... son prueba de lo que significó para Cádiz este gran hombre de teatro. Muchísimas gracias Pepe Bablé en nombre de Cádiz y de todos los teatristas iberoamericanos.

Carleton University



Título: *Los músicos ambulantes*. Grupo: Grupo Cultural Yuyachkani. Director: Miguel Rubio. Lugar: Universidad Científica del Sur, Lima, Perú. Año: 2012. Foto por: Laurietz Seda.

En escena nacional: los temas que nos afligen

Enrique Mijares

La 40 Muestra Nacional de Teatro Colima 2019 da un vuelco exponencial. En absoluta congruencia con la política de inclusión y horizontalidad que ha puesto en práctica la actual Secretaría de Cultura y de acuerdo con el cambio de régimen que caracteriza los nuevos tiempos del país, Marisa Giménez Cacho, de la Coordinación Nacional de Teatro, y los miembros de la Dirección Artística dejan atrás las elitistas líneas curatoriales que en los años recientes hacían confusos los criterios de selección. Diseñan en esta ocasión el programa general de la Muestra privilegiando la participación de los estados, en absoluta congruencia con el propósito original que hace más de cuatro décadas fue concebida: “mostrar” el teatro que se realiza en el llamado interior de la república.¹

Así lo manifiesta la presentación que firman Abraham Oceransky, Aracelia Guerrero, Circee Rangel, María del Carmen Cortés y Rodolfo Guerrero, responsables de revisar las cerca de doscientas propuestas que respondieron a la convocatoria:

Hemos escogido estas obras [...] lejos de pretensiones académicas y categorizaciones poco entendibles [...] para dar oportunidad a nuevas versiones [...] sin gran parafernalia [...] sobre temas que nos afligen [...] violencias de género [...] los feminicidios, la trata de personas, la corrupción y la indiferencia cómplice [...] la migración [...] una mirada al mundo indígena [...] su pensamiento [...] apertura a todas las personas, respetando su lenguaje y su contexto [...] hombres y mujeres que no son profesionales del arte [...] personas que han estado en situación de reclusión [...] Hablaremos de nuestras personas desaparecidas [...] de las guerrilleras [...] de niñas y niños que enfrentan enfermedades y violencia [...] de ancianas con historias de arraigo [...] de historias de familia; de reconstrucción de memorias

[...] de rompimiento de estereotipos [...] teatro en su enorme dimensión política, social y humana [...] incluir, porque todas las obras y expresiones merecen un espacio para ser vistas [...] dejar de lado los cánones estéticos y corrientes intelectuales [...] que lejos de acercarnos, construyen cercos. (Dirección Artística 40 MNT, 2019, 14-15)

Los propósitos de los miembros de la Dirección Artística fructifican en el diseño de un programa profundamente arraigado en el malestar social, los abusos y la inseguridad, tanto en su configuración relacionada con la capital del país como en las entidades del interior.²

El abanico de propuestas brinda la oportunidad de participar en el magno evento anual a agrupaciones emergentes, a producciones al margen de los grandes presupuestos, a manifestaciones espontáneas que surgen de poblados periféricos, apartados o al margen de los circuitos culturales oficiales. Al mismo tiempo la temática apunta a la inclusión de las manifestaciones artísticas comunitarias, incluso étnicas; participan obras en las que se habla cora, huichol o náhuatl. Hay teatro hecho por personas de la tercera edad, por ex presidiarios, por niños y jóvenes, quienes, mediante una estrategia testimonial, cotidiana, dan a conocer sus propias experiencias vivas, vívidas.

Durante diez días, integrado tanto por habitantes locales como por los becarios que de forma paralela acuden a los talleres y al encuentro de reflexión, así como los integrantes de los grupos participantes que, por unos cuantos días permanecen en la Muestra, el público de Colima presencia puestas en escena que reflejan la inquietud, la rabia, la denuncia de los teatreros que a lo largo y ancho del territorio mexicano sienten la urgencia de abordar los temas lacerantes que afectan a sus comunidades.

No cabe duda: la edición 2019 de la Muestra proporciona un diagnóstico del estado actual del teatro en el país, una suerte de baremo que las autoridades de cultura a todos los niveles tendrían que tomar en cuenta a fin de fortalecer las instancias, robustecer y diversificar los apoyos no únicamente financieros, sino artísticos, de formación, intercambio y promoción, si de verdad quieren participar y contribuir en las políticas transformadoras de la actual administración.

Todo ello es cierto y resulta loable si con ello se cumple el manifiesto de inclusión enarbolado por los miembros de la dirección artística: “incluir, porque todas las obras y expresiones merecen un espacio para ser vistas”. El resultado, sin embargo, plantea la disyuntiva acerca de qué tanto hay que dejar hablar al alma sin tapujos y sin que medie un proceso artístico a la par

que el social. Porque, al hacer un balance, los participantes, directores y actores realizan una hiper-exposición de experiencias personales o cercanas, recurriendo, en la mayoría de los casos, a la estética de la lágrima—aquella que se precipita al moqueo y la saliva escurriendo, bañándoles el rostro. Es cierto que esta estética es muy efectiva a la par que efectista; estimula el llanto por solidaridad, por contagio, pero anula o, al menos, minimiza la reflexión.

Otro tanto sucede con la abundancia de onomatopeyas, frases coloquiales e insultos soeces que los actores y actrices profieren, porque están calcando lo que les sucede como personas, en carne propia, en la experiencia cruda, violenta, corrupta, impune y en el lenguaje burdo de todos los días y que, sin meditar, sin la comprensión deseada, la reflexión, la búsqueda de explicación y posibles argumentos y opciones, propician, por el contrario, la inmediata y estentórea respuesta jocosa.

El llanto y la carcajada enfatizan la empatía, es verdad, y al mismo tiempo enmascaran el propósito y alejan al espectador de la necesaria interlocución reflexiva y del urgente análisis de las expectativas inminentes y del planteamiento, al menos, de las posibles soluciones a futuro.

Es pertinente recordar que el biodrama, el teatro documento, incluso la autoficción no trasladan íntegra y sin tapujos la realidad al escenario, sino que son expresiones escénicas de comprobada eficacia, en la medida que decantan el testimonio biográfico, lo reelaboran hasta conferirle profundidad dramática y eficacia teatral, esto es, intención de apropiación, intercambio y reelaboración, co-creación e interlocución con el espectador. Un par de paradigmas: Lola Arias y Lagartijas Tiradas al Sol. Por cierto, en Colima pudimos asistir a una re-visita a las memorias de Ana Luisa Guerra, esta vez en formato de conferencia soporífera e instalación tediosa, que nada tiene en común con aquel deslumbrante *El rumor del incendio* protagonizado por Luisa Pardo y Gabino Rodríguez; lo que significa que no basta con mostrar la verdad sic, sino que es necesario virtualizarla —teatralizarla— para que cumpla su función esclarecedora: “no aspirar a mostrar la verdad tal como es, sino como debiera ser”.

Hubo algunos montajes que realizaron el proceso completo para mostrar el fenómeno teatral en su complejidad social y artística. Dos botones sirven de “muestra”: *De espaldas al volcán* y *Pulsar*.

Gracias al feliz acuerdo entre Magdalena (Mayho) Moreno, directora de la Compañía Titular de Teatro del Complejo Cultural Universitario —Universidad de Puebla— y Enrique Singer, director de la Compañía Nacional



De espaldas al volcán. El Altar Mayor. Toda la compañía. Foto: KIGRA.

de Teatro, se realizó *De espaldas al volcán* —única obra que asistió a la 40 Muestra por invitación expresa de los organizadores.

En *De espaldas al volcán* están reunidos sin excepción los tópicos mencionados en el manifiesto de la dirección artística: *sin pretensiones académicas y categorizaciones poco entendibles*: convención, teatro puro; *sin gran parafernalia*: una escalera y cinco sillas para representar —hacer presente— la nave, el altar mayor, las esculturas de santos en los altares laterales, la sacristía del templo, las calles, las vías del ferrocarril, el pueblo: la Puebla de los Ángeles de espaldas al Popocatepetl; *los temas que nos afligen*: durante varios meses de intensivo laboratorio, los actores (8 universitarios poblanos y 2 miembros titulares de la CNT) expresan los asuntos que les preocupan; *violencias de género*: una pareja lésbica asesinada, un crucifijo gay, escarnio a los homosexuales; *feminicidios*: Paula, interpretada de forma sublime por Male Villegas, es la niña indígena violada y asesinada; *trata de personas*: venta de órganos; *corrupción*: robo y venta clandestina de gasolina; *mundo indígena*: Justina-Gaby Núñez es la madre de habla náhuatl que deja a su hija-niña al cuidado del sacerdote para que la iglesia la eduque, lo que contribuye a enfatizar la crítica al fanatismo poblano, religioso, clasista, conservador, que permea toda la obra.³



Isacc Hernández: el cristo gay. Foto: KIGRA.



Male Villegas: la niña indígena violada y asesinada. Foto: KIGRA.

Durante el proceso, Noé Lynn imprime tratamiento dramático a esas aflicciones, inconformidades y denuncias de los actores, las reelabora, decanta su cotidianidad, al tiempo que, poblano también, José Acosta —ese enorme director de *Jardín de pulpos*, de Aristides Vargas, inolvidable puesta en escena en Telón de asfalto— potencia las posibilidades escénicas del material propuesto por los participantes, hasta transformarlo en una puesta en escena poderosa, emblemática, ejemplar: *teatro en su enorme dimensión política, social y humana*.

Altamente impregnadas de sinergia teatral son las imágenes finales: la lluvia de zapatillas que representa —vuelve a hacer presente— la innombrable cifra global de feminicidios y, al mismo tiempo, la lapidación simbólica —en ausencia— de los feminicidas (el asesino eres tú). Un minuto después, el



Alberto Sangabriel. *La expiación*. Foto: KIGRA.

sacristán, hermanastro del cura, violador, asesino y vendedor del cadáver de la niña, representado por el actor Alberto Sangabriel, camina desnudo por el proscenio hasta acostarse en el piso, para que, en una representación alegórica de la expiación, el resto de los actores cubran su cuerpo, abrumado de culpa, con una montaña de zapatos femeninos.

Ya en forma de epílogo o tradicional rutina de agradecimiento al final de la función, los actores exhiben un ramo de rosas blancas —en referencia al poema *Cultivo una rosa blanca* de José Martí— y, una a una, las entregan a los espectadores, haciendo evidente la fuerza invaluable de la reconciliación y el perdón que alivian el alma de rencores y rencillas, de la desazón insaciable que deja en el espíritu seguir rumiando el dolor y la zozobra, de lo que consume la rabia insatisfecha: “mas para el cruel que me arranca / el corazón con que vivo / *cardo ni ortiga cultivo* / cultivo una rosa blanca” (Martí).

Cito de la obra escrita y dirigida por Jesús Rojas, *Mis bobul gomers* (que habla de desapariciones y feminicidios), porque la cita me parece un himno de la legítima aspiración de las mujeres a quienes se les ha negado. En un monólogo luminoso, esperanzador, pleno de vitalidad, en búsqueda de un futuro de libertad e igualdad de condiciones, la joven protagonista María Fernanda López dice:

Me hubiera gustado [...] conocer todo lo que hay del norte al sur, sudar en los desiertos de Baja California, respirar dentro de la huasteca potosina, pararme en medio del vuelo de las mariposas Monarca en Morelia [...] perderme en el metro de la ciudad de México [...] poder sentir en mis pies la arena blanca de Cancún [...] Viajar a otros países. Aprender otros idiomas. Enseñar derecho. Estar en contra de todo lo que no me parece. Creer en un Dios y volverme atea de la noche a la mañana. Vestirme como yo quiera. [...] Cantar. Cantar mientras me baño, mientras manejo, mientras camino. Me hubiera gustado tener sexo con quien yo quisiera. Amar a quien yo quisiera. Y ser yo quien decidiera sobre mi vientre. [...] Perdonar y ser perdonada. [...] Haber vivido a mis anchas y [...] en el final de mi tiempo [tener] la dicha de cerrar mis ojos con toda la dignidad posible.

Pulsar es una pequeña gran obra de teatro. Días previos a la función, en sobremesa, habíamos estado cuestionando si el teatro para bebés es en realidad teatro. “Es una derivación de las dinámicas de estimulación temprana que las educadoras ponen en práctica en las guarderías infantiles”, decíamos.

Yo no estaba escéptico, sino expectante; había disfrutado varias veces *Jugar*, otra producción de Teatro al vacío, el grupo de creación permanente



Ma. Fernanda López. *Mis bobul gomers*. Foto: KIGRA.

que dirigen Adrián Hernández y José Agüero. Incluso había escrito, “*Jugar* no utiliza palabras ni las necesita. A partir del dilema original blanco-negro, bien-mal, con un número reducido de elementos, convoca una multitud de paisajes relativos a las relaciones humanas”.

El hecho de que en *Pulsar* no hablen, podría suponerla teatro pos-dramático. Sin embargo, mi experiencia, en los setenta y ochenta, sigue adicta a las acciones espectáculo de Jaume Brossa y a los actos sin palabras de Beckett, y, en los noventa, va de las imágenes deslumbrantes del FIT de Cádiz a los enigmáticos montajes mexicanos de los que únicamente quienes estaban en escena tenían los códigos para descifrarlos.



Pulsar. José Agüero y Alejandro Chávez. Foto: José Jorge Carreón.

Presenciar el acto de encantamiento, fascinación y sortilegio que realizan José Agüero y Alejandro Chávez —la ropa impecable, los pies descalzos, pulcros, en un escenario albísimo, las piezas de madera natural, pulidas hasta la brillantez, suerte de Lego o modelo para armar— me transporta al teatro predramático. Un teatro anterior incluso a las onomatopeyas y al lenguaje hablado, cuando la comunicación descansaba en la mirada, en el gesto y los ademanes, en la corporalidad, para invitar, para propiciar la colaboración y el acompañamiento, para seducir hacia la invención y las opciones de la creación, para incitar la construcción en un ámbito de pertenencia e igualdad. Un teatro que adquiere su contundencia perfecta cuando los pequeños espectadores, de alrededor de los tres años de edad, entran al espacio de la creación y se transforman de manera plena en personajes. Todo en ellos, sus rostros, sus miradas, sus actitudes, pugna por participar y pertenecer. Alguien dirá que los niños van al teatro a divertirse y que no tienen todavía la conciencia social que consideramos exclusiva de los adultos. Pero explíquenle eso a mi memoria que lleva la imagen indeleble de ese pequeñín, dirigiéndose al área del rectángulo sagrado para culminar el juego de actuar: el niño ‘vive’ su drama sin precipitarse, no empuja, sino duda, se detiene, merodea, espera con paciencia la oportunidad de que una pieza quede libre y, entonces, con infinita delicadeza la recolecta y (desempeñando su papel) la coloca en el depósito común del teatro.

Universidad Juárez del Estado de Durango

Notes

¹ Resumen estadístico. 34 obras. 8 de la capital del país y 26 de los estados. 20 de estas últimas fueron seleccionadas por la Dirección Artística, en tanto que, de las 6 restantes, 3 representan a Colima (seleccionadas por convocatoria local de la sede: *La luz q:ue causa una bala*, de Saúl Enríquez, *Los rábanos de don Pantaleón*, escrita y dirigida por Augusto Albanez, y *Ruta #Aire*, de Laura Pizano); 2 representan a Sonora y Nayarit (ganadoras respectivamente, de la Muestra Regional del Noroeste: *Memorias de un general*, basada en la novela *Relámpagos de agosto* de Jorge Ibargüengoitia; y de la Muestra Regional Centro-occidente: *El Siete*, de Saúl Enríquez); y 1 representa a Puebla (por invitación directa de la Coordinación Nacional de Teatro: *De espaldas al volcán*, realizada por la Compañía Titular de Teatro del Complejo Cultural de la Universidad de Puebla, en colaboración con la Compañía Nacional de Teatro).

² Resumen programático. 8 obras del centro (CDMX):

Príncipe y príncipe, de Perla Szuchmacher, inspirada en un cuento de Linda de Hann y Stern Nijland, habla de la intolerancia a la diversidad sexual desde una idílica óptica clasista y misógina.

En Marte los atardeceres son azules, escrita y dirigida por Hasan Díaz y *Adán* (ingenioso ejercicio de teatro de papel), escrita, actuada y dirigida por la tamaulipeca Viviana Amaya; aborda la búsqueda de la felicidad, mediante el obsesivo apareamiento en pos de alcanzar el equilibrio de una esquiwa familia

nuclear que, como una burbuja de jabón o el átomo de Einstein, se desintegra una y otra vez.

Nenitas, adaptación del texto homónimo de Silvia Aguilar, presenta la ingenuidad y la ternura de cuatro actrices adultas mayores en un laboratorio gerontológico.

Las hijas de Aztlán, de la compañía de Teatro Penitenciario, escrita y dirigida por César Enríquez y *El Evangelio según santa Rita*, de Las Reinas Chulas, escrita y dirigida por Ana Francis Mor son espectáculos de cabaret cuyo propósito es dar voz al feminismo y a la diversidad sexual.

Nacahue: Ramón y Hortensia, versión cora/huichol de *Romeo y Julieta*, del nayarita Juan Carrillo, es la segunda producción de un ambicioso proyecto (iniciado con *Mendoza*, traslación mexicana/revolucionaria de *Macbeth*) que intenta actualizar la ingente obra de Shakespeare.

Pulsar, de Teatro al vacío, autoría y dirección de Adrián Hernández y José Luis Agüero.

Resumen programático del interior del país. 20 obras, que corresponden a 15 entidades:

Aguascalientes: *Clarita*, escrita y dirigida por Ana Castillo, y *La Tía Mariela* de Conchi León.

Baja California: *La vieja rabiosa del norte* de Antonio Zúñiga.

Baja California Sur: *María Amatzontli cabellera de papel*, escrita y dirigida por Calafia Piña.

Estado de México: *Me apellido Guerra: documento escénico sobre la vida de Ana Luisa Guerra*, creación colectiva.

Guanajuato: *Cómo llegar a Fuenteovejuna* de Sara Pinedo y Cristian Aravena.

Guerrero: *Los niños Caballero* de Antonio Zúñiga.

Jalisco: *La piel de metal* de Juan Carlos Valdez y *Juana Inés paráfrasis de ella misma*, selección de textos de Sor Juana por Fernando Sakanassi y Ricardo Ruiz.

Michoacán: *L-ate adiós, un abrazo y un dulce para el camino*, escrita y dirigida por Manuel Barragán.

Nuevo León: *Las jirafas viven en África*, escrita y dirigida por Jandro Chapa.

Oaxaca: *La casa de mi madre*, escrita y dirigida por Marco Pétriz.

Puebla: *Mis bobul gomers*, escrita y dirigida por Jesús Rojas.

San Luis Potosí: *Señoras: una obra con mi mamá y sus amigas*, idea y dirección de Sayuri Navarro.

Sonora: *Ejecutor 14* de Adel Hakim.

Tamaulipas: *El viaje de los cantores*, de Hugo Salcedo.

Veracruz: *Golondrinas* de Gabriela Román y *Oliva Olivo adicta a los patanes* de Paulina Guisa.

Yucatán: *El día de ir y venir*, adaptación del texto de Alain Allard y Mariona Cabassa, y *El silencio que abraza* de Ariadna Medina, Juan de Dios Rath y Noé Morales.

³ Gabriela Núñez, originaria de Durango y con formación en Xalapa, y Olaff Herrera, de Chiapas y formado en Guadalajara, corroboran con su presencia lo “nacional” de la Compañía y de la Muestra.



Auxilio; Au secours. TeatroSinParedes. Nov 2018. Fotos de Jacqueline Bixler

In Memoriam: Eduardo Rovner (1942-2019) **El triunfo de la imagen sobre la idea**

La vida de Eduardo Rovner fue una sucesión de múltiples actividades, aunque en la que más sobresalió fue en la de autor dramático. Era ingeniero electrónico por la Universidad de Buenos Aires, psicólogo social de la Escuela Enrique Pichón Rivière y violinista, egresado del Conservatorio Municipal de Música Manuel de Falla. Recuerdo preguntarle durante una entrevista cómo fue su paso de ingeniero electrónico a escritor, a lo que me respondió que no estaba seguro de que el paso fuera de ingeniero electrónico a autor de teatro, si bien era verdad que estaba trabajando como ingeniero, haciendo la carrera de psicología social y tocando música con un conjunto. Y agregó, “Lo que siento es que mi vida, hasta determinado momento —o tal vez siempre— era una constante búsqueda. Los primeros contactos con el teatro fueron entre los dieciocho y veinte años, en los que leía todas las obras que llegaban a mis manos. Pero normalmente hubo una mezcla de la parte científica y humanista, tal es así que, inclusive, como ingeniero electrónico, mi especialidad tenía que ver con algo humanista porque me dedicaba a la investigación de sistemas de control para la rehabilitación de lisiados. Y en determinado momento, es verdad, empecé a escribir teatro”. Pero, ¿por qué teatro y no poesía o narrativa? “Creo que tiene que ver con las imágenes que tiene cada uno. Así como un pintor puede condensar en un plano las imágenes que lo conmueven o un escultor lo hace con el espacio o un novelista no tiene el límite de los espacios, pienso que el dramaturgo tiene naturalmente como una imagen cercana a lo que está viendo, con cierta profundidad y en un escenario. Yo te diría que las cosas que me imagino las proyecto en un escenario... creo que el dramaturgo tiene un acercamiento a los conflictos que lo define y singulariza”. Rovner trabajaba los textos a partir de imágenes, no de ideas. Eran imágenes que lo conmovían y que él (per)seguida hasta descubrir la obra que quería escribir. A veces se notaba una marcada presencia de la música clásica. Me dijo, “Es que me encanta la música clásica... así

como se me aparecen imágenes teatrales, de la misma manera me surgen las musicales con las escenas”. De esas escenas surgieron piezas teatrales de tema histórico, comedias dramáticas, óperas, obras para títeres, versiones para musicales y ballet.

Fue un autor prolífico; escribió más de cincuenta obras teatrales. Los últimos años de su vida se los pasó escribiendo y viajando, sobre todo a aquellos lugares donde se representaban sus obras, las que tuvieron mucha difusión. Cada año tenía un promedio de diez producciones estrenándose en países como España, Finlandia, la República Checa, Eslovenia, Israel, Estados Unidos, Australia, México, Cuba, Costa Rica, Puerto Rico, Colombia, Brasil, Paraguay y Uruguay. Algunas de sus piezas más solicitadas fueron *Volvió una noche*, *Concierto de aniversario*, *Cuarteto*, *Te voy a matar, mamá* y *Lejana tierra mía*, textos que también tuvieron mucho éxito cuando se estrenaron en Buenos Aires. *Volvió una noche* lleva dieciséis temporadas en la República Checa.

Quedan por mencionar algunos de los premios que obtuvo: Premio Casa de las Américas; Primero y Segundo Premio Nacional de Dramaturgia; Premio Argentores (Sociedad General de Autores de la Argentina, en cuatro oportunidades); Premios ACE (Asociación de Cronistas del Espectáculo) de Argentina y también de Nueva York; Premio Asociación de Autores; Premio María Casares, de España; y Premio Florencio de Uruguay. Entre las distinciones se destacan: “Personalidad Destacada en el Ámbito de la Cultura de la Ciudad de Buenos Aires”; “Embajador de la creatividad argentina en el mundo”, otorgado por la Universidad de Palermo de Buenos Aires; y su paso por la gestión teatral. Fue director general y artístico del Teatro General San Martín entre 1991 y 1994 y docente en dramaturgia de la Escuela Nacional de Arte Dramático y en la Maestría de Teatro de la Universidad de Buenos Aires.

De los múltiples acercamientos artísticos de este gran escritor, he intentado hacer hincapié en su visión teatral con la esperanza de incitar a la lectura de sus textos y al estudio o la representación de sus obras. Eso es lo que más le hubiera gustado a mi apreciado amigo Eduardo Rovner, dramaturgo y músico.

Miguel Ángel Giella
Carleton University

Book Reviews

Gibb, Andrew. *Californios, Anglos and the Performance of Oligarchy in the U.S. West: How the First Generation of Mexican Americans Fashioned a New Nation*. Carbondale: Southern Illinois UP, 2018. 268 pp.

Andrew Gibb's *Californios, Anglos and the Performance of Oligarchy in the U.S. West: How the First Generation of Mexican Americans Fashioned a New Nation* is a sound contribution to our understanding of the rich and complex history of Mexican Americans during the mid-nineteenth century. Under the umbrella of Performance Studies, Gibb examines intercultural relations in the years leading to the U.S. annexation of California and following the 1848 signing of the Treaty of Guadalupe Hidalgo. Gibb challenges the Anglocentric notion of hegemonic cultural imposition and points instead to the interaction between elite groups as the basis of the socio-political structure of today's California. Through four chapters and an afterpiece supported with documentation, testimonials, and personal letters, this author discusses how Easterners who settled in coastal California towns not only adopted the fashion and gestures but also enacted the political and speech acts that the affluent Hispanic classes had performed for centuries under the Spanish Empire.

The introduction is divided into two sections. The first, "Dramaturgical Notes," sets a theoretical framework that traces original approaches to the study of the West prior to the inception of Performance Studies. The second, "Curtain Raiser," analyzes *El desfile histórico*, a Santa Barbara festival dedicated to the reenactment of a foundational moment, the intercultural marriage of Californiana Ana de la Guerra with Bostonian businessman Alfred Robinson in 1836. The *desfile* serves as a paradigm for intercultural relations even today, as descendants continue to enact their heritage as a performance of power, wealth, and status, for example, in elite Santa Barbara weddings.

In the ensuing chapters, Gibb documents performative interactions, including intercultural marriages, in which Californianas were used as trade icons in forging alliances with newly arrived, wealthy Anglo businessmen, thus providing the foundation for the political and economic oligarchies of coastal communities such as San Francisco, Santa Barbara, San Luis Obispo, and Monterey. Countering Anglocentric approaches, Gibb explores the Mexicanization of Easterners, as Anglo newcomers began to adopt and perform the fashions and customs of the Mexican elites, embodying the cultural characteristics of noble gentlefolk, including dancing, language skills, and negotiation skills. This refashioning of local customs marked the performance of distinctive attributes in public space from religious ceremonies such as baptisms and weddings to the negotiations of transfer of power examined in the first chapter entitled “The Angels.”

In “Collaborations,” the second chapter, Gibb shows how, even after the annexation, national celebrations such as the 4th of July shared importance with pre-Anglo public ceremonies such as Our Lady of Refuge, with which it coincided. The author concludes that these were not celebrations of national pride but rather regional and communal forms that reaffirmed the power of the oligarchic elites of both Californios and Anglos. Gibb’s theoretical model is relevant to the discussion of the intercultural relations between Anglos and Mexicans in the introduction and the first two chapters, but begins to fall short as an explanation for intercultural relations during the Bear Flag Republic and the Gold Rush examined in later chapters. A salient aspect of the final chapter, “Dress Rehearsal,” is the discussion of how, in order to retain land rights, the Californios ensured that the right of women to own land—as observed under Mexican Law—was respected. Although many Californio elites shared ethnic origins with Native Americans, mixed-race Mestizos and Afro-descendants, their affluent status and ability to negotiate and forge alliances with Anglos allowed them to preserve their class privilege and serve as patrons to the less fortunate. Nonetheless, Gibb shows how they themselves became disenfranchised under Anglo-American hegemony following statehood.

In *Californios, Anglos and the Performance of Oligarchy in the U.S. West*, Andrew Gibb provides his readers with a cultural reading of the bedrock that made California uniquely efficient in adopting and reaffirming values and customs enacted with the Spanish colonization of these territories.

Miguel López Lozano
University of New Mexico

Suárez, Lucía, Amélia Conrado, and Yvonne Daniel, eds. *Dancing Bahia: Essays on Afro-Brazilian Dance, Education, Memory, and Race*. Chicago: Intellect, The University of Chicago Press, 2018. 228 pp.

The scarceness of scholarly works in English about Brazilian cultural production is just one reason to celebrate the release of this edited volume on Afro-Brazilian dances. Bringing together Brazilian and North American based professors, dance performers, activists, and researchers, *Dancing Bahia: Essays on Afro-Brazilian Dance, Education, Memory, and Race* offers the English-speaking reader a fruitful avenue to understand the cultural significance and the political dimensions of African matrix dance as practiced and taught in contemporary Brazil.

The book is divided into four parts, each one focusing on slightly different aspects of the relationship between the cultural legacies of African matrix culture, the multi-layered Afro-Brazilian identity, and the role of dance—and its pedagogy—as a political gesture. The eight essays that constitute the book provide a multifaceted, first-hand account of inspiring initiatives aimed at preserving and honoring African heritage, promoting social inclusion, and combating stereotypes. Along the way, the authors wisely point out the various obstacles that prevent the practice and teaching of dance to fulfill its potential, including social prejudices, poor physical infrastructure, police repression, hyper-eroticization, urban violence, and commodification.

As the introduction underlines, African-descendants in Brazil “remain disproportionately poor and marginalized” (11) and “black stuff” (5)—despite being deeply-rooted in Brazilian society—continues to be regarded with contempt (if not with sheer hostility). That is why the initiatives discussed in the book go beyond the artistic field. By reenacting the traumatic history of the diaspora and exalting the Afro-descendant body, the cases examined represent very needed acts of political defiance, collective strength, and personal empowerment. Richly researched and theoretically sound, the articles in this volume provide a valuable historical background of the struggles of blacks in Brazil from colonial times to present days. The book also traces the recent history of dance institutions and organizations in Bahia and considers the implications of a 2003 federal law that mandates the inclusion of African and Afro-Brazilian history and culture in the school curriculum.

Adopting an interdisciplinary perspective and sharing an informed and personal viewpoint, *Dancing Bahia* successfully reveals how the practice of dance in Northeast Brazil has been able to defy the status quo and promote

community bonding, self-confidence, cultural resistance, and social change. Because dance in black culture embodies spiritual and ethical values and arouses feelings of social connectedness, the authors suggest that Afro-Brazilian dance requires a pedagogical approach capable of offering a holistic corporeal education that can foster what Pilar Echeverry Zambrano calls “emancipating seeds for life” (91).

Just as importantly, the book showcases a wide variety of dance expressions, which convey a clear sense of the vitality of the African heritage in Brazil. Dealing with genres such as *maracatu*, *nego fugido*, *capoeira*, *marabaixo*, *samba de roda*, and *maculelê*, *Dancing Bahia* also broadens the vocabulary and the canon of dance studies and alerts unsuspecting readers to the vibrant dance scene that exists in Brazil well beyond Carnival.

Carlos Cortez Minchillo
Dartmouth College

Hellier-Tinoco, Ruth. *Performing Palimpsest Bodies: Postmemory Theatre Experiments in Mexico*. Chicago: Intellect, The University of Chicago Press, 2019. 290 pp.

In *Performing Palimpsest Bodies: Postmemory Theatre Experiments in Mexico*, Ruth Hellier-Tinoco uses the idea of the palimpsest—a manuscript that was erased in order to create space for more writing—as a lens for analyzing contemporary Mexican performance. Performers’ bodies, like palimpsests, carry the traces of previous texts on them; they are layered with touches of history and memory that can sometimes be read simultaneously (though perhaps not always entirely). As Hellier-Tinoco states, “Through layering, accumulations and iterations, palimpsest bodies perform complex trans-temporal provocations and re-visions” (5). In this way, she suggests, the performers onstage reinterpret the bodies of history in an act of postmemory.

In order to demonstrate this, the book focuses on the Mexican theatre company La Máquina de Teatro, which was founded by Juliana Faesler and Clarissa Malheiros in 1996. To date, the company has staged over 30 productions that have toured throughout Mexico and across the globe. La Máquina de Teatro creates pieces that challenge the historical images and stereotypes that stem from Mexico’s past and reimagines them from feminist and queer perspectives. For this book, Hellier-Tinoco chose to focus on four of the group’s performance projects that are based on real and mythological

characters of Mexican history. *Mexican Trilogy* explores the figures of Nezahualcóyotl, Moctezuma II, and La Malinche. *Zapata, Death Without End* is a yearlong project that consisted of experiments and workshops among five different Mexican theatre collectives, all responding to the legacy of revolutionary hero Emiliano Zapata. *War in Paradise* is a work-in-progress that stemmed from a three-week collaboration among twenty-five artists (it was based on a novel about Lucio Cabañas, the Mexican schoolteacher who became a revolutionary during the 1960s and 1970s). A solo piece performed by Malheiros, *Time of the Devil* explores Mexican iterations of the Devil. Each is a different type of theatre experiment and therefore gets its own chapter; each one includes a full summary and analysis of the performance/workshops as well as a number of photos and detailed descriptions of stage actions.

The author positions herself within the scope and analysis of the book as an artist and scholar who has worked in Britain, Mexico, and the US, acknowledging her own body “as a container and transmitter of memories and histories” (12). This aspect, however, could have been given more attention as a way of expanding the methodological practices that scholar-artists can use when writing about live performance, especially given the focus on “embodied archival-repertoires” throughout the chapters. In some ways, the book is unconventional in format and methodology, but it serves a greater purpose by archiving and presenting the work of La Máquina de Teatro to an English-speaking audience that otherwise might not have encountered the group or its pieces. With well over 300 color photographs (though some are repeated various times), this book presents the work of the Mexican theatre company in a way that is accessible to scholars, artists, and students.

Jimmy A. Noriega
The College of Wooster

Marino, Angela. *Populism and Performance in the Bolivarian Revolution of Venezuela*. Evanston: Northwestern UP, 2018. 225 pp.

Angela Marino’s clearly written *Populism and Performance in the Bolivarian Revolution of Venezuela* straddles political theory and performance studies to examine the complex relationship between populism and embodied actions in Venezuela. This intriguing study, which begins with the arrival of President Chávez to office in 1998, takes an interdisciplinary approach to “the political formations ... exercised by participants within and surrounding

these performances [...] as an organizational method of building popular power” (8). Highly relevant and ambitious, her original approach to the relationships between performance and politics serves as a correction to both the general misuse of the notion of populism to result from the recent rise in neoconservative nationalisms and the critical revision of populism in the face of Venezuela’s unprecedented migration and humanitarian crisis.

Marino proposes that populism can catalyze and reorganize power, giving rise to alternative political approaches like the oxymoronic “critical populism” (9). If populism is a dimension of the political, she argues, “then we need to account for how people know and reproduce populism through performance” (10). However, if “performance was a constitutive, mediating factor in the emergence of populism in Venezuela” (169), Marino fails to trace the profound relationship between participatory democracy, performance, and the body that has been central to the reconfiguration of contemporary local politics. Although the book seeks to reject the Manichean opposition “good versus evil” characteristic of theories of populism, the author replaces it with multiple binary oppositions that oversimplify the case and leave her thesis resting on a caricaturized struggle between candid politics—that draws on uneven ethnographic research—and an imperialist and racist thirst. According to Marino, the Bolivarian Revolution is an unprecedented radical shift, but her analysis is based on a movement of individuals only vaguely connected to a collective (166). While she understands the resulting *fiesta politics* (174) as “a moving target that is constantly negotiated and rearticulated through the performance and its production” (31), the complex interplay between Venezuelan populism and performance requires a more careful study.

In five chapters, an introduction, and a conclusion, the book explores film, theater, and performance, as well as other intersectional bodily acts, and considers performance beyond its standard theorization as a cultural domain located outside of the law (168). Despite some misunderstandings and inaccuracies—for example, that Carlos Andrés Pérez’s neoliberal reforms were announced “in a lavish banquet from the Teatro Teresa Carreño” (91)—Marino points out interesting connections. She fails, however, to explore the highly relevant Chávez-era transformation of the political regime from representative to participatory democracy. As Margarita López Maya has demonstrated, this regime’s ideas were neither Marxist nor Chávez’s own; rather, they were introduced in Venezuela through Catholic doctrine and reformulated by the political party Copei in the 1960’s and 70’s (López Maya 45). This understanding would change Marino’s reading of Corpus

Christi devils, as well as her central argument. Also baffling is the failure to reference Rafael Sánchez's groundbreaking 2016 book, *Dancing Jacobins: A Venezuelan Genealogy of Latin American Populism*, which questions the relationship between populism and embodied manifestations throughout the nation's history. Sánchez even depicts Venezuela as a theater in which audience members leave their seats to join the crowds outside while the nation's representatives try desperately to regain their attention through increasingly manic dancing onstage.

This welcome book considers a rarely analyzed topic in an understudied nation. Unfortunately, however, it fails to contribute in a rigorous way to an understanding of the extraordinary interplay between populism and performance in Venezuela.

Works Cited

López Maya, Margarita. "Iglesia católica y democracia participativa en Venezuela." *Latin American Research Review*, no. 49, 2014, pp. 45-60.

Sánchez, Rafael. *Dancing Jacobins: A Venezuelan Genealogy of Latin American Populism*, Fordham UP, 2016.

Javier Guerrero
Princeton University

Gutiérrez Muiño, Ignacio. *Teatro: No pasar. Rendimiento crítico del teatro de Roberto Suárez en su contexto de producción*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2018. 199 pp.

Teatro: No pasar analyzes seven plays by Uruguayan director and playwright Roberto Suárez. The first chapter presents the structure of the book and introduces the reader to Suárez's *oeuvre*. The author offers a first hint of what *rendimiento crítico* entails by affirming that the relation between artists and audience is of crucial importance. The second chapter offers a close reading of Suárez's most recurrent dramaturgical strategies, following José Luis García Barrientos's methodology of *dramatología*. This chapter includes a detailed analysis of aspects such as staging, texts, characters, time, and space. These could be informative, but unfortunately they are buried in a dense, verbose structure. The author prioritizes scenes in which spectators are interpellated, yet fails to account for the spectators' responses. While there is

much talk about the “desdoblamiento de niveles dramáticos,” the dramatic level of the audience is mostly ignored.

In the third chapter, the play *Bienvenido a casa* is posed as a paradigmatic example of Gutiérrez’s analytical framework. For Gutiérrez, this play motivates and stimulates in the audience “una actitud alerta y autoconsciente que se asocia con la noción de rendimiento crítico” (191), in the sense that it combines a front-of-the-house play with a behind-the-scenes one, thereby allowing the dramaturg to present the audience with complex dramatic structures wherein they have to continually reexamine their roles.

The last chapter explains how *Bienvenido a casa* operates in the realm of *rendimiento crítico*, presenting the overworked condemnation of the referential pact as *totalizante* and alienating. Employing a conceptual frame based on a philosophy of language, Gutiérrez calls for a reflective, critical position that, while necessary, brings nothing new to the current state of either the theory or the history of theatre. The “political” is here “la visibilización y puesta en problema del estatuto de la representación y sus límites en el marco social y cultural actual” (152). The social and cultural realm fails to be explained, with the result that we learn very little about Uruguay’s or Montevideo’s political situation; the political remains constrained to a notion of the dramatic that does not exceed the referential. The poetic, imaginary, and lyric modes of criticism that close this chapter effectively illustrate Suárez’s dramatic strategies. One key aspect of the critical mode—the most advanced critical stage for Gutiérrez—consists of confusing the audience as to which level of representation the dramatic situation is operating in. The book ends by defining *rendimiento crítico* as a “perspectiva negativa o trascendental que, desde la ficción, abre (permite) la pregunta por las condiciones y posibilidades de la representación” (185).

Reading *Teatro: No pasar*, one cannot help but think about the bureaucratization of criticism and research. The book has the style, pace, verbosity, and appeal of a report on the development of a project. Its content is carefully developed to leave no term undefined, but it is not a very inviting read. Ultimately, the book speaks more about the conditions of this type of criticism than about Roberto Suárez’s work.

Laura V. Sánchez
Villanova University

Ward, Julie Ann. *A Shared Truth: The Theater of Lagartijas Tiradas al Sol*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2019. 162 pp.

In her book, Julie Ann Ward traces how twenty-first century Latin American theatre artists explore new ways in which to stage national histories through the use of archival documentation and personal histories. To do so, she uses the work of one particular company: Mexico's Lagartijas Tiradas al Sol (LTS). This collective has become one of the most recognized groups working with what artists and academics have named the Theatre of the Real, meaning a theatre that explores real issues stemming from real events through personal narratives that transform our understanding of public and private stories and question the liminal space between fact and fiction. *A Shared Truth: The Theater of Lagartijas Tiradas al Sol* focuses on the important work of this Mexican collective precisely because the work of these artists "has emerged as an alternative source for reality in the face of unreliability and a lack of transparency from other sources traditionally associated with objective facts" (28).

In her critical introduction, Ward considers the role of documentary theatre in Mexican stage production and explains the evolution of this genre into theatre of the real. She also analyzes the particular aesthetics of LTS in regards to their use of the family story as a form of documenting the national. The rest of the book consists of four chapters that organize the work of this company in chronological order so as to delineate their evolution into theatre of the real. Though the book is very specific and detailed in its analysis, its aim is to broaden the understanding of the genre and the type of archival material analysis found in the plays. Chapter one focuses primarily on the play *Asalto al agua* as an example of a collective creation piece of documentary theatre that already begins to blend individual stories into national histories. Chapter two considers the addition of familial biographies as the lens through which to understand history. It analyzes the trilogy *La invención de nuestros padres*, which consists of the plays *El rumor del incendio*, *Montserrat*, and *Se rompen las olas*. In the third chapter, Ward focuses on two of the group's creations—the play *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán* and the cycle *La democracia en México*—to explain a shift in the company's aesthetics towards theatre as a tool for the investigation of Mexico's complicated political processes. This aesthetic turn nonetheless maintains a focus on family and individual histories. The final chapter looks at the more recent work of

the company and the ways in which its members have explored individual paths and innovative forms for producing performances.

Ward advances the concept of theatre of the real to explain how companies such as LTS weave the national with the personal and the familial to recompose the archive and question the concept of authenticity in history. An important contribution to the study of Latin American theatre, Ward introduces to a new audience the work of Lagartijas Tiradas al Sol, one of the most important contemporary theatre companies producing work at the present.

Analola Santana

Dartmouth College

Editorial Board

Gastón A. Alzate
Catalina Andrango-Walker
Becky Boling
Gail A. Bulman
Debra A. Castillo
Timothy G. Compton
Sandra Messinger Cypess
Denise M. DiPuccio
Lucía Garavito
William García
Amalia Gladhart
Jean Graham-Jones
Paola Hernández
Jorge Huerta
Sharon Magnarelli
Priscilla Meléndez
Elaine Miller
Sarah Misemer
Cláudia Tatinge Nascimento
Kirsten F. Nigro
Beatriz Rizk
Laurietz Seda
Antonio Prieto Stambaugh
Camilla Stevens
Margarita Vargas
Adam Versényi
Brenda Werth

Cal State, Los Angeles
Virginia Tech
Carleton College
Syracuse University
Cornell University
Northern Michigan University
University of Maryland
U of North Carolina, Wilmington
Kansas State University
Union College
University of Oregon
CUNY Graduate Center/Hunter
University of Wisconsin
University of California, San Diego
Quinnipiac University
Trinity College
Christopher Newport College
Texas A&M University
Macalester College
University of Texas, El Paso
Miami
University of Connecticut
Universidad Veracruzana
Rutgers University
The University at Buffalo
U of North Carolina, Chapel Hill
American University

Editors Emeriti

George Woodyard (Founding Editor)
José Juan Arrom
Frank Dauster
Tamara Holzapfel
Leon F. Lyday

John S. Brushwood
Merlin H. Forster
Frederic M. Litto
Margaret Sayers Peden

The *Latin American Theatre Review* is published semi-annually, fall and spring, by the Center of Latin American Studies of the University of Kansas. The views expressed by contributors to the *LATR* do not necessarily reflect the opinions of the Center or its editorial staff. The editors are particularly interested in receiving material related to the history, criticism or bibliography of Latin American theatre. Manuscripts may be submitted in English, Spanish or Portuguese and must conform to the *MLA Style Sheet*. Scholars may, without prior permission, quote from the *LATR* to document their own work, but it is their responsibility to make proper acknowledgment and to limit quotation to what is legitimately needed. This waiver does not extend to the quotation of substantial parts of articles or to a quotation presented as primary material for its own sake. Requests for permission to reprint all or substantial parts of articles should be made to the publisher. A statement of permission from the author should accompany such requests.