

# ***Hechos consumados*, de Juan Radrigán: la dramaturgia como espacio de representación y reproducción de la memoria social**

**TAHINA JOHNSON**

Pontificia Universidad Católica de Chile

Este artículo es resultante de la Tesis de Magíster en Memoria Social y Patrimonio Cultural con el mismo nombre, realizada por la autora entre los años 2019 y 2021 en la Universidad Federal de Pelotas, Brasil, y guiada por la profesora Maria Letícia Mazzuchi Ferreira.

Investigación financiada por CAPES DS (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), Gobierno de Brasil.

## **RESUMEN**

El presente artículo, nacido a partir de la Tesis de Magíster con el mismo título, pretende referirse al rol de la dramaturgia chilena como espacio de representación de la memoria y el olvido de sujetos en contextos de abandono. A partir del análisis de la obra *Hechos consumados*, escrita por el dramaturgo Juan Radrigán, se busca entender cuáles son algunos de los elementos dramáticos de la obra que contribuyen a la producción y reproducción de la memoria social chilena. La investigación también pretende dilucidar de qué manera una obra teatral, a través de su puesta en escena, es capaz de evidenciar los diversos procesos y transformaciones políticas, culturales y sociales asociadas a su contexto de creación, convirtiéndose en un espacio de memoria específico. En el análisis son abordadas la puesta en escena original de *Hechos Consumados*, dirigida por Nelson Brodt el año 1981, y la puesta en escena realizada el año 2010 por Alfredo Castro. Ambas se consideran casos en donde las memorias traumáticas de la dictadura son transmitidas y reproducidas por y para las generaciones venideras.

**Palabras clave:** dramaturgia, memoria social, Juan Radrigán, teatro político chileno, memoria y olvido

## **ABSTRACT**

This work, born from the Master Thesis with the same title, relates to the playwriting role as a memory and oblivion's representation space of marginalized people in abandonment contexts. Through the analysis of *Hechos consumados*, written by the Chilean playwright Juan Radrigán, the main objective is to identify which are the dramatical elements in this piece that contribute to the production and reproduction of social memory. It also pretends to elucidate in which ways a theatre play, through its representation, may give evidence of the political, cultural and social processes and transformations associated to the play's

creation context, becoming a specific space of memory. In the analysis are considered the original staging of *Hechos consumados*, directed by Nelson Brodt in 1981, and the staging created by Alfredo Castro in 2010. Both are considered cases in which the traumatic memories of our dictatorship are transmitted and reproduced by and to the upcoming generations.

**Keywords:** playwriting, social memory, Juan Radrigán, Chilean political theatre, memory and oblivion

Esta investigación, que comenzó hace ya más de tres años, tuvo como foco principal el observar el rol de la dramaturgia chilena en aquellos procesos de producción de la memoria social de sujetos en situaciones de olvido. El estudio de la obra *Hechos consumados*, escrita el año 1981 por Juan Radrigán, permitió una reflexión sobre las formas dramáticas y los recursos poéticos de la dramaturgia que se vinculan con la memoria, identidad y olvido de la clase social más desposeída en Chile y víctima de la dictadura militar ocurrida entre los años 1973 y 1989.

Algunas de las preguntas más relevantes de la investigación fueron: ¿Cómo la dramaturgia, en cuanto producto artístico, construcción discursiva y potencial puesta en escena, permite la producción y reproducción de la memoria social? ¿Qué elementos de la creación dramática y teatral presentes en *Hechos consumados* contribuyen a comprender, representar y vislumbrar la memoria de individuos segregados en Chile?

La idea prevaleciente ante estas interrogantes era que la dramaturgia se erige como un género que, a través de su acontecimiento, posibilita la producción y reproducción de memorias sociales. En ese sentido, la existencia de obras como *Hechos Consumados*, ya sea en su escritura y presentación original, como en las posteriores puestas en escena, ha contribuido a una reflexión única sobre la historia reciente chilena y la memoria de las víctimas de violencia en dictadura.

El teatro, en cuanto acontecimiento social y reflejo de los fenómenos históricos de una sociedad, pueblo o civilización, se constituye también como una forma de hacer política y transmitir los sucesos más relevantes de dichos grupos. Esta necesidad de memoria se

hace particularmente evidente a partir de la segunda mitad del siglo XX, luego de las devastadoras consecuencias de la II Guerra Mundial y el Holocausto Judío. La Shoah, en ese sentido, expresa una línea de demarcación ante esta inquietud, pues inaugura una crisis de la conciencia histórica (Liguier-Degauque & Teulade, 2018).

1. Grupo de teatro popular dirigido por Juan Radrigán. Nace con el propósito de acercar el teatro a poblaciones populares, barrios periféricos y espacios marginalizados en Santiago, Concepción y regiones. Algunos de los miembros más significativos de la compañía fueron Nelson Brodt, Silvia Marín, José Herrera, Manuel Lattus, Jaime Wilson y Mariela Roi, entre otros.

2. Actor y director teatral de extensa trayectoria en teatro, cine y televisión. Trabajó en la Compañía el Telón hasta el año 1983.

Fueron analizadas dos puestas en escena de la obra: la primera, estrenada por la Compañía de Teatro Popular El Telón<sup>1</sup> en 1981 y dirigida por Nelson Brodt<sup>2</sup>, y la segunda, del año 2010, dirigida por el actor y director chileno Alfredo Castro. A partir de la realización de entrevistas a participantes de los dos montajes, se pretendió comprender la incidencia de los factores contextuales, históricos y políticos, tanto en la obra dramática como también en sus potenciales representaciones escénicas. Es importante señalar que la investigación no incorporó la observación de audiencias ni un estudio de las críticas precedentes de ambos montajes, sino una reflexión respecto a los procesos de creación tanto de la dramaturgia como de las resultantes puestas en escena.

Ambas escenificaciones fueron observadas como casos en donde la memoria se hace presente en un espacio escénico, y no solo en la obra dramática en cuanto documento. En ese sentido, es posible distinguir una *performance* de la memoria (Plate & Smelik, 2015) que cobra significado en un territorio colectivo, más allá de los límites escriturales del autor.

Los planteamientos por exponer son apenas una parte de lo que fue mi tesis de Magíster, que no podría reducirse en su totalidad a un artículo. Por ello, deseo referirme únicamente a algunas de las claves encontradas tanto en la dramaturgia como en los procedimientos escénicos de los dos montajes ya mencionados, que permitirían develar esta relación de la dramaturgia de Juan Radrigán con la construcción de memorias.

### **‘HECHOS CONSUMADOS’ Y LA INFLUENCIA DE JUAN RADRIGÁN EN EL PALCO CHILENO**

Juan Radrigán nace en 1937 en la ciudad de Antofagasta, en el seno de una familia de esforzados trabajadores. Pese a haber dejado la escuela con solo seis años, aprende a leer y escribir gracias a su madre, profesora de educación básica. A los diez años comienza a escribir

cuentos y poesía, pero recién a los cuarenta y dos años publica su primera obra: *Testimonio de las muertes de Sabina* (1979), puesta en escena por la compañía de Teatro del Ángel. Sus más de cuarenta obras —siendo las más destacadas *El loco y la triste* (1980), *Las brutas* (1980), *El toro por las astas* (1981), *El príncipe desolado* (1998) y *Amores de cantina* (2011), entre otras— le otorgaron diversos premios y su debido reconocimiento como uno de los dramaturgos más relevantes en la historia del teatro chileno.

De sus experiencias en el mundo obrero se nutrió para extraer las temáticas y el lenguaje que caracterizan la mayoría de sus obras. Testigo de la cruda dictadura y sobreviviente a la pobreza, su dramaturgia, de un particular registro simbólico, poético y popular a la vez, contribuyó a la representación de la memoria de la clase chilena más vulnerable. En ese sentido, Radrigán “abandona el centro para habitar la periferia como metáfora de lo utópico, en una apuesta no sólo ideológica sino también artística, y donde la imagen poética aparece “cuasi virgen entre la expresión de lo marginal y un léxico ‘incorrecto’” (Carrera & Gómez Redondo, 2017, p.2).

*Hechos consumados*, una de sus primeras publicaciones, nace en el sombrío contexto del régimen militar liderado por Augusto Pinochet, frente al cual comenzaban a aparecer artistas que aspiraban a denunciar, al menos de modo implícito, la represión, la violencia y las violaciones a los Derechos Humanos cometidos en una dictadura que se extendería hasta el año 1989.

La obra tiene como protagonistas a Marta y Emilio, dos indigentes en la más radical pobreza que se conocen en un terreno baldío a orillas del río Mapocho, en la periferia de la ciudad de Santiago. Luego de que Emilio rescatara a Marta de ahogarse —no queda claro si en un accidente o en un intento de suicidio— entablan una particular relación donde comparten historias, miedos y preguntas existenciales acerca de su condición de abandono.

Esta tentativa por conformar un hogar es interrumpida por la aparición de Miguel, cuidador del terreno, quien les pide salir del sitio por ser propiedad privada. Debido a que se niegan a salir de ahí, pues es su único posible lugar de supervivencia, Miguel mata a palos a Emilio, al final de la obra. El desenlace culmina con la angustiada pregunta de

Marta: “¿Qué hicieron con nosotros?, dotando a la obra de una reflexión que resuena hasta hoy: la falta de justicia y dignidad en dictadura.

Juan Radrigán, tal como otros diversos artistas de su generación, pretendía —a su modo— otorgar respuestas ante los brutales hechos acontecidos durante la dictadura comandada por Augusto Pinochet. Frente al Golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973, el autor consigue, luego de los primeros crudos años de violencia y represión, “articular un heterogéneo coro de voces disidentes, resistentes o contestatarias” (Albornoz, 2005, p.102), con el propósito de realizar actos de protesta implícita, a través de representaciones simbólicas y discursos velados.

A diferencia de dramaturgos precedentes que ya habían desarrollado un teatro político durante el siglo XX en Chile, Radrigán se decide por una propuesta radical: convertir a los marginados sociales en los personajes no sólo centrales sino únicos dentro del espacio dramático (Hurtado & Piña, 2011, p.10) y situarlos en contextos y conflictos límites, lo que los lleva a “trascender la barrera de su caracterización socio-económica para proyectarse a las bases de la condición humana misma” (p.11).

Motivado en gran parte por la grave crisis económica en Chile y las secuelas de la primera etapa de la dictadura de Pinochet, caracterizada por la desaparición y tortura sistemática de presos políticos, el autor no sólo expresa las injusticias y brutal violencia a la que los miembros de grupos sociales vulnerables han sido sometidos, sino que los posiciona como los protagonistas absolutos de su dramaturgia.

Los personajes de *Hechos consumados* ciertamente se encuentran en un territorio entre lo trágico y lo metafísico, presentándose como un cúmulo de voces desdibujadas y casi al borde de la muerte. Además de Marta, Emilio y Miguel, aparece en la acción dramática Aurelio, muy próximo al arquetipo del loco. Se le describe como un “ser extraño” (Radrigán, 2005, p.11), vestido con harapos inclasificables (Ibid.) y que anuncia con figuras simbólicas y palabras inconexas la miseria, la desolación e incluso la muerte de Emilio.

En todos ellos se observan distintos niveles de marginalización. Mientras que la pobreza de Marta y Emilio es concreta en su máxima radicalidad, y la de Miguel latente o silenciosa, debido a la enfermedad

de su esposa y el miedo a perderlo todo, Aurelio la experimenta desde otro lugar de habla: tiene hambre, pero “no de pan” (p.12) y pese a sus carencias materiales, no llega a ser consciente de ellas.

Otra figura relevante en el desarrollo de la obra es la aparición, casi al inicio de la acción dramática, de un grupo de personas que huye de la ciudad —o es expulsada— en una suerte de éxodo o destierro masivo. Sin ser personajes desde una concepción tradicional, pues no tienen diálogos ni aparición real en escena, se hacen presentes a partir de su colectividad en peligro, o a partir de su inminente ausencia.

A lo largo de la fábula, estas personas vuelven a surgir en varias ocasiones. Marta les grita; los interpela; intenta hablar con ellos, pero no responden. Nítida evocación a los Detenidos Desaparecidos en dictadura: gente que se desvanece y se esfuma para nunca más volver. Luego de quedarse observándolos sin respuesta, Marta le pregunta a Emilio si este va con ellos, a lo que él responde con otras frases que insinúan la desaparición:

**EMILIO:** No, no tengo idea de quiénes son ni pa’ dónde van

**MARTA:** No me gustan, me dan miedo... A lo mejor ha pasado algo

**EMILIO:** ¿Que no sabí lo que pasó?

**MARTA:** Yo digo ahora

**EMILIO:** No he oído na’ (*mirando*); pero no se ven asustados

**MARTA:** Ni felices tampoco. (Radrigán, 2005, p. 7)

El terror y la constante sensación de estar siendo observado son parte de las memorias de dictadura, también insinuadas en *Hechos Consumados*:

**MARTA:** ¿Qué te pasa?

**EMILIO:** ¿Tenís una idea así como que lo están sapiando? ¿Como que hay alguien dando vuelta? (*Busca*)

**MARTA:** (*Asustada, siguiéndole*) ¡El loco!

**EMILIO:** No.

**MARTA:** ¡Ellos po! (p. 18)

Ese “ellos” referido por Marta alude claramente a los militares y agentes de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA), encargados de la

persecución, tortura y asesinato de miles de civiles. Un poco más adelante, Emilio explica con ironía el motivo del actuar de dichas fuerzas:

**MARTA:** Sipo, si la cuestión está igual en todas partes. ¿Por qué los persiguen?

**EMILIO:** Porque están haciendo un mundo mejor.

**MARTA:** ¿Pa' quién?

**EMILIO:** Pa' nosotros (p. 18-19).

La trágica muerte de Emilio al final de la obra, asesinado a palos por Miguel por negarse a salir del terreno, funciona como soporte para la simbolización de las torturas y violaciones a los Derechos Humanos en nuestra dictadura. Luego del estallido social chileno en octubre de 2019, estas temáticas resuenan con contundencia, pues las brutales violaciones a los DD.HH parecen haber desarticulado casi por completo la convicción del “Nunca más”. En efecto, las emociones, deseos, memorias y afectos movilizados en la contingencia chilena vendrían a retomar o continuar el profundo sentimiento de injusticia de aquellos que sienten que el sistema los ha hecho indignos e invisibilizados.

### **TREINTA AÑOS DE MEMORIA: LAS PUESTAS EN ESCENA DE ‘HECHOS CONSUMADOS’ DE 1981 Y 2010**

Las entrevistas a los principales creadores e intérpretes de las representaciones de *Hechos consumados* de 1981 y 2010 posibilitaron encontrarse con el testimonio vivo de una memoria que sigue teniendo hasta hoy en día múltiples resonancias en las prácticas teatrales chilenas. Fueron entrevistados José Herrera, Silvia Marín y Nelson Brodt; actor, actriz y director de la puesta en escena original de 1981, respectivamente; además del actor José Soza, la actriz Amparo Noguera y el director Alfredo Castro, todos participantes de la puesta en escena del año 2010. Estas figuras de la escena teatral chilena me permitieron tener un acercamiento sensible a la obra, a través del cual los sucesos se desplazan a una otra historia; una historia viva que se renueva a través del tiempo (Halbwachs, 1995).

Evidentemente, el contexto de creación de ambas puestas en escena es disímil. El montaje original, estrenado el 26 de septiembre de 1981 en la Sala Bulnes en Santiago, Chile, tuvo como característica fundamental el haber sido ensayado casi a la par con el proceso escritural de Radrigán,

fundador de la Compañía de Teatro el Telón. Pese a que el autor no estaba seguro de que la obra estuviese terminada, los demás miembros sabían que lo que había escrito era demasiado significativo como para no ponerlo en escena. Silvia Marín relata sus primeras impresiones de la dramaturgia, luego de que Juan les entregase un manuscrito en uno de los ensayos de otro montaje:

“(...) yo termino de leerla como a las una de la mañana y llamo a Nelson y le digo “pero es que esto es maravilloso”, y Nelson me dice “lo mismo digo, pero no quería llamarte para no molestar”. “Esto es mágico, la voy a volver a leer”. La leí tres veces. A las tres de la mañana me duché y lloraba, lloraba, no me podía contener, porque era algo tan maravilloso para la época, que rompía todos los esquemas de todo lo que habíamos hecho alguna vez. Entonces nos dijimos “esto es un tesoro”. Entonces Nelson dijo “con esto hay que empezar, a esto no hay que hacerle nada, nada” (Silvia Marín, comunicación personal, 3 de febrero de 2020).

Esta dinámica de creación retroalimentativa, en la cual el autor acogió e incorporó las contribuciones y exploraciones escénicas de los demás miembros de la compañía, puede explicarse debido al profundo espíritu colaborativo al cual aspiraba el teatro chileno de la época, que vivía una suerte de reinención tras los brutales primeros años de Dictadura Militar. En ese sentido, la creación colectiva —llevada a cabo no sólo por la Compañía El Telón, sino también por otros grupos teatrales— proponía un diálogo entre artistas y sectores populares que abordase temáticas ajustadas a la realidad nacional del momento (Hurtado, 2010). Se observa que la ausencia de jerarquías entre los miembros de esta y otras compañías de la época era, en muchos casos, una suerte de rebelión ante el orden militar y la restricción de las libertades humanas.

La obra tuvo una recepción sumamente positiva por parte del público, la prensa y la crítica especializada, y en 1982 es elegida la mejor obra del año por el Círculo de Críticos de Arte. Se podría decir que Radrigán marcaba un antes y un después en el teatro chileno en dictadura: había encontrado una nueva forma de enunciar lo que nadie se atrevía a hablar por esos años. *Hechos consumados* fue representada numerosas veces en Santiago y regiones, tanto en salas de teatro tradicionales como en poblaciones de los sectores más pobres del

país. A menudo, se organizaban foros y discusiones después de la obra, donde pobladores y obreros daban sus impresiones y compartían sus testimonios de la violencia.

Es posible afirmar que *Hechos consumados* trasciende sus límites como documento textual, pues los intérpretes de la obra, que en varias ocasiones debían salir corriendo de la representación por la inminente llegada de los militares, fueron encarnando esas vivencias en su actuación. En ese sentido, se observa una *performance* de la memoria; entendida como un acto de memorización en donde la memoria y su representación en el arte y la cultura popular es fundamentalmente procesual y dinámica (Plate & Smelik, 2013).

Para Nelson Brodt, el montaje de 1981 viene a recuperar el período de mayor represión y violencia en dictadura, ocurrido entre 1973 y 1978. En su opinión, la obra no hubiese podido, en ningún caso, ser escrita o escenificada durante aquellos peores años:

Habían ocurrido esos cinco años de mucha violencia, realmente terrible... muchas veces tú salías en la mañana y no estabas muy seguro de volver a tu casa en la noche. Amigos que se llevaban, que desaparecían... es terrible hablar de eso.

Esos cinco años crean una cierta atmósfera que es la que se recoge en la obra, más intuitivamente que intelectualmente. Porque habíamos vivido la experiencia, habíamos estado ahí y obviamente esto se procesa tres o cuatro años después y aparece en 1981 este trabajo. La obra está inspirada y basada en ese período brutal de los primeros años de la dictadura de Pinochet, y eso creo que es lo que le da importancia, lo que la mantiene como una obra importante. (Nelson Brodt, comunicación personal, 14 de enero de 2020).

Respecto a este punto, la noción de Postmemoria inaugurada por Marianne Hirsch (2012) es vital, pues nos permite comprender que los sucesos catastróficos de una sociedad son transmitidos en un acto de transferencia a las siguientes generaciones, manteniendo una conexión viva entre el pasado y el presente. La dictadura chilena, como caso ejemplar de un evento traumático, implica que aquellas memorias asociadas transgreden los límites espaciotemporales en los que sucedieron dichas indecibles violaciones a los Derechos Humanos.

Señala también la autora que la memoria colectiva no comprende exclusivamente la experiencia directa de las víctimas de un evento, sino también la herencia incorporada del trauma que estos logran traspasar a las generaciones venideras, pues dichas experiencias fueron transmitidas a ellos de manera tan profunda y afectiva que parecen constituir memorias por sí mismas (Hirsch, 2012, p.5).

La segunda puesta en escena abordada en la investigación, realizada el año 2010 en el Teatro La Memoria y dirigida por Alfredo Castro, puede darnos algunas luces respecto a esta problemática. El director, quien ya había montado la obra en 1999, es convidado a reestrenarla a propósito de los doscientos años del teatro chileno, en el marco del Festival Internacional Santiago a Mil.

El deseo de recuperar parte de las vivencias en dictadura y las identidades de sujetos desplazados de la sociedad chilena lleva al director a crear la *Trilogía testimonial de Chile*, conformada por las obras *La manzana de Adán* (1990); *Historia de la sangre* (1991) y *Los días tuertos* (1994). Estos antecedentes explican, en parte, su interés por la dramaturgia de Juan Radrigán:

A mí me atraía mucho el dolor de Radrigán... el desencanto de Radrigán. Me sentí muy entusiasmado con esa mirada de la sociedad chilena. Y él murió diciendo lo mismo, que aquí lo que no había habido es justicia y que eso iba a acarrear una serie de dificultades como las que estamos viviendo ahora, porque no se hizo justicia a tiempo. Esa mirada de Radrigán de lo social me interesó mucho (Alfredo Castro, comunicación personal, 13 de enero de 2020).

Las críticas a su puesta en escena de *Hechos Consumados* también fueron positivas. Para ese entonces, tanto la dramaturgia de Juan Radrigán como el trabajo de Alfredo Castro ya estaban ampliamente consolidados en el teatro chileno. En este caso, resulta claro que el contexto de producción era radicalmente diferente al del estreno original pues, con una democracia instaurada hace veinte años, las manifestaciones sociales habían perdido su carácter de urgencia y los mecanismos de represión por parte del Estado continuaron, pero fueron adquiriendo dimensiones más silenciadas o sutiles.

El retorno de la democracia en Chile, los avances tecnológicos y las consiguientes transformaciones sociales y culturales se vieron reflejadas en las decisiones espaciales de la puesta en escena de Alfredo Castro, que actualizaron la estética global de la obra y han permitido la preservación de la memoria de *Hechos consumados*. Esto, comprendiendo que todo lo que recordamos está intrínsecamente asociado a lugares; que algo que sucedió “tuvo lugar” y que dichos lugares de memoria ofrecen un “apoyo a la memoria que falla, una lucha contra el olvido, incluso una suplencia muda de la memoria muerta (Ricoeur, 2004, p.63).

Para Alfredo Castro, tales transformaciones sociales implicaban una actualización de los códigos éticos y estéticos de la obra original, para que así resonara con las nuevas audiencias. El director señala que su principal objetivo en ese montaje consistió en distanciar la noción de pobreza que la obra indica, pues treinta años después se contrastaba con otra realidad:

En las indicaciones de autor Radrigán habla de un sitio baldío, de una tetera llena de humo, un cordel con ropa tendida, que es el imaginario de una pobreza que obviamente existía, existió, pero nos toca a nosotros también el cambio estético de la miseria en Chile” (Comunicación personal, 13 de enero de 2020).

Por este motivo, Castro decide eliminar todo rastro de pobreza material presente en la puesta en escena original y en la clase chilena más desposeída (el fuego, los harapos, el pan y el té), y optar por una escenografía contemporánea radical, a través de la metáfora de un espacio vacío, en desnivel, que terminaba por “comerse a los personajes” al fondo del escenario. Tales decisiones contribuyeron a que, según el director, el público adquiriera otro nivel de escucha y entendimiento de una dramaturgia nacida casi treinta años atrás.

Ambas puestas en escena pueden considerarse casos de Postmemoria, como consecuencia de una estructura de transmisión inter —y trans— generacional de conocimiento y experiencias traumáticas (Hirsch, 2012). En palabras de Nelson Brodt, las vivencias de la dictadura resuenan incluso en la gente que no las experimentó:

Para los que no la hayan vivido, como en el caso de muchas personas —sobre todo la gente de menos de treinta o cuarenta—

igual está presente en su memoria. Igual. Es una memoria muy fresca. De esa no te escapabas. Aunque eso hoy día se deslice por encima de ti, es una memoria heredada (Comunicación personal, 14 de enero de 2020).

Aunque la puesta en escena de 2010 tiene múltiples resonancias con la de 1981, no se erige únicamente como memoria de la anterior, pues ambas se correspondieron y fueron, a su vez, correspondientes con su propio tiempo. La representación de 2010 deviene memoria de la original, pero es capaz de transgredir sus límites y ser reconocible por las nuevas generaciones.

Ya sea desde una fuente primaria, como la narrativa oral y la recolección de testimonios y relatos verídicos; o a partir de una construcción ficcional —como es el caso de la gran parte de la producción de Radrigán— la dramaturgia se convierte en una manifestación de memoria colectiva cuando es llevada a escena y puesta en acción. Esto, por supuesto, no quiere decir que el teatro deba funcionar como un mero depósito de hechos históricos o discursos políticos, pues “más allá del saber y del entendimiento, el teatro efectúa un trabajo de memoria en los cuerpos, en los afectos y, solo después, en la consciencia” (Lehmann, 2013, p. 334).

En *Hechos consumados* los cuestionamientos de la época de dictadura resuenan hoy en las generaciones venideras, que son capaces de percibir las huellas y rastros de aquel pasado reciente en un tiempo actual. Ambas representaciones traen a la luz la memoria de tiempos ya pasados, manifestados de forma concreta en nuestros afectos y emociones como espectadores y sujetos sociales.

### **‘HECHOS CONSUMADOS’ COMO LUGAR DE MEMORIA Y OLVIDO**

La problemática del olvido es inherente a la de la memoria y se hace evidente tanto en la trama como en el tema de *Hechos consumados*. La dictadura chilena —al igual que otras tantas en Latinoamérica— suscitó, a través de prácticas de poder y violencia, un olvido profundo de la identidad social, en especial la de individuos marginalizados. El olvido como un “atentado contra la fidelidad de la memoria” (Ricoeur, 2004, p. 531), nos lleva a preguntarnos cómo, hasta el día de hoy, permanece una política de olvido; tal vez como un mecanismo de cohesión social en la reconstitución de la democracia desde los años 90’.

De este modo, es posible reconocer en nuestra historia reciente un tipo de olvido en cuanto silencio humillado —según los siete tipos de olvido propuestos por Paul Connerton (2008)— en la medida en que muchos de los sobrevivientes y víctimas tienen miedo de hablar, y también de recordar. El olvido como silencio humillado puede manifestarse como una clase particular de vergüenza colectiva, donde se detecta tanto un deseo de olvidar como, a veces, el real efecto del olvido (p. 67). Los protagonistas de *Hechos consumados* han sobrevivido a la miseria, a la humillación e incluso a la violencia, pero no tienen el poder suficiente para atreverse a hablar o a denunciar las injusticias que los inundan.

Sin embargo, también se observa otra dimensión de este concepto: el olvido puede ser considerado como una forma de equilibrar los vínculos y experiencias compartidas e indispensable en el proceso de formación y consolidación de nuevas memorias. Tal y como señala Jöel Candau, el olvido es capaz de, potencialmente, conferirle mayor valor al acto de recordar:

solamente después de haber experimentado el olvido, los individuos son capaces de apreciar el recuerdo; los grupos y las sociedades construyen su identidad jugando permanentemente con los dos registros: por una parte, el deber o necesidad de memoria (...) que puede ser una condición del intercambio y la reciprocidad; por otra parte, el deber o la necesidad de olvido (2006, p. 7).

El olvido es un tema presente en el discurso de los protagonistas, y su búsqueda por la dignidad pareciera ser una batalla contra este apagamiento. Para Amparo Noguera, actriz intérprete del personaje de Marta el año 2010, Radrigán instaló en el teatro y la dramaturgia grandes preguntas sobre “cómo esa dignidad se trata de quitar del ser humano y cómo el ser humano — y sus personajes— la defienden hasta el final, de la forma que sea” (Comunicación personal, 23 de enero de 2020).

Se observa, de este modo, que la labor del dramaturgo es también la de un doble testigo: da cuenta de lo que observa de su propio tiempo y, a su vez, logra sobrevivir para contarlo. El recorrido trazado por Radrigán, en un mundo en donde la historia se asemeja a un montón de ruinas, no consiste en una recreación enteramente nueva, sino en un largo y paciente recogimiento de esos pedazos perdidos y dispersos (Gabnenin, 2018, p. 7).

Por último, el público de ambos montajes funciona como un catalizador de estos temas, pues es testigo de aquellos seres desposeídos representados en la escena. En la medida en que presencia sus vivencias, es capaz de verificar el testimonio de la violencia y, por lo tanto, contribuir a la recuperación y reproducción de esas memorias traumáticas. El recuerdo, por ende, se convierte en reconocimiento; en una “re-(a)presentación, en el doble sentido del re-:hacia atrás y de nuevo” (Ricoeur, 2004, p.56). Es, en toda su potencia, el teatro como un depósito de la memoria que ofrece un soporte a la lucha contra el olvido.

### **CONSIDERACIONES FINALES**

Luego de haber intentado exponer, de modo muy sucinto, las principales temáticas y reflexiones abordadas en esta investigación, me gustaría proponer algunas ideas de cierre. El testimonio de los artistas entrevistados me permitió divisar una memoria heredada a través del oficio teatral de mi país, que espero pueda ser compartida mediante futuras producciones y trabajos. Los treinta años transcurridos entre el estreno original y la puesta en escena de 2010 me animan a recordar que la brecha, el intervalo y la distancia temporal son también elementos primordiales en la transmisión de la memoria de *Hechos consumados*.

A veces, la sola acción de recordar parece cobrar más relevancia que aquello que recordamos. Y hoy, diez años después, los que vimos la dictadura a través de los ojos de nuestros padres, resistimos —desde diversas trincheras y escenarios— para que sus oscuras consecuencias no vuelvan a repetirse nunca más. Desde las multitudinarias protestas en Chile el año 2019; al 25 de octubre de 2020, donde una amplia mayoría votó a favor de la creación de una nueva constitución y hoy, solo unas semanas después de que el plebiscito de salida fuese rechazado, pareciera ser que *Hechos consumados* tiene más vigencia que nunca.

En *Hechos consumados* los cuestionamientos de la época de dictadura resuenan hoy en las generaciones venideras, que son capaces de percibir las huellas y rastros de aquel pasado reciente en un tiempo actual. Ambas representaciones traen a la luz la memoria de tiempos ya pasados, pues, como bien señala Castro “—quien trabajó en un montaje de la obra estrenado en enero de 2020— la dramaturgia de Radrigán “opera como ese precipitado de memoria absoluta” (Comunicación personal, 13 de enero de 2020).

La pregunta sobre la memoria en la dramaturgia y en el teatro supone, también, un ejercicio de memoria individual y subjetiva, a partir de la referencia a recuerdos tan efímeros como los que despierta la representación teatral. En la dramaturgia, la forma del olvido carga múltiples dimensiones, algunas fuera del texto en sí mismo. Su binariedad (escrita/actuada; narrativa/performativa; mental/corporal) la convierte en un territorio particularmente provechoso para las reflexiones sobre la historia e identidad de un grupo determinado.

Es, quizás, mediante el actual ejercicio teatral de las nuevas generaciones en Chile y en Latinoamérica, que se hace posible enfrentar el desafío de corporizar, reproducir y transformar el deber de memoria de aquella herencia compartida del trauma. Finalmente, propongo al acto de escritura académica como otra instancia más de reproducción y resignificación de aquella memoria recuperada, en primer lugar, por el rol del dramaturgo.

#### **REFERENCIAS**

- Albornoz Farías, A. (2005). Juan Radrigán, veinticinco años de teatro, 1979-2004. *Acta Literaria*, (31), p. 99-113.
- Candau, J. (2006). *Antropología de la memoria*. Nueva Visión.
- Carrera, F. y Gómez Redondo, G. (2017). Antilenguaje, poética de la Marginalidad y Utopía en Juan Radrigán. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 22 (76), 91-97. <https://www.redalyc.org/journal/279/27952379009/html/>
- Connerton, P. (2008). Seven types of forgetting. *Memory Studies*, (1), 59-69. <https://doi.org/10.1177/1750698007083889>
- Gagnebin, J.M. (2018). *Walter Benjamin: os cacos da história*. N-1 edições.
- Halbwachs, M. (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Anthropos editorial.
- Hirsch, M. (2012). *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Columbia University Press,

- Hurtado, M. de la L. (2010). *Antología: Un Siglo de Dramaturgia Chilena, Tomo III, 1973-1990*. Comisión Bicentenario Chile, 2010.
- Hurtado, M. de la L. y Piña, J.A. (2011). Los niveles de marginalidad de Radrigán. En J. Radrigán, *Hechos consumados: 11 obras*. LOM Ediciones.
- Lehmann, H-T. (2013). *Teatro Posdramático*. Cendeac.
- Liguier-Degauque, I. y Teulade, A. (2018). *La mémoire de la blessure au théâtre: Mise en fiction et interrogation du traumatisme de la Renaissance au XXI siècle (Introduction)*. [http://www.pureditions.fr/couvertures/1526299878\\_doc.pdf](http://www.pureditions.fr/couvertures/1526299878_doc.pdf).
- Plate, L. y Smelik, A. (2015). *Performing Memory in Art and Popular Culture*. Routledge Research in Cultural and Media Studies.
- Radrigán, J. (1996). Encuentro con la palabra. *Apuntes*, (111), 52-53. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-74364.html>
- Radrigán, J. (2005). *Hechos consumados; Diatriba de la empecinada*. LOM Ediciones.
- Ricoeur, P. (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Fondo de Cultura Económica.

**Recepción:** 6/10/2022

**Aceptación:** 30/11/2022

**Cómo citar este artículo:**

Johnson, T. (2022).  
Hechos consumados,  
de Juan Radrigán:  
la dramaturgia  
como espacio de  
representación y  
reproducción de la  
memoria social. *Teatro*,  
(8), 129-144. <https://doi.org/10.5354/0719-6490.2022.69237>