

Teatralidades de la Memoria a 50 Años del Golpe

ALICIA DEL CAMPO

California State
University, Long Beach

RESUMEN

Este ensayo reafirma las teatralidades de la memoria como campo particular de estudio de las teatralidades sociales, área que se ha venido configurando en las últimas décadas como forma de intervención artístico-política en la lucha por la memoria social. Desde este marco se exploran diversas estrategias de memorialización e intervención en el espacio público desarrolladas durante las actividades de conmemoración de los 50 años del golpe de Estado en Chile.

Palabras clave: Teatralidad, Teatralidades sociales, Teatralidades de la memoria, memoria social, patrimonialización.

ABSTRACT

This essay reaffirms the notion of theatricalities of memory as a specific area of study within social theatricalities. It has evolved in recent years as various forms of artistic and political intervention aimed to preserve social memory. Within this framework, the essay explores different commemoration strategies and interventions in public spaces developed during the 50th commemoration of the coup d'état in Chile.

Keywords: Theatricality, social theatricalities, theatricalities of memory, social memory, patrimonialization.

LAS TEATRALIDADES DE LA MEMORIA A 50 AÑOS DEL GOLPE

A 50 años del golpe de estado, la lucha por la memoria de la catástrofe continúa siendo un campo en disputa central a la construcción de un sentido de futuro para Chile. Estas disputas, como apunta Elizabeth Jelin se dan a nivel institucional, simbólico y subjetivo y no articulan necesariamente una tensión recuerdo/olvido sino más bien memorias opuestas cada una con sus propios silencios y vacíos (2007, p.138).

La búsqueda de una mirada consensuada sobre el horror de la dictadura que incluya una condena irrestricta a las violaciones a los derechos humanos, la verdad sobre los detenidos desaparecidos, respuesta a las demandas de justicia y reparación y garantías de no repetición han sido un pilar fundamental de la lucha por los derechos humanos en este constante proceso de negociación a nivel institucional, político y simbólico.

Tras el estallido social de 2019, y el proyecto de una nueva constitución, se abrió un horizonte de expectativas que albergaba la esperanza de llegar a la conmemoración de los cincuenta años con la conclusión perfecta de la épica popular de la Revuelta: el fin definitivo del legado dictatorial con una nueva constitución y un proceso refundacional que auguraba profundas transformaciones sociales en respuesta a la legítima expresión del amplio conglomerado ciudadano que salió a las calles para expresar su malestar con el legado económico, político y cultural de la dictadura militar: el modelo neoliberal y su marco legal de base, la constitución del 80. El rechazo del texto constitucional el 4 de sept. de 2022 echó por tierra el final esperado abriendo un complejo panorama político que tornó las conmemoraciones por los 50 años en un espacio de disputa aún más profundapor el sentido del pasado y por los acuerdos que se buscaba alcanzar. Tras el empoderamiento de los sectores más radicales de la derecha y la emergencia de discursos abiertamente negacionistas, el ansiado espacio para esta conmemoración, soñada como definitiva, derivó en un escenario muy distinto.

En este marco sociopolítico, las conmemoraciones de los 50 años buscaron desde diversos ámbitos institucionales, comunitarios y artísticos, insistir en la memoria del dolor, y la violencia como reducto innegable de una memoria social que busca transformarse en una verdad histórica: una condena definitiva e irrefutable de la violencia dictatorial que asegure la convivencia social y el marco democrático.¹ La consigna del *Nunca más* surgió como elemento recurrente en los discursos e intervenciones urbanas reafirmando el reconocimiento de un pasado que no debe repetirse, la búsqueda de un cierre, una clausura, un compromiso y una lectura definitiva del pasado, condenatoria de la violencia y reivindicadora de la lucha social.

1. Desde el Estado “El compromiso de Santiago” propuesto por el presidente Gabriel Boric, pensado inicialmente como un amplio acuerdo de todos los sectores políticos como condena irrestricta a la violencia del golpe, quedó reducida a una carta firmada por todos los expresidentes vivos: Ricardo Lagos, Michelle Bachelet, Eduardo Frei y Sebastián Piñera en que se reafirmaba el compromiso con la democracia firmada el 7 de sept. 2023. Ver texto completo en: “Compromiso por la democracia siempre”, Prensa Presidencia. <https://prensa.presidencia.cl/comunicado.aspx?id=250452>. Ver también La voz de los que sobran (2023).

2. Esta concepción se apoyaba en los aportes de Hernán Vidal (1992) sobre la disolución del teatro como práctica institucional en dictadura, los trabajos de Víctor Turner (1982) sobre la noción de drama social y liminalidad, Irving Goffman (1993) sobre la teatralidad de la cotidianidad, en la lectura densa de la

En las formas de conmemoración de los 50 años desplegadas en torno al 11 de sept. de 2023, las *teatralidades de la memoria* jugaron un rol importante. Desde múltiples posicionamientos y propuestas estéticas las *teatralidades* buscaron conocer/re-conocer/re-integrar la memoria del sufrimiento y el horror en una comprensión situada e historizada de un presente que contribuyera a visibilizar las aspiraciones de futuro como comunidad logrando un avance sustancial en las formas de reparación y un acuerdo que garantice un futuro democrático.

A comienzos de la transición democrática propuse leer como *teatralidades de la memoria* una serie de rituales públicos, que, desde el Estado, los partidos políticos, colectividades artísticas y de derechos humanos nos proponían maneras de entender la chilenidad postdictadura en términos de un discurso de reconciliación nacional que consolidara la estabilidad democrática de una transición negociada con el aparato civil militar dictatorial (Del Campo, 2004).²

LAS TEATRALIDADES DE LA MEMORIA:

ESCENIFICACIONES DE LA DEUDA HISTÓRICA

A lo largo de estas décadas las *teatralidades de la memoria* han llegado a configurar un campo particular de las teatralidades sociales en que las herramientas de la creación escénica han sido puestas al servicio de la reconstrucción de la memoria histórica de la violencia en diversos contextos latinoamericanos, visibilizado historias silenciadas e instalado demandas de justicia frente a las violaciones a los derechos humanos. Desde diversas estéticas, espacios, materialidades y dispositivos se ha buscado activar la memoria social y abrir el espacio a relatos de la experiencia histórica que pugnan por contribuir a la memoria social haciendo visibles experiencias marginalizadas, memorias individuales y comunitarias. Las *teatralidades de la memoria* remiten a formas hegemónicas y contra hegemónicas que se escenifican en la esfera pública para disputar lecturas del pasado reciente en función de una construcción de futuro. Su estudio nos permite acceder a un amplio registro de prácticas de simbolización que se sirven de de lo teatral para articular visiones de la historia y la memoria, y modelar la sensibilidad social.

Las intervenciones efectuadas por las teatralidades de la memoria de los 50 años buscaron crear espacios de encuentro de los cuerpos,

espacios de escucha que sitúan a los testimoniados frente a un otro que recibe el relato de eso olvidado. Estas teatralidades se inscriben en la territorialidad neoliberal buscando, a través de diversos dispositivos de representación, generar espacios que permitan transformar la experiencia individual en colectiva y crear entre actores, activistas y transeúntes en la escena pública un efímero momento de encuentro, una interpelación que convoca desde la vulnerabilidad y el riesgo de exponer el cuerpo a la violencia del espacio urbano neoliberal, cuerpos sobrevivientes cuyo valor ha sido reducido a su capacidad de participación en los modos de intercambio del mercado. Poner el cuerpo en la calle para recordar es en sí un acto de desacato a la biopolítica neoliberal de la producción, el flujo y el crecimiento constante.

El teatro y las teatralidades, en tanto arte público, que convoca cuerpos en un espacio frente a un otro que acompaña como espectador el acto conmemorativo, tiene un potencial privilegiado para activar la memoria social en el sentido que lo exige el conmemorar: el recordar juntos, públicamente a otro, el volver a reconectar el sentido afectivo que me une con ese otro implicado en el re-cordar. Conmemorar del latín *conmemorare* significa «meter en la mente completamente, *recordar* a alguien públicamente» y recordar del latín *recordis*, *re* y *cordis*, corazón, es volver a pasar a alguien por el corazón. Conmemorar implica tanto el conocimiento intelectual, como afectivo, lo público y lo íntimo. En el discurso oficial la invitación es a conmemorar esta fecha: a recordar juntos un momento, una historia, las vidas de personas que no conocimos, es conocer y re-conectar afectivamente con ese otro distante que nos ofrece una manera de entender nuestro presente histórico. Recordar implica necesariamente un conocimiento previo, es volver a ese punto inicial de conocimiento, que estaría dado por la experiencia personal o vicaria, el testimonio de las víctimas y los informes de Derechos Humanos, documentos, evidencias y huellas experimentadas quizás fragmentariamente pero que los rituales conmemorativos invitan a traer al presente en comunidad y con ello darles estatuto de verdad social. Las estrategias escénicas de muchas de estas intervenciones se apoyan precisamente en la capacidad de *poner en cuerpo la memoria* (Cottet, 2009), hacer presente el cuerpo del otro en el cuerpo mismo de los actores y ciudadanos (Del Campo 2016).

cultura de Geertz (1996) y dialogaba con las discusiones en torno a la teatralidad de Juan Villegas (1993, 1996, 1997), Elizabeth Burns (1972) y Emilio Orozco (1969).

Desde el activismo de los diversos colectivos de derechos humanos, de familiares y artistas, las *teatralidades de la memoria* han abierto un espacio de reflexión, dialogando con las políticas de la memoria, y los discursos culturales en torno al golpe de estado. El potencial dramático y de interpelación de la escena callejera ha permitido que movimientos sociales, activistas y artísticos se vuelvan cada vez más espectaculares, resignificando símbolos relevantes del imaginario social para tensionar los discursos circulantes y crear nuevos sentidos que dialoguen de manera efectiva con los discursos hegemónicos. Las teatralidades, magnificadas por la repetición mediática se han convertido en un lenguaje fundamental de los movimientos sociales en su capacidad de apelación a la sociedad civil, al tiempo que la conciencia del poder de la imagen y su multiplicación en redes sociales ha potenciado una incorporación cada vez más consciente y efectiva de dispositivos teatrales en las manifestaciones sociales.

En las conmemoraciones de los 50 años nos encontramos con una amplia gama de intervenciones en el espacio público en las que se van expresando los diversos territorios en disputa de la memoria social y los términos en los que se articulan las tensiones que se busca resolver, y que conllevan un trabajo de rememoración que implica distintas distancias con ese pasado e incluyen diversas modalidades de activación de una post-memoria (Hirsch, 2012) en que activistas y actores de nuevas generaciones testimonian relatos de memorias heredadas.

Estas *teatralidades de la memoria* se han expresado en prácticas de memorialización desde diversas estrategias escénicas dirigidas a territorializar la memoria, patrimonializar sitios de memoria, activar la memoria en espacios en que las políticas neoliberales han borrado las huellas de la catástrofe, generar espacios de escucha e introspección activa y ritualizar demandas de futuro en torno al *nunca más*.

Me propongo aquí abordar algunos ejemplos de estas teatralidades como un camino para llegar a los nudos que subyacen a estas disputas por la memoria social.

**HACER APARECER LOS «MUERTOS/VIVOS» Y POÉTICAS DE LA MIRADA:
«ROSTROS SOBRE LA MONEDA» DE DELIGHT LAB.**

Entre las huellas, documentos e imágenes que dan testimonio histórico de las dictaduras que marcaron la vida política latinoamericana en la segunda mitad del siglo XX, pocas pueden hablar al presente con la fuerza con que lo hacen las representaciones fotográficas de rostros de víctimas de violaciones a los derechos humanos. Una imagen que se reedita para traer a la memoria no solo atributos singulares de un ser humano —una mujer, un hombre, un adolescente— que enfrentó lo peor de la violencia política, sino también rasgos de una época de dolor, miedo, ocultamiento de información y búsqueda desoída de justicia.

—Ana María Risco, Iroumé y Bernasconi

La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira... ¿cómo dar cuenta del presente de esta experiencia, de la memoria que convoca, del porvenir que compromete?

—Georges Didi Huberman

El detenido desaparecido ha sido una de las figuras más representativas de la profundidad del desgarramiento producido por la represión dictatorial en el cuerpo social. La política de exterminio de la izquierda ejercida por la dictadura civil-militar buscó aniquilar los ciudadanos que apoyaban y colaboraron con el proyecto transformador de la Unidad Popular (Padilla, 2023). Desde los inicios de la lucha antidictatorial el esfuerzo por desarticular la *tanatopolítica* (Biset, 2012) de la dictadura encontró en la demanda por los desaparecidos su punto inicial. Las fotografías de desaparecidos entran al espacio público en las manifestaciones de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos como marca distintiva sobre el pecho de las madres y llegarán a convertirse en ícono internacional trascendiendo su inicial función como instrumento de identificación (Risco, Iroumé y Bernasconi, 2021).

El 30 de agosto del 2023 los rostros de los detenidos desaparecidos fueron apareciendo uno a uno, en una proyección lumínica monumental sobre el edificio de La Moneda reinscribiendo su condición de persona, en el espacio más visible y simbólico de la nación. En esta intervención, realizada por el colectivo *Delight Lab* y patrocinada desde el Estado, se proyectaron durante más de tres

horas 1400 rostros. Fue la aparición silenciosa y nocturna sobre una Moneda a oscuras lo que otorgó fuerza a su presencia. Son solo rostros, no hay nombres, ni espacio para la palabra, no hay un lenguaje capaz de contener su ausencia, estos rostros en blanco y negro, con lentes de otra época, parecían emplazar al espectador transeúnte más allá del lenguaje.

La acción convocaba a un silencio contemplativo, introspectivo, a observar los rostros gigantes como espectros de un pasado que vuelve sobre La Moneda, que cobra su deuda, resistiendo al olvido. De pronto, alguien hace suyo ese rostro: «mi papá, ahí está mi papá» grita una mujer mientras filmo y me sobrecoge su sorpresa. En ese instante su deudo es el deudo de los que estamos ahí, trae, en su cuerpo, en su afecto una historia una familia, una pertenencia, su afirmación «es mi papá» lo conecta con la historia y la memoria colectiva y familiar, lo humaniza transformando su memoria personal en social, en el efímero encuentro de ese instante entre espectros y espectadores.

En esta aparición espectral estos *muertos vivos*, encuentran un nuevo sentido, habitan el espacio paradigmático de La Moneda y mueren ahí mismo, junto al presidente, en La Moneda. Escapan del olvido, de los campos de prisioneros, del mar, de tierras revueltas y aparecen mágicamente en medio de la noche en el centro de la ciudad. Son solo rostros jóvenes, no hay cuerpos destrozados. Los desaparecidos solo viven en las últimas imágenes fotográficas rescatadas por parientes y compañeros. Rostros monumentales de otro tiempo, miradas que reflejan una vida anterior a la catástrofe, ¿a quién miraban esos rostros cuando les sacaron esa foto?, ¿quién estaba frente al lente de la cámara? Son espectros de un tiempo/espacio otro transformados en iconografía de la represión. Las imágenes se suceden y espectralmente van apareciendo y desapareciendo sobre la fachada de La Moneda, las sombras de sus ojos se funden con los relieves arquitectónicos del edificio inscribiendo una política de la mirada discontinua y dialéctica, miro y soy mirado por ese rostro que fue y que es, que emplaza la mirada, que hipnotiza en la extrañeza que implica lo indescifrable, la reproducción fotográfica es evidencia y es vacío, es presencia y ausencia del hacer que lo explica, es el antes de la violencia. La propia presencia de la imagen es una invitación a pensar su historia, como lo señala Didi Huberman: «cada vez que

posamos nuestra mirada sobre una imagen, debemos pensar en las condiciones que han impedido su destrucción, su desaparición» (2012, p.15). La imagen misma es una huella de sobrevivencia frente a la política del exterminio.

La obliteración del cuerpo es sustituida metonímicamente por la efímera y discontinua imagen fotográfica de un rostro familiar como único archivo capaz de acercarnos a su existencia. En tanto «inscripción cultural del horror la representación fotográfica del rostro del detenido desaparecido desborda el marco de lo que pudiera considerarse históricamente memorable o siquiera interpretable» (Risco, Iroumé y Bernasconi, 2021, p. 41). Es una imagen que convoca a los espectadores dolientes a un encuentro que es presencia y ausencia a la vez, al reconocimiento de estos *muertos/vivos* que pugnan por re-encontrar su lugar en la historia.

En el dispositivo escénico lumínico proyectado sobre La Moneda por *Delight Lab*, el Estado cumple simbólicamente con reconocer su calidad de ciudadanos, sin embargo, su estética espectral, este aparecer/desaparecer en haces de luz, reafirma su carácter liminal, de muertos/vivos, de deuda, de memoria inconclusa, de duelo pendiente, de cuerpo faltante, de presencia ausencia que convoca a una demanda constante por la recuperación de sus cuerpos/huellas/restos. En los jardines frente a La Moneda, tras los espectadores, los familiares han instalado las fotos con sus nombres, situándolos al interior de una historia. De este modo la monumentalidad de este tenue aparecer sobre el edificio de La Moneda deviene, en los jardines que la oponen, en una teatralidad que los historiza, en un nombre y una fecha de desaparición, habitando el lugar más íntimo de la memoria comunitaria permitiendo el encuentro con los suyos, honrando el duelo con las velas de sus deudos. La teatralidad de la memoria de esta escena devela el sentido más profundo de estos rostros iconográficos cuya espectralidad y liminalidad aluden al sentido mismo de la lucha por la memoria social del golpe, en tanto espacio en permanente disputa por la resignificación de sus muertes y su sentido histórico simbolizada en los momentos en que La Moneda aparecía desnuda, vacía de rostros monumentales para enunciar en grandes letras sobre el centro de la fachada y durante un par de segundos, «¿Dónde están?» «*Los seguiremos buscando*».

**TEATRALIDADES DE LA ESCUCHA, SONORIDADES DE LA MEMORIA:
“NUNCA + A LOS CUATRO VIENTOS”.**

Transmitida con parlantes hacia la calle en el frontis de la casa central de la Universidad de Chile, y por *streaming* desde las cinco de la mañana junto a proyecciones lumínicas realizadas sobre el frontis de la Universidad por *Delight Lab*, la acción dirigida por la dramaturga Ana Harcha, *Nunca + a los 4 vientos* comportó la lectura de un texto de 311 páginas por más de ciento veinte voluntarios desde las 5 a las 11:52 de la mañana, hora en que se había iniciado en 1973 el bombardeo de La Moneda. Como lamento devenido en conjuro, durante más de siete horas voces anónimas leyeron un texto compuesto por Ana Harcha, que combinaba momentos de exaltación poética a la naturaleza, como fuerza vital integral de nuestras existencias, la memoria del dolor con la memoria institucional, el recuerdo de experiencias de violencia al interior de la institución y el testimonio de observadores anónimos, de funcionarios que habían sido testigos mudos de la cotidianidad dictatorial. Junto a los nombres de los detenidos desaparecidos, múltiples fragmentos de memoria, relatos y descripciones parecieron unirse en una gran arpillera sonora, colorida y triste, que vaciló entre sonoridades dramáticas y monótonas, de gran fuerza lírica o imbuidos de una poética de la cotidianidad.

3. La acción *Nunca + a los 4 vientos* estaba originalmente programada para desarrollarse en la calle frente al frontis de la Universidad, pero la lluvia obligó a los creadores a mover la acción al segundo piso del Patio Andrés Bello de Universidad de Chile.

4. Montes explica que “cada busto fue sometido a fuego, logrando como resultado una imagen desfigurada e irreconocible” (Prensa U del Chile, 2023). Esta exposición había sido presentada originalmente en el Museo de Arte Contemporáneo en Julio de 2015. (The Clinic, 25 Julio, 2015). Ver: <https://uchile.cl/noticias/208933/luis-montes-inaugura-exposicion-galeria-de-los-presidentes>

Los dispositivos escénicos invitaban a una teatralidad de la escucha, de una escucha larga e individual, en que el espectador que había llegado al espacio podía decidir por sí mismo cómo ver, escuchar y acompañar la acción.³ Invitaba a sentarse en las sillas frías de un hall de la casa central resguardado por 30 bustos de cera negra, parte de la exposición *Galería de los presidentes* que ofrecía la imagen de una audiencia solemne y espectral, bustos sin nombre en negro brillante sobre sus pedestales, cuyos rostros comportaban la seriedad de sus cargos y las marcas de su época en los diversos vestuarios. La muestra del escultor y vicedecano de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile Luis Montes recreaba una colección de los presidentes de Chile ubicada al interior de La Moneda y destruida por el bombardeo de 1973.⁴

La dramaturgia lograba crear un clima de total introspección, de afecto por la manera en que esos textos llevaban a los auditores/espectadores a encontrarse con los testimonios de muchas

generaciones dentro de la universidad, con textos de testimonios de tortura, y con la solemne lista de desaparecidos. La sobriedad del hall no permitía distracciones, y obligaba a escuchar introspectivamente, a incorporar esos otros cuerpos y esas otras historias en la memoria propia a través de una espectaduría de la escucha, que situaba al espectador en el rol de oidor de memoria. El texto convocaba al encuentro, a una experiencia en que la materialidad misma circundante se revelaba también testigo mudo de la historia, materialidades que al igual que el mar o el desierto también esconden huellas, cuerpos, humanidades que quisiéramos escuchar. Frente al silencio de instituciones, la teatralidad de la acción exaltaba a la materialidad misma como testigo de los hechos, a hacer que la propia materialidad revele sus secretos: «que los muros hablen, que la tierra hable, que las puertas hablen, que las piedras hablen» (Harcha, 2023).

ACTIVACIÓN DE SITIOS DE MEMORIA: #RE-NOMBRAR#RE-CORDAR: TEATRALIDADES ACTIVADORAS DE MEMORIA

La reactivación de sitios de memoria ha sido una importante estrategia de memorialización sobre la que se han articulado teatralidades de la memoria. Los sitios en que ocurrieron las violaciones a los derechos humanos, en tanto evidencia material de los hechos, han de ser signados, y resignificados como territorios depositarios de memoria, campos de disputa simbólica.

Como parte de un plan de reactivación de memoria, el colectivo teatral activista *#Renombrar/#Re-cordar* realizó dos intervenciones en la comuna de Providencia dirigidas a identificar espacios asociados a crímenes del estado terrorista, visibilizar sus víctimas y memorializar los espacios. En ambas intervenciones la dramaturgia se centró en el relato de los hechos desde el espacio en que ocurrieron. En la primera acción en calle Andacollo se desarrolló un relato dramatizado de los hechos del 5 de diciembre de 1974 en que Alejandro de la Barra⁵ y Ana María Puga fueron acribillados al interior de su auto cuando llegaban a un jardín infantil a retirar a su hijo de un año y medio. El lugar de los hechos fue reconstruirlo imaginariamente por los actores marcando con tiza en la vereda, señalando el lugar y número exacto, y la manera en que ocurrieron los hechos. La tragedia de un niño que espera destaca su vulnerabilidad, humanizando a los militantes en tanto padres. Al relato hecho cuerpo por los actores se sucede

5. Hijo de Pedro de la Barra, actor, director y dramaturgo y Premio Nacional de Arte, 1952)

el poema *La ciudad* de Gonzalo Millán (2023, p.1) que en voz de los actores deshace imaginariamente la historia del horror mientras caminan devolviendo sus pasos:

[...] Los militares deshacen lo desfilado.
Las balas salen de las carnes.

[...] Los campos de concentración se vacían.
Aparecen los desaparecidos.
Los muertos salen de sus tumbas.
Los aviones vuelan hacia atrás

La intervención terminó con la inscripción de los nombres Alejandro de la Barra y Ana María Puga sobre la señalética de la calle Andacollo, mientras espectadores y transeúntes oían la voz del hijo, ahora adulto: «No soy Álvaro, no soy ese niño que esperaba a sus padres, no soy esa persona que recuperé... ¿Qué nombre se nombra cuando no hay alguien que lo nombra?» (Bravo y Briones, 2023, p. 4). La voz de este hijo instala la ruptura identitaria de un niño que debió salir del país y a quien se dio otro nombre para proteger su seguridad. El renombrar la calle restaura el orden que permite rescatar la subjetividad borrada. Desde este testimonio sonoro la acción logra generar el cruce entre lo personal y lo social para un sujeto cuya identidad quedó suspendida en el momento de la muerte de sus padres, al tiempo que el renombrar la calle rediseña la memoria del territorio. Los dispositivos teatrales inscriben en las calles de Providencia la memoria de la violencia dictatorial ampliando la cartografía de la memoria y activando nuevos espacio/temporalidades convocando la presencia de transeúntes/espectadores.

Estas teatralidades reactivan marcas territoriales dinamizando efímeros espacios de memoria, evocando poéticamente los hechos para diseminar en la ciudad una cartografía de la memoria que se hace visible en las intervenciones y logra reactivar un pasado que da sentido al presente desde el accionar dinámico de los cuerpos de los actores como sujetos que ponen en cuerpo la memoria.

En las conmemoraciones de los 50 años, las teatralidades de la memoria en sus variadas formas de intervención y convocatoria en el espacio público configuran un productivo espacio para la

revaloración simbólica de las tensiones que marcan los discursos circulantes en torno al pasado traumático sobre el que se busca lograr un consenso ciudadano apoyado en un respeto a los derechos humanos. Los rituales conmemorativos que comportan estas teatralidades se sirven de lugares de memoria paradigmáticos, como La Moneda, símbolo del poder central y situ paradigmático de la catástrofe. Las teatralidades de la memoria se sitúan frente a escenarios que potencian la carga simbólica de sus acciones, reafirmando con el mismo acto conmemorativo, la monumentalidad de un espacio que continúa siendo el referente central de la verdad histórica que se pretende consolidar. El edificio de La Moneda en sí configura, inevitablemente, un escenario cargado de sentidos, que se validan e iluminan cada vez que estas acciones son realizadas frente a ella, en la estratégica utilización de recursos teatrales, de iluminación, música, silencio, para la construcción de imágenes visuales del alto contenido poético.

En las conmemoraciones de los 50 años las teatralidades de la memoria configuraron un variado y poderoso instrumental para la disputa simbólica de la memoria social, enfrentando los emergentes discursos negacionistas con una insistencia en los relatos del horror y una convocatoria a un compromiso con el *Nunca más*, un *Nunca más* que contiene como condición de posibilidad el reconocimiento de los hechos que el negacionismo intenta borrar.

REFERENCIAS

- Biset, E. (2012). *Tanatopolítica*. Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades.
- Boric, G. [@GabrielBoric] (10 de septiembre 2023). Las mujeres de Chile, una vez más, como siempre dándonos una lección #NuncaMás. [Tweet]. <http://bit.ly/467lakO>.
- Bravo, B. y Briones, C. (2023) Estación#1: Andacollo con Bilbao. Ana María Puga y Alejandro de la Barra. Manuscrito de la obra. Sin publicar.
- Bravo, B. y Briones, C. (2023) Estación #2: Los Leones / El Vergel. Dramaturgia De La Acción. Manuscrito de la obra. Sin publicar.
- Burns, E. (1972). *Theatricality: A Study of Convention in the Theater and in Social Life*. Longman
- Cottet, C. (2009). *Actualizaciones en la promoción y defensa de los derechos humanos en el período de reinstalación democrática (1990-2008)*. Tesis de grado, Escuela de Antropología, Universidad Bolivariana, Santiago, manuscrito facilitado por el autor.
- Del Campo, A. (2004). *Teatralidades de la Memoria: Rituales de reconciliación en el Chile de la transición*. Mosquito/The Institute for the study of Ideologies and Literatures.
- Del Campo, A. (2016). Poéticas de la visibilidad/poéticas de la ausencia: cuerpo y teatralidad. *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*. ISSN 2362-2075. (3), 12-32.
- Diario Digital Nuevo Mundo. (2023). Declaración pública de destacadas personalidades e intelectuales a 50 años del golpe de Estado. <https://radionuevomundo.cl/2023/07/05/declaracion-publica-de-destacadas-personalidades-e-intelectuales-a-50-anos-del-golpe-de-estado/> (5 de julio).
- Didi-Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo editora S.A.
- Geertz, C. (1996). *La interpretación de las culturas*. Paidós.
- Goffman, E. (1993). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu.

- Harcha, A. (2023). *Nunca + a los cuatro vientos*. Manuscrito de la autora.
- Hirsch, M. (2012). *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Columbia University Press.
- Jelin, E. (2007). Public Memorialization in Perspective: Truth, Justice and Memory of Past Repression in the Southern Cone of South America. *The International Journal of Transitional Justice*, Vol. 1, 138–156. doi:10.1093/ijtj/ijm006.
- Millán, G. (Octubre 2023). La ciudad *Altazor*. *Revista electrónica de Literatura*. Website. <https://www.revistaaltazor.cl/gonzalo-millan-la-ciudad/>
- La voz de los que sobran. (2023). Exigen reconocer la figura de Allende y condenar el Golpe de Estado: más de 130 académicos/as entregan carta a Boric. *La voz de los que sobran*. <https://lavozdelosquesobran.cl/hoy/exigen-reconocer-la-figura-de-allende-y-condenar-el-golpe-de-estado-mas-de-130-academicos-as-entregan-carta-a-boric/04072023.>)
- Orozco Díaz, E. (1969). *El teatro y la teatralidad del Barroco*. Planeta.
- Padilla, E. (2024). La política de exterminio del gobierno militar. Manuscrito sin publicar.
- Prensa Presidencia. (2023). «Compromiso por la democracia siempre», <https://prensa.presidencia.cl/comunicado.aspx?id=250452>.
- Risco, A., Iroumé, N. & Bernasconi, O. (2021). Imagen del rostro desaparecido. Densidad histórica de un artefacto visual global. *Boletín de Estética*, (54), 11-20. <https://dx.doi.org/10.36446/be.2021.54.240>
- Rocío C. Prensa Uchile. (2023). Exposición escultórica “Galería de los Presidentes” de Luis Montes llega a la Casa Central de la U. de Chile. <https://uchile.cl/noticias/209144/galeria-de-los-presidentes-llega-a-la-casa-central-de-la-u-de-chile>.
- Turner, V. (1982). *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. Paj.

Vidal, H. (1992). Social Theatricality and the Dissolution of the Theater and Institution. *Gestos* (14), 27-33.

Villegas, J. (1996). De la teatralidad como estrategia multidisciplinaria. *Gestos*, (21), 7-19.

Villegas, J. (1993). FITEI 93: Desde la palabra a la teatralidad. *Gestos*, (16), 168-180.

Villegas, J. (1996). De la teatralidad como estrategia multidisciplinaria. *Gestos* (21), 7-19.

Recepción: 11/07/2024

Aceptación: 26/07/2024

Cómo citar este

artículo: Del Campo, A. (2024). Teatralidades de la Memoria a 50 Años del Golpe. *Teatro*, (11), 165-179. <https://doi.org/10.5354/0719-6490.2024.76765>