

ENSAYOS ACADÉMICOS

Televisión y Represión: Una mirada desde el teatro a las huellas de la dictadura en Chile

CATALINA DONOSO
Boston University

En *Un espejo trizado*, José Joaquín Brunner plantea que el modelo cultural de la dictadura chilena estuvo basado en una institucionalidad que suplantó la tríada tradicional Estado-Ley-Escuela por la de Mercado-Represión-Televisión (70). El presente trabajo pretende estudiar la relación de estos dos últimos conceptos en el período de la dictadura militar, especialmente en la década de los ochenta, pero no desde la perspectiva de Brunner, cuya postura desde los acuerdos pre-transición y una vez instalada la democracia en Chile, asume que la televisión es un provechoso aliado, si no desde la de Beatriz Sarlo, quien en su libro *Escenas de la Vida Posmoderna*, con una óptica de análisis mucho más crítica, desenmascara las prácticas que intentan hacer aparecer a la televisión como reflejo de la verdad y como herramienta útil de educación y participación ciudadanas.

La conexión entre represión y televisión en ese período es un enlace que se nutre en dos sentidos. Por una parte, el ambiente represivo —toques de queda, apagón cultural, reducción del espacio público— es un escenario óptimo para hacer de la televisión el espacio de la cultura por excelencia: una instancia para el ocio, la entretención, la evasión e, incluso, la educación. Por otro lado, la televisión, cuya

imitación verosímil de la realidad la constituye una suerte de ventana abierta al mundo, es precisamente el lugar que calla, que niega la represión y que, a causa de ese silencio, potencia su violencia. Hay una serie de hechos horrorosos que no son dichos por el discurso televisivo, pero que sin embargo se saben y de esa manera se convierten en una suerte de bodega clausurada detrás de cuya puerta se oyen gritos.

La revisión teórica planteada se asentará en dos montajes teatrales, *Kinder* y *El Ataúd*, escritos y dirigidos por jóvenes dramaturgos chilenos nacidos durante la dictadura, y reconocidos como parte del movimiento de “Nueva Dramaturgia” de principios del siglo XXI.¹ *Kinder*, de las dramaturgas Francisca Bernardi y Ana María Harcha, y *El Ataúd* de Alexis Moreno —llevada a escena por la Compañía La María, que él mismo dirigiera— son visiones de la infancia de egresados de las dos escuelas de teatro más importantes del país: la Universidad Católica y la Universidad de Chile. En ambas obras se puede leer la huella imborrable dejada por la televisión en una generación educada bajo su

¹ Ninguna de las obras aquí analizadas ha sido publicada aún.

precario alero, y los alcances que su presencia tuvo en las estructuras familiares y en la lectura subliminal de la situación sociopolítica en los hogares.²

Propongo entonces que la relación recíproca entre televisión y represión en la época de la dictadura militar —represión que es terreno fértil para el desarrollo de la televisión como principal espacio cultural y televisión en cuanto discurso que niega la represión—, constituye un referente fundamental en las producciones simbólicas de la generación educada bajo la dictadura. Lo que pretendo en este estudio es explorar la relación bivalente entre televisión y represión en la década de los ochenta durante la dictadura militar en Chile, utilizando estas dos obras de teatro como soportes para interpretar dicha relación, tanto desde el punto de vista formal como del contenido de las mismas.

El trabajo se divide en tres ángulos de análisis. El primero intenta desarrollar algunos aspectos de la relación entre represión y televisión durante la dictadura militar que marcaron y educaron a una generación nacida tras el golpe militar, a través de tres espacios televisivos considerados paradigmáticos. El segundo se propone reconocer en *Kinder* y *El Ataúd* ciertos elementos de dicha relación que atañen a la precariedad escolar versus los íconos televisivos y la vulnerabilidad infantil frente a este discurso mediático. El tercero busca comparar la estructura fragmentaria del discurso televisivo con la de *Kinder*, pero desde su diferencia: *Kinder* como una heredera de la televisión, pero que la traiciona para hablar desde la subversión.

Como ha sido señalado, el análisis se hará desde la perspectiva de Beatriz Sarlo, quien cuestiona las pretensiones de “escenario de la

verdad” de la televisión, oponiéndose a visiones más conciliatorias como podrían ser las de Brunner o García Canclini. Este último en su libro *Culturas Híbridas* denomina “circularidad de lo comunicacional y lo urbano” al “juego de ecos” que se produce entre la realidad política constatable en las calles y la que muestran los medios de comunicación. Desde este punto de vista, esta oposición se plantea como menos problemática y más integradora: “La publicidad comercial y las consignas políticas que vemos en la televisión son las que reencontramos en las calles, y a la inversa: unas resuenan en las otras” (270). En oposición a las propuestas de integración y celebración de los nuevos medios, Sarlo propone un proyecto de sospecha que se asienta mucho mejor en el período de temor permanente vivido durante las décadas de la dictadura, y que la televisión no pudo maquillar.

“RÍE CUANDO TODOS ESTÉN TRISTES”

La canción de créditos del *Japening con Ja*— programa televisivo humorístico de gran éxito durante la década de los ochenta en Chile—, melodía digerible que decoraba las largas tardes de domingo, puede muy bien interpretarse como un himno a la ceguera y falta de solidaridad que algunos quisieron imponer durante el período más duro de la represión. “Ríe cuando todos estén tristes” parece coherente con el país sin memoria que se ha empeñado en construir la transición.³

Atiborrados de series norteamericanas, tales como *La Mujer Biónica*, *El Hombre Nuclear*, *El Hombre Increíble*, *Chip's*, *Los Dukes de Hazard* y de películas de similar origen: *Cine en su Casa*, *Tardes de Cine*, las opciones nacionales eran programas en estudio, donde el debate y la disidencia estaban

² Recordemos que además se trata de un medio en etapa embrionaria, sin las opciones de televisión por cable o satelital.

³ En *Negación y Persistencia de la memoria en el Chile Actual*, Grínor Rojo plantea una tesis diagnóstica sobre el tema de la memoria y la transición democrática.

definitivamente erradicados.⁴ Entre estos programas *Vamos a Ver*, *Sabor Latino*, *El Festival de la Una* entre otros he escogido tres que me parecen paradigmáticos para entender el escenario audiovisual local de esa época: *Japening con Ja*, *Sábados Gigantes* y el *Festival de Viña del Mar*. Si bien es cierto que este tipo de programas también fue popular en otros países que no sufrieron de regímenes dictatoriales, lo que me interesa explorar en este trabajo es precisamente la tensión que se generó entre estos espacios de evasión en un contexto de censura y violencia política como el que vivió Chile.

El primero —*Japening con Ja*— era un programa humorístico grabado en estudio, sin público, transmitido por Televisión Nacional, la señal del gobierno. El segundo —*Sábados Gigantes*—, un espacio grabado pero con público, transmitido por Canal 13, el canal “opositor”, sólo en contraste a Televisión Nacional, y conducido por un ambiguo personaje, estratégicamente no comprometido en política. El *Festival de Viña del Mar*, por su parte, era una plataforma de exhibición de la escena “artística” nacional e internacional. A la vez, por la magnitud de su audiencia, la que se transformaba en un personaje más, era también “el lugar del pueblo”, el público como protagonista en un programa totalmente en vivo y en directo. Los dos primeros se definen entonces como programas de fin de semana, espacios para la recreación por excelencia, fuera de los marcos de la cotidianidad laboral; mientras el tercero constituía una instancia anual, en vivo, donde, por los intersticios del control, se colaban señales de descontento.

El *Japening con Ja* era un espacio humorístico impregnado de ese aire espeso de día domingo,

⁴ Se trata de un eufemismo. Muchas de estas películas jamás se asomaron a una sala de cine pues se trataba de “películas hechas especialmente para la televisión”.

era el último reducto antes de entrar otra vez a la máquina de producción. Un reducto no muy apasionante, pero que constituía el único aire a mano en una sociedad vaciada de productos culturales. En *Kinder* encontramos el siguiente parlamento:

Domingo a las siete de la tarde. Del abismo de un sillón de cuero, aparecían arrastrándose, mis oídos bien abiertos para escuchar cómo la tironea, mi padre a mi madre, como la arrastra mi padre a mi madre, como la tira en todas direcciones, la da vuelta, la aprieta, la empuja, mi padre a mi madre, creo que mi padre trató a mi madre como a un objeto, luchaban sin descanso... Era un miedo animal... Y yo ahí sin perder memoria de todo lo visto, con los brazos apretados y la melodía del *Japening con Ja* en mi cabeza.

Esta imagen que alude a la relación familiar delata una violencia de la que los mecanismos represivos no son inocentes, y cuya vinculación queda clara en la parte final de la obra: “Una familia se determina por arquitectura, es gente que vive bajo la misma autoridad... este país es una familia, hipócrita y familiar”.

Sábados Gigantes, programa de día sábado, de la fiesta, de un lunes todavía lejano, simbolizaba el lugar de la promesa, donde un premio podía cambiar la vida, y de la verdad, donde abogados, médicos, consejeros, no necesariamente profesionales, y la figura de Don Francisco, indefinido políticamente, otorgaban caminos de salida a los problemas de los telespectadores. Un programa grabado pero al que el público —indispensable en el estudio de grabación para que el programa funcionara— le otorgaba el carácter de “televisión relacional” del que habla Beatriz Sarlo:

Está en primer lugar, el registro directo; luego, la presentación de una franja de vida, de manera más nítida de lo que hubiera soñado un escritor naturalista del siglo XIX o un escritor *non fiction* de este siglo; en tercer lugar,

el hecho de que un estudio de televisión parece más seguro, más accesible y a la medida del protagonista de las instituciones; finalmente, la permanente ampliación igualadora de la referencia, que produce en los espectadores la creencia de que todos somos, potencialmente, objetos y sujetos que pueden entrar en cámara. (*Escenas* 75).

En *El Ataúd*, Alexis Moreno escenifica un concurso de conocimientos muy similar al espacio que integraba *Sábados Gigantes*. Niños expertos en distintos temas se disputan la posibilidad de responder apretando una alarma de sonido. En la obra, queda en evidencia el doble discurso, lo que se ve en cámara no es lo que ocurre realmente, la televisión siempre oculta algo: “No digas esas cosas niña, estamos al aire”, reclama el profesor-animador a una rebelde Mercedes Norambuena. Las rencillas internas, la violencia intrafamiliar, la precariedad de la escuela pública son temas que deben guardarse del ojo espía de la cámara. El universo cerrado del estudio de grabación se convierte en una suerte de capilla donde la realidad no debe penetrar: “A mí me da miedo irme para afuera, está lleno de milicos siempre”, señala la niña Benítez.

Muertes, detenciones, brutales allanamientos, clandestinidad y tortura son hechos que fueron callados, sistemáticamente silenciados en el escenario del show televisivo. Y es precisamente esta negación la que estableció a la televisión como el lugar de la verdad-mentira, ya que su formato audiovisual, con posibilidad de grabar y transmitir simultáneamente, le otorgaba un carácter de verosimilitud mayor, que sin embargo usaba para ocultar. Tanto *Sábados Gigantes* como el *Japanning con Ja* se exhibían en el horario previo al noticiero central de sus respectivos canales. El contexto de esparcimiento y evasión de ambos programas se ajustaba muy bien a la omisión de unos espacios de noticias que no podían hablar de los hechos de violencia que vivía soterradamente el país. Es claro que no se espera

de un programa de entretención la exposición de temas de índole noticioso —aunque tampoco es una contradicción que aparezcan en ellos, pero el estado de catástrofe permanente en el que vivía el país se vuelve más grave al confrontarlo a un escenario televisivo en el que ninguno de sus espacios da cabida a estos hechos.⁵

El *Festival de la Canción de Viña del Mar* fue uno de los pocos espacios en vivo y en directo, donde los asistentes, nominalizados como “el monstruo”, tenían anualmente su circo. Sin embargo, más allá de lo planeado, el hecho de que en este programa no mediaran ediciones lo convertía en una instancia peligrosa para el polo controlador —aunque, como bien señala Sarlo, el lente de la cámara no es nunca neutro, encuadres y múltiples cámaras cuentan la historia que elige el director. Sospecho que el atractivo de los programas en vivo radica también en su siempre latente posibilidad de error, en el traspie que derrumbe el edificio y muestre sus puntos débiles. Así fue como las pifias y abucheos convencieron al “Presidente y su Primera dama” de dejar de asistir al evento viñamarino a pocos años de iniciado su mandato, y fueron reemplazados por una alcaldesa igualmente humillada por un auditorio cándidamente sublevado. En 1985, un episodio mostró el poder de aguar la fiesta que tenía escondido ese circo romano. Ante un repertorio que incluía chistes escasamente políticos —se burlaba de funcionarios de investigaciones y carabineros, un humorista fue

⁵ En el artículo “Treinta años del golpe militar: algunas reflexiones sobre el ejercicio de la memoria en televisión” (*Armas y Letras Revista de Literatura de la Universidad Autónoma de Nuevo León*, México Julio/Septiembre 2007, Número 60. 78-87) hago referencia a la contradicción que representó el espacio televisivo como lugar del silencio cómplice durante la dictadura, y cómo esa contradicción aparece aún más dramática cuando en el aniversario de los 30 años del golpe militar, los canales se ven obligados a usar imágenes de medios alternativos y en esa época clandestinos, para ilustrar sus reportajes especiales conmemorativos.

abruptamente expulsado del escenario. El público siguió gritando su nombre hasta el último día del Festival. Ese año el certamen celebraba su cumpleaños número veinticinco, y todos los festejos tuvieron como música de fondo el nombre del comediante. Una rebelión menor, hasta ingenua, pero que mostró por dónde podía fallar la máquina de control. Una situación que en otras circunstancias no habría salido de la sección de espectáculos, esta vez cobraba ribetes sociopolíticos: habíamos visto al show ejerciendo la censura bajo nuestras propias narices. “No digas esas cosas niña, estamos al aire”, había salido al aire.

ESCUELA Y FAMILIA: ESPACIOS DE DESINTEGRACIÓN

Tanto *Kinder* como *El Ataúd* retratan la infancia de una generación nacida en dictadura, y en ese trasunto hay situaciones o esferas que se intersectan. Una de ellas, ámbito que estructura el presente trabajo, es la televisión, pero hay otras, que se cruzan con ésta y que adquieren una significación mayor al ponerse en relación; se trata de la escuela y la familia. Ambos espacios, desgastados y precarios en la puesta en escena de los dos montajes, en lugar de erigirse como lugares de poder o de defensa frente al discurso televisivo, son penetrados por él y reconstruidos.

El liceo A-73 es en *El Ataúd* la opción innovadora para la transmisión del programa. La escuela se transforma en set de televisión y el profesor Gómez en una versión fiscal del animador estrella. Las preguntas, supuestas representantes de la alta cultura, mezclan complejas nociones de botánica, música o historia con conocimientos acerca de la cultura popular difundida por la televisión.

GÓMEZ. Animales en pantalla. Señale el nombre de aquel primate... que tenía la especial cualidad de prestar servicios a la ley y el orden en contra del crimen organizado... También señale el nombre de su novia.

DAVID BUSTAMANTE. Lancelot Link, del programa Lancelot Link, el chimpancé secreto. Su novia era Mata Hari.

GÓMEZ. ¿Quién popularizó la canción Cazador Cazado?

MERCEDES NORAMBUENA. Roberto Viking Valdés.

GÓMEZ. Nombre de la hermosa mujer que decidió venir al sur... para hacer bien el amor...Tienen diez segundos

MANUEL ALFREDO HUENCHULEO. Rafaela... la Rafaela Carrá.

En este escenario, la escuela va perdiendo su posición de “constructora de identidad” para desdibujarse y ceder terreno a los medios masivos como educadores en la nueva cultura de masas (García Canclini, *Consumidores* 123). Es incluso la televisión la que le dará reconocimiento a la calidad académica del liceo A-73: “La tele nos va a venir a filmar, todo Chile se va a enterar de la educación que entrega este humilde liceo...”, sentencia Gómez, el profesor-animador. Según su declaración, habrá que pasar por el ojo escrutador de la cámara para obtener validez. Sarlo comenta al respecto que “en una cultura sostenida en la visión, la imagen tiene más fuerza probatoria porque no se limita a ser simplemente verosímil o coherente, como puede ser un discurso, sino que convence como verdadera” (*Escenas* 79).

Una de las escenas de *Kinder* evoca un “acto cívico” en una escuela rural, con motivo de la celebración del 18 de septiembre. Un ejemplo tragicómico de la debilidad de la escuela como ente estructurador y aglutinante de los valores nacionales, y de la presencia latente de los mecanismos de represión. Una muestra de cómo la escuela adopta los métodos estos mecanismos represivos y pierde los suyos propios:

Desfile de pueblo, entre bomberos de pueblo, entre huasos de pueblo, un 18 de septiembre

de pueblo, entre damas voluntarias de la cruz roja de pueblo, entre putas de pueblo, entre educadores de pueblo, entre señoras de Cema Chile de pueblo, entre scouts de pueblo, entre reinas de belleza de pueblo... La escuela fiscal, obvio. La interrupción de clases por un evento oficial. El desfile del verdugo en caravana oficial. Un militar lleno de sueños de poder, ejecutándolos. 200 niños parados al borde de una carretera listos a presenciar el paseo dominical del dueño del negocio de los golpes, hachas y metralas. 1985. Sur. Niños de pueblo uniformados, obedeciendo a la teacherprofesora que no sabe hablar, que confunde aguja con abuja, que no distingue entre toalla y toballa, que come fideos en vez de fideos, pero que te lleva, te toma de la mano o de una oreja y te lleva y te planta como primer espectador. A ver si mirando aprendes a matar y no te sigues cayendo niña enclenque... Paso de autos. De varios autos. Grises. Blindados. Con vidrios Ahumados. Ni una sola luz, ni un solo rostro, ni una sola enseñanza.

“Ni una sola enseñanza”. En su lugar, la descripción de una escuela pobre, arruinada en todos sus aspectos, que no tiene fuerzas ni ganas para oponerse a los nuevos educadores: la televisión y la represión.

En *Kinder* el tema de la familia es central en la construcción del relato. Aquí la institución familiar aparece como una entidad desgastada que se ahoga en su mera formalidad. Como ya vimos —“Este país es una familia hipócrita y familiar”, existe un paralelo entre familia y nación que denuncia la falsedad creciente de la unión en esta última; una construcción que no tiene soporte real y que está en crisis, a punto de derrumbarse. En la obra:

La familia se basa en un contrato estable en donde los intereses económicos de las partes no deben verse perjudicados/ una familia es un intrincado complejo de pasiones animales/ la familia siempre elige a uno de sus miem-

bros para convertirlo en el punto de fuga de todas las represiones de los demás/oveja negra/chivo expiatorio.

La familia aparece aquí como autoridad cuya cualidad intrínseca es la de expulsar lo que no cumple con la norma familiar. En *El Ataúd* la familia tampoco representa un refugio en el cual estar a salvo de la amenaza represiva ni del bombardeo de imágenes televisadas. La familia es, por el contrario, un espacio para la violencia y la marginación, tal como vemos en la obra de Moreno:

Yo lo pondría todo en el banco porque si no mis papás, como son de aprovechadores, se quedarían con todo y a mí me comprarían un juguete plástico en la feria y listo... ¿Qué me miran así? Si es verdad, poh. Ustedes son tontos, yo si no gano me voy a arrancar de la casa porque me van a sacar la cresta a correazos.

Con la institucionalidad escolar y familiar debilitadas, la televisión encontró poca resistencia para instalarse con su discurso monocorde.⁶ Los espacios para la crítica y la reflexión se minimizaron bajo su alero, no porque estas instancias tengan que estar necesariamente ausentes del discurso televisivo, sino porque se trataba de una

⁶ En su artículo “17 años de cadena nacional”, Christian Fuenzalida describe muy bien el escenario de miedo e ignorancia que el discurso televisivo ayudó a consolidar durante los años de dictadura. En este texto, vemos cómo “la televisión era uno más de los campos de batalla contra la subversión”. Para ello (la DINA) organizó purgas al interior de las estaciones, infiltró agentes y orquestó campañas de desinformación sobre las violaciones de los derechos Humanos. Mientras, la institucionalidad televisiva, consagrada en la Ley Hamilton de 1970, era adecuada a los nuevos tiempos en virtud de un nuevo Consejo Nacional de Televisión que se convertía en niñera de todos los chilenos al decidir cómo se debían informar y entretener. Fue tal la importancia que el régimen de Pinochet le atribuyó a este organismo, que le dio rango constitucional a su existencia, en una decisión que el investigador Lucas Sierra no duda en calificar como “una locura”.

televisión estrictamente controlada por los organismos del poder. Como ha expresado Sarlo: “La televisión es parte de un mundo laico donde no existen autoridades cuyo poder se origine sólo en las tradiciones, en la revelación, en el origen. Si funda otros mitos y otras autoridades no lo hace a través de una restitución del pasado sino por una configuración del presente” (*Escenas* 81).

Este estado de cosas aparece como óptimo para un gobierno que pretendía despolitizar la opinión pública, “descontaminarla” de la acción política, haciéndosela ver como una práctica corrupta y malintencionada. La televisión con su aura de neutralidad, su apariencia transparente, era la alternativa ideal para superponerse a la participación en la vida pública. Haciendo un paralelo con la ratificación que García Canclini hace del consumidor como el nuevo ciudadano, el control remoto reemplazaría aquí a la maquinaria de votación que la dictadura niega. Pero por cierto, tal como el consumir nos concede un espacio de participación que no puede contener todas las dimensiones de la participación ciudadana, el control remoto como arma de votación es un sucedáneo que no compensa la ausencia de elecciones libres.

Manuel Alfredo Huenchuleo, representante mapuche que participa del concurso de conocimientos en *El Ataúd*, no pude dejar de recordarnos la figura de Emilio Antilef, el niño prodigio mapuche que sirvió de ícono multicultural para el gobierno militar. Su figura de indígena integrado y valorado por el orden social y, por supuesto, televisado en su logro, despolitiza también el contenido de la lucha racial y le quita su potencia amenazante para hacerlo su aliado. Tener un mapuche en pantalla envía una señal al público televidente sobre la política integradora y no marginadora que el gobierno imperante intentaba promover. Sólo algunos deben estar proscritos, no porque el polo de control sea autoritario, sino porque las “ovejas negras” se merecen el castigo; aunque ese castigo sea ejercido

siempre fuera de pantalla, tal como ocurre en la obra de Moreno:

GÓMEZ. Montón de mal agradecidos... Comunistas, hijos de comunistas... Pero ya van a desaparecer, todos se van a desaparecer para que el país se limpie de ustedes... carne de perro van a terminar tragando.

KINDER: LA FRAGMENTACIÓN DEL DISCURSO

El texto escrito de *Kinder* sorprende a primera vista. No hay personajes, ni diálogos establecidos, ni indicaciones del autor, ni apartes, ni ninguno de los elementos tradicionalmente reconocibles en una obra teatral. Son voces en general monologantes, divididas por secciones numeradas (algunas divididas en subsecciones), donde cada una contiene las escenas que reconstruyen los variados ámbitos de la infancia de una generación que no superaba los diez años hacia 1983. Sus personajes son niños nacidos en la dictadura, con un televisor siempre encendido en la mesa del comedor.

La estructura de la obra no puede dejar de remitir a la fragmentación discursiva del *zapping* que, tal como señala Sarlo, está presente en el entramado fundamental de la televisión: “Comencé por el *zapping* porque allí hay una verdad del discurso televisivo. Es un modelo de sintaxis (es decir, de una operación decisiva: la relación de una imagen con otra imagen) que la televisión manejó antes de que sus espectadores inventaran ese uso «interactivo» del control remoto” (*Escenas* 69). Las imágenes se suceden sin jerarquía y es el espectador, quien debe componerlas en algún orden a fin de comprender el sentido del relato. Para Sarlo, el lenguaje de la televisión no obedece a búsquedas experimentales de narración, sino que se rige por razones más bien prácticas de tipo comercial. La televisión está obligada a un número de horas anuales de transmisión en el que este sistema seriado de producción facilita las cosas. “El azar del encuentro de imágenes no es, entonces, una

elección estética que acerque la televisión al arte aleatorio, sino un último recurso adonde la televisión retrocede porque tiene que poner centenares de miles de imágenes por semana en pantalla” (Sarlo, *Escenas* 69). En este modelo sintáctico, añade Sarlo, desaparece el silencio y el vacío, para impedir que el receptor baje la mirada.

Pero, en el caso de *Kinder*, que hace suyos estos mecanismos, la opción no obedece a los mismos criterios prácticos de la televisión. Más bien en este caso se trata de un proceso de denuncia en su sentido más amplio: de poner en la plaza pública los componentes de una infancia marcada y señalada. El texto tiene espacios en blanco que serán llenados por los propios recuerdos de los actores y también del público. En su estructura no se determina si los personajes son masculinos o femeninos, asignación que estará dada por el proceso creativo emprendido en conjunto. Aquí sí hay trabajo con el azar, pero no como ahorro de energía, sino como apertura, como posibilidad. En este caso, a diferencia de lo que ocurre en la televisión, lo que se impone no es una estructura repetitiva, hipnotizante, sino que una construcción que atrapa en su inestabilidad creadora.

Lo que hace *Kinder* es cuestionar y proponer una versión crítica del discurso televisivo, usando sus mismas armas sintácticas, y, a la vez, lo reconoce como marca identitaria, pero aprovecha su oportunidad de rebelión. Sucede algo parecido a lo que Sarlo interpreta en *La máquina cultural* acerca de una peculiar exhibición de cortometrajes en Santa Fe, Argentina, en 1970:

Los cortos se resistían a encuadrarse en una totalidad “falsa”, que hiciera pensar que la representación no fragmentaria expresaba mejor la totalidad social. Por el contrario, los films trabajan con pedazos, los tratan irónicamente, los rearticulan separándolos de sus lugares de origen, y los componen en una sintaxis conceptual-poética. (290)

En este episodio se trata de una rebelión vanguardista que traspone el discurso ideológico tradicional para hablar desde el compromiso político poniendo el aspecto formal al mismo nivel que el contenido semántico-proselitista. En el caso de *Kinder*, la revuelta es entre dos medios de representación, la televisión y el teatro, en el que el segundo toma prestados los aparatos de construcción de discurso del primero para traicionar su sentido y elaborar una propuesta nueva, coherente con la reconstrucción del pasado que la obra se propone hacer. Esta propuesta, en términos de lenguaje y también de temática, se desmarca del teatro que se había estado haciendo en Chile en los últimos años y por eso se le ha considerado parte del movimiento de *Nueva Dramaturgia*. En este sentido, la literatura como revuelta, según lo plantea Julia Kristeva, es un análisis que se acomoda al boicot estético que la obra emprende contra la norma televisiva.⁷ Es importante señalar que uno de los componentes fundamentales de esta elaboración corresponde al tono irónico de las referencias, una mezcla de humor, nostalgia y rabia, que complejiza y da poder al discurso.

A REMENDAR LA MEMORIA

Del doble juego en que la represión le otorga a la televisión un terreno pavimentado para su regencia, a cambio de que ésta calle acerca de los métodos puestos en práctica por aquella, quedan marcas y señales que el aparato controlador no tenía en sus registros. Lo negado por la televisión se colaba en cada parpadeo y fue construyendo una historia paralela, vigorosa aunque subordinada, distinta a la que el discurso oficial intentó hacer prevalecer. Con una escuela y un entorno familiar deteriorados por los hechos de violencia, la televisión creyó reconstruir a su manera

⁷ En *Sentido y sinsentido de la rebeldía*, Kristeva analiza el fenómeno estético no desde su dimensión sublimadora, sino como la de una energía de tipo liberador, rebelde, revolucionario.

la historia de nuestro país. Sin embargo, y así lo muestran los dos montajes analizados en este ensayo, el discurso televisivo fue penetrado por otros relatos y deconstruido a su vez.

Ambos textos reconocen los contenidos y métodos televisivos como parte de su identidad; no los rechazan sino que los acogen. Pero en la edad adulta pueden mirarse con distancia y resemantizarse atendiendo a un período de dolor y confusión sobre el que el discurso oficial quiere superponer hoy letreos luminosos y carnavales funcionales. El teatro no es un medio masivo y, probablemente, un sector mayoritario de la población no tendrá acceso a estos argumentos estéticos, sin embargo, estos productos simbólicos son señales que debemos leer como marcas en una generación que habla por otros que no tienen las herramientas para producirlos o para hacerlos públicos.

El televisor, “premio de consuelo” para David Bustamante en *El Ataúd*, hace las veces de su ataúd ayudándolo con su peso a hundirse en el río. Pero esta mirada pesimista tiene su contraparte en Manuel Alfredo Huenchuleo, ganador del concurso, que convertido en veterinario ha construido su futuro lejos de los alcances del medio que lo hizo famoso (hasta el dinero del premio le fue robado). *Kinder*, cuya visión de la infancia constata una permanente amargura que acompaña a la nostalgia, tiene en el humor, en la ironía como instrumento subversivo, el poder de renovar las imágenes sin negarles un pasado.

La memoria persiste y la historia, por suerte, no la escriben sólo los manuales de historia. Dice Grínor Rojo: “A una mayor solidez de la identidad, *la individual tanto como la colectiva*, corresponderá un conocimiento mayor del pasado. Soy más yo mismo cuanto más sé de mí mismo, cuando me he preocupado de averiguarla y de reconstruirla”. Estos jóvenes dramaturgos están preocupados por hacer ese trabajo de reconstrucción, no porque alguien se los haya pedido, sino por-

que es inevitable. “En el momento en que algo es oficial se llena de hoyos, se perfora, la instalación de una historia oficial implica de manera inmediata una multitud de historias parásitas, eso nos parecía orgánico y hermoso” (Teatro de Chile).⁸

Y en ese cometido voluntario retornan los tigres que se enjaularon.⁹ O por lo menos se escuchan los rugidos.

⁸ En 2002 la Compañía Teatro de Chile presentó la obra *Prat*, versión crítica e innovadora de la vida de uno de los más importantes héroes nacionales. A raíz de este montaje sobrevino una dura polémica, que le costó el puesto a la entonces Coordinadora del Fondo Nacional de la Artes (FONDART), organismo estatal que había financiado la obra.

⁹ En el artículo antes citado, Grínor Rojo recurre a la metáfora antes utilizada por Martí, para referirse al retorno de lo reprimido, dando a entender que la memoria (“el tigre”) volverá a pesar de los intentos por callarla. “Conviene advertirle a estos hijos y a estos nietos de los olvidadizos caballeros decimonónicos que el reprimido retorna, que el tigre vuelve, que todo eso que hoy se nos censura, que todo ese pasado al que ellos no quieren prestarle oídos, persiste y va a volver, que está volviendo ya, como lo anunciaba Martí, en la mitad de la noche y “al lugar de la presa”.

Obras citadas

- El Ataúd*. De Alexis Moreno. Dir. Alexis Moreno. Sala Agustín Siré, Santiago 2001.
- Brunner, José Joaquín. *Un Espejo Trizado*. Santiago: Flacso, 1988.
- Fuenzalida, Christian. "17 años de cadena nacional." *La Nación* 31 diciembre 2006.
- García Canclini, Néstor. *Consumidores y Ciudadanos*. México: Editorial Grijalbo, 1995.
- . *Culturas Híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.
- Kinder*. De Francisca Bernardi y Ana María Harcha. Dir. Francisca Bernardi y Ana María Harcha. Sala Galpón 7, Santiago Mayo 2002.
- Kristeva, Julia. *Sentido y Sinsentido de la Rebeldía*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1999.
- Rojo, Grínor. "Negación y persistencia de la memoria en el Chile actual." *Cyber Humanitatis* 2000. Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile Verano 2000. Disponible en: <<http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/13/tx14.html>>.
- Sarlo, Beatriz. *Escenas de la Vida Posmoderna*. Buenos Aires: Editorial Ariel, 1994.
- . *La Máquina Cultural*. Buenos Aires: Editorial Ariel, 1998.
- Teatro de Chile. "Es hora de detenerse para percibir y evaluar." *El Mercurio* 29 Diciembre 2002.