

LOS LUGARES DE EXHUMACIÓN EN LA DRAMATURGIA PORTEÑA: CIUDAD Y MEMORIA

Giulio Ferretto Salinas ¹
giulio.ferretto@gmail.com

Y todos los espacios de nuestras soledades pasadas, los espacios donde hemos sufrido de la soledad o hemos gozado de ella, donde la hemos deseado o la hemos comprometido, son en nosotros imborrables. (Bachelard)

INTRODUCCIÓN

Todo procedimiento de exhumación implica mover un cuerpo/objeto o sacarlo de su espacio de reposo original para ejecutar un acto de re-visión. Más bien, revelar la latencia de historias, memorias y lugares que permanecen en el cuerpo extraído, en el objeto recuperado, en el recuerdo perdido. La exhumación de lo imaginado, escrito y reescrito también constituye un acto de recomposición de un cuerpo no físico, sino cultural. Las dramaturgias acá reunidas se han mantenido en el tiempo y fueron expuestas a diversos espacios ideológicos, artísticos y escénicos. Es por ello, que el acontecimiento de re-visión es, además, un ejercicio de reconstitución de escena porque se hace necesario establecer los vínculos con el origen de la palabra y sus procedimientos dramaturgicos, no escatimando esfuerzos teóricos en lo que pudo ser su performance teatral, histórica y memorial.

Si bien el acto de separación del lugar de reposo es visto como un acto desterritorializador de todo cuerpo que yace, lo es también el propio lugar-territorio que acoge la materia. Vale decir, estas obras están vinculadas a un espacio que determina la genealogía de cada imaginario dramaturgico. Las imágenes que componen los textos toman posición en un espacio urbano que las re-inventa y las convierte en fotogramas de una ciudad recordada u olvidada. Es el puerto de Valparaíso el paisaje elegido para la estetización del mundo que los dramaturgos eligen para realizar los procedimientos de escenificación de las ficciones, no solo por su arquitectura urbana, sino que además por el modo cómo sus habitantes inventan su territorio y cómo logran permanecer en él.

El proceso de exhumación del paraje urbano portuario es desafiante ya que su historia y memoria han estado ligadas a acontecimientos naturales de índole desastrosos, (incendios, terremotos, inundaciones,

¹Giulio Ferretto Salinas es Magister en Dirección Teatral por la Universidad de Chile. Doctor© en Estudios Hispánicos Avanzados: Aplicación- Investigación Teatral, Universitat de Valencia, España. Director del Departamento de Artes Escénicas de la Facultad de Arte - Universidad de Playa Ancha.

etc.) y a otros, vinculados a cuestiones políticas/sociales en cuyo seno destaca el Golpe militar de 1973. Es de público conocimiento que fue en esta ciudad donde se engendró el levantamiento militar liderado por la armada de Chile, que marcó el ya triste episodio en la historia de este puerto y país. Sin embargo, a pesar de que el puerto escribe sobre sí mismo su testimonialidad acerca de la muerte y la desaparición de la cruenta dictadura pinochetista, también se alza como una ciudad que se ha construido permanentemente en el imaginario de sus habitantes, sobre todo, a partir de la intrincada disposición urbanística y social que ha dado origen a su fisonomía urbana actual. En este sentido, el paisaje de esta ciudad que se debate entre la instalación de una cultura contemporánea para el turismo patrimonial sesgado y los procesos recientes de gentrificación, han forjado el destino de un puerto que ha sabido del apogeo y decadencia económica. En consecuencia, Valparaíso ha sido tema recurrente en la narrativa, el Teatro Chileno y en las crónicas periodísticas del último tiempo, dando curso a una escritura disruptiva de la imagen/postal acostumbrada de este lugar. Sin embargo, dicha escritura no alcanza a cubrir la situación liminal que se origina entre territorio e imaginario, como ocurrió con el cine que honró a este lugar del fin del mundo a mediados del siglo pasado. Películas como *Ya no Basta con Rezar o Valparaíso mi Amor* (1969) de Aldo Francia (1923), entre otras, refieren a los primeros intentos por develar esa otra ciudad que linda con lo misterioso, precario, miserable, poético, oculto y traumático de los años 50 y 60 en Chile. Por lo tanto, la exhumación de su historia y la permanente forma de representarlo, ofrecen la oportunidad de reflexionar en torno a su nominación como territorio y, al mismo tiempo, ver cómo los textos reunidos devienen en historias pregnadas de un puerto imaginario o simplemente lejano. Por ejemplo, en el Valparaíso actual -junto con los recorridos, rutas, calles que responden a una lógica rizomática propiamente tal-, nace una otra arquitectura-monumento para el grafitismo cuya imagen/superficie ha sido incluida, aceptada y normalizada por la mirada adjunta de una semiosis del rayado descontrolado a gran escala que se ve por todos lados. De este modo, hoy se construye el paisaje/archivo que contextualiza los habitares de los personajes cuyo devenir simbólico- en cada una de las obras- se ensambla con un pasado conectado a una imagen de ciudad fragmentada y decadente que termina siendo un simulacro más de un espacio inconcluso.

El presente trabajo indaga en las relaciones entre memoria, espacio, dramaturgia y ciudad con el objeto de analizar y describir los modos de representación de las escrituras, para determinar qué giro toman cuando se observa un uso de la memoria vinculada a aspectos identitarios, traumáticos post-dictadura, imaginarios locales o de neo precariedad del siglo XX-XXI. Esta línea de investigación da cuenta del proceso de recuperación de textos que hasta hoy no habían sido interrogados desde las perspectivas nombradas. Por ende, el procedimiento de exhumación también se puede considerar como un sondeo

propio de un análisis en curso que incluye profundizaciones metodológicas en lo referente a lo que se venía realizando en el campo de la Historia del Teatro regional de Valparaíso². De allí, que dicha dramaturgia historiada ahora es también un corpus memoriado desde el espaciamento urbano, en tanto se tiene presente el lugar que posee la ciudad puerto como sitio para el recuerdo. Por ello, acorde a un corpus significativo de textos ubicados en zona de fechas distintas, éstos dan cuenta de los imaginarios locales que se reactualizan con esta lectura crítica.

Es por esto que, *Residuos Berlín Valparaíso* de Marcelo Sánchez, *La Madre de los Conejos* de Alejandro Sieveking y *¡Dispáren directo al corazón!*, *Emile Dubois, un genio del crimen* de Roberto Ancavil que componen parte de la investigación, “La ciudad como dramaturgia exhumada: Antología Teatral Porteña 1869-2019”, son expresiones de estrategias de composición de lugares para el recuerdo doloroso, violento y desesperanzado, cuyas historias propugnan lecturas posdictatoriales del mapa social chileno y, también, acontecimientos arraigados en el misticismo identitario y exótico de la realidad porteña. Por lo tanto, los textos proponen una representación de ciudad y existencia en crisis permanente, mostrando una fisonomía urbana capaz de contener los asesinatos de un crimen perfecto o un secreto familiar traumático, oculto en una casa con vista al océano pacífico que enmarca el desarraigo, pobreza, desamor y muerte. En otras palabras, todo sucede en una espacialidad exótica y aterradora como si se tratara de un protagonista más dentro de las textualidades. La inserción de lo urbano en las dramaturgias, se muestra hibridado por la desigualdad postdictadura o el paisaje transtemporal del puerto y hacen que dichos imaginarios de los autores evidencien una memoria/diagrama de espacios alterados: los recorridos, rutas, calles, arquitectura-monumentos se vuelven gráficas materiales de un desencuentro peligroso en el que destaca el territorio, exilio, muerte y asesinato.

LUGARES DE MEMORIA Y EXHUMACIÓN: LA ESCENIFICACIÓN DE LOS RECUERDOS.

Todo recuerdo se inscribe en un lugar. La memoria se realiza como un objeto, una cosa, una realidad dentro de un espacio. No existe el pasado suspendido sin un referente que pueda ser su marco concreto ligado a una geografía específica. Existe una relación dada de antemano entre la memoria y el contexto formado por el habitar de todo grupo social. Aunque se viva aislado, los objetos circundantes actúan como marcas para los otros y al mismo tiempo contienen las huellas de esa otredad. Por tal motivo, el recuerdo afecta el devenir del espacio, transformándolo tal como ocurre cuando se arriba a un nuevo lugar y se disponen las cosas y los objetos, para darle esa conexión involuntaria con el pasado. En este

²Véase el clarificador estudio de las investigadoras Verónica Sentis Hermann y María Lorena Saavedra González en www.historiadeltatroenvalparaiso.com

sentido, Halbwachs (2004) distingue que el marco espacial, en tanto dimensión material, se halla bajo diversas formas de presencia incluyendo aquellos grupos que habitan lugares de tránsito, como lo son aquellos de intercambios de mercancías, hoteles, aeropuertos, terminales, estaciones de servicios, entre otros. Por lo tanto, en primer lugar, se está ante espacios físicos casa/país/ciudad/ para aquellos grupos constituidos como familia, parejas, amigos, personas con lazos establecidos dentro un mismo habitar, y en segundo, habitares para grupos de personas que poseen un vínculo práctico con el lugar, que no están definidos por algún tipo de relación cohabitante. Por ejemplo, dentro del espacio jurídico, económico, religioso, la influencia está graduada por un efecto de “sistema establecido” en el que el lugar desaparece como marca, convirtiéndose en un ámbito o “no lugar” como lo señala Augé (2002). La persona en el primer caso, quedará determinada por un conjunto de signos cuyo funcionamiento semiótico se basa en la representación de sus derechos y obligaciones. En el segundo, la producción y el dinero definirán su actuar y, en el último, un cuerpo de creencias y normas religiosas. Sin embargo, la sustentabilidad espacial es aparente porque de igual modo la economía y el mundo del dinero, están situados topológicamente en lugares como bancos, oficinas de bolsa, mesas de dinero, entre otros.

Por otra parte, todo lo religioso posee una estrecha relación con el territorio. Las religiones están hechas sobre un “suelo” material en el cual se inscribe su narración y divinidad por lo que es inevitable una conexión evidente con la historia y la memoria.

Es en el espacio, en nuestro espacio el que nosotros ocupamos, por el que volvemos a pasar a menudo, al que tenemos acceso siempre, y que en todo caso nuestra imaginación o nuestro pensamiento puede reconstruir en cualquier momento-donde debemos centrar nuestra atención; en él debemos fijar nuestro pensamiento, para que reaparezca una u otra categoría de recuerdos. (Halbwachs, 2004, p. 144)

Las marcas del espacio son huellas que señalan escenarios de memoria, diseminándose por una ciudad o por un territorio cualquiera para narrar o dar cuenta de la presencia de un tiempo que se desea recordar. Pierre Nora (2009), habla de “lugares de memoria” que muestran recorridos simbólicos, que están dispuestos como hitos demarcatorios alrededor de la vida cotidiana. La teoría de Nora, es interesante porque ayuda a comprender mejor la relación entre memoria e historia y espacio. Para el autor, los sitios de memoria no sólo son monumentos/edificios como, la Torre Eiffel, La Comedia Francesa, El palacio de la Moneda, El museo de la memoria, La Esmeralda hundida por el Huáscar en Iquique, durante la guerra del Pacífico y tantos otros, sino que también, son lugares de memoria aquellos que

simbólicamente están revelando la dimensión evocadora de objetos materiales o inmateriales. Son espacios que aún existen, los cuales han sido resignificados y que, sin embargo, prosiguen con la carga traumática de la violencia ejercida generando síntomas de insatisfacción social. En *Les lieux de memoire*, agrega categóricamente que la historia desplaza definitivamente a la memoria, mediante una lógica diacrónica de lo acontecido y también, fija definitivamente el “desarraigo” del relato del pasado que termina por distanciar el vínculo identitario entre historia y actividad mnemónica. En este mismo sentido, insiste en la idea de que el discurso historiográfico es también una representación del pasado, vaciado de todo giro subjetivo, aludiendo que no es más que otro síntoma de la instalación de un modelo conmemorativo distante del recuerdo. Para el autor francés, se está frente a una especie de fingimiento del tiempo pasado y del devenir humano, toda vez que la historia no es más que una estrategia de objetivación de lo que se ha olvidado. Es decir, se pone énfasis en una memoria genérica restaurada por el giro de la modernidad en donde se visualizan performances impuestas y/o seriadas de celebraciones de todo tipo, en espacios/escenas dispuestos para ser ocupados solo como dispositivos ornamentales *ad hoc* al juego de la historia; esto significa hacer creer ficticiamente en una tradición fundante y participativa: se está en la época de los lugares de memoria.

Si aún habitáramos nuestra memoria, no necesitaríamos destinarle lugares. No habría lugares, porque no habría memoria arrastrada por la historia. Cada gesto, hasta el más cotidiano, sería vivido como la repetición religiosa de lo que se ha hecho desde siempre, en una identificación carnal del acto y el sentido. (Nora, 2009, p. 20)

Siguiendo a Nora, se podría pensar que los sitios de memoria se dispersan no sólo por una ciudad o territorio determinado, sino que también por la maquinaria de un estado/nación que sustenta su historia en las estructuras políticas, administrativas y burocráticas propiamente tal. Así, entonces, se podría hablar de los lugares de memoria fundacionales de Europa, Francia o cualquier otro país. En el caso chileno en plena dictadura militar, el edificio del actual centro cultural Gabriela Mistral (GAM), fue centro de operaciones de la junta militar. Es el caso también de las casas de tortura de la dictadura, regimientos, bordes costeros, entre otros, especialmente el sector industrial del puerto de Valparaíso.

Se trata de la exploración de un sistema simbólico y de la construcción de un modelo de representaciones. Se trata, de comprender la administración general del pasado en el presente, mediante la disección de sus polos de fijación más significativos. Se trata pues, e insisto en ello, de una historia crítica de la memoria a través de sus principales puntos de cristalización o, dicho de otro modo, de la construcción de un modelo de relación entre la historia y la memoria. (Nora, 1998, p.p. 32-33)

Dicho esto, la posición de Nora aporta consideraciones nuevas a la comprensión de la “historia vivida”, porque los lugares de memoria reemplazan a aquella representada o mediada, proporcionando una descripción más simbólica de la “intro-geografía” que tiene el pasado. En este sentido, los caracteres “funcionales y materiales” de los sitios aumentan las posibilidades de verificación del pasado, incluso cuando funcionan al interior de las ficciones. Es el caso de las dramaturgias exhumadas, en donde dichos rasgos están presentes cual experiencia del pasado que toma posición topográfica como si se tratara de imágenes recortadas de algún archivo seleccionado para ponerlo frente al presente, bajo la forma de estructuras dramáticas que las acercan a la experiencia de una memoria prospectiva.

El interesante estudio de Nelly Richard, *Crítica de la Memoria* (2010), es bastante clarificador de esta relación evidente entre espacio y memoria, porque constituye una herramienta comprensiva para visualizar aquellas correspondencias entre los lugares de evocación y la materia simbólica que se desprende de esa operación que posee el lugar. Vale decir, se puede verificar cómo el pasado se hace presencia toda vez que es construido, revisitado, intervenido o puesto en escena.

En el caso del teatro la escenificación de la memoria -como sucede en las dramaturgias representativas aludidas aquí- conllevan esta relación implícita, porque ninguna historia/conflicto queda fuera de una intención política-colectiva, ni de un marco espacial-temporal ya concreto o virtual que se vincule a la experiencia testimonial del recuerdo. Sin embargo, igual se tiene que reparar en la “significación” que implican esas correspondencias entre memoria y espacio, sobre todo, como ejes configuradores de las ficciones. En la obra de Ancavil, *¡Dispárenle directo al Corazón! Dubois, un genio del crimen* (1997), dichas correlaciones se aprecian como el marco urbano para el asesinato como si fuera un set para el rodaje de las imágenes silentes del perpetrador del crimen.

DUBOIS: A veces me parece que mi sangre corre a oleadas, igual que una fuente de rítmicos sollozos. La oigo bien que corre con un largo murmullo, pero en vano me palpo buscando la herida.

A través de la ciudad, como un campo acotado, mancha, transformando los adoquines en islotes, aliviando la sed de cada criatura, y por todas partes coloreando de rojo la naturaleza. He buscado en el mar un sueño olvidadizo; pero el amor es para mí solo un colchón de alfileres hecho para dar de beber a esas crueles muchachas.

La noche voluptuosa sube, apaciguándolo todo, incluso el hambre, borrándolo todo, incluso la vergüenza (Ancavil, 2019, p. 3).

Por lo tanto, así como existe una composición de los lenguajes teatrales, también la memoria se compone y realiza ante los espectadores como dimensión topológica en la que el tiempo, los objetos y los fragmentos del pasado tienen forma de signos y presencias reveladoras de la visibilidad de los recuerdos. En la materialidad del escenario, adquieren fisonomía de “cuerpo” que “habla/dice”, inscrito como escenificación o puesta en juego para que sean habitados nuevamente. La composición del lugar de la memoria se torna en lo que Pavis llama, *embodied* de una arquitectura testimonial, donde los pensamientos devienen como mente encarnada de modo real cuya presencia corpórea no es otra cosa que un asentamiento del pasado emplazado aquí y ahora.

La madre de los Conejos (1961) de Alejandro Sieveking, dramaturgia muy influenciada por la escritura ibseniana, muestra el devenir del pasado bajo la forma claustrofóbica de la casa en cuyo seno se halla el ocultamiento de una memoria individual que retrotrae, al mismo tiempo, a las condiciones éticas y psicológicas de un tiempo sociocultural larvario y anquilosado cuyas conductas se perfilan en esos cuerpos encerrados en esa casa porteña.

MARIO.- (Cortante.) A mi mamá no le gusta que hablen de eso... Fue un accidente nomás. No fue eso que dice la gente. Es una idiotez, ¡tenía doce años!
 ISIDORA.- Y ¿qué es lo que dice la gente?
 MAURICIO.- La gente... bueno, no todos, por supuesto, decían que ella... bueno... (A Mario.) Tú sabes, ¿no?
 MARIO.- ¡Son mentiras!
 ISIDORA.- ¿Qué decían, pues? ¡Por Dios que están misteriosos!
 MAURICIO.- Decían que ella no se había caído... que ella... adrede...
 MARIO.- (Interrumpiéndolo .) ¡Claro que no es cierto! Tenía doce años, ¿cómo se iba a tirar? Se cayó... venía el tren... ella estaba... [...] (Sieveking, 2019, p. 13-14)

En este sentido la puesta en escena de la memoria en el teatro significaría “espaciar el recuerdo” en el sentido de volver a construir un hábitat y una morada. “Una memoria que es praxis no se limita al pasado. Su trabajo no es “cultivar la recordación”, sino habitar el pasado aquí, en la responsabilidad presente”. (Cassigoli, 2010, p. 29). Es de esta manera que se logra, en la obra de Sieveking, “recomponer un acontecer” perdido o traumático que vuelve a tener su registro por medio del emplazamiento concreto de lo que existió; es decir, así los personajes de la obra se enfrentan y recuperan la dimensión de realidad y de verdad. La memoria se “construye” y no se “describe” como pura evocación al configurar escénica y dramáticamente el lugar que le corresponde al pasado. Dicho esto, los sitios de la memoria en escena superan además, la configuración técnica del espacio (escenografía/objetos) para, a partir de

ello, convertirse en la dimensión simbólica del espacio evocado. Es lo que sucede también con la configuración topológica que lleva a cabo el dramaturgo al elaborar unas didascalias extensas y precisas en la mayoría del texto. He aquí un extracto:

El patio de una vieja casa de un cerro de Valparaíso. Es una que tiene distintos niveles y distintos colores, como si nunca se hubieran decidido a pintarla de una vez -verde, gris, azul, blanco y café- pero a pesar de esto, hay una gran unidad en ella. El techo es de planchas de zinc y la bordea una filigrana de madera calada. La parte derecha de la casa es de dos pisos, en el segundo hay un pequeño balcón cubierto y en él una silla. (2019, p. 3)

El pasado es vuelto a traer frente al presente por una dramaturgia del cuerpo y del espacio en la que se reescriben y se edifican las correspondencias vitales entre lo rememorado (el lugar, el tiempo, los objetos) y/o un cuerpo muerto, herido, violado o desaparecido. Es lo que también sucede con *Residuos Berlín Valparaíso* (2004), en donde el tiempo y el espacio memoriado se revela en un presente, precisamente porque este emplazamiento del desarraigo de la protagonista hace que la memoria exista en ese “puerto distante” que desafía al espacio real y extranjero de Berlín. La presencia de una contemporaneidad del pasado frente a frente con el acontecimiento del presente, se parece al concepto de paraje/paisaje benjaminiano recompuesto a medida que el *flaneur* escamotea los pasajes de una ciudad desconocida para ir descubriéndose a sí mismo en la ciudad extranjera. Sin embargo, no todo es devenir paseante en *Residuos Berlín Valparaíso*, porque Alejandra (la protagonista) se resiste a olvidar su origen y la ciudad-puerto que tiene que dejar:

Alejandra y una monja en el orfanato en Valparaiso.

ALEJANDRA: ¿Voy a volver al cerro?. ¿Va a venir mi mama_?

MONJA: No... te vas a quedar con la señora Ingrid.

ALEJANDRA: ¿Y voy a vivir con la gringa en el cerro?

MONJA: La señora Ingrid, la gringa como le dices tú, y que desde mañana será para todos los efectos tu madre, vive en su país, que se llama Alemania.

ALEJANDRA: ¿O sea que yo voy a ser alemana de Alemania?

MONJA: Tú vas a ser alemana y chilena, y me vas a prometer que serás muy feliz, Alejandrita. Yo te veo como a mi hija y por nada del mundo dejaría que te fueras por ahí sin rumbo. La señora Ingrid te va a poner en un buen colegio y estarás en un país muy bonito, muy grande, con gente muy buena. Yo lo conozco y sé que te va a gustar mucho.

ALEJANDRA: A mí me gusta el cerro.

MONJA: Ah, los cerros son bonitos, pero tú sabes que no es bueno todo lo que pasa en los cerros, hay gente mala... (Sánchez, 2019, p. 9-10)

La diseminación del recuerdo en la obra es permanente, estando siempre presente las referencias a la ciudad como sitio de memoria. La dramaturgia de Sánchez no cae solo en la recomposición de un pasado que se debe recuperar; todo lo contrario, pone casi performáticamente dos tiempos y espacios distintos para evidenciar que el trabajo de la memoria (Jelin, 2002) se produce cuando el pasado (pobre e identitario) es capaz de interrogar al presente (anómico, neoliberal extranjero) de tal modo, que no queda otra alternativa que aceptar el desarraigo y la identidad ajena/forzada para poder sobrevivir. En este sentido, es sabido de las experiencias dramáticas en el Teatro Chileno en donde se pueden visualizar ejemplos, que dan cuenta de este ejercicio que cruza tiempos históricos desde la dictadura hasta hoy y que se vieron reflejados especialmente en temáticas del exilio. Dramaturgos y directores como Juan Radrigán, Marco A. De la Parra, Benjamín Galemiri, Alfredo Castro, Andrés Pérez, Ramón Griffero, Alberto Kurapel, Rodrigo Pérez, Luis Barrales, Manuela Infante, Guillermo Calderón, además de los mencionados al comienzo de este estudio vinculados a la ciudad de Valparaíso, generan una teatralidad en la que se pueden distinguir lugares de memoria que se integran a una poética de autor que reafirma el interés por la puesta escena del pasado.

En la ciudad de Valparaíso la escritura de los dramaturgos no está lejos de los ejemplos anteriores. En las obras se vislumbran necesidades de representación del pasado, junto con la espacialidad urbana de una ciudad que cobra protagonismo por su historia por cómo es leída y descrita históricamente. Asimismo, dicha exhumación pone en discusión la cuestión del espacio urbano porteño de modo transversal, en tanto los textos hacen referencias a modos particulares de entender/definir/vivir la ciudad-puerto en distintos ámbitos témporo-espaciales. En consecuencia, las reflexiones de cómo imaginar la ciudad y los efectos que tiene ello en la manera cómo los dramaturgos organizan su material drámatico, es pertinente a la hora de proponer una lectura crítica de este corpus exhumado.

EL TERRITORIO DEL CRIMEN DE DUBOIS COMO LUGAR DE MEMORIA.

¡Disparen directo al corazón!, Emile Dubois, un genio del crimen de Roberto Ancavil, es un texto sobre la figura del conocido asesino en serie de Valparaíso durante los comienzos del siglo XX. La historia se centra en las especulaciones sobre su culpabilidad a través de una estructura dramática fragmentada de su memoria humana y asesina. La escritura es testigo de la ambigüedad que hasta hoy se ha construido en torno a su figura, porque el misticismo de su presunta inocencia se mantiene hasta llegar a convertirse en cultura popular. Dubois, animita-asesino, sigue siendo un foco de atracción espeluznante toda vez que su presencia constituye un imaginario expandido en el puerto de Valparaíso, ciudad que actúa como un territorio para el genio del crimen también mítico de comienzos de siglo XX. Es por ello, que la

ciudad aparece afectando los cuerpos/personajes inscritos en una geografía próspera del puerto. El territorio intrincado, imaginado y transitado por Dubois es atrayente, pero castigador. En este escenario, la figura de Dubois se alza santificadora como la propia ciudad que lo oculta, revelándolo misteriosamente como presencia imaginada en los devotos que le rinden una fe urbana popular.

DEVOTO 2: En el terremoto de 1906 se derrumbó su celda, sí, su celda, pero él no huyó, empeñado en probar su inocencia, pero al ver que lo condenaban, que sus abogados no podían hacer nada, y hasta el presidente de la república le negaba el indulto, con la frase mal intencionada: este francés se muere en Chile.

DEVOTO 3: Decidió escaparse de la cárcel. A un hombre educado e ingenioso no le costó nada arrancarse de los gendarmes. Saliendo tranquilamente con sus ropas, poco conocedor de Valparaíso, pretendió subir por las quebradas hasta lo alto del puerto, seguido por los gendarmes... los matorrales espinudos acabaron por vencerlo, desarrapado y arañado, mejor prefirió entregarse. Sonriendo retrocedió hasta sus perseguidores, ignorante de que a sangre fría, el gendarme de quien había escapado le iba a disparar dos tiros: uno en la cabeza y uno en el pecho.

DEVOTO 1: Quien disparó esa arma, a sí mismo se mató. Al poco tiempo, el gendarme murió en un accidente (Ancavil, 2019, p.10)

Los cerros porteños se dramaturgizan en una escritura que pone en evidencia los crímenes de los tres inmigrantes, pero también la inteligencia, sagacidad y exotismo del criminal. En la dramaturgia la sentencia, *¡Disparen Directo al corazón!*, cobra sentido si se piensa, no solo como inmolación de inocencia desesperada, sino como el nacimiento certero de un imaginario urbano popular más del puerto. La obra conserva la figura de Dubois no como archivo perpetuo con lógica conservacionista, sino como lugar de memoria cuya confrontación con la realidad no se da aislada de la ritualidad porteña. Vale decir, pasado y presente aparecen como puntos de encuentros de una actividad celebratoria, que tiene su origen en la creencia circular santificada y practicada por una cantidad considerable de habitantes de Valparaíso. En consecuencia, la figura de Dubois se alza como imagen de una memoria expandida no solo en sus víctimas, sino que además en aquél gesto mítico proferido hacia sus fusileros que, a su vez, ha mantenido viva la presencia a la urbe contra-imaginada del habitante de Valparaíso.

RESIDUOS BERLÍN VALPARAÍSO: ESPEJISMO, CIUDAD Y MEMORIA

En *Residuos Berlín Valparaíso* de Marcelo Sánchez se relata la historia de Alejandra, huérfana porteña adoptada por Frau Ingrid quien se la lleva a Berlín, donde el pasado malherido y su dañada personalidad, la convertirán muy rápidamente en una marginal, adhiriéndose como paria/okupa al mundo subterráneo de la ciudad alemana. Ella sobrevive en el bilingüismo permanente, convertida en una herida abierta en

la cual también se leen los traumas de una sociedad chilena desigual. Alejandra, no puede incorporarse al mundo que le propone Frau Ingrid. Fugada de su casa, perdida entre adictos y traficantes, su protesta es rabiosa, melancólica y violenta.

El texto recorre los lugares de memoria de Alejandra en contacto con una marginalidad obligada en la que destacan los espacios abiertos de dos ciudades opuestas. Los cerros de Valparaíso y las calles de Berlín. Ámbitos que arman la tensión del personaje frente a la condición límite que le toca vivir. El desarraigo y la precariedad de la protagonista la muestran siempre liminalmente entre la muerte y la desaparición. La ruptura del ciclo “domicilio-calle-domicilio” la ubica en un estado residual cuya existencia, la mayoría de las veces, la muestra violenta e inestable.

ALEJANDRA: Me echaron de la escuela porque soy una india negra.

FRAU INGRID: ¡Eso no es verdad, mi niña!

ALEJANDRA: Le robé plata a una compañera, una de esas rubias deslavadas que no saben mover el poto. ¡Por eso, me echaron!

FRAU INGRID: ¿Por qué hablas así, Alejandra?. ¡No me gusta que digas esas cosas!

ALEJANDRA: Así se habla en el cerro, vieja hueona... ¿Es que no vai a entender nunca?. Yo no te pedí que me sacarai del cerro” (Sánchez, 2019, p.6).

La escritura de Sánchez no deja de mostrar la imagen un tanto espectral de Frau Ingrid que va a ir construyendo una memoria desintegrada, remitida a una ciudad también decadente que se acciona a menudo como un lugar hostil. La recurrencia a un espacio-ciudad decadente aumenta la sensación de frustración de Alejandra y remite a la impostura de Valparaíso que dista mucho de la idealización turística difundida.

La imagen/postal de la ciudad se diluye en un pasado que deviene ausencia, no solo existencial del personaje, sino que también de una corrupción urbana de la vida cotidiana decadente.

FRAU INGRID: Y llorabas tanto cuando yo me iba. ¡Yo no sabía qué hacer!. Me dijeron que ya estabas muy crecida, pero yo insistí en que mi país tenía mucho más que ofrecerte que ese puerto lleno de borrachos, de perros sarnosos y de miseria. Me llevo a la niña no más les dije y las monjas se encargaron de los papeles... Alejandrita, yo voy a intentar otra que vez que la trabajadora social no nos moleste, pero tienes que prometerme que nunca más robarás a nadie... ni en casa ni fuera de casa... y que te vas a portar como una niña muy buena... (2019, p.7)

La ironía que cruza ciertos pasajes del texto queda expuesta en la entre-escritura que el dramaturgo hace en la escena/residuo 4 donde se aprecia una escritura intercalada con el bolero “*La Joya del Pacífico*” de Lucho Barrios. El canto/monólogo de Alejandra es otro indicio de su destino marcado por una memoria en crisis en la que el paisaje decadente forma parte de su experiencia cotidiana

ALEJANDRA: (...) Antes de venirme con la Frau hablé con mi mamá y le pregunté si sabía quién era mi papá y ella no sabía. Podía ser el Rucio o el Polilla, uno de los dos podía ser, pero no era seguro cual de los dos. Así que salí de Chile con el consentimiento de mi madre y sin nunca saber quién era mi papá... *Avenida Pedro Montt como tú no hay otra igual* (...) (2019, p. 8)

Valparaíso se torna un espejismo en el mundo de la nueva decadencia de Alejandra. Su trayecto urbano oscuro y marginal en la ciudad alemana, le propone no solo el desafío de la subsistencia, sino que también la necesaria exigencia de experimentar la sensación de identidad; es decir, la búsqueda de la pertenencia territorial para terminar con su odio deshumanizado. Su encuentro con Minga, un *dealer* africano, aumenta su sentimiento de inestabilidad.

ALEJANDRA: Mis amigos me dejaron sola, sola..., no tengo ni un euro en los bolsillos. No puedo pagarte, mejor será que sigas tu camino. Déjame aquí, tranquilita, negro.
MINGA: Este lugar apesta. Ven conmigo, encontré una bodega abandonada donde podemos secarnos, tomar cerveza y hablar un poco. (2019, p. 16)

Berlín y lo que queda de esta ciudad en Alejandra, se dispersa en los textos como testimonios de un espacio vacío y ausente. Finalmente, Valparaíso se convierte para ella en una visión. Es decir, en un acto alucinatorio del pasado en el que la indeterminación topográfica señala también la condición amorfa y fragmentaria de la protagonista. Valparaíso, es un espejismo de la memoria, imagen de un sueño y pasado perdido:

ALEJANDRA: Espera, no sé si es una visión: ... cerros llenos de luces que se reflejan en el mar...
MINGA: ¿Es algún lugar?
ALEJANDRA: Sí y no.
MINGA: ¡Mierda, yo sólo te di un toque, no es para que alucines tanto!
ALEJANDRA: Es el puerto de Valparaíso, en Chile.
MINGA: ¿Tu casa?

ALEJANDRA: Podría haber sido, pero no lo fue.

MINGA: Entiendo. Yo creo que esa es una visión.

Alejandra: En la noche los cerros están llenos de luces y se reflejan en el mar, siempre hay olor a café tostado y un rumor de camiones que van al puerto. Veo esos cerros en mis sueños... creo que es lo más cercano que he tenido a una visión.

Silencio. Se besan. (2019, pp. 22-23)

LA MEMORIA DEL CUERPO SECRETO: LA CASA-CIUDAD DE LA MADRE DE LOS CONEJOS.

Todo un pasado viene a vivir por el sueño, en una nueva casa.

(G. Bachelard)

La descostrucción de la fisonomía imaginada que muestra esta ciudad se realiza magistralmente en *La madre de los Conejos* de Alejandro Sieveking, porque que se observa la figura metonímica de la casa de dos pisos que concentra, por un lado, el recuerdo reprimido de sus moradores y, por otro, la condición urbana de una vida porteña adjunta a los personajes que transitan por el paisaje del puerto. La obra se centra en la historia de una familia, al parecer con raíces santiaguinas, que decide instalarse en un cerro promisorio de Valparaíso, pero que oculta el secreto generacional de un accidente cruento que ellos guardan y se recriminan mutuamente. La estructura del texto responde a una organización de obra máquina (Vinaver, 2015) en la que la palabra actúa como instrumento de la acción, de tal manera que los acontecimientos están estrechamente ligados al devenir/progresión de los personajes. Con todo, el despliegue de las personalidades expuestas en ese espacio aludido van adquiriendo lentamente su deterioro, como si se fueran deshaciendo en sus traumas personales y contradicciones sociales. Es aquí donde se nota la calidad dramática de Sieveking para mostrar dicho proceso de deterioro y también, la precisión para situar a los protagonistas en una condición dramática, en este caso, proporcionada por dicho espacio/casa que los abrumba y determina sus vidas. La casa porteña, instalada como espacio envolvente de esas vidas que guardan el secreto ominoso de sus existencias, retrotrae el magnífico estudio de Gastón Bachelard, *La Poética del Espacio* (2005) en el cual el filósofo francés dedica ampliamente a profundizar en los alcances que posee la espacialidad humana en la vida cotidiana, específicamente en la figura de la casa. "(...) la casa natal ha inscrito en nosotros la jerarquía de las diversas funciones de habitar. Somos el diagrama de las funciones de habitar esa casa y todas las demás casas no son más que variaciones de un tema fundamental. La palabra hábito es una palabra demasiado gastada para expresar ese enlace apasionado de nuestro cuerpo que no olvida la casa inolvidable." (Bachelard, 2005, p. 44). Es por lo anterior, que su perspectiva antropológica/psicoanalítica sobre los espacios habitados es oportuna para dilucidar, no solo el lugar o habitar de los personajes de la obra

de Sieveking, sino que también cuál es la pregnancia simbólica que estos propugnan.

El espacio de Elvira y el de los demás personajes, está enclavado en una ciudad que testimonia en silencio y a distancia el trauma familiar. El puerto a lo lejos visto desde un cerro de Valparaíso, es la referencia de ese ocultamiento que ella quisiera difuminar para encapsular aquella memoria secreta. La casa se erige como un gran emplazamiento descrito con precisión casi chejoviana al inicio de la obra, determinando la atmósfera y el tiempo psicológico de sus habitantes. En consecuencia, Sieveking trabaja de este modo su escritura para fijar las pulsiones de los personajes cada vez que entran en contacto con el espacio fragmentado de la casa.

La zona izquierda de la casa es de un solo piso y sobresale del cuerpo central más que el balcón. Tiene una ventana que está constantemente cerrada. La puerta de esta está en la pared izquierda del patio, es de madera y más baja que los marcos. Sobre ella un arco de metal sostiene una plancha con el número de la casa. A la derecha del patio el muro está casi cubierto por una enredadera. Hay una puerta semiescondida, tiene una mirilla, delante de esta puerta hay un banco que trata de disimularla aún más... [...] Al fondo, arriba, se ven los cerros de Valparaíso, de modo que ni un trozo de cielo es visible. Las casas que se ven al fondo son de diversos colores pero todos en un tono oscuro. El escenario está vacío, se abre la puerta de la casa y aparece Hortensia, la empleada, sesenta años, de aspecto descuidado. (Sieveking, 2019, p. 3)

Este paisaje descrito minuciosamente clarifica no solo la monumentalidad de dicho espacio, sino que también sugiere el status social, emotivo y existencial de los integrantes de la morada. Junto con la geografía descrita y matizada con los retazos de un ambiente telúrico propio del puerto de Valparaíso, se construye un imaginario no solo dramático larvario y extraño, sino que además, sirve para dar cuenta del sentido urbano de los conflictos burgueses cerro arriba. La casa, sus muros, el patio, el balcón, las puertas y las habitaciones, son capaces de referenciar cada una las atmósferas que rodean a todos sus integrantes, en tanto se despliega lentamente el final trágico.

ISIDORA.- ¡Jaime?... (Casi enseguida aparece Mario sobre el muro.) Oye, ¿por qué tu mamá no le habla a Jaime?

MARIO.- (Turbado por lo directo de la pregunta.) Porque... están peleados...

ISIDORA.- ¿Hace mucho tiempo?

MARIO.- Siete años.

ISIDORA.- ¿Siete años? ¿Siete años que no le habla?

MARIO.- Sí.

ISIDORA.- Jaime tiene que haber hecho algo terrible.

MARIO.- (Nervioso.) Sí

ISIDORA.- ¿Qué hizo?

MARIO.- (Que no quiere decirlo.) Eh... yo... yo no estoy seguro...Tú sabes que la María Cristina, bueno... no sé.. perdona, pero... ISIDORA.- Perdóname tú, no debo meterme en lo que no me importa.

MARIO.- Bueno... no es eso, es que... (Aparece Elvira en la puerta de la casa.) (2019, pp.17-18)

Las recriminaciones constantes de Elvira y su marido se dan en los intramuros de la casa, los cuales literalmente sellan las ansias de escapar de aquel recuerdo fatal que los agobia como pareja. Por otra parte, el territorio adverso de la cotidianidad vivida se expande hacia experiencias reprimidas que hacen ver la enfermedad de Guillermo como el síntoma anómalo de la existencia fracturada y asilaria. Esto se opone con lo que acontece en los extramuros más allá de la morada, la ciudad o con lo que literalmente pasa por sobre sus cabezas y el cielo porteño.

JAIME.- Hoy pasa el Sputnik.

SERGIO.- Sí... Pensar que hay algo allá arriba, dando vueltas, y pensar que, alguien, un hombre, lo puso allá arriba. Le estamos haciendo competencia a Dios... o, a lo mejor, Dios nos mira y piensa, muerto de gusto: « Miren esto, el niño se está poniendo pantalones largos»...Y después, ¡la luna! ¿Te habría gustado ir?

JAIME.- No falta mucho tiempo, dentro de veinte años va a ser una cosa de todos los días. Como tomar trolley.

SERGIO.- Yo no voy a vivir tanto.

JAIME.- ¿Veinte años más? Vas a tener cuarenta y cuatro, apenas.

SERGIO.- ¡Cuarenta y cuatro años!, no creo que vaya a alcanzar a los treinta...

JAIME.- Tú nos vas a enterrar a todos... (Silencio). (2019, pp. 31-32)

En la obra la configuración del espacio-casa propugna además, esa disposición de la ciudad-puerto, porque puede leerse como una analogía de la habitabilidad de un lugar que se fue formando por incipientes procesos de gentrificación en los que se diseminaron memorias en crisis (inmigración) como resultado de un estar urbano muy influenciado por el modo de apropiación del territorio marítimo. Vale decir, la invención de lo urbano -como diría De Certau- depende de cómo los sujetos van imaginando su espacio y también cómo lo producen en términos sociales. Daniel Herniaux señala que la “ciudad se encuentra entonces fragmentada en nuestra mente en un sinnúmero de imágenes que no forzosamente alcanzan coherencia entre sí como significantes”. (Herniaux, 2007, p. 22). A partir de lo anterior, todo

espacio influye en lo que se vive cotidianamente y, al mismo tiempo, éste se expande al territorio de cada sujeto; del mismo modo como lo hacen los personajes de la obra, que crean sus propias imágenes para poder soportar una vida cotidiana adjunta al cuerpo muerto oculto y de su memoria traumática. Sieveking, concentra este habitar trágico siempre en esta casa/suelo porteño en donde las imágenes internas de la inestabilidad existencial de la “madre de los conejos”(Elvira) son, además, el resultado de una forma de vivir la violencia, el castigo y la represión. Así la imposibilidad que posee la protagonista para procesar sus recuerdos, es también una forma de vivir la memoria en un espacio-ciudad que deja de ser un anfiteatro natural exótico y poético, para elevarse como un paisaje que escenifica lo trágico.

ELVIRA.- A lo mejor... a lo mejor Dios me ha encomendado la tarea de castigarlo.

GUILLERMO .- Yo no sé si lo estás castigando porque lo quieres y piensas que hay que darle una terrible lección... o porque lo odias... Ahora él ha dejado de ser un... un castigado... es una víctima... Eso sí que no te lo puedo perdonar...

ELVIRA.- ¡No tienes nada que perdonarme!, ¡absolutamente nada! (Guillermo la mira y luego se va lentamente hacia la casa. Sale. Elvira, muy nerviosa, camina unos pasos y se sienta de espaldas al muro que da al terreno vacío. Arriba del muro aparece Jaime, que baja silenciosamente y se acerca a ella. Cuando comienza a hablar Elvira no se mueve y ni siquiera lo mira.) (76)

Hacia el final de la obra las recriminaciones de Elvira terminan con la muerte de Jaime, el hijo culpable del accidente y que nadie quiso perdonar. Con ese acontecimiento la historia se cierra y este personaje se desintegra en los llantos de los demás. Del mismo modo como en el comienzo de la obra, la casa testimonia el destino fatal de los personajes y la memoria de un cuerpo secreto.

CONCLUSIÓN

El mérito de las escrituras exhumadas está en concebir los conflictos (oscuros- secretos-marginales), por medio de construcciones dramáticas que revelan cierto grado de perfección para exponer el mundo de esos personajes atrapados por un pasado que no los deja existir. Las dramaturgias exponen los espacios de la memoria para imaginar destinos trágicos, de muerte y desarraigo en medio de una ciudad que, por momentos, también es protagonista. Es interesante cómo los autores recuperan el territorio de una ciudad que es presencia y escritura, para proponer reflexiones críticas sobre el pasado y mostrar imágenes de una cultura urbana que se inventa y reescribe constantemente.

Valparaíso, sigue siendo un emplazamiento exótico que funciona como un monumento gigante para evitar la desmemoria. No se puede negar su capacidad conmemorativa frente a una memoria individual

que dispara el recuerdo colectivo de una época vivida, porque finalmente la existencia y la morada se construyen y/o agitan dentro de ese particular pastiche que la sostiene. Específicamente, ello se refiere a esa capacidad de subsistencia y vinculación que muestra la insoslayable conexión heideggeriana entre el ser y el espaciamento que todos realizamos al interior de la comunidad urbana. Aquella conexión intrínseca no sólo con el tiempo y el espacio, sino que también con esa actitud de atravesar los lugares de memoria y de la historia. Al final, es el cuerpo el que hace el espacio que ocupa.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ancavil, R. (2019) ¡Dispáren directo al corazón!, Emile Dubois, un genio del crimen. *La ciudad como dramaturgia exhumada. Antología teatral porteña 1869-2019*. www.historiadeltatroenvalparaiso.com
- Bachelard, G. (2005) *La poética del Espacio*, México: Fondo de cultura Económica.
- Cassigoli, R. (2011) *Morada y Memoria Antropología y poética del habitar humano*. Barcelona: Edt. Gedisa.
- De Blas Gómez, F. (2009), *El Teatro como Espacio*, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, Colección arquia/tesis, núm. 29.
- Delgado, M. (2001) *Memoria y Lugar*, Valencia: Ediciones Generales de la Construcción.
- Garnier, E. Grande, F, Corral, A. (eds) (2015) *Antología de teorías Teatrales, el aporte reciente de la investigación en Francia*. Bilbao: Artezblai Editorial.
- Halbwachs, M. (2004) *La memoria Colectiva*, España: Prensas universitarias de Zaragoza.
- Hernieaux, D. (2007) Los imaginarios urbanos: de la teoría y los aterrizajes en los estudios urbanos, *Revista Eure* (Vol. XXXIII, No 99), pp. 17-30. Santiago de Chile.
- Jelin, E. (2002) *Los trabajos de la Memoria*, Madrid: Edit. Siglo XXI,
- Nora, P. (1998), La aventura de Les lieux de mémoire, en *Revista Ayer*, N° 32, pp.32-33. recuperado de http://revistaayer.com/sites/default/files/articulos/32-1-ayer32_MemoriaeHistoria_Cuesta.pdf
- Nora, P. (2009) *La aventura de Les lieux de mémoire*, Santiago de Chile: Lom Ediciones.
- Richard, N. (2010) *Crítica de la Memoria* (1990- 2010), Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Sánchez, M. (2019). Residuos Berlín Valparaíso. *La ciudad como dramaturgia exhumada. Antología teatral porteña 1869-2019*. www.historiadeltatroenvalparaiso.com
- Sieveking, A. (2019) La Madre de los Conejos. *La ciudad como dramaturgia exhumada. Antología teatral porteña 1869-2019*. www.historiadeltatroenvalparaiso.com