

Teatro concentracionario en Chile: hacia una estética política

Concentrationary Theatre in Chile: Towards a Political Aesthetics

Corentin Rostollan-Sinet

Université Lumière Lyon 2, Lyon, Francia

Universidad de Chile, Santiago, Chile

corentin.rostollan@live.com

Resumen

Un fragmento significativo de la historia del teatro chileno en dictadura, poco estudiado hasta la fecha, es el fenómeno teatral concentracionario que se desarrolló entre los años 1973 y 1976 en siete campos de concentración del país. Este artículo pretende volver a conceptualizar y contextualizar la categoría de teatro concentracionario para instalarla en su aplicación chilena tanto en una perspectiva comparativa como en su especificidad sociohistórica y cultural. Pretendemos luego acercarnos a una estética política de esos teatros, es decir, examinar el fenómeno de efracción de lo político que representan, y los convierte en objetos estéticos complejos que abren dentro de la institución de concentración un territorio disensual (Rancière), provocando una reorganización fundamental de la comunidad política en un territorio clave de la sociedad dictatorial.

Palabras clave:

Teatro concentracionario - historiografía teatral en dictadura - dramaturgia específica - comunidad política - emancipación.

Abstract

A significant (and scarcely documented) part of the history of Chilean theatre during the dictatorship has been the concentrationary theatre movement that took place during 1973 and 1976 in seven concentration camps across the country. This paper takes up on establishing this notion for Chilean artistic and political history, putting it back into context in a comparative perspective and drawing up the singularity of its appearance and developments in Chile. We will then advocate for a political aesthetics when studying those theatres, given that they seem to represent a moment of radical political outburst that redefines the political community and its organization as a whole, generating fundamental dissensus (Rancière) from inside the very key institution of the dictatorial social system.

Keywords:

Concentrationary theatre - historiographical frameworks - specific dramaturgies - political community - emancipation.

En el presente artículo, examino la aparente condición imposible del teatro chileno en dictadura y uno de los territorios específicos de esta imposibilidad. Mi objetivo es indagar en una fenomenología propia del surgimiento de lo político, un acontecimiento que el filósofo francés Jacques Rancière describe como “efracción” (“C’est toujours” 12’50”) y del cual me parece dar cuenta de manera significativa un fragmento de la historia teatral chilena en dictadura en particular.

Después del golpe de Estado de 1973, el teatro en Chile se encuentra literalmente sin lugar: se ve relegado a una constelación de espacios marginales (la censura, la clandestinidad, la detención y el exilio), instituidos por el Estado militar con el fin de establecer una nueva economía de los cuerpos. Es decir, que más allá de la persecución en contra de individuos y sectores “subversivos”, el sistema y ordenamiento que instaura la dictadura firma en esencia la imposibilidad condicional del teatro en cuanto práctica social de un espacio político. Un territorio imposible del teatro que me interesa en particular es el campo de concentración, que representa uno de los espacios extremos de la represión dentro de esta nueva geografía política del teatro en dictadura (censura/clandestinidad/detención/exilio). El campo de concentración es uno de los lugares más paradójicos de todo el archipiélago biopolítico que sostiene al régimen cívico-militar. Hannah Arendt lo ha señalado: la contradicción esencial de cualquier Estado con ambición totalizadora es que establece un régimen del “todo es posible” (Le Cour Grandmaison 32-33), un paradigma de la absoluta posibilidad; puesto que un sistema jurídico-político que se funda en un estado de excepción instaura, al suspender la ley, un régimen de “indistinción . . . entre derecho y hecho” en el marco del cual “todo es verdaderamente posible” (Agamben 217).

¿Qué sucede entonces cuando esta condición de imposibilidad del teatro en dictadura coincide con la condición de absoluta posibilidad que suscita el régimen de excepción? La “imagen dialéctica” más absoluta de este conflicto condicional, en palabras de Benjamin (*Paris capitale* 479-480), me parece ser el fenómeno teatral concentracionario, que me propongo estudiar en este texto. Mi objetivo es buscar, entre todos los territorios de la imposibilidad del teatro en dictadura, alguna subjetivación escénica del proceso histórico y de esta contradicción fundamental. Por cierto, la noción de imagen dialéctica es uno de los aspectos más opacos y debatidos del pensamiento benjaminiano, pero me gustaría movilizarla aquí como una estructura para pensar la posible operatividad de un montaje escénico en cuanto advenimiento histórico estético y fenomenológico (imagen) en un momento determinado. Ese momento, ese punto del proceso histórico, corresponderá quizás al “instante del peligro” que señala Benjamin (*Œuvres* 431); y me interesa indagar por tanto en la aparición de alguna escenificación del proceso histórico en su condición dialéctica ante ese instante.

El campo de concentración es el no-lugar por excelencia, tecnología máxima del Estado moderno en su tentación aniquiladora, dispositivo en el que se materializa una evolución sostenida de las formas de la violencia de Estado hacia un ejercicio del dominio total a lo largo del siglo XX. Es la manifestación concreta de un deseo por desaparecer a todo “cuerpo superfluo”; en este caso “para desaparecer todo un espectro de la militancia política, sindical y social que impedía el asentamiento hegemónico del poder” (Calveiro 134) dentro del proyecto-ficción social y político que instaura el régimen dictatorial chileno. Hay que considerar, sin embargo, que, en la última década, el uso de la categoría concentracionaria, en cuanto a sus aplicaciones a la realidad chilena, ha sufrido un declive considerable desde la academia. Por eso me importa recalcar primero algunos elementos sobre mi posicionamiento y el de mis trabajos respecto a ese debate.

Chile y el fenómeno concentracionario: apuntes sobre un debate imperante

El término “campo de concentración” ha sido objeto de debate reciente en el ámbito académico chileno, sobre todo por la conmemoración de los 40 años del golpe en 2013. Desde los inicios de mis investigaciones en 2015, debo reconocer que el desenvolvimiento de la discusión teórica en Chile en torno a este concepto me ha generado bastante confusión. Un proyecto de investigación en particular, conducido por José Santos-Herceg y Mariela Ávila¹, ha cristalizado el debate y dado origen a textos que pasaron a convertirse en referentes importantes sobre el tema. En ese momento, la academia chilena parece haber tenido como objetivo principal un cuestionamiento fundamental del uso de la categoría concentracionaria en Chile (predominante dentro de la literatura testimonial y agrupacional sobre la dictadura) y señalar la “carencia de una categoría” propiamente regional y nacional (Santos-Herceg 37) para analizar el sistema de represión política instaurado en dictadura. Lo interesante (y curioso) es que este cuestionamiento colectivo haya acabado resultando en un abandono paulatino de la nomenclatura concentracionaria² por dichos/as académicos/as en cuanto a su aplicación chilena.

Mariela Ávila instaló primero la noción en dos estudios publicados en 2013:

Creemos haber dado cuenta de modo suficiente del motivo jurídico-político por el que los espacios que se constituyeron al margen del derecho, posibilitando prácticas de terror y muerte sobre la población, pueden ser llamados en América Latina campos de concentración (“Campos de concentración” 225).

En este escenario, y con fines políticos bien definidos, surgen los campos de concentración como dispositivos que actualizan las prácticas de detención ilegal, tortura y asesinato, propias de la excepcionalidad imperante sobre la población. Estos espacios, a partir del secuestro de individuos considerados disidentes políticos y subversivos, buscaban eliminar toda posibilidad de oposición, sembrando el terror en la población. Este estado de excepción se instala al interior de la población, resintiendo el espacio público con su fuerza democrática, pero también el privado. Al respecto dice Pilar Calveiro: “... Su capacidad para diseminar el terror consistía justamente en esta arbitrariedad que se erigía sobre la sociedad como amenaza constante, incierta y generalizada” (“Hannah Arendt” 72-73).

Ávila realiza dos síntesis teóricas sucesivas que considero imprescindibles para poder acercarse a una conceptualización del régimen concentracionario en Chile. La primera es la reunión de Arendt y Foucault a la que apelaba Giorgio Agamben en la serie de escritos *Homo sacer*; la segunda es la incorporación de los trabajos de la politóloga argentina (y exdetenida concentracionaria) Pilar Calveiro. Sin embargo, en un texto posterior (“Konzentrationslagern en Chile. Sobre la [im] pertinencia del nombre”, 2016) y producto del mismo proyecto Fondecyt, José Santos-Herceg pasa a cuestionar la pertinencia de la categoría concentracionaria aplicada a Chile. En ese

1 Fondecyt Regular N° 1140200, “Campos de prisioneros en Chile. Reconfiguración de los lugares y las subjetividades”.

2 Nomenclatura que se establece en el campo tanto testimonial como académico en Chile desde los años setenta, notablemente con la publicación en 1979 del libro *La vida cotidiana* en los campos de concentración del historiador argentino y luego nacionalizado chileno Luis Vitale, profesor de la Universidad de Chile y cofundador del MIR, donde relata su detención en los campos de Chacabuco, Ritoque y Tres Álamos y analiza la institución represiva y su organización.

artículo, frecuentemente citado hasta la actualidad, el autor sostiene por el contrario que “no [le] parece necesario seguir usando el término ‘campo de concentración’ . . . para designar los lugares en los que se encerró, torturó y asesinó en Chile” (51) puesto que procedería de una homologación con el término *Konzentrationslager* “acuñado y usado por los . . . nazis” (39).

Cabe señalar aquí que, como también menciona Ávila en sus textos (aunque no se detenga mucho en ello), la genealogía del fenómeno concentracionario es muy anterior al nazismo. Debatir entonces, como lo hace Santos-Herceg, de la pertinencia de la categoría como si se tratase de una “mala traducción” (52), un “mal punto de partida . . . problemático en tanto que traducción del alemán” (37-38) parece ya por sí poco relevante. Es más, en ningún momento se toma en consideración el hecho de que el concepto mismo aparece en castellano. El término “campo de reconcentración” es acuñado por el general español Arsenio Martínez-Campos (ideólogo, por así decirlo, de la noción) y se concreta bajo el impulso del general Valeriano Weyler (ingeniero del proyecto) en la colonia de Cuba en 1896³. Según señala la historiadora Annette Becker, el hecho es ampliamente denunciado al nivel internacional en la época: el concepto, entonces, se tradujo inmediatamente a otros idiomas por medio de la prensa. Tres años más tarde, el Imperio británico estrenó otra versión del mismo dispositivo en su colonia sudafricana durante la segunda guerra bóer, a una escala considerablemente mayor (desde el Transvaal hasta la Colonia del Cabo). Suscitando nuevamente una gran conmoción al nivel mundial, el campo de concentración (*concentration camp, laager, konsentrasiekampe*) pasa a instalarse como una tecnología de la violencia de Estado hacia la población civil que seguirá desarrollándose y evolucionando a lo largo del siglo XX (Agamben; Bartocek cit. en Becker). Becker señala desde luego el interés que manifestó un joven Hitler por la historia de la segunda guerra bóer, entusiasmo del cual da cuenta en *Mein Kampf* ⁴.

“Reconcentración” en Cuba, “concentración” en Sudáfrica, gulags, campos del franquismo, campos de concentración y de exterminio del holocausto nazi o del genocidio armenio, campos de refugiados y cárceles de alta seguridad como Guantánamo: el dispositivo concentracionario ha evolucionado y se ha perfeccionado a lo largo del siglo XX, convirtiéndose en un verdadero sistema político con el cual los Estados (incluso los democráticos) siguen experimentando al margen del derecho en el mundo entero. La resistencia manifiesta que ha tenido parte de la academia chilena en los últimos años al momento de utilizar esa nomenclatura para analizar el sistema represivo en dictadura puede proceder, como analizaba María López en 2017, de una impresión de “dependencia intelectual” (565). Pero la plena comprensión de lo concentracionario como fenómeno político exige una aproximación integral, tanto filosófica como historiadora, politóloga, sociológica y psicológica. Me parece que reconocer a lo concentracionario como una modalidad y expresión fundamental del poder de Estado en dictadura abre paso a una perspectiva teórica comparativa muy provechosa para el análisis y sumamente pertinente para estudiar el fenómeno histórico-político que sucedió en Chile como un producto de la historia mundial

3 Ya en ese momento, la forma geográfica que adoptaba la institución de concentración en el territorio cubano supone una acepción filosófica-arquitectónica de la noción de “campo” más amplia de la que plantea Santos-Herceg en su texto.

4 Es interesante notar, además, que el dispositivo concentracionario nace primero, como señalan tanto Agamben como Becker en el caso de Cuba y de Sudáfrica, como un instrumento del proyecto colonial (también Brunet). Efectivamente, la casi totalidad de los sistemas de concentración hasta el día de hoy responden a una componente ideológica relacionada al tema de la migración, de la expulsión o de la anexión imperialista de un territorio.

y de la evolución de los dispositivos de poder a lo largo del siglo XX. En lugar de categorías más bien afectivas —como catástrofe— o técnicas —“lugar de detención, centro clandestino de exterminio”— como las que propone instalar Santos-Herceg (53), me parece indispensable volver a mirar al fenómeno concentracionario desde su “origen político” — y con mayor razón hoy, cincuenta años después del golpe.

Ahora bien, ¿cómo se puede llegar a hacer teatro en un campo de concentración? ¿Cuál es la especificidad del teatro concentracionario que aparece en Chile en dictadura? ¿Cómo entenderlo, estudiarlo? Pretendo dar cuenta aquí de algunas reflexiones en torno a una estética de los teatros concentracionarios en Chile durante los primeros años de la dictadura cívico-militar, y más precisamente, proponer un análisis político de esta estética.

El teatro imposible

El hecho de designar a los centros clandestinos de detención como campos de concentración no fue casual ni tenía un sentido ‘efectista’. Por el contrario, consideré que esos centros, en Argentina, reunían los rasgos principales de lo concentracionario, en su dimensión más radical, el campo de concentración-exterminio. En efecto, se trataba de instituciones administradas por el Estado, que servían como lugares de encierro, tortura y eliminación de determinado grupo poblacional, caracterizado como subversivo. Por su funcionamiento, estaban destinadas a desaparecer a las personas, primero en su condición de sujetos políticos y sujetos de derecho, para luego eliminar la condición misma de personas, hasta hacer desaparecer incluso sus restos mortales. Sin embargo, ya entonces advertía algunas diferencias significativas con respecto a otras experiencias concentracionarias, como el aislamiento de los prisioneros entre sí y la completa inactividad a la que se sometía a la mayoría de ellos, como parte del castigo. Más tarde, al estudiar las características actuales de lo concentracionario, llegué a la conclusión de que los campos de concentración en Argentina fueron una suerte de punto intermedio entre el campo de concentración como espacio de hacinamiento, que se vio en la experiencia nazi, y el campo de aislamiento de los prisioneros entre sí y respecto del dispositivo, que se practica en lugares como Guantánamo (Peris Blanes 882-883).

Lo que me interesa en el análisis del fenómeno concentracionario que proponen académicos/as como la politóloga Pilar Calveiro, el sociólogo Michael Pollak o la historiadora Annette Becker, es la posibilidad que nos ofrecen de establecer marcos comparativos para el estudio de los sistemas de concentración entre ellos. Al instalar la pertinencia del concepto para caracterizar una tecnología propia del Estado moderno (que se reconfigura y se adapta de acuerdo con contextos sociopolíticos y culturales distintos, pero que nace de una misma necesidad institucional y responde a un mismo objetivo biopolítico), se hace posible examinar un conjunto de sistemas parientes a la luz de sus semejanzas y de sus diferencias. Para el propósito de mis investigaciones, esta perspectiva histórica comparativa ha puesto de relieve el carácter innecesario del fenómeno teatral dentro de lo concentracionario. No se encuentra teatro en cualquier sistema de concentración; es decir, no cualquier sistema concentracionario produce un fenómeno teatral. Por eso me interesa asentar como tal el concepto de teatro concentracionario; porque al hacerlo, se hacen patentes tanto analogías entre sistemas ideológicamente muy disímiles (como

lo son por ejemplo la dictadura chilena y la Unión Soviética) como diferencias radicales entre contextos históricos y culturales aparentemente cercanos (como Chile y Argentina), pero donde el surgimiento o no de un fenómeno teatral concentracionario da pruebas de una configuración del sistema de concentración fundamentalmente distinta.

¿Qué es entonces un teatro concentracionario? ¿Cómo es posible que se geste una actividad teatral dentro de la institución de concentración? ¿A qué se parece? ¿Dónde y cómo se instala? Se halla la presencia notable de procesos teatrales dinámicos en tan solo tres de los numerosos sistemas de concentración que mencionaba en mi introducción. Se trata, por orden cronológico, de los gulags soviéticos, de los campos del nazismo, y de los campos de concentración chilenos. Solo por este hecho, destaca la extrema singularidad (e importancia) de la aparición de este fenómeno en el curso de la historia política y teatral chilena. El sistema de concentración soviético operó durante cuarenta y dos años, entre 1918 y 1960⁵, llegando a contar con más de 400 campos principales para un total de 1.726 complejos represivos y colonias (Brunet). La institución concentracionaria nazi administró durante doce años, entre 1933 y 1945, unos veinticinco campos de concentración principales y unos 1.100 campos satélites (Wachsmann). En el caso de Chile, de los más de 1.100 centros de represión que operaron durante los diecisiete años que duró la dictadura (“Recintos”), el dispositivo de concentración propiamente tal estaba compuesto por unos trece campos que funcionaron principalmente por un periodo de tres años, entre 1973 y 1976. En los tres casos, el fenómeno teatral se extendió a todo el periodo en el que operó el sistema de concentración. Si bien nacen y se configuran de forma muy diferente, los tres fenómenos que señalo comparten numerosas características estructurantes. Por eso mismo, desde una perspectiva comparativa, quiero destacar la especificidad del teatro concentracionario chileno en relación a sus homólogos y antecesores. Detallaré luego cómo se instituye un teatro concentracionario en Chile, en cuanto espacio y tiempo del teatro dentro del sistema de concentración.

Teatro concentracionario en Chile. El fenómeno teatral concentracionario en Chile se extendió a los campos de Pisagua, Chacabuco, Ritoque, Puchuncaví-Melinka, Tres Álamos (tanto en el campo de hombres como en el de mujeres) e Isla Dawson, así como al Estadio Nacional. Surgió de forma simultánea y similar en casi todos los campos del sistema de concentración. Por ello, considero que el fenómeno es característico del sistema en su conjunto y demuestra el desarrollo de una creación teatral continua y dinámica a lo largo de la actividad de esos recintos, entre septiembre de 1973 y finales de 1976. Destaca también la extensión del fenómeno a todo el territorio nacional, manifestándose hasta en recintos extremadamente apartados, y sin que existiera necesariamente alguna comunicación entre los contingentes de detenidos/as y los diversos grupos de teatro.

Los teatros concentracionarios chilenos, soviéticos y del nazismo tienen muchas características en común. En los tres casos, participan en la actividad teatral tanto aficionados/as como artistas profesionales, sea del teatro o de otras disciplinas (Audhuy; Kolesnikov). Todos los grupos, además, tuvieron que relacionarse en algún momento de su actividad con el personal de la institución: oficiales, funcionarios, soldados o guardias (Audhuy; Gullotta). En cambio, algunos

5 En algunos casos, hasta el año 1991.

parámetros son propios del sistema de concentración chileno y determinan la singularidad de su teatro: el hecho de que el sistema responda a un proyecto de represión política, por ejemplo, concentrando así (casi exclusivamente) a militantes de la izquierda revolucionaria chilena; que todos los detenidos/as compartan una misma identidad nacional, idiomática y cultural; o que la *praxis* política haya tenido mayor incidencia sobre la configuración de un imperativo de emancipación que en los teatros concentracionarios del gulag o del nazismo. Voy a tratar de resumir a continuación los elementos fundamentales que caracterizan, en mi opinión, a la especificidad del teatro concentracionario chileno:

1. Se trata primero de un fenómeno generalizado, sistematizado, visible e instituido (incluso podríamos decir que institucionalizado). En este aspecto, se diferencia del fenómeno teatral concentracionario nazi, principalmente clandestino —con la excepción de algunos casos donde la dirección del campo encargó directamente la producción de una obra (Audhuy)— y que no llegó a convertirse en una actividad expresamente regularizada y sistemática.

2. Se traduce en un teatro independiente de la administración concentracionaria, orientado por un principio de resistencia y que se convierte en motivo de orgullo para los/as internados/as. Estos aspectos lo diferencian del caso soviético, donde la sistematización y la institucionalización del movimiento teatral concentracionario respondía a una verdadera política cultural coordinada por el Estado totalitario. Se concebía la actividad artística como una forma de trabajo forzado, y se la ponía a disposición de un proyecto de reeducación ideológica (Depaule) o, en una segunda etapa del sistema de los gulags, de una competición simbólica entre los *apparatchiks* a cargo de los campos (Depaule). Si es cierto que los/as teatristas del gulag se beneficiaban de condiciones de detención más favorables que los/as demás (Volovich cit. en Kolesnikov), declaran haber tenido sentimientos contrarios respecto a su actividad teatral dentro del campo y dan testimonio de cierta vergüenza (Depaule cit. en Subtil) propia de los síndromes de supervivencia. Al participar en una actividad teatral organizada directamente por el NKVD y con fines propagandistas, tienden a hacer sentido de su experiencia como de una práctica de sobrevivencia más que de resistencia. En los campos chilenos, en cambio, el grupo de teatro constituye una entidad autónoma; sometida, por cierto, al control y la aprobación de la administración concentracionaria, pero no encargada por ella de cumplir con ningún proyecto ideológico-cultural. El proceso no nace como iniciativa del Estado represor, y es entonces considerado lógicamente por todos/as como una práctica de resistencia y de subversión en el mismo momento en que la desarrollan. El fenómeno teatral concentracionario en Chile es generador de una narrativa positiva, restaurativa. Tanto los/as teatristas como una gran parte del público concentracionario analizan el fenómeno como una victoria intelectual, un acto de resistencia significativo y, por consiguiente, un motivo de orgullo.

3. Se caracteriza finalmente por ser un fenómeno performático de la identidad nacional-cultural. La autorización e institucionalización del teatro concentracionario en Chile depende fundamentalmente de la sociología muy singular del sistema de concentración que implementa la dictadura, puesto que tanto presos/as como militares eran chilenos/as. Además, la administración de los campos se distribuye entre ramas de las Fuerzas Armadas con genealogías, estructuras e ideologías muy diversas; la administración de la institución está en manos de una mezcla de militares

de carrera y de conscriptos con procedencias sociales y políticas (y con vocaciones represivas) también muy diversas. En cierta medida, el teatro elaborado y autorizado dentro del sistema de concentración chileno constituye un territorio cultural común entre presos/as y militares (Rostollan-Sinet, "De trêves"); una forma de teatro nacional mediante el que la comunidad concentracionaria experimenta parámetros de una identidad nacional-cultural en el marco de la compartición de una experiencia espectral.

Se puede considerar que todos los teatros concentracionarios comparten, en cierta medida, un mismo principio subversivo. Sin embargo, debido a estas características singulares, el teatro concentracionario chileno llega a superar la dimensión subversiva que observamos en sus homólogos del nazismo o del gulag. Tanto la dimensión clandestina (en el caso nazi) como la subordinación a un proyecto propagandista (en el caso soviético) atenúan el alcance fundamentalmente transformador que podría haber llegado a tener la actividad teatral sobre el mismo sistema del campo, sobre su organización institucional y su funcionamiento represivo totalizador e integral. En cambio, lo que observamos en el caso chileno es una verdadera modificación paradigmática de la institución represiva, que intensifica los efectos directos y concretos de la actividad teatral sobre la condición existencial de los sujetos dentro del campo.

Heterotopología del teatro concentracionario chileno. Es importante considerar lo que "hacer teatro en el campo" significa concretamente en términos espaciales. El régimen dictatorial se impuso, principalmente, mediante un ordenamiento nuevo del espacio: redefinió la distribución y la administración del espacio nacional; instituyó y puso en acción un conjunto de espacios represivos; alteró e intentó reestructurar el espacio íntimo. El despliegue del dispositivo de represión política opera entonces como una manera de establecer performáticamente una unidad geográfica-política sobre la nación (Agamben; Brunet). La detención, los traslados y la desaparición de agentes subversivos se extiende a todo el territorio nacional y el Estado dictatorial, al administrar el territorio de esta forma, hace realidad la ficción unificadora del proyecto nacionalista al mismo tiempo que reivindica su legitimidad a ejercer el poder sobre ese territorio en toda su extensión (Calveiro). En cambio, una dimensión importante de la actividad teatral es la producción de un espacio propio. A diferencia de otras prácticas artísticas, el teatro tiene sus espacios y su propio dispositivo de producción de publicidad. Esta característica intrínseca del teatro lo convierte en una práctica particularmente incongruente en un campo de concentración; pero es lo que determina en gran parte su potencia subversiva para lo concentracionario.

Nos encontramos dentro de los campos con verdaderos teatros. Se traducen al espacio concentracionario lógicas arquitectónicas y prácticas sociales fundamentalmente asociadas con la institución espacial que le corresponde a la práctica del teatro en libertad. El dispositivo representacional requiere un público, sentado o parado frente a un escenario (o a un espacio escénico). En los campos, se ocupa principalmente el comedor: espacio primigenio de las formas teatrales concentracionarias (Delbo; Depaule), único espacio propiamente comunitario donde se come juntos antes de volver a su barraca, cabaña o celda para el toque de queda, el comedor se convierte lógicamente en el teatro del campo más ostensible. Las mesas y las sillas se corren o forman parte de la misma escenografía. Óscar Castro y Carlos Genovese describen cómo utilizaron los dos niveles del dispositivo escénico para el montaje *El amigo Pablo* (adaptación puchuncana del *Calígula* de Camus) para que los cristianos perseguidos pudieran

escondese (siempre a la vista del público) de los soldados romanos parados encima de las mesas (Genovese). De la misma manera, la ausencia de un escenario (puesto que algunos grupos no contaban con tablas ni estructura sobreelevada para marcar alguna diferencia entre la sala y el espacio escénico dentro del comedor) se convierte a su vez en otro dispositivo escenográfico, donde la misma disposición del espacio condiciona la relación entre el público y la obra e incide sensorialmente en la dramaturgia. Las obras concentracionarias hacen de la disposición espacial un elemento constitutivo del dispositivo dramático: salir de escena, entrar al escenario, mantenerse a la vista, pasearse entre el público por el pasillo central; la creación escénica se apodera del espacio completo.

Otro elemento que cabe destacar aquí es la disposición del público dentro de la sala, que opera según las mismas lógicas de geografía social de un teatro tradicional. Muchos de los oficiales se sentaban en primera fila; los presos venían detrás, también sentados; luego los soldados, a cargo de cuidar la sala, se mantenían parados contra la pared y disfrutaban de la obra en armas al fondo del teatro. Otro dispositivo tradicional que se mantiene dentro del campo es la cámara oscura; y esto, aun cuando las condiciones geográficas extremas lo dificultan, como en la Isla Dawson (cien kilómetros al sur de Punta Arenas) donde los presos debían tapar con trapos las ventanas del comedor para que no entrara la luz que permanece casi toda la noche en la zona austral en la época del verano (Figuroa cit. en Rostollan-Sinet, *Théâtres de l'évasion*). Para trabajar en cámara negra, se inventan dispositivos de iluminación, focos y otras invenciones lumínicas diseñadas por ingenieros-presos. Miguel Lawner, exdirector de la CORMU, cuenta cómo colaboró con el grupo de teatro de Ritoque “en su calidad de arquitecto”: “les preparé con unos tarros de duraznos (de esas conservas que nos traía la familia) unos tachos para tener iluminación —de los que aparecen registrados en mis dibujos. Había unas ampollitas que colgaban del techo, nada más; y yo colocando esos tarros armaba unos focos, digamos, con el objetivo de poder dirigirlos”. Carlos Genovese narra luego cómo los “técnicos iluminadores” del grupo de Puchuncaví inventaron para la adaptación teatral del *Principito* “una especie de caleidoscopio, un aparato que giraba y la luz se proyectaba ... en colores ... Entonces, cuando el Principito volaba, todo el salón, el árido salón del casino se llenaba de luces y era un efecto especial increíble”. Muchos de los montajes cuentan además con música, vestuarios, accesorios; y algunas salas llegan a contar con afore, cortinas y telones que redoblan las posibilidades dramáticas para la creación de la obra.

La irrupción de la sala de teatro dentro del campo de concentración señala una recuperación significativa del espacio geográfico donde se encuentran internados los presos/as. El caso de Pisagua es más inédito aún, al contar en el pueblo de Pisagua con un edificio cultural típico de la historia del Norte salitrero (el Teatro Municipal de Iquique), el grupo del campo llega a crear en un verdadero teatro (Rodríguez cit. en Vera-Pinto Soto). En el campo de concentración de Chacabuco, finalmente, la actividad teatral llega a tomar tal dimensión que se despliega a través toda la ciudad-campo, abriendo, por así decirlo, varios espacios y salas de teatro. Uno es el denominado TECH (Teatro Experimental de Chacabuco) levantado por Mario Molina Domínguez en una “casa abandonada” que el exingeniero eléctrico transformó en un “pequeño teatro” y que pasó luego a habitar, convirtiéndose en una suerte de figura mitológica para sus compañeros, quienes lo apodaron “el fantasma de la ópera” (Durán 208). Paralelo al levantamiento de esta “salita experimental”, se remodeló un espacio mucho más amplio, en medio

del campo, donde se producía el grupo de los shows: Hugo Valenzuela y otros integrantes del grupo entregaron comentarios extensos sobre este galpón para el documental *La Resistencia de los metales*, completados por la presentación de dibujos de la sala realizados por el prisionero chacabucano Juan Sáez (Durán y Riveros 26'45").

La subversión topográfica que genera la actividad teatral dentro del campo no se limita a la construcción o apropiación de una sala de teatro. La espacialidad propia de la práctica teatral ha generado tantos dispositivos como se han inventado regímenes de teatralidad. En Dawson, Ritoque o Puchuncaví, encontramos formas de teatro callejero en las canchas de deporte, los patios de visita o en el patio de formación. El campo pasa a ser, a su vez, parte de la escenografía: el dispositivo representacional está determinado por el entorno mismo: alambradas y miradores, soldados y metralletas. Estas dinámicas de teatralidad "en el espacio público" encuentran a su máxima expresión en la performance (o *happening*) del "alcalde" en Ritoque y luego en Puchuncaví, donde un determinado preso pasa a encarnar al "alcalde del pueblo" (Dorfman 129). Esta operación dramática resignifica el campo entero; se asigna nombres a las calles del campo, convertido en pueblo, y se inventa todo un urbanismo ficticio:

una se llamaba Costanera, otra Macondo, otra la calle del Correo (donde había un compadre encargado del correo), la Plaza de Armas (que era la cancha de fútbol), y así todo tenía nombre. ... Había un alcalde, un comandante del cuerpo de bomberos, un cuerpo de bomberos, que estaba dividido en banda de guerra y bomberos, un cura, que sé yo, todo lo que podía tener un pueblo (Dorfman 129).

Lo mismo sucede en el campo de Chacabuco:

Los presos en la nueva ciudad comenzaron a bautizar las calles, de acuerdo con sus propios referentes políticos masculinos, como formas de control de lo nuevo y desconocido. Los nombres que las autoridades habían dado en referencia a las victorias de la guerra del Pacífico, próceres de la patria y ciudades chilenas, los presos los modificaron y cambiaron por Allende, Marx, Lenin. Al respecto, Adolfo Cozzi, en su libro testimonial de Chacabuco, relata que "a la calle principal, que desembocaba en el Barrio Cívico, la llamamos en secreto avenida Doctor Salvador Allende Gossens, y para los militares avenida Calama" (50). (Durán 202).

Más allá estaba la calle, una calle ancha que media kilómetros, que es Chacabuco. Esta calle se llama Lynch. ... Nosotros para ir a ver cualquier cosa que queríamos teníamos que meternos por aquí, por una puerta de calle y teníamos que atravesar por donde habíamos puesto de escenario. ... Para ir a ver esto, teníamos que entrar desde la calle (Molina cit. en Durán 208-209).

Podemos señalar también otro régimen de teatralidad, próximo al radioteatro: el que inventa Jorge Navarrete en el campo de Pisagua al iniciar un programa nocturno y colaborativo de narración oral (*Las Noches Fantásticas de Lalo Cabrera*), donde cada participante declamaba en voz alta entre las rejas de su celda para todos los oyentes del campo.

Dentro del espacio concentracionario, el régimen representacional se convierte en un dispositivo productor de subversión topográfica. Como bien lo plantea Francisca Durán, "de este

modo, el proceso de apropiación del espacio opera a través de prácticas que tejen las condiciones determinantes de la vida social, brindando familiaridad, subvirtiéndolo y desplazando el orden en la ciudad planificada. Los “nombres propios” son parte de estas prácticas” (202). En cuanto supone una “representación para”, el teatro crea un territorio precario, momentáneo y determinado, suspendido, pero real. Al estudiar el caso chacabucano, Durán habla de una práctica “refundacional” (200-201). Ciertamente es que dentro del territorio absurdo de los campos, el teatro instala un espacio más absurdo aún: un lugar de arte, para el arte, donde rigen las reglas del arte.

El tiempo concentracionario y la heterocronía teatral. Al momento de evaluar el alcance subversivo del teatro concentracionario para la lógica misma de la institución, el tema de la temporalidad es esencial. La práctica teatral supone la institución de una temporalidad propia del teatro, un tiempo de la creación escénica y de la representación, un tiempo para el teatro. Al no ser que se trate de improvisación, el teatro supone que se ensaye primero en vista de una posterior representación. Este aspecto es crucial, puesto que toda la lógica del sistema concentracionario se funda en un ordenamiento represivo de la experiencia del tiempo (Agamben 215; Calveiro 62-63). El sujeto concentracionario no sabe por cuánto tiempo va a permanecer dentro del campo: en suspenso, esperando a una instancia judicial, a la tortura o a la muerte, su existencia es “provisional” (Frankl 75). La experiencia del tiempo concentracionario está determinada por la ausencia de cualquier control sobre la propia existencia; el día a día del individuo no se concreta en ninguna actividad material significativa. La lógica temporal de la actividad teatral subvierte absolutamente esta condición. Cuando se ensaya una obra, es con la perspectiva de estrenarla; y cuando se estrena una obra, es con la perspectiva de recibir comentarios del público (y muchas veces, en el caso del teatro concentracionario en Chile, de dar continuidad a la serie con otro capítulo más).

La creación escénica reconfigura la cotidianidad concentracionaria completa; y cuando las actividades pasan a regularizarse, la semana entera se tiñe de una significancia perdida. En el campo de Puchuncaví, la “temporada teatral” más extensa (entre junio de 1975 y mayo de 1976) pasó a ser denominada por los presos como “Viernes Culturales de Puchuncaví”. El conjunto conformado por Óscar Castro, Carlos Genovese y Hernán Plaza movilizaba a numerosos colaboradores para participar en la construcción escenográfica, dramatúrgica, lumínica o musical; y la perspectiva del estreno de una obra nueva el próximo viernes transformaba la vivencia misma del sujeto concentracionario, en espera de algo. El mismo Genovese reconoce que la decisión de estrenar los días viernes dependía de la organización propia de la semana concentracionaria:

Descubrimos que el viernes era un buen día, porque era un día en que empezaban a llegar las primeras visitas. Por lo tanto, la gente se ponía un poco más contenta. Sábado y domingo no, esos eran los días de visita y lo más importante para el preso era la visita y se preparaba. Escogimos un día al fin de la semana, la gente ya estaba más agotada, estaba esperando que vinieran a verlo, por lo tanto estaba más ansiosa; y pensamos que era un buen día para calmar esa ansiedad.

El “día de visitas” al que alude Genovese no existía en otros campos: en Chacabuco por ejemplo, los shows dominicales eran de los pocos elementos retemporalizadores dentro de la monótona y absurda cotidianidad concentracionaria.

Después de subvertir a la heterocronía destructiva que había sido proyectada inicialmente para el campo, el teatro establece otro régimen de temporalidad en el momento de la misma representación. No es casual que casi todos los teatros de los campos tengan función en las noches. Después de la comida y antes del encierro en la barraca, se concede un tiempo para “ir al teatro”, siguiendo exactamente la misma forma social del teatro en libertad. En el marco de la función concentracionaria, se reinstituye todo el ritual social de la experiencia espectral: se guarda silencio para que hablen los actores, se aplaude al final (o cuando la dramaturgia pretende que se aplauda). El público concentracionario (presos, soldados y oficiales) observa todos los comportamientos de un buen espectador de teatro, poniendo en evidencia la transposición de una ritualización y codificación social que cumple, en el mundo en libertad, con objetivos también heterocronos (Foucault 17). La regularización cotidiana del programa de *Las Noches fantásticas* en Pisagua hace patente el alcance emancipatorio que puede llegar a tener el reencuentro del preso (y del militar) con una temporalidad cotidiana, amigable, familiar dentro de un espacio tan destemporalizador como el campo de concentración.

El teatro concentracionario que aparece en Chile constituye una suerte de institución dentro de la institución. La forma en que llega a establecerse dentro del sistema de concentración y a reconfigurar sus parámetros represivos más esenciales da cuenta de su potencia, y señala a la vez las debilidades de la institución concentracionaria suplantada temporalmente por la institución teatral. Todos los efectos concretos que ha tenido la actividad teatral sobre la organización espacial y temporal del campo han impactado también a la administración militar; y probablemente esto fue lo que determinó la posibilidad de este teatro imposible.

Allí, en Dawson sobre todo, los muchachos [i.e. los soldados] estaban tan incomunicados como nosotros. . . . En el momento de la representación, objetivamente (no cabe la menor duda) se olvidaba la distinción. Los soldados por lo general eran gente modesta, haciendo el servicio militar y viniendo de localidades muy modestas. Seguramente nunca en su vida habían presenciado una representación de teatro. Entonces, justamente porque uno de mis intereses personales era observarlos, objetivamente, mirándolos, disfrutaban más que nosotros. De eso no tengo duda. Incluyendo, salvo excepciones, el personal de la oficialidad (Lawner).

No me detendré aquí en esta dimensión importante, llamativa y compleja del asunto, pues ha sido el objeto de publicaciones anteriores (Rostollan-Sinet, “De trêves”). Pasaré más bien a examinar ahora la dimensión estética de esos teatros, con el objetivo de profundizar una propuesta de análisis acerca del carácter, a mi juicio, fundamentalmente político de esa estética.

Hacia una estética política del fenómeno teatral-concentracionario chileno

Los teatros concentracionarios son objetos problemáticos para la estética. Para acercarse a su estudio, es preciso establecer una suerte de estética específica (en la forma en que hablamos, por ejemplo, de *site specific*). La dramaturgia concentracionaria se configura según las necesidades de un contexto extremadamente singular. No lo podemos entender como objeto estético sin tomar en consideración el espacio y el tiempo concentracionario, la presencia del militar como

ensor y como público, el estado anímico y físico de los/as detenidos/as-espectadores o la sociología de los afectos militantes (indispensable para comprender las lógicas organizacionales y comunicacionales propias de la comunidad de presos/as). Esta dramaturgia específica apela a una estética también situada.

Si hablo de una estética política es porque considero que esos teatros surgen como un fenómeno dialéctico dentro del momento histórico; y que dan cuenta de un surgimiento del acontecimiento político. La dimensión política de esas formas estéticas me parece tener su origen en este surgimiento: su carácter político no procede tanto de la situación de opresión que se ejerce, sino de que esos teatros surjan como formas accidentales, de que aparezcan como una anomalía y generen un espacio disensual radical. Esta lectura se inspira en la definición del fenómeno político que propone Jacques Rancière; así como en las filosofías y socioantropologías de la organización social y de la sublevación que desarrollan investigadores como Romain Huët, Rodrigo Karmy o Ingrid Seguel-Boccaro. Lo que me interesa destacar aquí es la fenomenología del acontecimiento político entendido como “efracción” y “retorno del sujeto político”, y una lectura del disenso como reconfiguración conflictiva del mundo y “diferencia de lo sensible a sí mismo” (“C’est toujours” 12’50”).

La dimensión política de los teatros concentracionarios se ha reducido, históricamente, a la ecuación clandestino/resistente = heroico/político. Sin embargo, teatros como los que se realizaron en los gulags nos presentan una imagen dialéctica particularmente cruel: la de una práctica de relativa emancipación y sobrevivencia para el preso que es, al mismo tiempo, instrumento de poder y de expansión imperialista y colonial para el Estado represor. No me parece que se produzca en este caso ninguna efracción política; y, por ende, que la estética propia de esos teatros sea política, en cuanto no constituyen objetos estéticos políticamente operativos (“Les images” 23’42”). Para entender, en cambio, la dimensión fundamentalmente política del fenómeno teatral concentracionario que aparece en Chile, es preciso examinar las condiciones de ese surgimiento y el tipo de disenso que genera el fenómeno estético en juego.

“Libertad para crear”: la paradójica fundación de un espacio disensual. El teatro concentracionario es una de las múltiples continuidades que ha tenido la historia teatral chilena después del Golpe (Rostollan-Sinet, “Teatros desaparecidos”); pero representa también una forma de paréntesis dentro de ella. El contexto transforma las lógicas de producción y de creación de forma significativa; como lo expresó en varias ocasiones Óscar Castro:

Paradójicamente, yo era más libre en el campo de concentración que afuera, más libre que en los años de Allende. Porque dejé de tratar de convencer al resto del mundo de que era un buen revolucionario: ¿a quién voy a tener que convencer que soy de izquierda, si ya estoy en un campo de concentración? Antes, yo mismo me privaba de libertad para crear. En prisión, tenía una libertad completa para escribir. Nunca he tenido tanta libertad para escribir: esa es la contradicción más hermosa (Rostollan-Sinet, “Entrevista” 5).

Efectivamente, dentro del dispositivo heterotópico del campo, el artista se encuentra súbitamente liberado de un conjunto de imperativos normativos que determinan la creación teatral dentro de la sociedad normal, y la limitan. La actividad teatral del artista concentracionario no tiene como

objetivo generar sustento económico ni tampoco consolidar su posición dentro de un sector profesional. Esto supone que no existan lógicas de competitividad inherentes a la producción y la creación, primero; y luego, que las normas de evaluación del producto artístico difieran de las que tienen curso dentro de un sistema de producción artístico-económico y de una institucionalidad cultural habituales. Dentro del campo, la producción teatral solamente tendría que cumplir con una expectativa de entretenimiento y de subversión de la cotidianidad concentracionaria. En este sentido, las facultades creativas tienen la posibilidad de desarrollarse más libremente. El marco normativo habitual de la actividad teatral en libertad es percibido como limitante, cuando el contexto concentracionario permite en cambio que se instaure un nuevo marco normativo dentro del cual se pueden expresar deseos creativos considerados más genuinos. No es casual, entonces, que se desarrollen tendencias teatrales distintas (contrarias, a veces) dentro de los campos. Hablando de ese panorama de, por así llamarlas, escuelas estéticas diversas y a menudo concurrentes, Durán destaca la presencia de tres grupos en Chacabuco: el grupo de los shows, el teatro experimental de Mario Molina en su salita, y otro grupo más conformado por profesionales del campo artístico previo a la detención. Algo similar sucede finalmente en Pisagua, donde la práctica radioteatral impulsada por Jorge Navarrete en las noches se desarrolla en paralelo a las actividades del grupo de teatro que oficiaba en el Teatro Municipal, en las afueras del campo, y cuyas producciones pertenecían al mismo registro popular y musical que las de otros grupos concentracionarios (culminando en la creación del emblemático musical del grupo, *Johnny Good*).

Esta impresión de relativa libertad no equivale necesariamente a una efectiva liberación de las determinaciones y limitaciones de la creación teatral. Las propuestas artísticas que los grupos de teatro presentan al público del campo participan de la construcción de su gusto; pero las expectativas de este público determinan también en gran medida la fábrica de la estética concentracionaria. Me parece interesante destacar que lo que se establece en los campos es concretamente una nueva taxonomía estética. Hay dramaturgias que gustan y otras que no; es decir que se configuran nuevas hegemonías y minorías estéticas.

Ese es el primer acontecimiento político del teatro concentracionario, entendiendo la política como irrupción de un diálogo, como territorio intermedio para tejer comunidad desde la fragmentación. Los teatros concentracionarios chilenos han dado luz a un repertorio considerable (más de cien obras y montajes en un periodo de tres años) y a formatos teatrales muy diversos. Los/as artistas que participaron en esos grupos tenían perfiles y trayectorias distintas. El hecho de que existan estéticas mayoritarias y otras minoritarias, modelos dramaturgicos hegemónicos y otros marginados nos informa sobre la importancia de otro parámetro: el de la recepción. Las expectativas del público y las limitaciones acerca de "lo que se puede presentar o no" a un grupo de espectadores física y anímicamente afectado por su situación concentracionaria son determinantes esenciales para la producción teatral dentro del campo. Este parámetro me parece crucial en cuanto nos permite matizar las nociones de libertad de creación y de intención artística en el contexto concentracionario: "hacer teatro en el campo es un acto de resistencia, y que vaya la gente también y sacarlos de la destrucción emocional y llevarlos al teatro es todo un trabajo, un esfuerzo; que es el que hace permanentemente el actor para que vayan a ver sus obras en la sociedad, ¿no?" (Genovese).

Las preguntas estéticas y políticas que se pueden formular al respecto son fundamentales: ¿qué es lo que se pretende lograr con tal o tal objeto teatral? Recorriendo los testimonios, uno

se encuentra frecuentemente con debates de índole estético-simbólico entre los/as mismos/as presos/as en torno a la valoración de tal o tal producción artística: varios compañeros chacabucanos destacan la “mala dirección del fantasma de la ópera” de Mario Molina (Durán 213), demasiado preocupado (según ellos) por el imperativo anímico de su práctica (pensando tanto en su público como en sí mismo). Con esta nueva taxonomía estética, aparece también todo un campo de posibles polémicas en torno a la operación estética, puesto que la “negociación de esos términos de producción” supone que el nuevo territorio encontrado sea tanto común como disensual (Rostollan-Sinet, “De trêves” 101).

Disenso y efracción: la operatividad política del fenómeno teatral. El espacio de diálogo que abren esos teatros en el medio de la institución de concentración implica una relación directa con la administración militar. Por cierto, la relación que se establece en el marco de la producción teatral no se configura directamente entre los/as presos-artistas y el Estado represor, sino que entre los/as presos-artistas y los ejecutores de esa represión. Esa figura ejecutora pasa de cuidar de que se mantenga el curso normal de la institución concentracionaria a interactuar con la producción teatral, y volverse productiva, auspiciadora, colaboradora. Puesto que la dirección artística de los montajes permanece en manos de los/as presos-artistas, esta nueva organización de la comunidad política redistribuye las relaciones entre los individuos (“C’est toujours” 14’00”) y el colectivo concentracionario adquiere un significado nuevo, disensual y polémico.

Esta reconfiguración señala la presencia de una efracción de lo político. En ese territorio apartado del resto de la sociedad normal, todas las contradicciones y fragilidades del sistema dictatorial se cristalizan en el surgimiento de una comunidad política alternativa y subversiva que ponen en evidencia la “impotencia” del poder totalizador (Deleuze y Guattari 265). Esta efracción política se materializa en el mismo objeto estético: la estética teatral concentracionaria tiene en ese contexto una función política activa. En palabras de Rancière, “la imagen opera”: la ficción representada se convierte en un objeto políticamente activo sobre la organización de la comunidad política y la repartición de las sensibilidades.

La gestión estética de este fenómeno disensual depende de innovaciones dramáticas específicas al campo. El hecho de que los/as artistas concentracionarios/as chilenos/as decidan su repertorio y representen a sus obras de forma pública es el dato más relevante para entender la fábrica de la estética concentracionaria chilena. Ante la necesidad de inventar una forma dramática de hablarle al público y de esconderse, al mismo tiempo, del poder censor (o al menos de “pasar piola”), el doble lenguaje se convierte en una necesidad dramática. Hay que considerar, sin embargo, que no todo pasa inadvertido”. La administración militar entiende perfectamente que la situación constituye una excepción dentro de la excepción. Su autorización de la práctica teatral está condicionada a una astucia dramática de la subversión: esta es responsabilidad del grupo de teatro, y limita a su vez su libertad de creación. Lo que sí era probablemente imperceptible para los militares, en ese momento, es la trascendencia política del dispositivo comunicacional que la estética concentracionaria instauraba entre los/as presos/as. La operatividad de ese doble lenguaje se fundaba en la pertenencia de todos los/as presos/as a la militancia revolucionaria chilena, y en una cultura común compartida entre todos/as y que los/as diferenciaban del bando militar. En concreto, la forma dramática concentracionaria

estaba informada por esa identidad colectiva, como una apropiación autónoma por parte del sujeto minoritario de la forma estética justa, precisa para la contingencia, el instante.

Este territorio disensual está lleno de trampas y contradicciones. Cuando Ígor Cantillana presenta una adaptación de la *Antígona* de Sófocles en el campo de Tres Álamos, el significado político de la obra parece muy evidente. La figura de Creonte equivale a la de Pinochet; la de Antígona, al preso político o a los familiares exigiendo justicia; y el cuerpo de Polinices representa tanto al preso político como a los/as desaparecidos/as y exiliados/as de la dictadura. Lo mismo sucede con la adaptación del *Calígula* de Camus que mencionaba anteriormente: la lucha entre el tirano Nerón y los "cristianos súper simpáticos" (Rostollan-Sinet, "Entrevista" 5) es un comentario apenas disimulado sobre el conflicto en curso. Otros ejemplos son más sutiles: tanto en el campo de mujeres de Tres Álamos como en el de hombres de Puchuncaví, el estreno de Festivales de Viña concentracionarios en las mismas fechas en que se daba el festival en libertad permitieron subvertir esa gran fiesta de la dictadura sin dar otra impresión a la administración del campo que la de querer entretenerse con impresiones y caricaturas.

Aunque todos los personajes de la dramaturgia concentracionaria chilena puedan ser considerados como modelos sociales explícitamente representativos de la contingencia histórica (Seguel 132), la operatividad política que llegan a tener se funda en la reconfiguración radical de la comunidad concentracionaria que permiten generar. El uso de la ficción suspende, performativamente y por un tiempo definido, los papeles históricos y políticos que cumplen militares, soldados y presos/as dentro del campo. Esta excepción es el disenso; y la estética específica que se elabora ahí, entonces, la forma que me parece que adopta la efracción política en acto.

Conclusión

Imagen dialéctica de un momento histórico y político complejo, los teatros concentracionarios chilenos enfatizan la relación ineludible entre estética y necesidad. Dan cuenta de un teatro profundamente contingente, que irrumpe en medio de lo extremo con toda la fuerza subversiva de la política. Estética que resiste y sana, ese fenómeno teatral es la traducción de una resistencia política a una estrategia dramaturgica operativa que estimula, divierte, cicatriza y moviliza; que reactiva sentidos de identificación, de pertenencia y de familiaridad y transgrede la despersonalización fundamental ideada por el régimen represivo. Aparentemente inofensivo, el teatro concentracionario chileno termina transformando el tejido mismo de la comunidad política e introduce disenso en el corazón mismo de la institución reformadora. Político en cuanto efracción, estalla con la apariencia de lo imprevisto, y actúa con la pujanza de lo inevitable. Práctica resistente por necesidad, instaura un territorio del disenso que responde a la fractura histórica y refleja su absurdidad tanto como su fracaso.

A cincuenta años del golpe de Estado, todavía precisamos de relatos contrahegemónicos radicales como este; sobre todo porque pareciera, a la luz de nuestra actualidad política, que estamos aún ante el instante del peligro.

Obras citadas

- Agamben, Giorgio. *Homo sacer: el poder soberano y la nuda vida*. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, 2003. Impreso.
- Audhuy, Claire. "Scènes concentrationnaires". *On a besoin d'un fantôme*. Hanuš Hachenburg. Estrasburgo: Rodéo d'âme, 2015. Impreso.
- Ávila, Mariela. "Campos de concentración en las dictaduras latinoamericanas. Una mirada filosófica". *La Cañada* 4 (2013): 215-231. Recurso electrónico.
- . "Hannah Arendt y los campos de concentración: una imagen del infierno". *Alpha* 39 (2014): 177-187. Recurso electrónico.
- Becker, Annette. "La genèse des camps de concentration : Cuba, la guerre des Boers, la grande guerre de 1896 aux années vingt". *Revue d'Histoire de la Shoah* 189.2 (2008): 101-29. Recurso electrónico.
- Benjamin, Walter. *Paris, capitale du XIXe siècle: le livre des passages*. Trad. Jean Lacoste. Paris: Éd. Du Cerf, 1989. Impreso.
- . *Œuvres III*. Trad. Maurice de Gandillac, Pierre Rusch, Rainer Rochlitz. Paris: Gallimard, 2000. Impreso.
- Brunet, Roger. "Géographie du goulag". *L'Espace Géographique* 3 (1981): 215-232. Impreso.
- Calveiro, Pilar. *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*. Puñaladas. Buenos Aires: Colihue, 1998. Impreso.
- "C'est toujours sous la forme de l'effraction que la politique peut continuer à vivre". *Jacques Rancière ou la philosophie déplacée*. Radio France, 07 de septiembre 2011. Recurso electrónico.
- Delbo, Charlotte. *Une connaissance inutile*. Paris: Éditions de Minuit, 2013. Impreso.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie 2*. Paris: Éditions de Minuit, 2006. Impreso.
- Depaule, Judith. "Théâtre au goulag". *Goulag, le peuple des zeks* (catálogo de exposición), Museo Etnográfico de Ginebra, 2004. 131-135. Recurso electrónico.
- Dorfman, Ariel. "El teatro en los campos de concentración. Entrevista a Óscar Castro". *Araucaria de Chile* 6 (1979): 115-147. Impreso.
- Durán M., Francisca. "Testimonio y práctica artística en el Campo de Prisioneros de Chacabuco 1973-1974. El teatro de Mario Molina". *Aisthesis* 69 (2021): 193-218. Recurso electrónico.
- Durán M., Francisca y Roberto Riveros J. *La Resistencia de los metales*. Esquina Sur Producciones, 2016.
- Foucault, Michel. "Des espaces autres". *Empan* 54/2 (2004): 12-19. Recurso electrónico.
- Frankl, Viktor. *El hombre en busca de sentido*. Barcelona: Herder, 1991. Impreso.
- Genovese, Carlos. Entrevista personal. 9-10 enero de 2020.
- Gullotta, Andrea. "The 'Cultural Village' of the Solovki Prison Camp: A case of alternative culture?". *Studies in Slavic Culture* 9 (2010): 9-25. Recurso electrónico.
- Kolesnikov, Oleg. "Театр за колючей проволокой". *Revista cultural y educativa regional de Jabárovsk Slovesnitsa Iskusstva* 30/2 (2012). Recurso electrónico.
- Lawner, Miguel. Entrevista personal. 11 de agosto de 2023.
- Le Cour Grandmaison, Olivier. "L'Univers concentrationnaire: remarques sur 'tout est possible'". *Lignes* 2/2 (2000): 26-46. Recurso electrónico.

- “Les images sont-elles politiques?”. *La politique selon Jacques Rancière*. France Culture, 18 de enero 2023. Recurso electrónico.
- López, María José. “Totalitarismo y dictadura: Arendt para leer la historia reciente de Chile”. *Estudos Ibero-Americanos* 43/3 (diciembre 2017): 560-73. Recurso electrónico.
- Peris Blanes, Jaume. “Nuevas violencias, nuevas voces y nuevas resistencias en tiempos de reorganización hegemónica. Entrevista a Pilar Calveiro”. *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural* 6 (2015): 881-95. Recurso electrónico.
- “Recintos”. *Museo de la Memoria y los Derechos humanos*. Web.
- Rostollan-Sinet, Corentin. “De trêves et de communautés. Mémoires des résistances concentrationnaires du théâtre à la dictature”. *Registres* 22 (2020): 96-103. Impreso.
- . “Entrevista a Óscar Castro Ramírez”. *ArtEscena* 11.5 (2021): 1-9. Recurso electrónico.
- . “‘Teatros desaparecidos’: réécrire l’histoire du théâtre chilien et ses itinéraires en dictature”. *Le théâtre face aux dictatures: Luttés, traces, mémoires*. Eds. Bérénice Hamidi y Alexandra Moreira da Silva. Paris: Les Solitaires Intempestifs (2022): 29-43. Impreso.
- . *Théâtres de l’évasion: Pratiques de résistance et d’émancipation dans les camps de concentration chiliens. Le cas Dawson*. Tesis de Magister. École Normale Supérieure de Lyon, 2018. Recurso electrónico.
- Santos-Herceg, José. “Konzentrationslagern en Chile. Sobre la (im) pertinencia del nombre”. *Hermenéutica Intercultural* 26 (2016): 29-56. Recurso electrónico.
- Seguel-Boccaro, Ingrid. *Les passions politiques au Chili durant l’Unité populaire (1970-1973): Essai d’analyse socio-historique*. Paris: L’Harmattan, 1997. Impreso.
- Subtil, Marie-Pierre. “Survivre au goulag, grâce au théâtre”. *Le Monde* (22 de noviembre 2004): 18. Recurso electrónico.
- Vera-Pinto Soto, Iván. *Historia Social del Teatro en Iquique y la Pampa (1900-2015)*. Chile: Fondo de Cultura Gobierno Regional de Tarapacá, 2016. Impreso.
- Vitale, Luis. *La vida cotidiana en los campos de concentración de Chile*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1979. Impreso.
- Wachsmann, Nikolaus. *The Nazi concentration camps*. Birkbeck University of London. Web.