

:: TEXTO DE CRÍTICA

Violencia política y memoria(s) en *Yo maté a Pinochet*

Juan Pablo Troncoso Ch.

Universidad de Valparaíso, Valparaíso, Chile / UNIACC, Santiago, Chile
jptronco@gmail.com

Desde 1973, el once de septiembre marca un hito ineludible a través del cual se expresan los antagonismos político-sociales que son parte estructural de la sociedad chilena. Sin embargo, las implicancias de este día varían en función del contexto y la cantidad de años que han transcurrido desde el hecho¹. En este sentido, el copiamiento del país con tanques, helicópteros y miles de efectivos militares, a partir del 18 de octubre de 2019, así como los casos sistemáticos de abusos y violaciones a los derechos humanos en el contexto de la revuelta popular, nos retrotraen a los años más oscuros de la dictadura. Lo anterior reabre heridas a nivel íntimo, subjetivo y social, cuyas consecuencias aún no prevemos.

En el caso particular de 2013, la conmemoración de los cuarenta años del Golpe de Estado significó una eclosión inusitada de manifestaciones de memoria, expresada en actos públicos, romerías masivas, marchas y actividades culturales, que sumieron al país en una fiebre de memoria. Para la socióloga argentina Elizabeth Jelin, la memoria opera como ejercicio narrativo que necesita de un otro que esté dispuesto a escuchar. Esta disposición a la escucha fluctúa y está sujeta indefectiblemente a su contexto.

Las posibilidades de escuchar varían a lo largo del tiempo: parecería que hay momentos históricos aptos para escuchar, y otros en los cuales esto no ocurre. Hay también momentos en que el clima social, institucional y político está ávido de relatos, otros donde domina la sensación de saturación y de exceso (Jelin 97).

La distancia temporal de cuarenta años con el Golpe de Estado configuró un escenario de apertura y escucha privilegiada para revisar nuestra historia política reciente. En el ámbito dramático-teatral

1 Mencionamos dos ejemplos recientes: en 2018, Mauricio Rojas alcanzó a estar cuatro días a cargo del Ministerio de las Culturas y las Artes, debido a sus declaraciones en torno al Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Y este 2021, el canal La Red transmitió por primera vez en televisión pública el documental *La Batalla de Chile*, de Patricio Guzmán, lo que derivó en el retiro de auspicios por parte de la empresa Carozzi. Lo anterior refuerza la noción propuesta por María Angélica Illanes de “batalla por la memoria”, la cual se desarrolla como enfrentamiento cultural, que afecta e incide de manera directa en el presente de una sociedad. Así, memoria, arte y cultura se engarzan en una relación de contaminación mutua, en la cual los ‘artefactos’ culturales permiten expandir, cercar, tensar o clausurar los horizontes de aquello que entendemos por la memoria de un país.

esto se tradujo en ciclos, remontajes, festivales y una nutrida cartelera en que predominaron obras que problematizaban temáticas vinculadas a la dictadura cívico-militar². Dentro de este amplio espectro tuvo lugar el estreno de la obra *Yo maté a Pinochet* de Cristián Flores, la cual tematiza contextos de violencia política y lucha armada que anteriormente no habían tenido un espacio preponderante en la dramaturgia chilena. Esto, puesto que históricamente el foco había estado puesto en las víctimas de la represión dictatorial, en el exilio y retorno, en la figura de los detenidos desaparecidos, en los agentes de organismos represivos y en los miembros de la élite económica y la clase política responsables de la implementación del modelo neoliberal.

Desde nuestra perspectiva, pese a la negación y la ambigüedad discursiva de ciertos sectores de la extrema derecha, la sociedad chilena expresa un rechazo transversal a las violaciones a los derechos humanos perpetradas durante la dictadura. Sin embargo, el consenso es diametralmente opuesto cuando se discute acerca de las responsabilidades referentes al fin de la dictadura. Esto, puesto que, a partir de la campaña por el No para el plebiscito de 1988 y durante los gobiernos de la Concertación, se entronizó un relato oficial en que la salida de Pinochet fue consecuencia únicamente de un gran acuerdo de la clase política. Este relato hegemónico ha silenciado y criminalizado la existencia de grupos armados como el MIR, el Frente Patriótico Manuel Rodríguez o el Mapu-Lautaro que se enfrentaron directamente a los organismos de la represión, colaborando a generar un clima de descontento y rechazo generalizado que forzó a las autoridades a abrirse a negociar una salida. De esta manera, durante el periodo conocido como transición, se cristalizó una imagen país hacia el interior y el exterior, en que las expresiones de violencia política aparecían como una etapa superada, en pos de consolidar un modelo económico que requería de la confianza de los inversionistas extranjeros. Estas prácticas/discursos excluyentes y normativos de la clase política operaron bajo la misma lógica de la dicotomía civilización-barbarie, instrumentalizando conceptos como paz, violencia y democracia, para así nombrar al otro como bárbaro y reafirmar posiciones hegemónicas. De este modo, la producción, por parte de las clases dominantes, de una imagen de la otredad entendida como balbuceo e irracionalidad ha sido una constante durante las últimas tres décadas, rotulando toda expresión de disidencia como intento de desestabilización del logos democrático y, por ende, posible de ser reprimida³. En este sentido, los esfuerzos de un sector importante del teatro chileno se han dirigido a impugnar la idea de una sociedad sin fisuras ni antagonismos. En el caso de *Yo maté a Pinochet*, la obra lleva a escena voces y memorias marginadas, que colaboran en los cuestionamientos a nuestro modelo de sociedad y modos de memoria, en tanto releva la génesis conflictiva de la actual democracia. Asimismo, el tratamiento formal da cuenta de un desborde de las estructuras clásicas del drama realista, permitiendo el ingreso de formas narrativas y monológicas que alteran el estatuto de la acción dramática y del personaje.

2 Algunas de las obras estrenadas fueron: *Aquí no se ha enterrado nada* de Leonardo González, *Érase una vez... 571 días de un preso político* dirigida por Gabriela Olgún, *Oratorio de la lluvia negra* de Juan Radrigán, *Velorio chileno* de Sergio Vodanovic, *La victoria de Víctor* de La Patriótico Interesante, *1974 Población Tejas Verdes* de Pablo Barbatto, *Teatronacional* de Alejandro Moreno, *Allende, noche de septiembre* de Luis Barrales, *Víctor sin Víctor Jara* de Pierre Sauré Costa, Gopal Ibarra Roa y Visnu Ibarra Roa, *La grabación* de Rafael Gumucio, *Malabia* de Diamela Eltit, dirigida por Jorge Becker, *El señor Galindez* de Eduardo Pavlovsky y *Cienfuegos 39* de Teatro La Vieja. Entre los remontajes se encuentran las obras *La muerte y la doncella* dirigida por Moira Miller, *El año en que nació* de Lola Arias y *Villa* de Guillermo Calderón.

3 La lógica del “enemigo interno” se reproduce desde el año 1973 hasta la actualidad. Ya sea en la figura de organizaciones de izquierda, comuneros mapuche, estudiantes, trabajadores en huelga o la denominada “primera línea”, todo grupo que expresa su descontento ha sido signado por los discursos oficiales al modo de bárbaros, violentistas e incluso de “alienígenas”.

En nuestro análisis, trabajaremos mayoritariamente con la propuesta del director y teórico teatral francés Jean Pierre Sarrazac, quien acuñó el concepto “rapsodización del drama” para describir los procedimientos escriturales característicos de las dramaturgias de la última mitad del siglo XX. Estas, a partir del ingreso de formas narrativas y modos poéticos heterogéneos, generan un nuevo tipo de diálogo que rebasa el texto/escena y encuentra en el lector/espectador a su interlocutor por excelencia. En este caso, nos interesa la marcada tendencia monológica en el hablante, característica de la dramaturgia contemporánea.

Al modo kafkiano, los personajes se relacionan con entidades inaccesibles –el mundo, la sociedad, una institución, los espectadores, e inclusive sí mismos– por lo que abandonan la “relación interindividual... y, a través de esta relación, el desarrollo del conflicto dramático hasta la catástrofe y el desenlace” (Sarrazac 74). Por una parte, la estructura dramática tradicional sufre las consecuencias en tanto no existe un intercambio de réplicas que permita hacer avanzar la acción, y, por otra, los hablantes ya no necesitan dialogar intersubjetivamente para así revelar su carácter a los otros. El diálogo se vuelve monólogo ya que “las problemáticas de lo social y lo íntimo desbordan el conflicto interpersonal” (Sarrazac 137). Así, el monólogo asume nuevas funciones, ya no únicamente a modo de comentario de la acción, sino como evidencia rabiosa de sujetos violentados y quebrados, que ante la imposibilidad del diálogo configuran un espacio de existencia en la soledad y aislamiento del monólogo.

Yo maté a Pinochet: monologización y memoria(s)

La obra se articula a partir de múltiples referencias a hechos de violencia política acontecidos en las postrimerías de la dictadura y primeros años de la transición, entramadas a lo largo del testimonio de Manolo, excombatiente lautarista, quien afirma haber asesinado a Pinochet en el baño de un restaurante. A partir de esta aseveración imposible, Manolo revisita personajes y momentos, iluminando espacios de resistencia popular que han sido relegados a la sombra de los relatos oficiales. De esta manera aparecen episodios como el funeral del cura Pierre Dubois, recuperaciones de alimento por parte de una célula lautarista, recuerdos de jornadas de protestas, canciones y el asalto al Banco O’Higgins. La obra cuestiona el relato oficial de la transición hacia la democracia, en que las expresiones de lucha armada han sido silenciadas y estigmatizadas, a través de una memoria obstinada que especula con la posibilidad de haber acabado con la figura del dictador y así, quizás, terminar con su legado.

El argumento de Manolo para justificar y hacer plausible su versión del tiranicidio, se asienta sobre la base de que este tuvo lugar alrededor de 1997 y que la figura de Pinochet, después de ese año, nunca más volvió a ser la misma. Posterior a esto, su figura intocable daría paso a la de un anciano detenido en una clínica en Londres, desaforado y acusado de tráfico de armas, malversación de fondos públicos y enriquecimiento ilícito. De este modo, la dramaturgia de Flores juega con la posibilidad de una conspiración que mantenga la imagen de Pinochet viva, a través de la suplantación de su cuerpo, puesto que el peso simbólico de su figura es tan profundo que no le estaba permitido a nadie tocar esa imagen. Por ello es que la versión de Manolo es desacreditada por todos quienes lo escuchan.

Esta fantasía tiene como resorte la impotencia, la nostalgia y la necesidad de otorgarle un sentido plausible a todas las pérdidas que significó, para cientos de jóvenes, entregar su vida al combate contra el autoritarismo. Finalmente, Manolo admite no haber acabado con el dictador que inspiró terror en generaciones de chilenos, lo que refuerza la perspectiva de la obra en torno a la impunidad; en tanto Pinochet no podía acabar degollado en el baño de un restaurante cualquiera a manos de un exlutarista o asesinado a tiros en una emboscada en el Cajón del Maipo, sino que debía fallecer en la tranquilidad de su hogar, impune. Sin embargo y pese a la frustración transversal presente en la obra, el testimonio de Manolo reúne voces anónimas cuyas experiencias han sido largamente silenciadas. En este sentido, la dramaturgia articula el relato a través de un extendido monólogo en el que se entretajan las diversas referencias. Las escasas acotaciones presentes en el texto evidencian un espacio vacío, poblado únicamente con una bicicleta pinchada, una radio y una mochila con una caja de herramientas. De la radio surgen tangos y canciones del repertorio tradicional de la izquierda latinoamericana, así como grabaciones del mismo Manolo quien reproduce su voz relatando el asesinato a Pinochet. La simpleza escénica propuesta por el texto contrasta con las constantes oscilaciones y pliegues del relato. Estos dan cuenta de los esfuerzos del hablante por recoger los fragmentos dispersos de su memoria, anclada en un tiempo pasado que aparece signado por la violencia, pero también por la solidaridad colectiva y un horizonte común. La obra no plantea ni desarrolla un conflicto al modo clásico. La pugna de Manolo por hacer creíble su versión solo aparece al principio y final de la obra y se diluye en un relato de marcado carácter narrativo que impide el “correcto” avance de una acción dramática. El habla de Manolo no tiene un interlocutor explícito en el texto por lo que *a priori* pareciera que se dirige directamente hacia el lector/espectador. Y cuando lo requiere cita diálogos que tuvieron lugar en el pasado.

En el entramado propuesto por Flores no tiene cabida la noción tradicional de conflicto, puesto que el habla de Manolo es fundamentalmente un ejercicio de remembranza; el tiempo presente se vuelve un espacio de reconfiguración de una memoria anclada en la derrota. De este modo, la obra transita entre la resignación ante la consumación de un modelo social mercantil y el recuerdo obstinado de personajes anónimos que bajo una chapa entregaron su juventud a una causa. El ejercicio de memoria que significa la obra afirma la necesidad de un despliegue narrativo que permita al relato extenderse y adentrarse en dimensiones que desbordan la economía vinculada a las lógicas de acción y conflicto dramático. En este sentido, la totalidad de la arquitectura dramática de *Yo maté a Pinochet* se afirma en el habla cotidiana de Manolo, quien decide exponer su versión de la Historia y únicamente precisa de la voz para reconstruir su pasado combativo. Esto se vincula con las nociones de Jelin, en torno al ejercicio de la memoria como práctica/trabajo, soportados en formatos narrativos y que necesariamente opera a contrapelo de los relatos cómodos, generando resistencia a formas conclusivas de la memoria.

Ya sea en el cortejo fúnebre del cura Dubois, en una caminata o en el bar de don Vitoco, Manolo se reencuentra de manera casual con conocidos suyos, excombatientes y una antigua pareja, de quienes se sirve para volver de manera reiterada a un tiempo pretérito que, confrontado al presente atomizado del Chile neoliberal, aparece como ideal en tanto representativo de un espíritu de clase solidario y comprometido con causas que exceden lógicas individualistas. En este sentido, la obra está teñida por la nostalgia crítica del hablante, quien se debate entre la idealización del pasado y el sinsentido de una juventud de lucha, diluida en el fracaso de los

objetivos. De este modo, si es que existe un conflicto en la obra, este tiene lugar al interior de Manolo, quien se entiende a sí mismo como representante de una generación que afirma su existencia en la experiencia de la derrota. Esto lo aleja de una temporalidad urgente y permite una distancia de la cual se vale el autor para atraer materiales referentes a dicha época y mirarlos a través de un prisma reflexivo y nostálgico. En su habla existe la imperiosa necesidad de no olvidar, sin embargo, también hay una distancia frente a los hechos que permite adentrarse en la narración.

Al ser entrevistado, Flores afirma que su trabajo se basa en su propia experiencia como sujeto popular proveniente de una población, por lo que en su metodología realiza investigaciones de campo y rescata relatos de otros pobladores y pobladoras. De este modo, su dramaturgia se vale de un traspaso oral que permite acoger otras subjetividades, colaborando a la generación de una memoria de carácter popular que considere dichas voces anónimas. La singularidad de *Yo maté a Pinochet* está en que la sumatoria de materiales y la mirada del autor empujan y exceden la construcción de un personaje únicamente sometido a lógicas realistas, permitiendo adentrarse en formas narrativas que aportan a desbordar la noción de conflicto intersubjetivo y entablar un diálogo con el afuera del texto/escena.

La recuperación que realiza el autor de prácticas y formas de vida popular y barrial, vinculada al trabajo en parroquias, juntas de vecinos, colonias urbanas, peñas y brigadas de muralismo en que el sujeto se entendía como parte de una colectividad, es también un cuestionamiento y un contrapunto a los discursos tecnócratas e individualizantes propios del relato promulgado por las élites a partir de las reformas económicas neoliberales impulsadas en dictadura. En *Yo maté a Pinochet*, se apela a una solidaridad de clase sin la cual no sería posible la supervivencia, puesto que el pujante crecimiento económico del país se sustenta sobre la base de una gran cantidad de población marginada de dichos beneficios. Así, la operación de la obra es homologable a la lógica de recuperación, práctica transversal a las organizaciones armadas nacionales, enfocada en reforzar su raigambre en las poblaciones. Los relatos al respecto de dichas operaciones no solo iluminan la memoria de estos episodios de recuperación de comida, calzado y artículos de higiene personal para ser entregados a los pobladores, sino que además confronta la lógica naturalizada por el modelo político-económico en que el valor de la propiedad privada aparece como absoluto e inmanente⁴. De esta manera, el lector/espectador debe posicionarse frente a la evidencia de episodios de esta índole, los cuales reabren discusiones en torno a la validez de la utilización de la violencia por parte de grupos e individuos, en respuesta a la violencia sistémica propia del neoliberalismo. Cuestión que cobra aún más relevancia luego de los hechos acontecidos a partir del 18 de octubre de 2019. En este sentido y a partir del contexto de producción de la obra, *Yo maté a Pinochet* opera también como provocación en tanto rescata aquella dimensión del discurso lautarista referente a la violencia como fiesta. Esto, puesto que el análisis coyuntural realizado por el Movimiento Juvenil Lautaro (MJL) entendía el ejercicio del

4 Esto explica, en parte, la dureza con que se ha aplicado a lo largo de los 28 años de democracia, la "Ley Antiterrorista" (promulgada por la Junta Militar en 1984) a cualquier individuo o agrupación que atente contra bienes o propiedades privadas. La mayor parte de los condenados pertenecen o pertenecieron a grupos como el MJL. El foco de los últimos años ha estado puesto a los presos y presas de la revuelta de octubre y en la condena a comuneros mapuches acusados de quema de camiones y maquinaria forestal. Las críticas a la ley refieren a la parcialidad de los juicios, procedimientos irregulares, testigos anónimos y penas excesivas ante actos que no necesariamente tienen como objetivo "producir en la población o en una parte de ella el temor justificado de ser víctima de delitos de la misma especie" (Art.1° de la ley).

poder como múltiple y al modo de un reticulado de crecimiento rizomático; por ello es que la resistencia también debía convertirse en múltiple y habitar todos los espacios posibles, inclusive aquellos referentes al ocio y la sexualidad. Así se entiende la proclama “desde la cama a las barricadas”. Y es que el discurso lautarista tenía un fuerte tono sexual, hablando de “atracar con la vida, de vivir la vida como una orgía y de calentura por la revolución” (Lozoya 209). Esto explica la raigambre del movimiento en las capas populares jóvenes, quienes encontraron un marco referencial para transformar en acción sus frustraciones ante las escasas posibilidades que ofrecía el modelo. Confrontado al momento presente, el rescate de dichas prácticas por parte de la dramaturgia de Flores se opone a la condena transversal que habita en los discursos oficiales a cualquier manifestación de violencia que no provenga desde el mismo Estado. Esto reafirma la ausencia en la obra de un conflicto dramático clásico para así desbordar el espacio ficcional a través de un habla monológica y de marcado carácter narrativo, con el objetivo de entablar un diálogo con el lector/espectador.

Desde el título, la obra está direccionada hacia el afuera, incitando al lector a posicionarse frente al relato de Manolo. El frustrado y soñado tiranicidio es el eje transversal que sostiene las diversas partes de la obra y además actúa como vínculo privilegiado con los espectadores, puesto que sabemos que nadie pudo matar a Pinochet. El habla de Manolo nos invita a fijar la atención no en los contornos de las palabras o en la dimensión poética del texto, sino en las implicancias del acto enunciativo que afirma haber “matado a Pinochet”. La obra se encuentra signada por la derrota de una generación que se entregó al combate contra la dictadura, buscando reconvertir el olvido y el fracaso en un llamamiento a acabar con el legado dictatorial aún presente en la institucionalidad democrática y en nuestras prácticas cotidianas. Flores establece al centro de su dramaturgia un ajusticiamiento imposible, de magnitudes descomunales, el cual opera como contracara de todas aquellas acciones ciertas que efectivamente tuvieron lugar durante los primeros años de democracia y que a la luz del presente adquieren nuevo valor, en tanto permiten rearticular nuestra memoria reciente, ofreciendo un espacio de existencia posible para las memorias de cientos de combatientes anónimos.

Obras citadas

- Flores, Cristian. *Yo maté a Pinochet*. *Revista Apuntes* 146 (2021): 165-176. Impreso.
- Illanes, María Angélica. *La batalla de la Memoria: Ensayos históricos de nuestro siglo. Chile 1900-2000*. Santiago: Planeta, 2002. Impreso.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI Editores, 2002. Impreso.
- Lozoya, Ivette. “Chile: violencia política y transición a la democracia. El MAPU Lautaro y la derrota de la vía revolucionaria en los 90”. *Historia oral e historia política. Izquierda y lucha armada en América Latina, 1960-1990*. Ed. Pablo Pozzi y Claudio Pérez. Santiago: LOM Ediciones, 2012. 191-212. Impreso.
- Sarrazac, Jean-Pierre (Dir.). *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Trad. Víctor Viviescas. México: Editorial Paso de Gato, 2013. Impreso.