

# Prosopopeya. Memoria y políticas de archivo

HÉCTOR PONCE

DE LA FUENTE

Universidad de Chile

## RESUMEN

Atendiendo a la categoría retórica de ‘prosopopeya’, en este ensayo realizamos un acercamiento crítico-reflexivo a un marco de producción específico: una determinada escena de la poesía chilena escrita y publicada durante la dictadura cívico-militar; y, por otro lado, la escena teatral del exilio, protagonizada por la figura de Alberto Kurapel. En ambos casos, se trata de componer una mirada desde la perspectiva contemporánea, realizando un ejercicio de memoria con el objeto de reconstituir una escena fragmentaria, no siempre observada de manera conjunta por los estudios literarios y teatrales en Chile.

## PALABRAS CLAVE

Prosopopeya · Memoria · Poesía chilena · Teatro chileno del exilio · Escena cultural chilena post Golpe

## ABSTRACT

Taking into account the rhetorical category of ‘prosopopeia’, in this essay we carry out a critical-reflexive approach to a specific production framework: a certain scene of Chilean poetry written and published during the civil-military dictatorship; and, on the other hand, the theatrical scene of exile, starring the figure of Alberto Kurapel. In both cases, it is about composing a view from a contemporary perspective, carrying out a memory exercise in

order to reconstitute a fragmentary scene, not always observed jointly by literary and theatre studies in Chile.

#### KEYWORDS

Prosopopoeia · Memory · Chilean poetry · Chilean theatre of exile · Post-coup Chilean cultural scene

## INTRODUCCIÓN

Hay intentos generales de aproximación sobre el fenómeno literario y teatral del periodo de dictadura que conviene volver a revisar de manera exhaustiva. Si bien en estas notas sólo haremos mención de aquellos estudios más significativos, queda pendiente un acercamiento más detenido sobre las orientaciones que siguieron dichos ejercicios, teniendo en cuenta la dimensión de los objetos analizados y la posterior recepción que lograron acreditar en el espacio cultural y académico.

En 1985 coinciden dos publicaciones relevantes. Se trata, en primer término, de un trabajo de alta envergadura cuya dirección teórica y editorial pertenece a Hernán Vidal: *Fascismo y experiencia literaria: Reflexiones para una recanonización* (parte de una serie monográfica publicada por la Universidad de Minnesota). En segundo término, y también desde el exilio, ese mismo año se conoce *Muerte y resurrección del teatro chileno*, de Grínor Rojo, que tiene una secuela recientemente publicada (Rojo, G. (2023). *El teatro chileno de la segunda modernidad: 1941-1973*, *Teatro*, (9), 85-101).

El texto de Vidal (1985) se llama *Hacia un modelo de la sensibilidad social literaturizable bajo el fascismo*, el que introduce con las siguientes palabras:

La noción de sensibilidad social literaturizable implica la hipótesis de que toda producción poética es una elaboración de la experiencia cotidiana más inmediata, en este caso vivida bajo el fascismo, elevada por esa elaboración a un rango

simbólico que universaliza la figuración poética para hacerla representativa de la experiencia histórica de toda la sociedad implicada. (p. 1)

Cercana a la definición de “sistema significante” expuesta por Williams (1981) en su sociología de la cultura, esta “sensibilidad social literaturizable” de la que nos habla el citado texto, aproxima una lectura totalizante del espacio literario, teniendo en mente algunas consideraciones teóricas afines a una perspectiva del materialismo histórico que su autor recibe de diversos autores, siendo sus afluentes principales Nicos Poulantzas y Ernesto Laclau.

Por su parte, Rojo (1985) elabora un registro muy amplio para dar cuenta de aquella escena teatral anterior al Golpe de Estado (una escena, como ya sabemos, pródiga en sus diversas prácticas: teatro universitario, teatro comercial, teatro popular), como también de los primeros años de la dictadura, donde convergen grupos, autores/as y diversas formas expresivas, tanto en el ámbito interno como en lo relativo a las realizaciones del teatro chileno en el exilio. Cabe consignar que Rojo (1987) también es responsable de una consistente lectura crítica de la historiografía y crítica literaria latinoamericanas, estudio dirigido a sistematizar las distintas fases de la modernidad literaria en América Latina.

Sin duda estas obras deben ser leídas junto a otras de igual relevancia, como por ejemplo, y en el caso particular del teatro, de aquellas impulsadas por Hurtado (1980, 1997) y Ochsenius (1980, 1982) desde el Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística (CÉNECA).

### **PONER EN ESCENA A LOS AUSENTES**

La prosopopeya es una figura de la retórica clásica cuyo sentido es el de poner en escena a los ausentes. Nora Catelli (2007) recuerda el escrito ya clásico de Paul De Man (1991) para señalar los otros sentidos que promueve el término: hacer hablar, actuar

y responder a los y las ausentes. En La autobiografía como desfiguración, De Man (1991) sostiene que la autobiografía es la prosopopeya de la voz y del nombre.

En un intento todavía difuso y por lo mismo preliminar, intentaré en estas notas dar algo de voz y de nombre a una parte significativa (pero no siempre central) de la escena cultural chilena post Golpe Cívico-Militar. Antes, eso sí, necesito precisar algunas cuestiones teóricas.

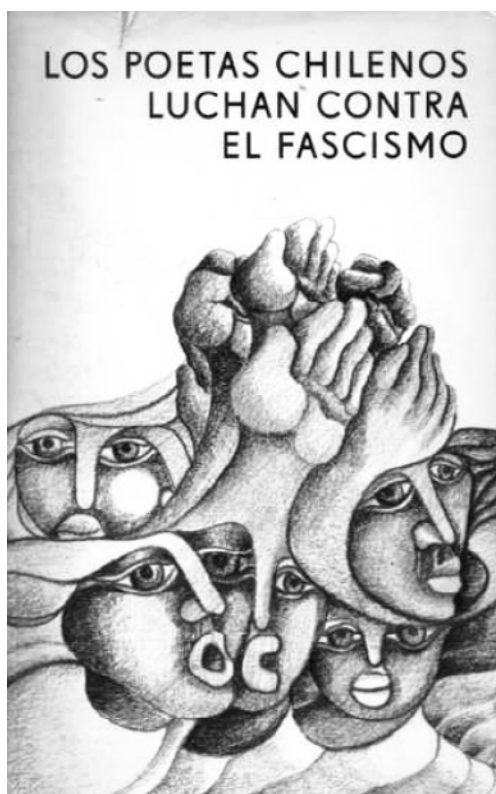
Todo el giro subjetivo o afectivo ha supuesto un regreso al viejo conflicto entre memoria e historia. Al respecto, Beatriz Sarlo (2005) resume la situación en los siguientes términos: “La historia no siempre puede creerle a la memoria, y la memoria desconfía de una reconstrucción que no ponga en su centro los derechos del recuerdo (derechos de vida, de justicia, de subjetividad)” (p. 9). Patrizia Violi (2010), por su parte, sostiene que sólo es posible pensar la memoria como el resultado de un proceso de exteriorización que ve en los textos y en las prácticas el lugar más representativo para su análisis.

Catelli (2007) argumenta en torno a lo imaginario de lo íntimo diciendo que la veracidad de un discurso radica en la evidencia del sujeto, es decir, en la difícil fiabilidad textual de su localización. Lo subjetivo, las vivencias o experiencias son encarnadas en confesiones, testimonios, recuerdos que expresan a través del discurso una condición compleja de accesibilidad. Así, en lo íntimo no residiría la verdad de la Historia, sino más bien en la posibilidad de comprender esta Historia en tanto síntoma (y, por lo tanto, como algo que requiere ser interpretado). Algunas perspectivas teóricas dentro de las que cabría nombrar a la hermenéutica y la semiótica (Ricoeur, 2013; Violi, 2010), proponen asimilar y comprender estos significados haciendo eco de “las flexiones indirectas de la intimidad” tanto en discursos del pasado como en los del presente.

Dado el caso de la memoria personal de la que quiero dar cuenta en este Coloquio, tengo para mí que las palabras de Maurice Halbwachs (2005) cobran una especial complicidad: “Recurrimos

a los testimonios para corroborar o invalidar, pero también para completar, aquello que sabemos de un acontecimiento acerca del cual ya estamos de alguna manera informados, y del que, sin embargo, muchas circunstancias nos siguen resultando oscuras” (p. 163).

Hablaré, entonces, desde una posición como la que sugiere Halbwachs (2005), de modo que mi impresión sobre una escena en particular —la poesía y el teatro producidos durante la dictadura— puede fundarse no sólo en mi recuerdo sino también en el de los otros/as, es decir, en ustedes. La experiencia que quisiera compartir en este encuentro debe ser reiniciada por más de una persona. Vamos a evocar a través de dos registros fundamentales (Bianchi, 1990; Rojo, 1985, 2023) un momento no del todo documentado por la historia cultural. Hablo de la poesía anónima escrita en prisiones; de la denominada “generación dispersa”; y del teatro producido en Chile desde/en el exilio.

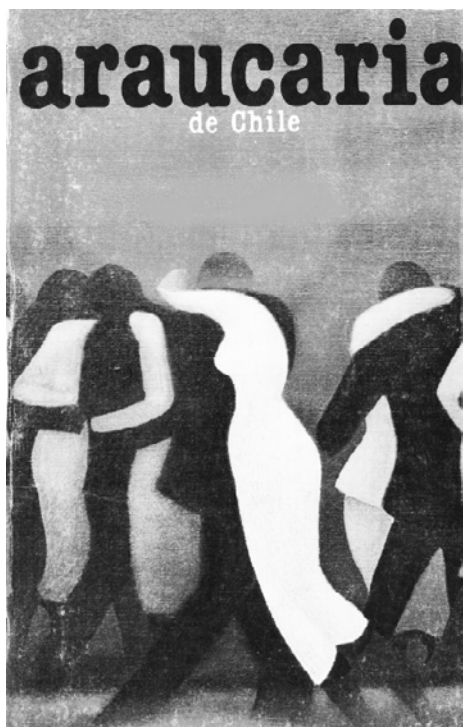


**IMAGEN 1**

*Los poetas chilenos  
luchan contra el fascismo*  
(1977)

Dentro de la poesía chilena escrita en el periodo de dictadura destacan las antologías. La mayoría de estas recogen materiales dispersos y de difícil acceso. Una de las primeras fue *Chile: Los poetas chilenos luchan contra el fascismo*, seleccionada por Sergio Macías (1977); le sigue *Poesía de la resistencia y del exilio*, de Omar Lara y Juan Epple (1978); y *Chile: Poesía de las cárceles y del destierro* (1978). Esta última se diferencia de las anteriores porque está destinada a difundir una producción bien específica: textos, poemas y canciones escritas por militantes del MIR.

En esa época se editaban revistas en distintas latitudes e idiomas: *Casa de las Américas*, *Europe*, *Literatura Chilena en el Exilio*, *El barco de papel*, *Araucaria*. Si bien todas dieron un espacio a las nuevas voces de la poesía chilena, ya desde el tiempo del gobierno de la Unidad Popular sobresale el aporte de *Casa de las Américas*, que ofrecía un lugar importante a la literatura chilena (destaco por sobre muchos otros aportes, el n° 98, editado en septiembre-octubre de 1976, en el que se publica un conjunto de poemas — *Canto cautivo*— que Ángel Parra recogió en Chacabuco).



**IMAGEN 2**

Revista *Araucaria*, edición de 1980

Predominan en estas antologías los poemas testimoniales, algunos de ellos de carácter autobiográfico:

Con gusto le habría dicho  
‘por favor no me mate’...  
Pero ninguno lloró...  
(Anónimo III, “Sentía frío”)

Se puede tener un día negro  
Aunque confíe en el futuro, como en tus pasos  
(Anónimo I, “Se puede tener un día negro”)

La vida en prisión prolonga el tiempo personal, pero también lo reduce a instantes fugaces. Lo que sienten y viven estos poetas anónimos queda registrado en textos premonitorios:

Entiérrame, padre, y no olvides de poner  
Mi fecha de muerte, no olvidar, no olvidar, no olvidar que  
ese olor de campo permanece  
(Anónimo II, “No puedo dejar de hablarte, padre”)

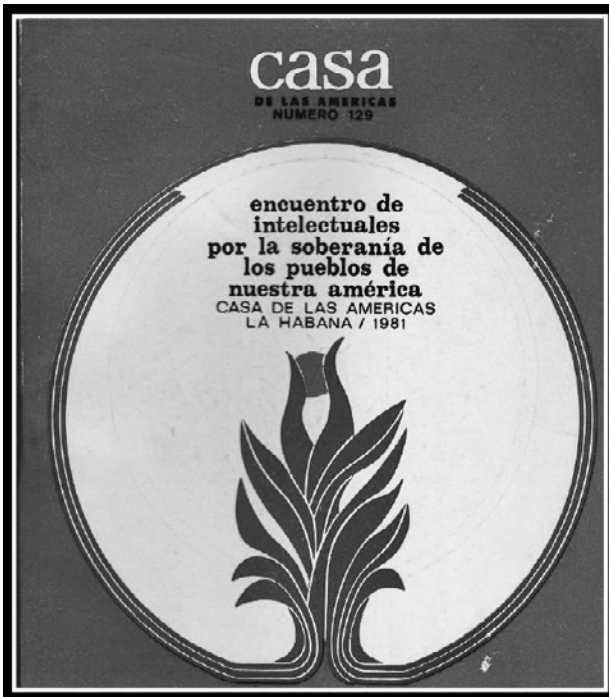
En un intento por delimitar un campo, la poesía chilena de aquellos autores/as de la denominada “generación dispersa”, viene definida por algunos de sus miembros, como es el caso de *Entre la lluvia y el arcoiris*, muestra seleccionada por Soledad Bianchi y que daría inicio a este término. Otros nombres usados en ese momento, para definir una producción poética vastísima, son: “Poesía nueva horneada”, “Generación del roneo”, “diaspóricos”, “autores jóvenes”, “nuevos poetas”.

“Una generación dispersa” fue escrito como prólogo de la antología *Entre la lluvia y el arcoiris* (Barcelona-Rotterdam, 1983), donde sobresalen, entre otros, Gonzalo Millán, Javier Campos, Raúl Zurita, Roberto Bolaño, Mauricio Redolés, Bárbara Délano y Jorge Montealegre.

En el sur de Chile, y a raíz del Encuentro de la Joven Poesía Chilena organizado por el grupo *Trilce* de Valdivia (1965), destaca un poeta que mantiene el tenor del testimonio en su libro *Cartas de prisionero*, editado en 1984:

Recorren mis libros como un campo minado  
Saben que un poema puede ser explosivo  
Pero ignoran que el detonante es el lector

Bayonetean tu jardín cavan el huerto  
Pero sólo hallan raíces, semillas  
Que florecerán cuando se vayan



**IMAGEN 3**

Revista *Casa de las Américas*, edición de 1981

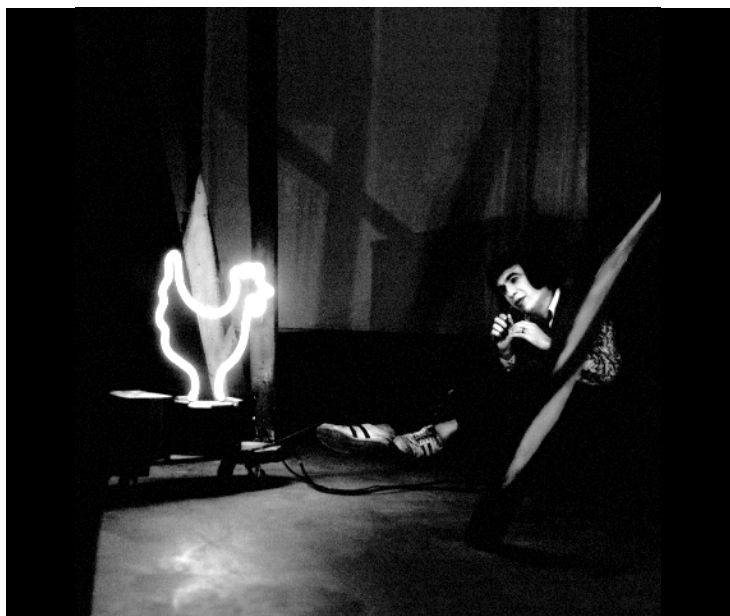
**EL TEATRO EN EL EXILIO: ALBERTO KURAPEL**

Para el teatro, por su parte, también el mundo recreado en sus obras tiende a ser un mundo significativo, con sentido, creando un espacio de narración entre las cosas y los acontecimientos. Ese teatro diverso es también amplio en sus registros, como lo demuestra la existencia —paralela al teatro universitario y comercial— de un teatro obrero y campesino que según documenta Rojo (1985, 2023) es promovido desde las escuelas universitarias, a través de la organización de festivales.



Ese teatro aficionado o más bien vocacional había tenido un primer festival en 1955. Posteriormente, deriva en tres fórmulas de teatro popular y de clase durante los años de la Unidad Popular: teatro poblacional, teatro obrero y teatro campesino. El punto de cristalización de este desarrollo es la organización de las Jornadas de Teatro Obrero y Estudiantil realizadas, en todo el país, entre octubre y noviembre de 1972 (Rojo, 2023).

Así como ocurrió con la poesía (también, desde luego, en la narrativa y otras formas artísticas), el teatro del periodo post Golpe de Estado supuso un desarrollo desterritorializado. El teatro en el exilio es un ámbito también diverso, pero en este caso quiero detenerme en el trabajo de Alberto Kurapel — también poeta y músico, además de actor y performer— quien protagoniza una escena pródiga en acciones destinadas a superar las fronteras de una teatralidad a secas. En Canadá, donde fundó y formó parte de la *Compagnie des Arts Exilio*, Kurapel encabeza una escena residual, en las fronteras de un campo cultural que animado por tendencias como la teoría del caos (o de fractales), logra ser etiquetada bajo la forma —genérica, y, por lo mismo, equívoca— de teatro posmoderno.



**IMAGEN 4**

*Off-Off-Off ou Sur le toit*  
Pablo Neruda

La escena del caos —teoría del caos o teoría de los fractales— explica muy bien el sentido del exilio, pues el espacio-tiempo se comprime en una forma espiralada, dando sentido a una suerte de repetición donde lo nacional, o local, coincide con lo universal. De ahí la relevancia de una cita al interior de *Off-Off-Off ou Sur le toit Pablo Neruda* (recientemente publicada por la Revista *Teatro*) donde su autor pretende conciliar dos búsquedas: la de una persona desaparecida en América Latina y, al mismo tiempo, de una expresión creadora. La cita, perteneciente a Jorge Enrique Adoum, es un lúcido recurso intertextual destinado a tensionar el sentido de una concepción “macondista” (y exotista, por ende) del espacio cultural latinoamericano:

El arte nuevo está contribuyendo a completar el relato de ese continente latinoamericano que no es exclusivamente agrario, que no se ha quedado en la edad del maíz, que no quiere arrinconarse en un folklorismo exótico para gozo de los turistas del arte, y uso de los fotógrafos de la televisión extranjera (Kurapel, 2023, p.33).

Provisto de innumerables recursos retóricos, estéticos e ideológicos, el teatro-performance de Kurapel despliega un verdadero programa interpretativo de la condición diaspórica de muchos y muchas creadores, para quienes el aprendizaje de una segunda lengua, sumado a la condición de desarraigo, supuso el ingreso en un espacio diglósico y al mismo tiempo en un progresivo cambio de su condición identitaria (véase, al respecto, otros casos en el ámbito latinoamericano: *Timeball*, de Joel Cano (1994), *Groenlandia*, de Gabriel Peveroni (2005), dos referentes obligados a propósito de los entrecruzamientos entre neobarroco, posmodernidad y teoría del caos). Es por eso que discuto la aplicación mecánica de un significante como el de ‘hibridez-híbrido’, porque en ningún caso una solución sincrética —desproblematizada, al decir de Cornejo Polar (1996)— puede explicar la superposición dinámica de tantos recursos en una misma textualidad.

Mi tesis al respecto es que la sumatoria de prácticas de las que es autor y protagonista Kurapel conforman una escena

neobarroca en el sentido estricto de la palabra, asumiendo por tal la expresión tensiva de una condición que se resiste a la simple síntesis con la que algunos críticos pretenden domesticar los sentidos contradictorios que anidan al interior de su obra.

El teatro performativo de Kurapel forma parte de un trayecto en la historia del teatro chileno, aunque la historiografía clásica escamotea muchas veces su lugar más protagónico o central. Está por escribirse la historia amplia de todas las prácticas escénicas que han desafiado los márgenes del canon por décadas. Mi interés en esta oportunidad es hacer reconocible este recorrido todavía desconocido para nuestras y nuestros estudiantes. Por eso cobra sentido pensar colectivamente en qué es lo que impulsa a narrar y convertir en documentos ciertos hechos tenidos por relevantes y hasta únicos.

### **TEATRO, ARCHIVO Y POLÍTICAS DE REPRESENTACIÓN**

Sabemos que el teatro en sí mismo es una suerte de memoria semiótica que condensa límites insospechados dentro de una cultura. Casi todo puede ser leído desde su condición de apertura hacia un espectador determinado. El teatro es algo más complejo que la mera noción de ‘drama’. Su condición de disciplina umbral permite el comercio entre muchas otras disciplinas. Hablamos, entonces, de una economía signífica intensa y profusa en sus formas.

Ocurre que los tiempos del denominado giro subjetivo (de la biografía, la novela histórica y el teatro testimonial) son tiempos donde la memoria incluso llega a ‘rutinizarse’, haciendo del recuerdo un ejercicio muy amplio. Se habla incluso de los excesos de la memoria en contextos muy particulares.

Casi en el mismo tiempo en que Cecilia Vicuña rayaba los muros de Santiago con su enfático “Lea a Henry Miller”, otros poetas y gente de teatro organizaban muestras en espacios residuales y hasta concentracionarios, como atestigua la investigación sobre

el teatro chileno que se hacía en dictadura desde distintos lugares de reclusión. Paralelamente, la escena de la diáspora reúne una muestra variopinta de expresiones de la que dan cuenta Soledad Bianchi (1990) y Grínor Rojo (1987).

La expresión ‘muerte y resurrección del teatro chileno’ supone una especie de movimiento recursivo: las muertes y resurrecciones del campo cultural en su más amplia expresión, pues son evidentes las transiciones entre agotamiento y relevo de muchas prácticas llamadas a decretar el término de la censura durante los 70s y 80s.

Frente a la pregunta sobre cuál es la fuerza que sostiene los archivos de nuestra cultura y les hace durar (Groys, 2016), podemos argumentar que en el archivo se coleccionan y custodian cosas que son importantes, relevantes o valiosas para una determinada comunidad (como lo atestigua, de manera contradictoria, la enorme producción de basura depositada en las arenas digitales de esas playas informatizadas a través del *smartphone*, y de las que Hito Steyerl (2014, p.34) se vale para decirnos que se trata de “una lumpenproletaria en la sociedad de clases de las apariencias”). Todas las cosas sin importancia, irrelevantes o sin valor, quedan fuera del archivo, en lo que se conoce como el espacio profano. Ese espacio es sin duda el de una cultura que pugna por derechos de representación. Por eso el archivo nunca permanece igual, y es porque siempre llegan cosas nuevas, no registradas o bien condenadas por el canon de turno.

De tal modo que asumimos que es importante todo aquello que lo es para la vida, para la historia, para las personas, sin importar su clase social ni mucho menos su edad. Todo eso que es importante debe ser recogido en el archivo, pues la función de este consiste en representar la vida exterior a los espacios de la memoria archivada.

Representar algo en el archivo es objeto de beligerantes políticas de representación (de hecho hay una gran discusión acerca de qué debe representarse en el archivo y quién puede administrar y determinar su composición). Finalmente, lo que el archivo recoge

es aquello importante para el propio archivo: documentos, traducciones, fotografías, afiches, bocetos, libretos y demases.

Lo interesante del trabajo de investigación sobre memoria y patrimonio es que más allá de las políticas de representación, las cosas varían en su estatuto y eso permite pensar que las lógicas de archivo deben reflexionar sobre aquello que diferencia el espacio, interior y exterior, del archivo. Siempre vamos a discutir qué es lo realmente crucial para el ejercicio de documentación, pero a veces omitimos el factor más delicado: lo particular de la realidad no puede ser reproducido o representado en el archivo. Sin embargo, al apropiarnos y por lo mismo compartir determinados lugares tópicos, las memorias —personales y colectivas— permiten fundar un modo común de proyectar el pasado en un futuro compartido.

El tema es complejo, porque supone una discusión de fondo sobre cuestiones teóricas. Más allá de las modas —intelectuales o no— el punto es que quienes trabajamos en investigación sobre archivo y documentación teatral debemos asumir que es la sociedad la responsable de sostener los archivos culturales y definir cuánto duran.

## REFERENCIAS

BIANCHI, S. (1990). *Poesía chilena (miradas, enfoques, apuntes)*. Documentas / CESOC.

CANO, J. (1994). *Timeball*. Letras Cubanas.

CATELLI, N. (2007). *La era de la intimidad*. Beatriz Viterbo Editora.

DE MAN, P. (1991). La autobiografía como desfiguración. *Anthropos*, (29), 113-118.

GROYS, B. (2016). *Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios*. Pre-Textos.

HALBWACHS, M. (2005). Memoria individual y memoria colectiva.

*Estudios*, (16), 163-187.

HAN, B.C. (2015). *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Herder.

HAN, B.C. (2021). *No-cosas. Quiebras del mundo de hoy*. Taurus.

HURTADO, M. DE LA L. Y OCHSENIUS, C. (1980). *Seminario. El teatro chileno en la década del ochenta* [Documento de trabajo]. Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística / CÉNECA.

HURTADO, M. DE LA L. (1997). *Teatro chileno y modernidad: Identidad y crisis social*. Ediciones de Gestos.

OCHSENIUS, C. (1982). *El Estado en la escena. Teatros universitarios de Santiago: 1940-1973* [Documento de trabajo]. Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística / CÉNECA.

PEVERONI, G. (2005). *Groenlandia*. Estuario Editora.

RICOEUR, P. (2013). *La memoria, la historia, el olvido*. Fondo de Cultura Económica.

ROJO, G. (1985). *Muerte y resurrección del teatro chileno*. Ediciones Michay.

ROJO, G. (1987). *Crítica del exilio. Ensayos sobre literatura latinoamericana actual*. Pehuén.

ROJO, G. (2023). El teatro chileno de la segunda modernidad: 1941-1973. *Teatro*, (9), 85-101.

SARLO, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Siglo XXI Editores.

STEYERL, H. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Caja Negra.

VIDAL, H. (1985). *Fascismo y experiencia literaria: Reflexiones para una recanonización*. University of Minnesota.

VIOLI, P. (2010). Recordar el futuro. Museos de la memoria e identidades culturales. *deSignis*, (15), 170-190.

WILLIAMS, R. (1981). *Sociología de la cultura*. Paidós.

#### Cómo citar este artículo:

Ponce de la Fuente, H. (2023). Prosopopeya. Memoria y políticas de archivo. *Teatro*, (10), 129-142.