

## CHILE, 1973 EN *PEQUEÑOS ANIMALES ABATIDOS* DE ALEJANDRO SIEVEKING

*Rojas-Mejías, Diana*  
Universidad Nacional  
Costa Rica  
dianarome2389@gmail.com  
ORCID: 0000-0002-2321-3186

### RESUMEN / ABSTRACT

En este artículo se estudia la obra de teatro *Pequeños animales abatidos* de Alejandro Sieveking, un texto escrito por el dramaturgo chileno a su llegada a Costa Rica en 1974. La obra se comprende como una literatura del exilio con la que el autor comunicó realidades socio-políticas de Chile durante los meses previos al golpe, y en este acto de memoria, se posicionó contra la represión de la dictadura. El análisis sostiene que en la obra podemos encontrar una referencialidad, biográfica e histórica, al relatar un tiempo, un espacio y unos actores sociales conocidos o vividos por Sieveking. Como parte de sus estrategias discursivas, se estudia el empleo de la intertextualidad para referir a las afiliaciones políticas de los personajes; de la parodia o sátira para criticar las contradicciones de la derecha, y de los juegos temporales para desestabilizar los discursos de la izquierda con personas comparables a las políticas del olvido. Desde la perspectiva se concluye que los personajes están reducidos a su *animalidad*, en la que son presas de la violencia y de la imposibilidad de cambiar las circunstancias o de proteger sus propias vidas.

PALABRAS CLAVE: dramaturgia, exilio, historia, Chile, Costa Rica.

CHILE, 1973 IN *PEQUEÑOS ANIMALES ABATIDOS* BY ALEJANDRO SIEVEKING

This article focusses on the play *Pequeños animales abatidos* by Alejandro Sieveking, a text written by the Chilean playwright upon his arrival in Costa Rica to 1974. The text is understood

as a *literature of exile* throughout the author communicated socio-political situations from Chile before coup d'état, and in this act of memory, he was positioning against the repression of the dictatorship. The analysis persuades that the *referentiality* of the play is biographical and historical, because of time, space and social actors who were known or lived by Sieveking. As part of his discursive strategies, the author uses the *intertextuality* to refer to the political affiliations of the characters; the *parody* or *satire* to criticize the contradictions from the right and the temporary games to lessen the discourses from the left with characters comparable to the politics of oblivion. The analysis concludes that characters are reduced to their *animality*, in which they are prisoners of violence and the impossibility of changing circumstances as well as protecting their own lives.

KEYWORDS: dramaturgy, exile, history, Chile, Costa Rica.

Recepción: 30/04/2021

Aprobación: 02/11/2021

## INTRODUCCIÓN

En este artículo estudiamos la obra de teatro *Pequeños animales abatidos* de Alejandro Sieveking. Este reconocido dramaturgo chileno dejó su país de origen durante el ascenso de la dictadura militar para radicarse, junto a su agrupación Teatro del Ángel, en Costa Rica. En el país centroamericano estuvieron a cargo de una sala de teatro financiada con exitosas comedias, con subvención estatal y con un crédito bancario, hasta que en 1984 Sieveking y su compañera Bélgica Castro regresaron a Chile, entre otras razones, por la búsqueda de mercados de trabajo relacionados con el teatro y la televisión.

La obra fue escrita al llegar a Costa Rica en 1974. Es por esto que la podemos entender como una representación artística producida en el autoexilio y con la cual el autor comunicaba hechos sociales y políticos, ya sea como una forma de comprender las dimensiones de lo ocurrido o como una manera de (re)crear personajes-conciudadanos que quedaban atrapados en el régimen. Para abordar su contenido, nuestro estudio se centra en los componentes autorreferenciales de la obra, inferidos

principalmente de la relación entre el contexto chileno y el tiempo-espacio dramáticos.

Con la finalidad de comprender el texto, quisiéramos anotar que la trama se concentra en una pareja joven, Felipe (actor y director) y Nancy (actriz y comunista), quienes viven temporalmente en la casa de Pelusa (vidente y rentista). A lo largo de la convivencia sabemos que Felipe está recién separado, tuvo un accidente automovilístico y se encuentra en recuperación; mientras que Nancy está embarazada, se desempeña como actriz y de los tres, es la única que entra en contacto con el espacio público. Es ella quien nos advierte de los disturbios en las calles, el teatro y la universidad; y es Felipe el que nos anuncia el derrumbe de un proyecto político a través de sus pesadillas y juegos de roles. Pelusa, por su parte, tiene la cualidad de ver el pasado y el futuro, y es así como, con las apariciones de sus abuelos y de los cuerpos blancos nos informa de un golpe de Estado y su oleada de violencia. Hacia el final de la obra, hospedan a Willy, un estadounidense y amigo en común con los compañeros de teatro, quien espera un vuelo el 9 de setiembre. Una vez ocurrida su salida, Pelusa lee las cartas de Felipe y Nancy con las que presagia un final para ellos, posiblemente la muerte, del que jamás llegan a enterarse.

A partir de esta breve introducción, apuntamos que los conceptos principales para analizar la obra son literaturas del exilio, referencialidad, políticas de la memoria, estrategias discursivas (parodia, sátira e intertextualidad), animalidad y teatralidad. Respecto de las literaturas del exilio (Garay) se parte de la idea de que estos textos, como manifestaciones de la memoria, comunican experiencias de desarraigo y represión. Es por esto que aluden a realidades socio-políticas desde la distancia de otro país, donde sus creadores tienen la libertad de escribir o publicar. La referencialidad en estas obras es biográfica e histórica, según Stranger, porque sus autores suelen acudir a acontecimientos conocidos (e incluso, vividos) por ellos mismos y a un tiempo-espacio correspondiente con la historia (1973, Santiago de Chile).

En el análisis también se plantea que los discursos de la izquierda (Felipe y Nancy) terminan siendo desestabilizados por la derecha (Pelusa,

la abuela y Willy), por ello se sostiene que estos últimos personajes son comparables con las políticas de la memoria, en el sentido de que el silencio de Pelusa y Willy se asemejan a la intención del olvido de acuerdo con Pollak (2006) y Ricoeur (2000), pues aún con el poder de incidir en el destino de los protagonistas, prefirieron no intervenir en el curso de los acontecimientos.

Además de estos conceptos, se sostiene que Sieveking emplea estrategias discursivas como la parodia o la sátira y la intertextualidad. Las dos primeras, con base en Agamben (*Profanaciones*) y White, le permiten agregar un contenido cómico a un elemento preexistente de la realidad, generándole al lector/espectador un pensamiento autocrítico de la sociedad, en este caso referente a las contradicciones de la derecha. Con la segunda, según Martínez, el dramaturgo cita libros políticos y literarios que informan de las afinidades ideológicas de los personajes y de las consecuencias de la guerra y el exilio registradas en otras historias.

Al cierre de este artículo, se abordan los conceptos de animalidad de Agamben y Yelin y el de teatralidad de Féral. Con el de animalidad se explica que los sueños y los juegos de roles de Felipe expresan que lo animal y lo humano cohabitan en un solo ser y, bajo la presión de ciertas circunstancias, saca el lado más oscuro de esta naturaleza. La *teatralidad*, por su parte, comprende que la relación animal-humano rompe la cotidianidad de los personajes (y del espectador) e inserta otras ficciones para codificar el tiempo y el espacio en estructuras simbólicas.

Para este análisis empleamos una perspectiva biográfica y otra literario. De manera inicial, explicamos la trayectoria del dramaturgo en Chile, los motivos de su traslado a Costa Rica y el estreno de la obra en México; sobre la base de estudios sobre el autor, artículos de prensa y una ponencia de Sieveking. Luego, identificamos los acontecimientos ocurridos en los meses previos al golpe cívico-militar para señalar la correspondencia de esta ficción con el tiempo, el lugar, los partidos políticos, las manifestaciones y los personajes históricos; para lo cual analizamos la obra en relación con episodios de la historia de Chile de 1973. Finalmente, estudiamos la detención y la muerte a través de juegos temporales y metáforas de animales construidas por el autor; centrándonos

en estos significados simbólicos de la obra que acentúan los niveles de violencia y la inacción vividas por estos personajes.

## ALEJANDRO SIEVEKING EN CHILE Y COSTA RICA

Sieveking fue un artista vinculado con el teatro y la televisión en Chile antes del golpe. Egresado de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile (UCH), había construido una trayectoria como profesor en la Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC), dramaturgo (*Ánimas de día claro*, 1959; *El Cheruve*, 1965 y *La remolienda*, 1964)<sup>1</sup>, guionista de series de televisión (*Juani en sociedad*, 1967; *El guaripola*, 1969; y *La sal del desierto*, 1972; entre otros) y director del Teatro del Ángel<sup>2</sup>. Este grupo, ligado a la tradición del Instituto del Teatro de la UCH (ITUCH), también estaba integrado por Ana González, Luz María Sotomayor, Bέλgica Castro, Lucho Barahona y Dionisio Echeverría (ver fotografía 2). (“Cuál ave fénix” 3; “Teatro del Ángel” 3; Castedo; Sieveking 100; Memoria Chilena).

<sup>1</sup> Entre sus obras están *Encuentro con las sombras* (1955), *Una plaza sin pájaros* (1955), *El paraíso semiperdido* (1957), *La lección de la luna* (1957), *Mi hermano Cristián* (1957), *Fin de febrero* (1958), *Cuando no está la pared* (1958), *La abuelita encantada* (1958), *La coronación de Pierot* (1958), *Ánimas de día claro* (1959), *Parecido a la felicidad* (1959), *Honorato, el caballo del circo* (1959), *La madre de los conejos* (1961), *La cama en medio de la pieza* (1961), *La gran batalla del Living* (1961), *Dionisio* (1962), *Los hermanastros I* (1963), *Los hermanastros II* (1963), *La remolienda* (1964), *Piel de asno* (1964), *Manuel Leonidas Donaire y las cinco mujeres que lloran por él* (1964), *Tres tristes trigos* (1967), *Todo se irá, se fue, se va al diablo* (1968), *Una vaca mirando el piano* (1968), *La mantis religiosa* (1971), *La virgen de la manita cerrada* (1973) (Memoria Chilena).

<sup>2</sup> El Teatro del Ángel fue una agrupación creada en Santiago de Chile en 1971. Estuvo conformada por González, Sotomayor, Castro, Echeverría y Sieveking; este último por lo general asumía la función de director y dramaturgo y los demás integrantes se encargaban de la actuación, escenografía, vestuario y producción. Durante su estancia en Chile, presentaron obras de Sieveking, Barahona, Joe Orton, Bernard Shaw, Fernando de Rojas, Georges Feydeau y Henrik Ibsen. En 1974, Castro, Barahona, Sieveking y Echeverría partieron al exilio y una vez radicados en Costa Rica, abrieron un teatro independiente en la capital, centrado en la comedia y el café-concert. A pesar de su amplia experiencia en el teatro y la televisión costarricenses, el grupo se separó en 1984 por los deseos de Sieveking y Castro de volver a su país natal (“Teatro del Ángel” 3; “Un teatro con ángel” 25).

El autoexilio se convirtió en una posibilidad cuando los militares asesinaron a Víctor Jara, artista de izquierda conocido como el embajador cultural del gobierno de Salvador Allende. El cantautor había sido detenido en la Universidad Técnica del Estado el 11 de setiembre de 1973, en la que se encontraba originalmente por el anuncio del plebiscito y en la que permaneció como una forma de resistencia al golpe. Al día siguiente, fue trasladado al Estado Chile, uno de los campos de detención y tortura de la dictadura, en donde se estima que murió el 16 de setiembre con múltiples fracturas en su cuerpo producto de las golpizas y los impactos de bala (Read y Wyndham 30-35).

La relación con la agrupación se explica porque Jara había dirigido *Parecido a la felicidad*, *Ánimas de día claro*, *La remolienda* y *La Virgen de la manito cerrada*; todas obras de Sieveking (Sotomayor 10; Jurado y Morales 47-50). Es por esto que en la decisión del autoexilio se conjugaron varios episodios, por un lado, la incertidumbre de cómo se interpretaría la vinculación con Jara; por el otro, el allanamiento al teatro durante los ensayos de *Espectros* de Henrik Ibsen para detener a la actriz Marcia Maicco y evaluar el contenido de la obra (Sotomayor 10; Sieveking 106). Debido a estos acontecimientos, salieron del país una vez que justificaron la necesidad de hacer una gira por Latinoamérica ante la ausencia de público por el toque de queda.

Costa Rica era un país conocido por el dramaturgo en una gira previa y especialmente atractivo por la ausencia de ejército. A su llegada en 1974, Sieveking, Castro, Barahona y Echeverría recibieron el apoyo de Graciela Moreno, directora del Teatro Nacional, para iniciar sus primeros montajes de café-concert en la cafetería de este teatro; y de Carmen Naranjo, ministra de Cultura, para acceder a un crédito con el Banco de Costa Rica. Este respaldo, al que se sumaba una subvención mensual del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes (MCJD) para los teatros independientes, les permitió la apertura y mantenimiento de un local en Cuesta de Moras, llamado Teatro del Ángel (Loaiza 3; “Teatro del Ángel” 3). Ahí tuvieron éxito de taquilla con comedias como *Hablemos a calzón quitado* de Guillermo Gentile, *Ja jaque mate* (café concert) y *Corrongísimo* (café-concert) (“Teatro del Ángel” 3; Salvatierra 5B). Sin

embargo, desde 1980 Castro y Sieveking anunciaron su partida de Costa Rica en busca de un público más amplio, el cual les permitiera variar el repertorio y aumentar los elencos (Castro 25; “Se va Teatro del Ángel” 6A). El viaje se concretaría hasta 1984 cuando la pareja (ver fotografía 1) regresó definitivamente a Chile, entre otras razones, para trabajar en teatro y televisión.

Aparte de las dificultades para coincidir con los gustos del público costarricense, Sieveking también expresó el dilema de permanecer en otro país en el Primer Coloquio sobre Literatura Chilena (de la resistencia y el exilio) realizado en México en 1980. Si bien el dramaturgo valoró las oportunidades laborales en Costa Rica, comunicó las condiciones de trabajar en un país alineado con el bloque capitalista en el que debía mitigar su crítica cuando precisamente los exiliados y exiliadas buscaban denunciar el régimen y conformar un frente de solidaridad internacional para derrocarlo. Sus palabras a continuación nos revelan los límites de la territorialidad en estos creadores, a quienes el exilio los despojaba de su público-espectador y de los códigos culturales con los que habitualmente se correspondían sus obras (Gallina 142 y 150):

Costa Rica ha sido extraordinariamente generosa con nosotros, pero nos pide una moderada actitud política y, por supuesto, cero intervención, a unos les cuesta más que a otros mantenerla, pero todos la respetan. Ya pasaron, por suerte, los tiempos del “Yo soy más izquierdista que tú” y la época del trabajo pesado que teníamos en Chile, volvió, por suerte para nosotros, ya que nuestra gratitud a Costa Rica se traduce en lo que hacemos. (Sieveking 111)

En estos desplazamientos del exilio debemos apuntar que *Pequeños animales abatidos* (1974) transitó por tres países principalmente. En Cuba fue galardonada en 1975 con el premio Casa de las Américas, una institución que acercaba a la intelectualidad latinoamericana a la “nueva cultura revolucionaria” (Iber 125) a través de encuentros, publicaciones o premiaciones y cuyas redes de distribución podían consagrar escritores y asociar sus nombres a estos ideales políticos (Gilman 80-81). En México fue estrenada en 1978 en las Jornadas Culturales de Salvador Allende

a cargo de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y la Casa de Chile, un encuentro de intelectuales y artistas que pretendía reafirmar la producción cultural chilena a pesar de las prohibiciones de la dictadura y los desafíos del exilio (Uribe 30); y el que nos demostraba la participación de Sieveking en “redes transestatales” al lado de otros exiliados convocados por esta causa artístico-política (Sznajder y Roniger 39).

Ese mismo año, la obra se presentó en el país de residencia de la agrupación: Costa Rica. La crítica se dividió entre una experiencia dramática y actoral “de gran calidad” (Herra 4B), pasando por “uno de los mejores espectáculos de la temporada” por su escenificación y no por su texto (Cañas 7) y concluyendo con la idea de que la obra carecía de conflicto dramático (Morales 11). A pesar de las distintas valoraciones de la obra, estos críticos destacaron el cruce del realismo con el simbolismo en escena como uno de sus logros, característica que quizá la alejó del público costarricense por su lenguaje cifrado y atmósfera psicológica, pues según Castro, esta obra apenas alcanzaba las 50 funciones a diferencia de otras que obtenían las 100 funciones (“Se va Teatro del Ángel” 6A).

Bajo la dirección de Sieveking, el elenco en México y Costa Rica se conformó por una costarricense y por cinco chilenos que se encontraban en Costa Rica. Así por ejemplo, Barahona actuó el papel de Felipe, Maicco el de Nancy, Castro el de Pelusa, Juan Katevas el del abuelo, Eugenia Fuscaldo el de la abuela y el dramaturgo el de Willy (UNAM; Morales 11). De esta manera, Sieveking creó tensiones sociales e individuales entre seis personajes ubicados en el Chile de 1973, provocando una inevitable asociación con lo ocurrido (Stranger 119) y con el mundo íntimo de individuos-personajes que tienen que asimilar “la consumación” de la violencia (Andújar 47).

Según el boletín distribuido en México, esta obra era de “teatro intimista y psicológico”, pues “cala[ba] a fondo en el contexto político e ideológico de nuestra convivencia” (UNAM). Para ello, recordemos que el dramaturgo había incursionado en la corriente realista-psicológica desde la década de 1950 y 1960 con temas alusivos a resentimientos familiares y triángulos amorosos en obras como *Mi hermano Cristián*

(1957), *Parecido a la felicidad* (1959) y *La madre de los conejos* (1961), entre otras, (Guerrero 10-13). Sin embargo, esta vez lo hacía con un drama escrito en el exilio (Bravo 57) a lo mejor como un intento de traducir y comunicar los sucesos políticos de esta partida. La representación artística, en ese sentido, expresa desde la distancia de otro país las historias de “individuos desplazados” o silenciados por la dictadura (Sznajder y Roniger 54; Witker 185), precisamente cuando las circunstancias los han expulsado de su lugar natal y los han privado de su libertad creativa.

La condición biográfica y documental descrita con anterioridad está presente en la obra.

Según se explicará más adelante, se puede identificar que, así como Sieveking se desenvolvía en teatro y televisión, sus protagonistas lo hacían en actuación y dirección. De igual manera, así como el autor experimentó la represión antes del golpe, el asesinato de Víctor Jara y la detención de Maicco, dos de sus personajes femeninos están invadidas por el miedo a las muertes y los disturbios. Finalmente, así como el autor transita por varios países y comunica un conflicto social producto del exilio; el texto expresa esta condición exiliar al referir a su país natal, al presente político de ese momento y a las pérdidas provocadas por la dictadura.



Fotografía 1

Bélgica Castro y Alejandro Sieveking

Fuente: ©Colección Fotográfica Universidad de Costa Rica/Archivo Universitario Rafael Obregón Loría. Alejandro Sieveking y Bélgica Castro, 1994, no se indica fotógrafo, fototeca UCR-AUROL. Colección Semanario Universidad.

## LA REFERENCIALIDAD EN *PEQUEÑOS ANIMALES ABATIDOS*

En este análisis comprendemos que *Pequeños animales abatidos* forma parte de las literaturas del exilio. Estos textos se entienden como aquellos relatos que narran la experiencia del exilio (forzado o voluntario) de chilenos que dejaron su país por la dictadura y que tuvieron que publicar o difundir sus obras en el extranjero. Las creaciones les permitieron expresar la realidad socio-política del Chile dictatorial y reflexionar sobre la vivencia del desarraigo<sup>3</sup>. Es por esto que suelen encontrarse en ellas

<sup>3</sup> Garay identificó en su corpus literario una serie de motivos tematizados por las y los escritores: memoria y recreación del pasado, muerte y violencia institucional, denuncia y reivindicaciones socio-políticas, la nueva dimensión espacio-temporal y desarraigo, poética del regreso, latencia lingüística y reflexión sobre la lengua, conflictos de pertenencia y encuentro con la alteridad (141).

la dicotomía de hacer referencia al país natal y aludir a la integración de una nueva sociedad, circunstancias que pasan a ser constitutivas de su alteridad. Como manifestación de la memoria, estos textos representaron espacios de resistencia contra el olvido, el silencio y la represión en un país en el que no era posible la disidencia. Y como manifestación del exilio, estas escrituras significaron lugares (textuales) para repositionarse en la dislocación del exilio y transitar hacia la comprensión de los hechos (Garay 172-79).

Así entendida, sostenemos que la literatura basada en o creada durante el exilio puede contener componentes de referencialidad. Esto ocurre porque “el acto de narrar o teatralizar”, según la subjetividad de cada autor, puede reducir el carácter errante de la experiencia y en su paso por la narración, permitir la autocomprensión de sucesos pasados, de un presente escindido, o bien, del trasiego a nueva comunidad (Gutiérrez 151); aspectos de una identidad doblemente individual y colectiva del escritor o escritora. Si bien estos textos pertenecen al campo de la ficción, pueden narrar referentes biográficos o históricos que a partir de convenciones sociales “el lector toma como reales” (Rebolledo 74), o al menos, como homologables con el contexto en vista del grado de verosimilitud con espacios, personajes o acontecimientos (Johansson 369). Para estudiar estos indicios, el análisis se centrará en las relaciones de la obra con la historia de Chile a través de la mención de los meses previos al golpe, los partidos políticos, las manifestaciones, los militares y los intertextos de contenido político-ideológico y dramático.

Antes de dar cuenta de esta referencialidad, debemos comprender que Sieveking utiliza estrategias discursivas. Así por ejemplo, acude a la parodia para partir de un “modelo preexistente” (las filiaciones políticas, la Unidad Popular, las manifestaciones de mujeres y la institución militar) y transformarlo en un contenido cómico o ridículo. Este recurso mantiene el objeto tensionado entre la realidad y la ficción, lo describe sin aludir a su representación directa, o bien, le permite al autor invertir los elementos que están en juego para hacer indivisibles las fronteras entre el hecho y la parodia (Agamben, *Profanaciones* 47-54, 60).

En su poética escritural se construye un campo histórico en el que los acontecimientos ocurren por su relación con otros. Es decir, su argumentación emplea el contexto para dar sentido a los sujetos, las instituciones y los sucesos que aparecen en el presente sociocultural. Es por esto que podemos comprender los hilos que estos personajes establecen con el pasado (las movilizaciones sociales), con el presente (preámbulo del golpe) y con el futuro (los asesinatos y desapariciones) en un espacio determinado (Santiago). Además de esta estrategia discursiva, Sieveking utiliza un modo satírico para presentar la trama, pues en el mundo de la obra no hay visiones esperanzadoras o realidades suficientemente claras de los sucesos, lo que provoca en sus espectadores/lectores un cuestionamiento autocrítico de los acontecimientos que ironiza (White 21-29 y 46).

Respecto de los meses previos, debemos indicar que la obra transcurre durante el 30 de agosto (I Acto) y el 6 y 9 de setiembre (II Acto) de 1973 en Santiago, es decir, a escasos doce días del golpe. Sus personajes, Felipe, Nancy y Pelusa se encontraban en el Chile histórico que desde 1971 y 1972 atravesaba por episodios de violencia política<sup>4</sup>. Especial atención merecen los meses en que Sieveking encuadra su obra, pues en agosto ocurrieron los atentados contra los oleoductos (Valparaíso y Curicó), la prolongación del paro de camioneros, la recomposición del gabinete de Seguridad Nacional, los allanamientos militares por el control de armas y la declaratoria de inconstitucionalidad por parte de la Cámara de Diputados; culminado en setiembre con la celebración del aniversario de la Unidad Popular (UP) y el ataque a la Casa de la Moneda (Guillaudat y Mouterde 50-52; Milos Introducción).

<sup>4</sup> Podemos recordar en 1971 la oposición en el Congreso del Partido Demócrata Cristiano (PDC) y el Partido Radical (PR) hacia el programa de la Unidad Popular (UP), la primera manifestación de las “cacerolas vacías” por la escasez de víveres y los primeros atentados del grupo de derecha Patria y Libertad. Y en 1972, la crisis económica producto del cierre de empresas y del bloqueo crediticio de Estados Unidos, así como con el gran paro de camioneros decisivo para el abastecimiento del país y conspiraciones contra la UP (plan de la International Telephone & Telegraph). Al iniciar 1973, por ejemplo, el país transitaba por racionamiento de alimentos, huelgas (de transportistas en Santiago el 6 de enero; de ferrocarrileros en Chuquicamata el 8 de enero; de mineros en El Teniente el 19 de abril y de camioneros el 25 de julio), asesinatos políticos (edecán naval Arturo Araya Peeters) y un primer intento de golpe de Estado (el tanquetazo, 29 de junio) (Guillaudat y Mouterde 45-47, 50-52; Milos, Introducción).

Si bien el dramaturgo no detalla estos acontecimientos en la obra, insistimos en que el tiempo (agosto y setiembre, 1973) y espacio (Santiago) dramáticos<sup>5</sup> son referenciales-históricos (Stranger 109-10) porque remiten a un país inmerso en una época de movilizaciones y confrontaciones contra el gobierno hasta su eventual golpe de Estado. Como observamos en la biografía de Sieveking, la represión en estos meses era conocida por el autor a través de las detenciones (Maicco y Jara), los asesinatos (Jara), los allanamientos (al teatro) y el autoexilio. En vista de estos antecedentes, podríamos comprender por qué el autor inserta a sus personajes en un ambiente de inestabilidad política que, en el caso de la obra, se expresa mediante los disturbios en las calles, el cierre de sitios (teatro, universidad, sede del partido), los presentimientos de un golpe, las apariciones de cuerpos muertos, las confusiones sobre el ejército y la violencia en las pesadillas o juegos de roles.

En el espacio-tiempo dramáticos, estos personajes aluden a relaciones sociales, específicamente políticas, propias de la coyuntura. De esta manera, Felipe, actor y director de teatro y televisión, de 30 años, se identifica con los ideales de la UP pero no necesariamente con su sistema. Es por esto que se define como un “independiente de izquierda”, en un “delicado equilibrio entre la izquierda y la extrema izquierda” pero sin disciplina para ingresar a un partido. Mientras que Nancy, actriz de teatro, entre 25 y 30 años, es descrita por su pareja Felipe y por ella misma como una comunista aspirante al partido. Esta información, además de aludir a un espacio de trabajo conocido por Sieveking, el teatro, muestra que las diferencias políticas se podían presentar en un mismo núcleo familiar, provocando separaciones irreconciliables (como ocurrirá con Nancy y sus hermanas) o perspectivas opuestas entre los partidos de una misma coalición (Sieveking 15 y 30).

En este punto podemos contextualizar la mención que hace el drama a los partidos políticos, puntualmente a la extrema izquierda, la democracia

<sup>5</sup> El espacio dramático es el espacio imaginado por el lector/espectador a partir de la información que suministra la obra o la referencia a la que hacen los personajes, las acciones y las relaciones entre ellos. Por su parte, el tiempo dramático es el tiempo de la ficción, en el que transcurren los acontecimientos de la obra, el que está estructurado de una forma que va entrelazando los conflictos y generando la ilusión en el lector de estar en “otro mundo” (Pavis 170, 477- 78).

cristiana y el comunismo. En la autodescripción anterior, Felipe desestima a los demócratas cristianos por aspirar a las elecciones de 1976 para “borrar” los logros de la UP. Podríamos sugerir que esta apatía por la Democracia Cristiana (PDC) se explica por la oposición de este partido en el Congreso a temas como la creación de un Estado popular y de asambleas de los pueblos. En contraste con la izquierda o extrema izquierda, quizá Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), que había formado una Asamblea del Pueblo en Concepción fuera de la legalidad de la UP y que respaldaba estrategias ofensivas en los cordones industriales. Por tanto, en el Congreso y en la coalición prevalecían visiones antagónicas de cómo vincularse con los sectores populares y abrirles espacios de poder en la estructura del Estado (Guillaudat y Mouterde 48-50).

Por su parte, el Partido Comunista (PCH) próximo a los ideales de Nancy, apoyó una política de alianzas con los sectores medios y empresariales, la PDC y las Fuerzas Armadas. Esta posición lo distinguió de otros partidos (un ala del Partido Socialista (PS), del Movimiento de Acción Popular Unitaria (MAPU) y del MIR) que no creían en la posibilidad de negociar con instituciones (Parlamento, Justicia, Fuerzas Armadas) ni de indemnizar a los afectados por la nacionalización de empresas, al considerarlos incitadores de paros e intentos de golpe de Estado (Furci 193-195; Grez 85). Por consiguiente, estamos frente a dos personajes con pensamientos distintos sobre cómo mantener (o conducir) el proceso revolucionario, pero que pueden coincidir cuando interpretaban actos cometidos por un enemigo común: la derecha.

Podemos observar en la referencia que hacen Felipe y Nancy las manifestaciones femeninas, que, según la investigación de Power, se remontan a septiembre de 1970 cuando mujeres de sectores medios y altos, asociadas con la militancia del PDC y Partido Radical (PR) marcharon contra la elección de Allende (168-79). Luego en diciembre de 1971, organizaron la manifestación de las cacerolas vacías con la escolta de Patria y Libertad para protestar contra la presencia de Fidel Castro en Chile, el desabastecimiento, los altos precios y las reuniones políticas de la UP en los trabajos de sus esposos. El evento alimentaría un movimiento de mujeres anti-llendistas llamado Poder Femenino (PF),

que participa en las huelgas contra el gobierno y estuvo activo hasta el golpe (Toro 832-33).

En el texto de Sieveking se retoman dos símbolos de este episodio, por lo que podemos establecer un vínculo con estos acontecimientos. El primero relatado por Felipe, describe a una actriz de derecha que durante los ensayos portaba un prendedor de cacerola de oro en alusión a las ollas vacías por la escasez de alimentos (Sieveking 32). Según Power, este ícono podía ser de oro en mujeres adineradas o de cobre en las más empobrecidas para mostrar que la oposición provenía de distintos estratos (90). El segundo narrado por Nancy, alude a la vestimenta de luto de estas mujeres en representación de la pérdida de la democracia y las libertades, un acto performático realizado por las manifestantes en la movilización de 1970 (Power 166). Para Nancy:

¡Pero lo que me subleva son esas viejas repugnantes! ¡Basura! ¡Ay, ojalá se mueran lentamente en sus camas, abandonadas por sus hijos! Dicen que están sin comida y tienen las despensas llenas hasta el techo. ¡Yo las he visto! Esas son las peores. ¡Tú sabes que el sistema que tienen es perfecto! Lllaman por teléfono y le dicen a sus amigas, por ejemplo: “Va a escasear el polvo para lavar”. Y todas compran polvo para lavar, pero no un paquete, ni diez, ¡compran cajones! Y, lógico, hay escasez y tú no puedes encontrar nada, ni aceite, ni arroz, ni azúcar, ni papel confort, ni pisco, ¡nada!... Mis hermanas trabajan en un banco, cada una con su cacerola de oro, por supuesto, y tienen sacos de azúcar, ¡sacos! Y barriles de aceite. Dos para ser exacta. ¡Qué trío ese! Anteayer, para el aniversario de la elección de Allende se vistieron de luto por la muerte de la libertad, las libertinas. Y si algo pasa, porque algo va a pasar, mi familia va a estar con un rifle disparando al lado contrario... y me van a matar... Te lo juro que yo también dispararía, aprendería a disparar, por lo menos, si tuviera un rifle, sin remordimientos. ¡Porque ellos piensan en SU ropa, SUS casas, SUS autos. Y yo pienso, nosotros pensamos en los demás, que los demás estén mejor de lo que estaban antes. (Sieveking 75-76)

Ante estas manifestaciones femeninas y las cacerolas de oro, ambos personajes dejan ver sus visiones políticas con un tono cómico. Felipe, autodenominado de izquierda, destaca el estatus socioeconómico de la

actriz para defender la idea de que la manifestación contó con mujeres del gran capital; al menos de familias de joyeros (como esta actriz) que vendían las cacerolas de oro para que “las viejas momias se las pongan entre los colgajos de las pulseras o las usen como prendedores”. Y para Nancy, esta actriz de nombre Alicia, podría colgarse “dos bolas de oro porque es la güevada más grande que he visto en mi vida” (Sieveking 32).

En ese sentido, el dramaturgo utiliza la sátira para ridiculizar verdades ocultas en las versiones oficiales, expresarlas con otras palabras, ponerlas en duda y, con este efecto, generar segundos pensamientos autocríticos sobre ellas. En este caso, anuncia una visión de mundo controvertida (White 21, 45-46, 357), pues de la “actriz de derecha” ironiza su inteligencia (confunde al Ave Fénix con el Gato Félix), el origen de su capital (por patrimonio familiar y no por la actuación), la venta de cacerolas (a mujeres pobres) y la contradicción de la protesta (por la escasez, pero subsidiada por el mercado negro), al punto de polemizar la transparencia de sus intenciones y el egoísmo de su clase social.

Nancy, comunista y con un pronunciamiento más enfadado, refuerza el cuestionamiento a este suceso al sostener que el complot garantizaba el consumo individual por encima del colectivo, provocando la percepción de desabastecimiento y convirtiendo la lucha de “las ollas vacías” en actos de hipocresía (Sieveking 32). Esta conclusión se relaciona con la observación de Power, para quien las líderes protestaron al considerar que el gobierno podía invertir el “orden jerárquico” y otorgar protagonismo a sectores populares excluidos por la élite, confirmando su adhesión a partidos o familias afectadas por las medidas de la UP (175).

La aparición de estas manifestaciones se puede asociar con los públicos de Teatro del Ángel y de Sieveking en Chile. Para este autor, después de recorrer los países socialistas eligieron obras inofensivas pero críticas con valores “burgueses”, es decir, “hipócritamente políticas” como podían ser *La profesión de la señora Warren* de Shaw, *La mantis religiosa* y *La virgen del puño cerrado* de su autoría. Al final de cuentas, “era absurdo cantar loas al triunfo de la Unidad Popular, no había triunfado aún, solo había llegado al poder, todavía era peor hacer autocrítica”, pues el gobierno ya contaba con suficientes adversarios. En su lugar, la

intención era cuestionar a la burguesía, grueso de su público, y sobre todo a “la mentalidad pequeño burguesa femenina” que había dirigido luchas anticomunistas por considerarla una ideología extranjera, sin cuestionar que el capitalismo también lo era y sin comprender que “la única propuesta profunda y esencialmente chilena fue la de hacer una revolución sin sangre”. Podríamos pensar que esta crítica a la burguesía se canalizó a través de Nancy, personaje también femenino que se ocupó de evidenciar las contradicciones de estas manifestantes y el desprecio a sus acciones (Sieveking 103-05).

Hasta este momento podríamos señalar que las menciones en la obra a los meses previos, las filiaciones políticas y estas manifestaciones coinciden con dos conclusiones centrales de la historia de Chile en este período. La primera, que la UP tuvo divergencias en su misma coalición por la manera democrática o no en que se debía implementar su programa, generando diferentes perspectivas sobre cómo acercarse a los sectores populares y generar alianzas. La segunda, que el proyecto de la UP, precisamente la nacionalización de empresas, ganó adversarios económicos (patrones, transnacionales, familias) y políticos (militares, partidos de derecha) que apoyaron movimientos sociales contra el gobierno y conspiraciones para derrocarlo. Ambas presiones, interna y externa, mostraron a un presidente que perdía el control de las negociaciones entre las partes y a un país sumido en una ola de violencia que acabaría con los mismos derechos constitucionales (Collier y Sater 285).

De hecho, este tema también se aborda en la obra con un diálogo controversial entre Pelusa y Felipe sobre la participación del Ejército. Cuando la vidente Pelusa presiente un golpe de Estado y posibles ejecuciones masivas, Felipe afirma que: “Los militares chilenos no tienen nada que ver con los milicos de esos países de opereta. ¡No! Son constitucionalistas. ¡Mira a Schneider, a Prats! Son gente fantástica” (Sieveking 69). Aunque Pelusa le recuerda sus muertes, Felipe niega específicamente la de Prats.

Este pasaje sintetiza la polémica discusión sobre la politización de las Fuerzas Armadas. René Schneider y Carlos Prats se resistieron a la destitución del presidente Salvador Allende y, por el contrario,

defendieron los procedimientos que respaldaban su legitimidad como la elección popular; es por este motivo que Felipe utiliza el adjetivo “constitucionalistas”. A pesar de sus posicionamientos, el primero fue asesinado en una fecha tan temprana para el gobierno allendista como el 25 de octubre de 1970; y tras su muerte, el segundo asumió la jefatura para después incorporarse al gabinete como ministro del Interior y de Defensa. A pesar de su renuncia y reemplazo por Augusto Pinochet, fue asesinado en Argentina el 30 de setiembre de 1974 (Neira y Fierro 292).

La confirmación de la muerte de Prats por parte de Pelusa revela una fecha extrínseca al tiempo dramático, pues ocurrirá un año después de las acciones de la obra. En ese sentido, Felipe estaba en lo cierto, Prats había sobrevivido a un atentado en junio de 1973 y aún no había muerto. Sin embargo, la relación con el futuro demuestra el impacto de esta muerte en quienes reconocían la labor del militar al defender a Allende y al contener grupos armados como el MIR (Boeninger 213); popularidad que lo podía perfilar según las Fuerzas Armadas como un posible candidato presidencial (Basso). La negación de Felipe nos muestra la ironía de confiar en un poder institucional que llegaría a eliminar sus propios cuerpos y a cualquier opositor del nuevo régimen, así se encontrara en el exilio.

Para finalizar este análisis, quisiéramos apuntar que lo referencial-histórico igualmente se presenta en la obra mediante intertextos<sup>6</sup>. Al respecto, consideramos que la referencia a estos libros políticos y literarios brindan información a partir del conocimiento previo que tenemos de estas obras y de su recontextualización en la dramaturgia (Martínez 94). Así lo podemos observar con la mención al *Libro rojo* de Mao Zedong, al himno *Venceremos* de la UP y a *Las troyanas* de Eurípides.

En el primer caso, el libro aparece después de descifrar un sueño, explicado más adelante. Felipe lo describe como un libro “práctico” y “fácil de recordar” (Sieveking 13), quizá porque este manual de lucha contra el capitalismo e imperialismo funcionó, en la Revolución cultural china (1966-1976), para educar a una sociedad colectiva, militarizada

<sup>6</sup> Otros textos que también se mencionan son *Caperucita roja*, *El mago de Oz* y *La Marsellesa*. También se menciona la película *El hijo del Sheik*, el diario *El Siglo* y al autor Julio Verne (Sieveking 16, 67, 93, 59, 71 y 90).

y obediente a Mao y al Partido (Molina, *Flores rojas bajo la lluvia*). Su aparición en la obra indica que ambos personajes estaban al día con su lectura, especialmente importante para admiradores de la China comunista (idealizada, sin desigualdades ni censuras) y aspirantes al partido como Nancy. El intertexto, además, nos informa que estos personajes leyeron libros que serían censurados por el régimen en la “Operación de limpieza”, convirtiéndolos en blancos de detención y tortura por su instrucción al comunismo (Errázuriz 139; Rojas y Fernández 70 y 145).

Respecto del himno *Venceremos*, Felipe canta una de sus estrofas para contener a Nancy. Recordemos que este himno era entonado para apoyar la coalición de las izquierdas en las reñidas elecciones de 1970, disputadas también por el Partido Nacional y el PDC. Una vez logrado el triunfo, se convirtió en un llamado para conservar el gobierno socialista frente al intervencionismo estadounidense y a la derecha política, exhortando a la unidad del pueblo (campesinos, obreros y estudiantes) en esta lucha (Rolle; Valdivia 188.). De hecho Felipe lo recita con la intención de animar a Nancy, quien temerosa de las barricadas se preguntaba: “¿A quién se le va a ocurrir ir al teatro? Las cosas están muy mal. ¡Es terrible! Dicen que es posible que haya un golpe de estado esta noche... Y unos se fueron a sus casas y la mayoría a cuidar el Partido y la Facultad” (Sieveking 57). Por tanto, el canto sugiere que los personajes comprendían la simbología política de este himno, pues lo rememoraron para reivindicar su mensaje de cohesión y combate. Pero el contacto con el mundo exterior, le permitía reconocer al menos a Nancy, una sociedad cada vez más alejada de esta utopía que acudía a las calles para exhibir públicamente su descontento.

En ese momento, los personajes-actores ensayaban *Las troyanas* de Eurípides. Nancy actuaba el papel de Casandra, una sacerdotisa de Febo obligada a ser concubina de Agamenón; y Felipe actuaba el papel de mensajero, un emisario de los griegos quien informa a Hécuba de la repartición de sus hijas y otras desdichas. El intertexto nos recuerda que estos personajes trabajaban en el teatro, al igual que Sieveking; y que en esta tragedia griega una guerra había destruido Troya, al igual que los disturbios de Santiago. En esta doble lectura (Martínez 141), Sieveking posiblemente quiso resaltar las consecuencias de la guerra y el exilio,

pues las troyanas se enfrentaban a la muerte de sus esposos e hijos, al destierro de su patria y a la esclavitud en manos de los griegos. Casandra, caso particular, sería uno de los botines principales porque su virginidad y violación eran “objetos apreciados” para el dominio de estas mujeres y de Troya (Álvarez 107-08). A lo mejor con este intertexto, el dramaturgo acentuaba los temores de la población vencida en Chile que, una vez ejecutado el golpe, se repartía entre el exilio, la represión o la muerte.



Fotografía 2

Alejandro Sieveking y Lucho Barahona

Fuente: ©Colección Fotográfica Universidad de Costa Rica/Archivo Universitario Rafael Obregón Loría. Culturales. Teatro del Ángel vuelve con... Lucho Barahona y Alejandro, 25 de abril de 1977, Colección Semanario Universidad.

## LOS JUEGOS TEMPORALES Y LA MUERTE

En la escritura de Sieveking se presentan juegos temporales y alusiones a la muerte que se pueden comprender desde dos perspectivas. En primer lugar, como parte de las literaturas del exilio, estos niveles de temporalidad se pueden relacionar con la disociación del autor (y sus protagonistas) entre un pasado que lo sigue y un presente que no controla. Esta vivencia, común en las personas desterradas, suele cuestionar el espacio habitado y pensar el nuevo espacio como un lugar provisional. La muerte, por su parte, aparece como una forma de tematizar la pérdida o la ruptura (con la seguridad, lo conocido o el país natal) y, por tanto, pasa a representar las fracturas del exilio en la condición humana (Garay 60-61).

En segundo lugar, los juegos temporales y la muerte se pueden entender como estrategias dramáticas del autor para desestabilizar los arquetipos de lo referencial-histórico. En el apartado anterior, identificamos que la referencialidad de la obra se construye en el presente (1973) desde el punto de vista de las izquierdas sobre el papel de la UP, las intenciones de las manifestantes, la participación del ejército y las afinidades político-ideológicas (con partidos, libros e himnos). En cambio, ahora, se nos presentan representaciones de derecha en un pasado (principios de siglo XX) y un futuro (visiones de Pelusa) que destruyen los proyectos personales-colectivos, castigan la confrontación y ante la violencia (detención, muerte, golpe de Estado), optan por el olvido o el silencio. Como se explica a continuación, Pelusa, la abuela y Willy actúan como los agentes nacionales e internacionales que apoyan la dictadura a través de la indiferencia o la fuerza, y con estas acciones, desarticulan a la resistencia.

Para iniciar este apartado, debemos recordar que Pelusa, mujer de 40 años, rentista y apolítica, puede observar a sus abuelos jóvenes de principios de siglo XX como parte de su condición de vidente. Con estas apariciones, Sieveking construye un tiempo y espacio dramáticos distintos al presente para provocar una “ruptura secuencial” y “densificar las emociones” en un nuevo tiempo y espacio “esencialmente poético o simbólico” (Stranger 111). Si bien estos elementos fantásticos irrumpen el

relato central, la distancia con el presente de la obra es reflexiva (Semilla 277) porque sus conflictos son comparables con las situaciones de los otros personajes y del contexto, convirtiéndolos en portadores de un significado también social y político.

Este simbolismo se manifiesta en las discusiones entre el arquitecto, Joaquín (abuelo de Pelusa), y su esposa (abuela), por el diseño de planos jamás construidos<sup>7</sup>. Mientras que Joaquín defiende el uso de luz natural y materiales locales<sup>8</sup>; la abuela rechazaba todas sus propuestas por un estilo tradicional de mayor demanda. Ambos personajes sugieren una analogía con el proyecto de la UP, que apostaba por una producción nacional y autónoma de la dependencia extranjera que sería aniquilado o confinado al mundo “de lo hipotético” (Núñez 98-99 y 115) por sus oponentes. De acuerdo con el dramaturgo en una entrevista, esta pareja representa el matrimonio entre el progresismo y la burguesía, en el que el abuelo será derrotado por las normas burguesas de forma similar a lo ocurrido con el gobierno de Allende (Bravo 59). Es por esto que podemos comprender las palabras del abuelo para quien:

Parece que nada duele tanto como los hermosos proyectos que no pudieron realizarse... Sí... El amor siempre será aplastado por la fuerza, porque no presenta ninguna resistencia y la civilización siempre perderá luchando contra la barbarie. ¿Qué se le puede oponer a la fuerza?, ¡la fuerza! ¿Y al odio?, ¡el odio! ¿Y a la ambición desmedida? ¡Una ambición todavía mayor!... ¡Ay, mis proyectos! ¡Tiempo perdido! ¿O no? ¿O es solo que mis planos tendrán que esperar un futuro lejano para realizarse? ¿Es solo cuestión de esperar? Sí, claro, esperar. Ahí están, en los cajones. Para el futuro. Para los que entiendan... (Sieveking 99-100).

<sup>7</sup> Cabe aclarar que la relación entre la pareja es desigual. Joaquín es el proveedor, obsesionado con sus planos. Mientras que la abuela, sin nombre, es un ama de casa que constantemente lo cuestiona por esta pasión. Él la amenaza con matarla si lo engaña. (Sieveking 64).

<sup>8</sup> Observemos esta cita: “¿Todavía no se da cuenta de que si sigo haciendo esas horribles casas que piden los clientes voy a terminar odiando al mundo entero? ¡Son casas feas, oscuras, con malos materiales! Yo quiero usar lo que hay aquí, piedra, madera, metales. Grandes ventanas, ¡muchas ventanas! ¡Luz! ¡Luz que entre por todas partes!” (Sieveking 89).

En este fragmento observamos otra vez la estrategia discursiva de la sátira, pues Sieveking acude a un matrimonio ideológicamente antagónico para referir de forma indirecta a la fragmentación política e irreconciliable de Chile. En esta relación destructiva, Joaquín pierde la posibilidad de un final optimista porque sus proyectos son aniquilados por la fuerza (¿de los militares?), sin que su voluntad humana pueda derrotar o revertir las acciones políticas negativas (White 20 y 46). La derecha casada con la izquierda logra castigarla con el precio de su libertad, la realización profesional y la incertidumbre del tiempo; así como sucedió con los detenidos, desaparecidos o exiliados durante la dictadura y la espera de la democracia.

Como señalamos anteriormente, la casa está atravesada por dos temporalidades. En el pasado, era el espacio de un joven matrimonio sin angustias económicas pero cuyas discusiones se sustentaban en las expectativas arquitectónicas de su proveedor. En el presente, la misma casa aloja personajes con anhelos de una vida estable, que sin saberlo, están en una habitación por clausurar al ser un lugar de “imágenes vagas del futuro”, en la que “se quedarán esos planos que no sirven para nada” (Sieveking 64), según Joaquín. Estos rastros nos indica que los personajes están atrapados en un espacio (físico y simbólico) de sueños sin cumplir, donde sus habitantes perderán la esperanza en varios momentos de la historia (principios del siglo XX y 1973).

El destino del abuelo también nos confirma, simbólicamente, el peso de la detención. Joaquín es castigado con una camisa de fuerza por la obsesión con sus planos; mientras que la abuela, vestida de negro<sup>9</sup>, discute con él las consecuencias de su insistencia. Este diálogo sugiere la separación definitiva de la pareja, cuyo destino para el arquitecto será el confinamiento por resistirse al cambio:

ABUELA: Esta es la última vez que nos vemos, Joaquín.

ABUELO: Se equivoca, volveré antes de lo que se imagina. De todos modos estaremos separados hasta que la muerte nos reúna.

<sup>9</sup> Observemos esta cita: “Está con un tapado negro de piel, peludo, un sombrero negro con aigrettes blancos y velo negro sobre la cara” (Sieveking 99)

ABUELA: Vamos.

ABUELO: Yo no quise matarla.

ABUELA: No hay nada más que decir.

ABUELO: Yo quise matarla, pero me faltó valor.

ABUELA: Yo le advertí. Es inútil. Usted no entiende. Como siempre. Es inútil hablar ahora. (Sieveking 100-01).

Aparte de esta premonición con sus antepasados, Pelusa anuncia otro presagio para Felipe y Nancy que, de alguna manera, Sieveking ha insinuado por sus filiaciones políticas. Desde el Acto I, sabemos que Pelusa percibe “gente muerta” en las aglomeraciones: “¡Todos esos muertos, alegres, gritando consignas! ¡No pude soportarlo! Y en la calle ¡tantos!, tantos, todos los días que he salido” (Sieveking 51). En estos espacios, ella observa personas cansadas, pálidas y vestidas de blanco; color particularmente representativo para indicar el vacío de cuerpos que perderán la vida y la identidad a manos del régimen (Durán 182-190). Al parecer este será el destino de Nancy, pues las mismas características la definen al concluir ambos actos. Este final también podría ser el de Felipe, quien emprenderá un viaje (de trabajo a Europa) junto a su pareja posiblemente al exilio o a la muerte, si nos basamos en el llanto de Pelusa al interpretar sus cartas. Es así como ella nos informa del horror totalizador de la dictadura que detendrá la vida de estos personajes (Semilla 276) y que aún con este conocimiento del futuro, no es capaz de evitarlo.

La palidez caracteriza a Nancy cuando presenta al último personaje de la obra. Willy<sup>10</sup>, un estadounidense y estudiante de literatura española que, para Pelusa, carga un historial de homicidio y enriquecimiento con solo observar su mano. La intervención estadounidense se expresa así en términos de traición, ya que este personaje en apariencia latinoamericanista (vestido con camisa guatemalteca), proallendista por sus declaraciones (en *El Siglo*, periódico del PC) y aficionado de la filosofía marxista Ángela Davis; espera su salida del país un 9 de septiembre sin importarle la

<sup>10</sup> Es importante mencionar que Pelusa encuentra un parecido entre Willy y su abuelo. Aunque no especifica el por qué de esta asociación podemos atribuirlo a un reclamo de la abuela hacia el abuelo porque: “¡No le interesan los suyos! ‘La humanidad’, ‘el hombre’, eso dice, pero ya no se acuerda que tiene un hogar por el cual vivir” (Sieveking 87).

suerte de sus anfitriones y amigos. Esta situación hace sospechar que Willy planea un escape, pues de acuerdo con Pelusa “sabes más que yo lo que va a pasar y eso me molesta mucho” (Sieveking 98); y lo que hace presuponer la complicidad de Felipe quien lo hospeda en su propia casa. Es por eso que Pelusa y Felipe se resignifican al final de la obra, porque después de apoyarse ante la incertidumbre del golpe Felipe deja entrar a Willy y Pelusa calla información, ambas decisiones con un impacto irreversible para la casa y metafóricamente para el país (Núñez 100).

Las acciones de Pelusa y Willy formulan una crítica a los discursos del olvido en la poética de Sieveking. Ambos personajes se relacionan con una memoria oficial-dominante que por razones políticas impone un silencio frente a los acontecimientos traumáticos. Pelusa lo podría hacer por la indiferencia a su entorno, donde su condición de rentista “apolítica” la exime de la persecución y le otorgan la comodidad de aislarse en su propia casa. Willy lo podría hacer por la colaboración de Estados Unidos o él mismo con el golpe (a través del entrenamiento militar, el espionaje, el financiamiento y los asesinatos políticos) y ante estas circunstancias, por la facilidad que le otorga su nacionalidad para fugarse. Sieveking, por otra parte, representa la coexistencia de las memorias, subterránea/subversiva y oficial, pues como dramaturgo narra experiencias traumáticas en un contexto de dictadura y como actor personifica a un individuo (Willy) involucrado en el olvido, lo que lo lleva a simbolizar en un solo ser “lo dicho” y “lo no-dicho” en las memorias colectivas (Pollak 20-24).

Desde esta perspectiva, Pelusa y Willy se vinculan con las políticas del olvido porque sus silencios evitaron la toma de conciencia de otros personajes. Sus omisiones, como parte de las estrategias de un olvido activo, son responsables de impedir que Felipe y Nancy protegieran sus vidas y, al mismo tiempo, son responsables de no intervenir en la sociedad con la denuncia de la violencia. En vista de lo anterior, sus decisiones se convierten en actos de negligencia porque tuvieron el poder de actuar y por conflictos internos (Pelusa) o posibles confabulaciones (Willy), se abstuvieron de hacerlo (Ricoeur 569-73).

## ¿QUIÉNES SON LOS PEQUEÑOS ANIMALES ABATIDOS?

En la obra aparecen tres metáforas de animales en las que Felipe actúa como personaje en común. En la primera, durante un sueño mata a un grupo de castores por destruir los cimientos de la casa, cuando en realidad construían una represa contra la inundación. En la segunda, se compara con el lobo de Caperucita Roja para aludir a la captura de una niña, Nancy, cuando él aún estaba casado. En la tercera, se disfraza de león para cazar a una oveja (ver imagen 1), Pelusa, hasta que escucha los disparos del pastor (Sieveking 11, 13 y 65).

La aparición de estos animales (castores, ratones, lobo, león y oveja) en la vida de los humanos (Felipe y Pelusa) retoma preguntas centrales de la existencia humana: hasta qué punto se pueden separar ambos mundos y qué elementos tienen en común. Lo animal se ha entendido tradicionalmente como un ser aturdido, limitado y desinhibido que pertenece a una zona de no-conocimiento y cuya existencia cuestiona las fronteras de lo humano (del conocer y no conocer, del ser y la nada); motivo por el que este último intenta capturar o suspender su propia animalidad. Sin embargo, ambos mundos cohabitan en uno y, por tanto, no se pueden concebir como naturalezas separadas, antagónicas o dominadas una por la otra; sino más bien como existencias que se deben reconocer entre ellas (Agamben, *Lo abierto* 146, 166-167).

En estas escenas podemos observar que la animalidad y lo humano se cruzan para revelar un animal interior siempre al acecho de otros más vulnerables. En estas imágenes, la violencia conduce el desenlace de las historias, ya que en la primera metáfora Felipe acaba con la vida de los castores por miedo, en la segunda rapta a una mujer por placer y en la tercera intenta atacar a otro animal por saciedad. Podríamos pensar que estos pasajes comparan la conducta humana con características atribuidas socialmente a la animalidad, tales como respuestas instintivas o irracionales en entornos amenazantes, demostrando que los límites entre ambas zonas (animal y humana) son fácilmente movibles o están en constante “tensión y movimiento” (Yelin 22, 83-84).

La relación animal-humano/personaje se puede comprender también sobre la base de la idea de teatralidad. Sieveking transforma la cotidianidad de los personajes para desplegar otras ficciones en las escenas. Así observamos que los cuerpos se convierten en otros seres (lobo, oveja, león), los espacios en otros lugares (una represa o un bosque) y el tiempo en otras imágenes (pesadillas, juego de roles); que en su conjunto transportan al lector/espectador a otros mundos posibles. En ese sentido, la teatralidad le permite a Sieveking deformar la realidad (de lo humano, lo cotidiano, lo presente) para codificarla en estructuras simbólicas (la dualidad animal-humano, espacio-tiempo onírico) que expresan al público (con disfraces, máscaras o diálogos) la convivencia de lo animal y lo humano en un solo cuerpo y la conversión (feroz, pulsional) en el primero según las circunstancias (Féral 44-45, 99 y 106).

En esta construcción de signos, la dualidad animal-humano tiene un significado político en dos de estas metáforas y en el título de la obra. En la primera metáfora, Felipe sugiere que la furia contra los castores podía representar “el temor burgués” y los ratones, verdaderos destructores, podía aludir a “la derecha económica” según Nancy (Sieveking 13). Con estos elementos, Sieveking anuncia desde el inicio del drama que los detractores del golpe (¿los burgueses, los militares?) residían en la misma casa (el gobierno) que sus constructores (la UP), pero que el ascenso del agua (disturbios) encubría las intenciones de uno u otro bando. Esta metáfora también informa la ambigüedad de Felipe, pues lo asocia con el asesinato de los castores y, más adelante, con la entrada de un estadounidense a su espacio privado, involucrándolo con la destrucción en ambos casos (Núñez 115).

La segunda expresión de este significado la encontramos en el juego de roles. Ante el enfrentamiento con el pastor, el león exclama: “¡Soy un incomprendido!, ¡Aquí no hay democracia!”, pues pretendía convencerlo de que su acercamiento a la oveja era un “número de circo”. Este pasaje concluye con la deducción: “Pero en Chile no hay castores y como tampoco hay leones, ya parecía un cuento traducido del noruego”, lo que permite interpretar que la contención de los castores en la metáfora

anterior y la libre expresión del león en esta, no eran connaturales al país (Sieveking 66 y 67).

La tercera razón la encontramos en el nombre de la obra. Para ello recordemos que en las metáforas anteriores los animales se someten con armas de fuego y este acorralamiento se compara con el de los personajes: al transitar las calles en medio de barricadas (Nancy), lidiar con los errores del pasado (Felipe) y convivir con las apariciones de los muertos o del futuro (Pelusa). Todas estas vivencias los confinan a un espacio, la casa, donde serán abandonados por un estadounidense y por Pelusa, ambos con información para cambiar el curso de esta historia. Es por esto que, de acuerdo con Núñez, los adjetivos “pequeños” y “abatidos” destacan la impotencia de estos personajes/animales para revertir los acontecimientos y los despoja permanentemente del poder de intervenir en el campo de la política y en sus propias vidas (73).



Imagen 1.

*Pequeños animales abatidos.*

Fuente: Morales 11.

## CONCLUSIÓN

El estudio de *Pequeños animales abatidos* nos permite comprender el tránsito de un creador en el exilio, pues con esta obra Sieveking estableció intercambios con más de una frontera. Lo podemos notar en el hecho de que la obra circuló por sitios con distinto significado político, entre ellos, la institución cubana dedicada a difundir los ideales de la Revolución; las jornadas mexicanas enfocadas en difundir artistas expulsados por la dictadura y las limitaciones artísticas en ella; y el medio costarricense de moderada crítica que ofreció, al menos al inicio, una posibilidad laboral. Todos estos espacios implicaron la interacción con códigos culturales, principalmente en el campo de la producción y la recepción, ajenos al país natal del autor en el que tenía poco más de una década de actividad.

Si comprendemos esta obra como una literatura en el exilio, podríamos pensar que el dramaturgo comunicó parte de su experiencia en este espacio textual, ya que encontramos referencias a un momento de la historia de Chile contemporáneas al director y su grupo. Así identificamos una obra protagonizada por personajes-actores, ubicada temporalmente en los meses previos al golpe, en una capital asediada por los disturbios y con interpretaciones vinculadas a sectores de la izquierda sobre las manifestaciones, los militares y las medidas del gobierno; situaciones intrafamiliares o nacionales que nos permiten imaginar este contexto polarizado.

Con los rastros que deja Sieveking a lo largo de la obra, podemos intuir el destino de estos personajes. Así lo vemos en Felipe y Nancy, lectores de libros comunistas, simpatizantes de la UP y homologados con los habitantes de una ciudad vencida, que terminarán su vida en el exilio o en la tortura-desaparición. Mientras que Willy y Pelusa, portadores de conocimiento, prefirieron la comodidad del silencio antes que salvar estas vidas. Estos personajes, por tanto, se encuentran abatidos por una conflictividad socio-política cada vez más compleja que disminuye su capacidad de acción frente a fuerzas (nacionales e internacionales) latentes que los van insertando en una vida de incertidumbre, miedo y abandono, como posiblemente lo podían experimentar sus connacionales.

La poética del autor, por tanto, problematizó el golpe y sus consecuencias a través de la escritura dramática. Como parte de las literaturas del exilio, Sieveking transmitió experiencias basadas en su propia referencialidad (Santiago, 1973, mundo del teatro) con las que buscó un lugar para posicionarse en el exilio. Una vez en él, su obra publicada y estrenada en el exterior, se convirtió en un espacio para narrar sucesos, autocomprenderlos y construir una forma de resistencia contra la dictadura. En la escritura, su referencialidad utilizó estrategias discursivas como la sátira o la parodia y la intertextualidad, con las que se identificaron las filiaciones de sus protagonistas, se anunciaron sus destinos y se ironizaron los argumentos de la derecha. También empleó juegos temporales para desestabilizar la referencia-histórica y con ello, representar a una derecha partícipe del régimen al preferir el olvido, el individualismo y la violencia antes que perder sus privilegios. Los personajes, convertidos en animales, quedaron así reducidos al extrañamiento de su cotidianidad, a las pulsiones más inmediatas y al desconocimiento de los acontecimientos, arrebatándoles con ello la posibilidad de vivir o de buscar un final esperanzador.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, GIORGIO. *Lo abierto: el hombre y el animal*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- \_. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.
- “Alejandro Sieveking”. *El diario de Aysén* 17 nov. 1988: 3. <<http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-176768.html>>.
- ÁLVAREZ, NAZIRA. “Identidad y alteridad femeninas en la posguerra de Troya”. *Revista de Lenguas Moderna* 26 (2017): 99-115. <<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/rfm/article/view/29906/29916>>.
- ANDÚJAR, MANUEL. “Actualidad y proyección de la narrativa del exilio español. Conferencia pronunciada en el Ateneu de Barcelona, 20 de febrero de 1979”. *Cultura, historia y literatura del exilio republicano español de 1939. Actas del Congreso Internacional “Sesenta años después”* (Andújar, Jaén, 1999). Coord. Eugenio Pérez Alcalá y Carmelo Medina Casado. Jaén: Universidad de Jaén / Associació d’Idees, 2002.
- BASSO, CARLOS. *La CIA en Chile 1970-1973*. Chile: Aguilar, 2013.
- BOENINGER, EDGARDO. *Democracia en Chile: lecciones para la gobernabilidad*. Santiago: Andrés Bello, 1998.

- BRAVO, PEDRO. "Entrevista con Alejandro Sieveking". *Latin American Theatre Review* 12.2 (1979): 55-59. <<https://journals.ku.edu/latr/article/view/351>>.
- CAÑAS, ALBERTO. "Pequeños animales abatidos". *La Prensa Libre* 10 oct. 1978: 7.
- CASTEDO, ELENA. *El teatro chileno de mediados del siglo XX*. Santiago: Andrés Bello, 1982. *Memoria Chilena*, <<http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0058086.pdf>>.
- CASTRO, BÉLGICA. "El eterno problema: ¿Cómo diablos se hace un repertorio?" *Escena: Revista de las artes* 2.2 (1979): 24-25. <<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/article/view/32566/32140>>.
- COLLIER, SIMON, Y WILLIAM SATER. *Historia de Chile, 1808-1994*. Trad. Milena Grass. Cambridge: Cambridge UP, 1999.
- "Cual ave fénix surge desde el exilio y la pasión por el teatro". *La Nación*, Áncora 1 dic. 1974: 3.
- DURÁN, VALERIA. "Gráficas de la ausencia: imagen, representación y memoria de los desaparecidos de la última dictadura en la Argentina". *Revista KEPES* 14 (2016): 177-94 <[http://190.15.17.25/kepes/downloads/Revista14\\_8.pdf](http://190.15.17.25/kepes/downloads/Revista14_8.pdf)>.
- ERRÁZURIZ, LUIS. "Dictadura militar en Chile: antecedentes del golpe estético-cultural". *Latin American Research Review* 44.2 (2009): 136-57. *JSTOR*, <<http://www.jstor.com/stable/40783610>>.
- FÉRAL, JOSETTE. *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación / Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2003. Cuadernos de teatro XXI.
- FURCI, CARMELO. *El Partido Comunista de Chile y la vía al socialismo*. Santiago: Ariadna, 2008. *Open Editions Books*, <<https://books.openedition.org/ariadnaediciones/477?lang=es>>.
- GALLINA, ANDRÉS. *La comunidad desconocida: dramaturgia argentina y exilio político: 1974-1983*. Buenos Aires: Inteatro, 2020.
- GARAY, SOL. "Memoria y exilio a través de la obra de escritores chilenos exiliados en Alemania (1973-1989): una apertura al otro". Tesis Doctoral. Universidad Autónoma de Madrid, 2011. <<https://repositorio.uam.es/handle/10486/10330>>.
- GILMAN, CLAUDIA. *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- GREZ, SERGIO. "La izquierda chilena y las elecciones: una perspectiva histórica (1882-2013)". *Cuadernos de Historia* 40 (2014): 61-93. *SciELO*, <[https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0719-12432014000100003](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0719-12432014000100003)>.
- GUERRERO, EDUARDO. Prólogo. *Antología de obras teatrales*. De Alejandro Sieveking. Santiago de Chile: RIL y Universidad Finis Terrae, 2006.
- GUILLAUDAT, PATRICK, Y PIERRE MOUTERDE. *Los movimientos sociales en Chile, 1973-1993*. Santiago: LOM, 1998.
- GUTIÉRREZ, JOSÉ. "Literatura y exilio: el laberinto de una identidad". *Perseguidos, malditos exiliados en la literatura universal*. Coord. Germán Santana y Eugenio Padorno España: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2004. 127-55.
- HERRA, RAFAEL. "Pequeños animales abatidos". *La Nación* 24 sept. 1978: 4B.
- IBER, PATRICK. "El imperialismo de la libertad: el Congreso por la Libertad de la Cultura en América Latina (1953-1971)". *La guerra fría cultural en América Latina: desafíos y*

- límites para una nueva mirada de las relaciones internacionales*. Ed. Benedetta Calandra y Marina Franco. Buenos Aires: Biblos, 2012. 117-32.
- JOHANSSON, M. TERESA. “Novelas chilenas de la dictadura y la postdictadura: trayectorias de lectura propuestas por Gínor Rojo”. *Revista Chilena de Literatura* 96 (2017): 369-76. *SciELO*, <<https://scielo.conicyt.cl/pdf/rchilite/n96/0718-2295-rchilite-96-02-00369.pdf>>.
- JURADO, OMAR, Y JUAN MORALES. *Víctor Jara: Te recuerda Chile*. Santiago: Editorial Tsalaparta y Lom, 2003.
- LOAIZA, NORMA. “Teatro del Ángel: Una empresa floreciente”. *La Nación* 3 oct. 1976: 6.
- MARTÍNEZ, JOSÉ. *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra, 2001.
- MEMORIA CHILENA DE LA BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. “Alejandro Sieveking (1934-2020). Guiones”. <<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-92073.html>>.
- MILOS, PEDRO. Introducción. *Memoria a 40. Chile 1973: los meses previos al golpe*. Santiago Universidad Alberto Hurtado, 2013.
- MOLINA, ANTONIO. “Flores rojas bajo la lluvia”. *El libro rojo de Mao Zedong*. Sevilla: Ediciones Espuela de Plata, 2014.
- MORALES, CARLOS. “‘Pequeños animales abatidos’, del simbolismo sin emoción”. *Semanario Universidad* 29 sept.-5 oct. 1978: 11.
- NEIRA, HERNÁN, Y JUAN FIERRO. “Lealtad y profesión en las Memorias de Carlos Prats”. *Revista Chilena de Literatura* 100 (2019): 291-316. *SciELO*, <[https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-22952019000200291](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22952019000200291)>.
- NÚÑEZ, ERICK. “La censura y el cuerpo en los teatros de dictaduras: *En la ardiente oscuridad* (1950) de Antonio Buero Vallejo, *La mordaza* (1954) de Alfonso Sastre y *Pequeños animales abatidos* (1974) de Alejandro Sieveking y *La secreta obscenidad de cada día* (1984) de Manuel Antonio de la Parra”. Tesis de licenciatura, Universidad de Costa Rica, 2018.
- PAVIS, PATRICE. *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós, 1998.
- POLLAK, MICHAEL. *Memoria, olvido, silencio: la producción social de identidades frente a situaciones límite*. Buenos Aires: Al Margen, 2006.
- POWER, MARGARET. *La mujer de derecha: el poder femenino y la lucha contra Salvador Allende, 1964-1973*. Santiago: Centro de investigaciones Diego Barros Arana, 2008. *Memoria Chilena*, <<http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0064547.pdf>>.
- READ, PETER, Y WYNDHAN, MARIVIC. “Víctor Jara, la Universidad Técnica del Estado y el Estadio Víctor Jara”. *Sin descansar, en mi memoria: la lucha por la creación de sitios de memoria en Chile desde la transición a la democracia*. Acton, Camberra: Australian National UP, 2017. 25-40. *JSTOR*, <<https://www.jstor.org/stable/j.ctt1x76gb1.9>>.
- REBOLLEDO, MATÍAS. “Género literario y referencia ficcional”. *Acta literaria* 50 (2015): 71-86. *SciELO*, <[https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0717-68482015000100005](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482015000100005)>.
- RICOEUR, PAUL. *La memoria, la historia y el olvido*. Buenos Aires: FCE, 2000.
- ROJAS, MARÍA, Y JOSÉ FERNÁNDEZ. *El golpe al libro y a las bibliotecas de la Universidad de Chile: limpieza y censura en el corazón de la universidad*. Santiago: Ediciones Universidad Tecnológica Metropolitana, 2019. <<https://editorial.utem.cl/publicaciones/el-golpe-al-libro-y-a-las-bibliotecas-de-la-universidad-de-chile-limpieza-y-censura-en-el-corazon-de-la-universidad/>>.

- ROLLE, CLAUDIO. Presentación. *Chile 1970: el país en el que triunfa Salvador Allende*. Ed. Pedro Milos. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013. *Memoria a 40 años 1*.
- SALVATIERRA, LEDA. “El Teatro del Ángel”. *La Nación* 13 en. 1981: 5B.
- “Se va Teatro del Ángel”. *La Nación* 18 dic. 1980: 6A.
- SEMILLA, MARÍA. “Fantasmas: el eterno retorno. Lo fantástico y lo político en algunos relatos de Mariana Enríquez”. *REVELL* 3.20 (2018): 261-78. <<https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/3309>>.
- SIEVEKING, ALEJANDRO. “El teatro antifascista”. *Primer coloquio sobre literatura chilena (de la resistencia y el exilio)*. Ciudad de México: UNAM, 1980. 98-113.
- SOTOMAYOR, PAOLA. “Bélgica Castro y Alejandro Sieveking: ‘Somos mutuamente dependientes’”. *La Segunda* 23 mayo 1997: 10. *Memoria Chilena*, <<http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0058062.pdf>>.
- STRANGER, INÉS. *Cuaderno de dramaturgia: teoría, técnicas y ejercicios*. Santiago: Frontera Sur Ediciones, 2011.
- SZNAJDER, MARIO, Y LUIS RONIGER. *La política del destierro y el exilio en América Latina*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- “Teatro del Ángel: cuatro años día a día”. *La Nación*, Áncora 7 oct. 1979: 3.
- “Un teatro con ángel”. *Rumbo Centroamericano* 2.56 (22-28 nov. 1985): 25.
- TORO, MARÍA. “Las mujeres de derecha y las movilizaciones contra los gobiernos de Brasil y Chile (1960 y 1979)”. *Estudios Feministas* [Florianópolis] 23.3 (2015): 817-37. *SciELO*, <<https://www.scielo.br/pdf/ref/v23n3/0104-026X-ref-23-03-00817.pdf>>.
- UNAM. “*Pequeños animales abatidos* de Alejandro Sieveking y *Hagamos el amor* de Edmundo Villareal”. Programa. 1978. Custodiado por el Instituto Nacional de Bellas Artes, México.
- URIBE, JORGE. “Crónica de las Jornadas”. *Literatura Chilena en el Exilio* 2.4 (1978): 30-34. *Memoria Chilena*, <<http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0005290.pdf>>.
- VALDIVIA, VERÓNICA. “‘Todos juntos seremos la historia: Venceremos’: Unidad Popular y Fuerzas Armadas”. *Cuando hicimos historia: la experiencia de la Unidad Popular*. Ed. Julio Pinto. Chile: LOM, 2005. 177-206.
- WHITE, HAYDEN. *Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. Ciudad de México: FCE, 1992.
- WITKER, ALEJANDRO. “Lo que refleja la literatura chilena en el exilio”. *Primer coloquio sobre literatura chilena (de la resistencia y el exilio)*. Ciudad de México: UNAM, 1980. 182-88.
- YELIN, JULIETA. “Kafka y el ocaso de la metáfora animal. Notas sobre la voz narradora en ‘Investigaciones de un perro’”. *Anclajes* 15.1 (2011): 81-93. <<https://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/anclajes/article/view/101>>.
- . “Una vida nueva. Imágenes y pensamiento de la animalidad en *Opendoor* y *Paraísos* de Iosi Havillo”. *Revista Iberoamericana* 258 (2017): 15-30. <<https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/7446>>.

