

María Isabel: *teatro, testimonio y violencia de género a los 50 años del Golpe en Chile*

Nicolás Román González
UNIVERSIDAD ANDRÉS BELLO

ABSTRACT

This article analyzes the play *María Isabel*, premiered at the GAM Cultural Center in Santiago, Chile, during the commemoration of the 50th anniversary of the Coup d'État. It examines how theater confronts the post-dictatorship period, and how the media and genres deployed in this work move beyond testimonial discourse to create a platform of expression that can be approached from an intermedial perspective. From this standpoint, it becomes possible to identify the resources, themes, and issues articulated in the production through reflections on political violence and gender-based violence, central theme of the play.

Keywords: Chilean Theater, Testimony, Post-memory, María Isabel.

Este artículo analiza la obra *María Isabel*, estrenada en el centro GAM, en Santiago de Chile en la conmemoración de los 50 años del Golpe de Estado. Esta propuesta analiza cómo esta obra de teatro enfrenta la posdictadura. Así también cómo los medios y géneros de esta obra crean una plataforma de expresión que puede ser analizada como una obra expandida, ya que usa recursos del testimonio y el archivo, que son analizados desde una perspectiva intermedial. Sobre la base de esa perspectiva es posible identificar los recursos, temas y problemas que se articulan en el montaje a partir de la reflexión sobre la violencia política y la violencia de género, tema central de la obra.

Palabras clave: Teatro chileno, testimonio, posmemoria, María Isabel.

María Isabel es una obra de teatro que aborda la memoria y las consecuencias de la tortura. Esta pieza teatral reúne distintos formatos y géneros, y usa diversas técnicas y temas para enfrentar la violencia de género. Frente a esa complejidad, lo que propone este artículo es analizar esta obra teatral de la posdictadura y entender que en este contexto las creaciones artísticas son piezas heterogéneas que reflexionan estéticamente sobre el trauma, la memoria y el duelo por medio de formatos complejos. Uno de los conceptos que piensan los nuevos formatos del arte es la categoría de la intermedialidad que en este caso usaremos para complementar los enfoques de la crítica relacionados con las textualidades de la memoria. En ese gesto, esta obra es analizada bajo la hipótesis de que en la postdictadura debuta un arte expandido, relacionado con la conmemoración de los 50 años del Golpe de Estado. *María Isabel* y otras obras similares – tanto narraciones, poemas, montajes teatrales – desbordan sus formatos de géneros y temáticas específicas para construir representaciones con el testimonio y el archivo como elementos centrales de la teatralidad. Estas textualidades están atravesadas por reflexiones sobre la materia artística y nuevas formas de la memoria para crear discursos plurales sobre el pasado traumático y la violencia de género, cruzando experiencias y materialidades.

María Isabel estrenada en Santiago en el centro GAM durante la conmemoración de los cincuenta años del Golpe de Estado en Chile en 2023, narra la historia de María Isabel Matamala, médica y militante de Movimiento de Izquierda Revolucionario, quien fue detenida, torturada y exiliada en la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990). La obra fue dirigida por Ana Luz Ormázabal, actriz, directora, académica e investigadora teatral y Juan Pablo Troncoso fue el encargado de la dramaturgia. Él es parte de las compañías Colectivo Zoológico y la Junta Teatro. Ambos artistas son clave en la escena teatral chilena contemporánea y han participado en diversos montajes y festivales, tanto nacionales como internacionales. La obra fue interpretada por Camila González, Marcela Salinas, Mariela Mignot y Esteban Cerda, quienes encarnan más de 20 personajes en la escena intercambiando sus roles. El diseño integral del montaje fue concebido por Manuel Morgado. La obra nos entrega su contenido con distintos medios que acompañan a la actuación, incluye audios, proyecciones y música, se puede ver el tráiler de la obra en el canal de Youtube del Centro GAM.

El argumento de la obra recorre la vida de María Isabel como militante, narra la tortura y también muestra la preocupación de las mujeres en las organizaciones revolucionarias por la violencia de género de las que eran víctimas al interior de los mismos partidos. Los ejes que articulan la obra están relacionados con la militancia, la persecución política, la clandestinidad, la detención, la tortura y el exilio. Bajo esas líneas generales se descubren dos momentos cruciales en la dramaturgia, primero, la tortura y el encarcelamiento como un punto de no

retorno y, segundo, el examen – por parte de las militantes – de la violencia de género vivida al interior del MIR. Las mujeres crean un informe sobre esta problemática que es dirigido a la dirección del partido en el exilio del cual se pierde el rastro de forma sospechosa. Consecuentemente, al final de la obra se declara el compromiso feminista de la protagonista y el alejamiento de la militancia en el MIR. A partir de este argumento, se proponen diversas líneas de análisis relacionadas con el testimonio, su puesta en escena y el momento político de las diversas maneras de la conmemoración del Golpe de Estado chileno. Primero, es destacable en este trabajo abordar la experiencia de la clandestinidad, la persecución política y la tortura. Segundo, es crucial que en términos generales la violencia política se complementa con la violencia de género a la que son sometidas las mujeres en su militancia.

Antes de analizar la obra, es importante reflexionar cuáles son las condiciones socioculturales chilenas posteriores a la dictadura desde una perspectiva filosófica para entender el duelo de la derrota y, sobre todo, para comprender las transformaciones del arte y la cultura a partir de la posdictadura. También es importante indicar las características de enunciación de las nuevas generaciones sobre las consecuencias de la violencia política, en el campo de lo que se ha llamado la posmemoria. La obra *María Isabel* se encuentra en ese cruce generacional de la víctima directa, María Isabel Matamala y su testimonio, con la experiencia estética de los creadores, Ormázabal, Troncoso y el elenco de la obra. Por último, también es importante indagar en cómo la obra recupera la materialidad de la voz y el testimonio de María Isabel y sus recursos performáticos.

¿Cómo afecta el duelo, el trauma y la violencia en el pensamiento, el arte y la cultura?

Las propuestas artísticas que indagan la memoria entrelazan géneros discursivos, experiencias y materialidades, que toman arcos temporales relacionados con el trauma y la violencia junto con experiencias de voces, narradores, personajes y diversos dispositivos para poner en escena esta apuesta por la memoria a medio siglo del Golpe. En este contexto, las reflexiones de la memoria se han transformado al alero de creaciones que exploran el pasado traumático con transformaciones a lo largo del transcurso de la postdictadura.

Uno de los cambios experimentados por el pensamiento y el arte de la posdictadura son las transformaciones de dispositivos, temas, géneros y estéticas asociados con la práctica cultural e intelectual. En los años noventa, recientemente terminada la dictadura chilena, Alberto Moreiras caracterizaba la actividad intelectual y destacaba el rol del duelo: “En la postdictadura el pensamiento piensa

lo mismo en condición de duelo. Marcado por la pérdida de objeto, el pensamiento en la postdictadura piensa desde la depresión, o incluso piensa antes que nada la depresión misma” (Moreira 1993, 67). El acento en la dimensión traumática y de la pérdida es una señal transversal a las actividades reflexivas y artísticas de ese momento temprano de la democracia.

El pensamiento en duelo por la pérdida circunscribe las actividades intelectuales a una atmósfera de la derrota. En esa línea, el autor reafirma que: “En la postdictadura el pensamiento es más sufriente que celebratorio” (Moreiras 1993, 67). Asimismo, Idelber Avelar señala que el objeto perdido – el tiempo histórico, los perseguidos, desaparecidos y derrotados de los setenta y ochenta – encuentra en la literatura una cripta discursiva. El procesamiento literario de la experiencia traumática es equivalente a una articulación alegórica de los dispositivos escriturales, el crítico brasileño señala que “Alegórica sería la manifestación de la cripta en la que se aloja el objeto perdido” (Avelar 2000, 20). La condición del pasado como objeto perdido provoca en la literatura y las actividades artísticas relacionadas con la memoria una búsqueda de la restitución incompleta que provoca el estado de duelo. El horizonte de la derrota se vuelve una *conditio sine qua non* de la escritura: “la derrota se acepta como la determinación irreductible” (Avelar 2000, 27). Frente a esto, en confrontación con la condición alegórica y críptica, la literatura contemporánea busca otros géneros para explorar otras dimensiones de la escritura en su condición espectral.

El carácter espectral de la experiencia traumática como legado y la imposibilidad discursiva de poder simbolizarla provoca que la ficción como condición de la escritura literaria desborde sus modos de representación hacia otros géneros. Un género clave de esta dinámica es el testimonio que se enfrenta a la dimensión traumática, pero con métodos que rebasan los límites de la escritura ficcional. Uno de los recursos que serán analizados de la obra María Isabel es su testimonio expuesto en el montaje por medio de grabaciones.

En el plano del pacto mimético, John Beverly describe la particularidad del género testimonial, ya que la historia es “contada en primera persona gramatical por un narrador que es a la vez el protagonista (o el testigo) de su propio relato” (Beverly en Santos 2019, 252). Esa caracterización marca el cuestionamiento de los modos de representación usado por el testimonio. José Santos y Carolina Pizarro complementan esta reflexión y señalan que: “Al no haber ficcionalización –al menos no una ficcionalización completa–, no es posible establecer la clásica separación entre figura autorial y voz narrativa” (Santos, Pizarro et al 2019, 252). En esta condición el testimonio cruza las líneas de la ficción y de la historia; los ejercicios de reflexión sobre la memoria desestabilizan, a su modo, los pactos miméticos de cómo establecer la narración. La ficción desde la alegoría, el duelo, y el testimonio –desde la posición de la hibridación de ficción y no ficción– son los

modelos discursivos, los géneros, de la producción literaria sobre las secuelas del pasado en el contexto posdictatorial a fines de los noventa e inicios del siglo XXI.

Los trabajos de la memoria, con estos abordajes de textos tempranos de la postdictadura, choca con las complejidades de la narración del trauma. A esa complejidad, le sumamos que las nuevas generaciones – aquellas denominadas como escritura de los hijos – crean desde sus propios esquemas de conocimiento su relación con el pasado histórico.

Leonor Arfuch señala una idea esencial de la codificación de la memoria por esta generación: “La voz de los hijos es a la vez memoria proyectiva e interpretación del pasado, pero con un fuerte anclaje en el presente, donde el trabajo de duelo – al que aporta la creación artística – parece ganar terreno a la melancolía” (Arfuch 2016, 550). La memoria proyectiva y la interpretación promueven la hibridación de perspectivas y el contagio entre las dimensiones ficcionales y no ficcionales, por ende, es importantísima esta advertencia hecha por Arfuch: “nunca habrá un fin de los relatos en la experiencia traumática de un colectivo” (Arfuch 2016, 550). El paso de los años y la proliferación de producción simbólica escrita, sonora visual, toma como un nuevo inicio la interpretación y la proyección de las obras con temas de memoria. Los factores subjetivos, desde el testimonio como género, en adelante, recuperan la dimensión del sujeto como un elemento clave para elaborar escrituras del pasado, donde la elaboración implica una relación diferente con el trauma, una salida de la melancolía y una construcción de un nuevo aparato discursivo.

La creación a través de la materialidad de la voz, el testimonio y el archivo

María Isabel reflexiona desde el cruce de géneros y materialidades sobre las consecuencias de la postdictadura y la derrota histórica. Su dramaturgia y performance reflexionan sobre las herencias, heridas y traumas asociados con el pasado dictatorial, pero con una elaboración de materiales que se pueden leer desde una perspectiva intermedial que, según Wolfgang Bongers, “sirve para un análisis de los cambios sociales, culturales y políticos provocados por las hibridaciones textoaudiovisuales” (Bongers 2018, 106). La obra convoca en la escena elementos y medios diferentes para construir el montaje: imágenes, archivos, grabaciones, etc.

La relación entre el arte y la memoria está abierta hacia la reflexión de nuevos materiales. Acorde con lo señalado con Wolfgang Bongers, él agrega que estas obras “se transforman en procesos de memoria comunicativa estrechamente vinculada con las técnicas audiovisuales de mediación” (Bongers 2018, 105). La imagen, el sonido y el material de archivo, procuran nuevas mediaciones y

creaciones estéticas situadas en las fronteras de los géneros, en medio de lo documental y lo ficcional, en los límites de lo real y el archivo.

La confluencia entre diversos medios en *María Isabel* provoca una hibridación entre la performance de los actores, los materiales de archivo, la visualidad y las grabaciones de audio de la voz de la propia María Isabel Matamala. En esta convergencia es posible afirmar que: “the co-relation of media means that previously existing medium specific conventions are changed” (Kattenbelt 2008, 25). Según esta aseveración, las transformaciones que ocurren en escena modifican la percepción de las artes y los medios que la componen, por ende, “‘intermediality’ refers to the co-relation of media in the sense of mutual influences” (Kattenbelt 2008, 21-22). De acuerdo con estas influencias intermediales, podemos afirmar que la teatralidad se nutre de diversos medios de expresión para acentuar la capacidad de su performance, según Kattenbelt esto remarca “the (self-)critical potential of art to intensify its inherent performative aspects” (Kattenbelt 2018, 17). Esa capacidad crítica del arte permite expandir la capacidad creativa del teatro y otras artes para abordar con diversos medios aquello de lo indecible de la violencia y la persecución política.

Este arte expandido se abre hacia diversos modos de expresión artística, en términos de los medios utilizados y también en los modos de cómo abordar la ficción, en palabras de Wolfgang Bongers, sería: “una literatura expandida que transgrede sus límites textuales y literarios. Este “fuera de sí” es una característica de la literatura intermedial en la era moderna y un síntoma que indica una reconfiguración de los archivos culturales y las memorias que generan” (Bongers 2018, 105). Obras de arte en general, donde incluimos al teatro, que se nos proponen descentradas y que atan las hebras que configuran su textualidad desde el peso de lo material de las palabras a la puesta en escena de sus archivos.

Uno de los elementos más importantes de la convergencia de medios ocurre cuando la voz de María Isabel Matamala, grabada como testimonio, se transmite en distintas escenas. El montaje cuenta también con la proyección de documentos y escritos en una pantalla en el escenario. La pantalla entrega partes del contenido en mensajes escritos y también se usan grabaciones de la voz de María Isabel Matamala, donde ella testimonia su propia vida. La obra comienza con un mensaje en portugués, ya que la primera escena es un taller de Paulo Freire, autor de la *Pedagogía del oprimido*, exiliado en Chile por la dictadura brasileña. Una actriz entra en escena y rompe la cuarta pared con el siguiente mensaje:

Bem-vindas bem vindos!

Muito obrigada por estar aqui hoje.

Estamos muito felizes por estar com vocês neste edifício, tão...

Eu não sou brasileira, adoraria a verdade...

Farei mais sete personagens, meus companheiros também sete cada um...
(Troncoso 2024, 1)

María Isabel Matamala está en el grupo de estudios con el intelectual y educador popular. Esta escena recrea, pero también parodia, los encuentros de formación política de los años sesenta, los personajes discuten – con humor incluido – cuáles son las claves de diálogo con los oprimidos. Este encuentro es precedido de un mensaje escrito y proyectado que nos sitúa dentro de del testimonio de María Isabel en la obra: “1964 o 1965. María Isabel no recuerda exactamente. Centro Bellarmino, Almirante Barroso 18, Santiago” (1). La primera irrupción de la voz de María Isabel Matamala ocurre en la tercera escena del primer acto por medio de una grabación. Este fragmento en la dramaturgia se titula, “Grano de la voz I: MIR”. A este testimonio le siguen cinco, titulados: “Granos de la voz”, el segundo, “Ser doctora”; el tercero, “Carta a Miguel”; el cuarto, “Escritura del manifiesto de Pirque”; el quinto, “Conclusiones y pérdida” y por último se agrega un audio final sobre la intervención de “La Coordinadora “Mujeres por la vida” [que] organiza y convoca a un evento histórico. “HOY Y NO MAÑANA. ¡POR LA VIDA!” (Troncoso 2024, 31). La obra combina una puesta en escena con diferentes interacciones entre formatos documentales del testimonio, como es el caso de las grabaciones, y también intercala mensajes textuales donde se entrega información: fechas, lugares, etc.

A partir de este argumento hay algunos pasajes que destacan, como la escena VIII titulada “Detención”, donde María Isabel Matamala es interrogada por Miguel Krassnoff, militar preso por brutales crímenes de lesa humanidad. La escena comienza con la siguiente información desplegada para leerla: “1975, 5 de febrero. María Isabel es detenida en la intersección de las calles Los Leones con Hernán Cortés, comuna de Providencia. Entre sus captores está Osvaldo “el Guatón” Romo y agentes de la DINA – agrupación Halcón –, cuyo objetivo es aniquilar al MIR. La llevan a Villa Grimaldi” (Troncoso 2024, 14). Posteriormente, en el segundo acto titulado “Prisión” se profundiza la prisión política. Primero, en la escena “Fila”, donde aparecen las presas en una hilera con los ojos vendados en el campo de concentración Villa Grimaldi (Cuartel Terranova). Después, en la escena XV se presenta el siguiente mensaje, “Después de quince días en Villa Grimaldi, a María Isabel la trasladan a Cuatro Álamos y posteriormente a Tres Álamos, en la comuna de San Joaquín”. En este acto hay una inflexión en el argumento de la obra, puesto que el encarcelamiento forzado entre mujeres les permite compartir sus preocupaciones sobre la violencia de género a la que han sido expuestas, tanto en su prisión política como en las filas del MIR.

En la escena XVII de este acto está el tercer “Grano de la voz” titulado Carta a Miguel, donde María Isabel señala que frente a los problemas de violencia de género en el partido ella le hace una pregunta a su líder, Miguel Enríquez –

asesinado por la CNI – en este mensaje el testimonio pregunta por: “cómo enfrentar estos problemas al interior del partido, porque de alguna manera significaba una objetivación de nuestros cuerpos. O sea, nos convertíamos, además de ser militantes, en objeto sexual de los compañeros de nuestro propio partido” (Troncoso 2024, 23). A lo que el líder de la organización revolucionaria responde: “él consideraba que no debíamos hacer de esto un problema, porque la tarea fundamental en este momento era hacer la revolución” (Troncoso 2024, 23). En este acto la obra tiene un quiebre que se ha cimentado previamente en distintos pasajes, con la representación de distintas mujeres y su militancia, la tortura y la violación como instrumento de sometimiento. Aunque la parte más importante asociada con este pasaje es la “Carta a Miguel”, donde María Isabel Matamala confiesa la omisión de acciones concretas en contra de la violencia de género al interior del partido luego de haberlo denunciado. Estas acciones y el trago amargo por la negativa del líder de la organización activan la solidaridad entre mujeres – la sororidad – que cuestiona su experiencia de subordinación identificada como una opresión política, donde ellas son sometidas a una estructura social opresiva, a pesar de la lucha revolucionaria.

La materialidad en una dimensión sonora, como el registro de la voz en *María Isabel*, hacen un esfuerzo por darle una textura a la recepción de la obra. Ese registro de la voz de la propia María Isabel Matamala que se proyecta en la obra y que relata su historia de militancia implica otro contacto con la representación. Esta voz tiene un ritmo, una entonación y carga con una expresión que se suma a la recepción estética de la obra. Los recursos textuales, discursivos y sonoros dotan de una materialidad concreta el encuentro de la palabra y el sonido, mientras que proveen una esfera perceptiva distinta a la transmisión de la memoria.

En esta experiencia de la obra hay una dimensión material del sonido, de la voz y los objetos que permite una percepción donde el archivo, en su composición material, crea elementos significativos en la mediación del mensaje y su materialidad. Siguiendo a Valeria de los Ríos, los sonidos y otros elementos materiales, permiten una relación donde: “esta materialidad se vincula con otras materialidades que van apareciendo a lo largo de los relatos, conformando un ensamblaje y desencadenando una red de eventos en los que participan tanto cuerpos y entidades humanas como no humanas” (de Los Ríos 2022). La experiencia material se cruza con las mediaciones discursivas y materiales divergentes en un solo texto que crea una textura compleja y heterogénea de los fenómenos asociados con la escritura de la memoria, donde la materia participa como una agencia no humana de la mediación, así, la vibración sonora, la iluminación, las proyecciones en esta obra funcionan como un trabajo específico, como una materialidad que se vuelve agente de los procesos de creación estética, dispuesta por medio de un trabajo de los artistas, pero en un recorrido propio,

como ocurre con el caso de la voz de María Isabel Matamala registrada y proyectada en la puesta en escena.

Los nuevos materialismos, como teoría del arte y la cultura, abren la puerta a la percepción de lo bocal, en una convocatoria que conjuga cuerpo y voz, donde se reúnen vectores de la experiencia corporal, textual y discursiva. La voz, vuelve como un retorno material y vibratorio que promete resonar en los cuerpos. El grano de la voz, según Laura Jordán y Luis Aros, “ha operado como puerta de entrada en nuestra intención de atender a lo vocal como un fenómeno promiscuo e independiente, que se despliega en un terreno de lo performativo que es plural y móvil” (Jordán y Aros 2022). La voz, lo material, el sonido y la escritura en *María Isabel* reivindican esa pluralidad y promiscuidad en los registros y evocaciones de los materiales estéticos. Las creaciones se contagian y rebasan sus géneros para dar cuenta de la memoria histórica como una reflexión compleja sobre la conjunción entre pasado y presente; cuerpo, recuerdo y experiencia.

Ese llamado al cuerpo, en una dimensión heterogénea, está relacionado con la dimensión sonora, de la lectura a la voz hay un impacto perceptivo provocado por la vocalidad, como lo define Adriana Cavarero, debido que “el oído humano está, sobre todo, sintonizado con esta emisión vocal que revela los cuerpos singulares entre sí” (Cavarero 2019). El peso de la voz, antes que la dimensión discursiva, procura activar la dimensión acusmática de la transmisión de los mensajes por medios auditivos, donde los espectadores/lectores, son invitados a escuchar: “el acontecimiento performativo [donde] la voz genera en el espectador [sic] la sensación de presencia” (Jordán y Aros 2019). Ese llamado profundiza la complejidad de los textos sobre la memoria, sobre todo, en la cruzada por develar las dimensión simbólicas y traumáticas de las huellas de la violencia.

Esta obra en relación con la vocalidad y particularmente aquellas obras que experimentan con la voz y la dimensión sonora, contribuyen a una repartición de lo sensible en una dimensión heterogénea. Estas propuestas sonoras, según Brandon Labelle, aportan al concepto de justicia acústica que “plantea una perspectiva del nacimiento de la vida cívica o común en desarrollo al prestar atención a las formas en que el poder de las personas se configura y reconfigura a través de una relación con el sonido” (Labelle 2023, 13). En el caso de *María Isabel* esta dimensión de la justicia acústica es muy importante puesto que el testimonio de la obra, puesto en escena por medio de una grabación, le permite escuchar al público la voz de la protagonista representada, en esta obra las mujeres sacan la voz.

Este ejercicio, donde ella cuenta su historia de militancia, pero también su historia como víctima de la violencia de género en las organizaciones de izquierda revolucionaria, lo que provoca es la reorganización de los signos y los significantes por medio de la escucha y la emergencia de la voz de María Isabel Matamala. La

voz se convierte en una herramienta para darle espacio a los sonidos como parte de una distribución de lo sensible. En palabras de Gabriel Giorgi: “La escucha para perforar la trama de lo que se dice, de lo que se valida desde los poderes, de lo que se normaliza: para abrir otros tiempos en el bloque del presente, para dar el salto o mejor dicho asaltar el presente con los pasados y los futuros que se bloquean” (Giorgi 2025). La escucha, ahora en el rol activo del público, permite recoger esa invitación y destrabar una conmemoración parcial de los hechos históricos, la escucha pegada a la voz permite asaltar el presente para construir nuevas enunciaciones relacionadas con el futuro.

La obra nos propone una reorganización del repertorio sensible, pero también – fuertemente – relata un tabú sobre la violencia en contra de las mujeres de izquierda en los sesenta, muchas veces, perpetrada por sus mismos compañeros de partido. El cuerpo, el sonido y la voz, más la palabra escrita transmitida por la interpelación vocal hacia el oído de los espectadores, crean una experiencia estética que traspasa la frontera de los géneros y, si bien los montajes teatrales tienen una diversidad de registros, en este caso, está el registro sonoro, registros textuales y testimonios que se vuelven elementos expresivos esenciales para la creación del mensaje de la obra. La redistribución de los materiales artísticos hace audible la capacidad de convocar de la dimensión vocal – como señala Adriana Cavarero – donde el sonido es cuerpo, interpelación, contagio y conmoción. Las huellas de la memoria en archivos sonoros movilizan las escrituras.

María Isabel alude en su dramaturgia a problemas y temas asociados con la memoria histórica por el momento específico en que el montaje debuta en las tablas chilenas. Primero, la obra usa el género discursivo del testimonio, documentos y grabaciones en el contexto de la conmemoración de los cincuenta años del Golpe, pero la memoria de esas violencias – sobre todo la violencia política y la tortura – están cruzadas por un tema silenciado por años, que sería la violencia de género experimentada por las mujeres como prisioneras del régimen, pero también la violencia que sufrieron en la militancia con sus compañeros varones. De ese modo, la obra explora los caminos de la memoria histórica, pero agrega el factor del género para elaborar un relato de conmemoración que hasta ahora ha estado ausente: el de la violencia contra las mujeres, lo que le pone una voz a un tema silenciado.

Esas reflexiones sobre la violencia de género dentro de las organizaciones revolucionarias en el contexto de la conmemoración del Golpe de Estado, lo que permite es recuperar esas hebras del trauma histórico para elaborar ese dolor y esas situaciones de discriminación que no han sido visitadas. El testimonio de María Isabel Matamala en la obra se vuelve materia artística, su voz grabada – testimonio y archivo – se transforman en un elemento creativo para visitar el pasado. En ese sentido podemos señalar junto con Carolina Brncic que: “El

testimonio aparece como ejercicio restaurador que religa el pasado y el presente” (Brncic 2024, 316). En este sentido, la forma de religarse con el pasado no pasa por una memoria monumental, sino que el montaje lo que recupera es una historia invisible asociada con la violencia de género. También podemos establecer que se desmonta la épica revolucionaria con la que han sido recordadas las acciones contra la dictadura.

El testimonio, el archivo y la voz como un recurso dramático en la obra permiten construir un teatro sobre el documento, una reflexión sobre la performatividad de los registros para reconstruir esos espacios inacabados de la memoria, para auscultar esos temas inexplorados entre pasado y presente. La importancia de estas estrategias dramáticas de la obra, las podemos reflexionar en torno al rol del documento, como lo argumenta Cristina Bravo en relación con el teatro, en este caso se “utilizan la posmemoria a través del biodrama y la autoficción no para recuperar una historia acabada y silenciada, sino para cuestionarla y buscar otras voces” (Bravo 2016, 139). En este ejercicio, la memoria y la historia tejen un relato que retruca las convenciones con las que se recuerda el pasado, la dictadura, la prisión política y, especialmente, la militancia.

La emergencia de esta voz demuestra la parcialidad de la democracia de los consensos donde ciertas formas de la memoria, sobre todo la que tiene un carácter institucional, es la que tiene cabida como un relato oficial para la sociedad. El campo de la memoria implica una disputa, como lo señala Elizabeth Jelin: “Las interpretaciones alternativas (inclusive rivales) de ese pasado reciente y de su memoria comienzan a ocupar un lugar central en los debates culturales y políticos” (Jelin 2002, 5). La conflictividad de la memoria en *María Isabel* va de la mano de abrir la memoria épica y monumental y revisar, estéticamente, la relación de las mujeres con la militancia y el lugar de los feminismos en las discusiones sobre la lucha por la democracia.

La memoria no es un proceso declarado cerrado sobre la base de un punto fijo, por el contrario, Nelly Richard afirma que “La memoria es un proceso abierto de reinterpretación del pasado que deshace y rehace sus nudos” (Richard 1998, 29). Bajo esta premisa, donde se entrecruzan géneros como en el testimonio, modos representacionales como la ficción y la autoficción, o bien, los cruces entre el teatro, las *performances* y diversas formas de las artes vivas, pensamos que estas estrategias discursivas en la actualidad juegan un rol esencial para recuperar claves no discursivas que pueden incorporarse tanto en obras escritas como performáticas. La hibridación de estas propuestas declara la apertura del proceso de la memoria y la proliferación de una producción sobre el pasado cruzada fuertemente por reflexiones del presente y el futuro.

Ese proceso abierto de la memoria implica una proyección en el tiempo, una interpelación al presente, pero también una promesa hacia el futuro. En palabras

de Beatriz Sarlo: “Del pasado se habla sin suspender el presente y, muchas veces, implicando el futuro” (Sarlo 2005, 13). Estas obras se sustentan en un ejercicio técnico y teórico crítico de los dispositivos que han rodeado el campo de la memoria y exploran el protagonismo de materialidades, sonidos, cuerpos y experiencias. El arte, en ese sentido, es un correlato de los distintos actores y los distintos medios de expresión creativa que se toman la escena para reflexionar sobre el trauma. La memoria se vuelve un elemento artístico modelado de modo heterogéneo desde diversas artes y formatos, que también hibridan sus técnicas y materialidades.

Avanzada la posdictadura – la búsqueda de otras voces – junto con otras técnicas y medios de la representación configuran una escena donde la memoria se explora con diversos matices. Lorena Amaro desde los estudios de la literatura establece que esas voces y esas búsquedas realizadas por la generación de los hijos – como lo señala Arfuch – complementan algo que ocurre también en la escena teatral. En paralelo, en la narrativa y en el teatro convergen procesos creativos sobre la memoria relacionados con diversas formas de experimentación y habilitación de la voz. El arte contemporáneo, en relación con la memoria propone que “no basta con el testimonio y la voz de las víctimas” (Amaro 2025, 70). Formas y contenidos con formatos experimentales y cruces de géneros crean un montaje donde el testimonio, el archivo, la comedia, la proyección audiovisual son elementos esenciales para reflexionar desde el presente sobre las herencias de la memoria.

La premisa de la transformación y elaboración respecto del pasado también permite que nuevas generaciones, como la de los hijos, puedan desde el campo de lo ficcional, lo autoficcional y lo testimonial experimentar con géneros híbridos sobre las temáticas de la pérdida y el duelo. Los elementos proyectivos, como lo señala Arfuch, los leemos como autofccionales o híbridos, donde prima una interpretación creada desde una posición subjetiva híbrida entre la ficción, la no ficción y la autoficción. Aquello se circunscribe en la condición discursiva de la posmemoria que debuta con obras y propuestas sostenidas desde una perspectiva basada en un giro subjetivo en primera persona: “la historia oral y el testimonio han devuelto la confianza a esa primera persona que narra su vida (privada, pública, afectiva, política), para conservar el recuerdo o para reparar una identidad lastimada” (Sarlo 2005, 22). Los efectos del pasado dictatorial muestran nuevas capas, nuevos relatos, discursos y técnicas, por lo tanto, la visita al pasado desde el presente crea una elaboración del trauma histórico.

El rol de la creación estética de las artes frente a la memoria propone que el valor de la verdad es complementado por una capacidad expandida del ejercicio de la memoria. Teresa Basile define: “en la literatura, en las artes y en el psicoanálisis se desvía hacia la ficción, se contamina con la ironía o el humor, se

llena de fantasmas y sueños para poder interrogar aquello que excede a la verdad de los hechos, diseñando así una memoria exploratoria” (Basile 2020, 106). Esa capacidad exploratoria de las artes frente a la memoria es transformada en una capacidad para recobrar la posibilidad de elaboración de la memoria traumática ante los silencios, elaborar por medio de la voz, el archivo, el movimiento, la luz y la música – en el caso del teatro – crear una experiencia estética de ese fragmento del pasado.

María Isabel recupera, directamente con las grabaciones de la voz de María Isabel Matamala, una dimensión íntima del testimonio, donde su experiencia personal dialoga con los eventos y personajes históricos que protagonizan el desarrollo de la dictadura, pero también la obra acude al humor y la complicidad con el público para abrir el formato totalmente no ficcional del testimonio. Este quiebre ocurre para expandir el registro de la memoria en una clave estética. En este sentido, esta obra usa las ficciones testimoniales, según Carolina Bravo esto implica que: “La ficción y el testimonio (documento) conforman un universo teatral propio” (Bravo 2016, 130). En este caso, estos documentos crean un universo de la política y la lucha por la democracia revisada bajo la perspectiva feminista, donde lo personal es político.

La historia que narra *María Isabel*, donde converge la ficción y el testimonio, visibiliza una confesión incómoda para las filas de la izquierda más tradicional, donde los tonos de la épica predominan en la conmemoración del enfrentamiento contra la dictadura. *María Isabel* es una obra donde las posiciones feministas construyen una contra-épica de la solidaridad entre mujeres como protagonistas claves del derrocamiento del orden autoritario, pero también como víctimas de otras opresiones, incluso en la interna de las organizaciones revolucionarias, que las expone a formas de violencia que no empezaron ni terminaron con la barbarie pinochetista.

La obra comienza con un primer audio que usa el testimonio, donde se señalan los objetivos de transformación social y agrega que los cambios relacionados con la desigualdad de género deberían estar instalados en la línea política del partido:

AUDIO: Entro al MIR porque los partidos de la izquierda no tenían la necesidad de transformaciones profundas, sino que más bien venían haciendo reformas y veía que todos nuestros esfuerzos por transformar esa realidad no tenían ni la profundidad ni la posibilidad de éxito que podíamos tener a través de una revolución que incorporara todas las formas de lucha, como decíamos en ese entonces. En mi caso, había ahí también una esperanza de que fuéramos capaces, como partido, de incorporar la igualdad entre hombres y mujeres. A poco andar ya me fui dando cuenta de que tenía que aceptar que si quería hacer la revolución

teníamos que también tratar de cambiar el partido desde adentro. (Troncoso 2024, 6)

En este primer fragmento, la voz de María Isabel confirma en sus últimas dos líneas un anhelo que se desarrolla durante toda la obra: “cambiar el partido desde dentro”, esta propuesta, es parte de un hilo argumental que proyecta la conmemoración de las luchas del pasado hacia las luchas del presente.

Cambiar la sociedad en función de la “igualdad entre hombres y mujeres” hace que la voz de María Isabel en la puesta en escena sirva como un testimonio que ofrece hebras del pasado que no han sido recuperadas por los discursos sobre la memoria y las expone al público como una propuesta contingente sobre las formas de cómo comprender los dinanismos de la memoria histórica y recuperar espacios no visitados en los ejercicios de su reconstrucción. Según Teresa Basile, en este ejercicio se destaca que las mujeres militantes fueron afectadas por las estructuras de género de los años 60’: “Las madres-militantes enfrentaron fuertes desafíos ante estructuras tradicionales y sexistas que les asignaban los consabidos roles del género (tareas domésticas, contabilidad del hogar, cuidado de la salud), y que tendían a privilegiar, dentro de la pareja, la participación de los varones en reuniones políticas” (Basile 2024, 92). En ese sentido, el testimonio de la obra articula los conflictos a los que están enfrentadas las mujeres en esa distribución de roles y agencias frente a la política interna de su partido, donde sus tareas son menores, o bien están involucradas en actividades partidarias por encargos de sus maridos, los que finalmente las exponían a los servicios de seguridad en la dictadura.

La represión es un capítulo aparte, aunque complementario, de estas formas de opresión y violencia contra las mujeres, que también son destacadas por la obra. Los servicios represivos estatales aplicaron castigos diferenciados contra las mujeres, especialmente apremios sexuales como la violación. Los castigos y torturas contra las mujeres eran una práctica para instalar el sometimiento: “Estos abusos tienen un carácter público, violando la intimidad de las personas para violentarlas (Bunster, Enloe y Rodríguez, 1991), usando apremios sexuales y de géneros diversos para provocar daño físico y psicológico, y violentando la sexualidad como componente esencial de la identidad” (Vidaurrázaga et al. 2020, 32). Esa violencia contra la identidad y la intimidad femenina busca quebrar la integridad de las víctimas con un marcado sesgo de género.

En la vereda opuesta, la obra destaca las redes de solidaridad y resistencia ante la bestialidad y tratos vejatorios implementados en los centros de tortura. Estos actos son sistemáticos y organizados con el objetivo de doblegar y someter a las mujeres con técnicas especiales, según Zamora: “Los casos de violencia sexual con connotaciones de género, no pueden ser comprendidos como producto de fuerzas irracionales, sino más bien como la consecuencia lógica de un aparato

represivo que disciplina a las mujeres” (Zamora 2008). Los actos representados y relatados exponen esos formatos de la violencia sexual, los que reinstalan una política de desigualdad sexo-genérica de la manera más feroz posible.

La obra se conecta con los sucesos más dolorosos de la dictadura, la prisión política, la tortura y el exilio, los que marcan un giro subjetivo en la consciencia y construcción de los personajes del montaje. En la escena VIII María Isabel es detenida luego de dos años de estar en la clandestinidad. En este acontecimiento, no solamente debuta en la obra el oscuro tránsito por la tortura y la prisión política, sino que también se marca argumentalmente la voluntad de cuestionar las desigualdades entre hombres y mujeres. En este sentido, en consonancia con el giro documental y testimonial de la memoria, esta usa esa dimensión para exponer los silencios, los traumas y lo no dicho públicamente en la dictadura para marcar la conmemoración y la visibilidad histórica de otras narraciones soterradas del contexto. Esta articulación destaca con más ahínco la experiencia femenina de la prisión política a causa de la violencia de género.

Los silencios sobre el pasado y la articulación de una memoria histórica a partir de la experiencia personal en la obra son significativos porque denuncian tanto la violencia política como la violencia de género. La experiencia traumática de la dictadura en *María Isabel* debuta con la detención de su protagonista y la tortura. La escena la “Detención” y la “La fila” se nos muestra desde una vivencia femenina de estos dos eventos que tienen como respuesta un fuerte componente de sororidad para poder superarla. Las mujeres una vez detenidas, reclutadas diferenciadamente de los varones, se encargan de compartir los saberes que han adquirido en su cautiverio, se dan consejos, se apoyan y resisten:

Marisa. Escúchame. Sacan al baño dos veces al día. Hay que mear rápido. Olvídate de los guardias. Tení que mear. Aunque te de vergüenza. No querí mearte en la celda. Trata de dormir. Cada vez que puedas, duerme. Se vienen noches enteras sin dormir. Come. Siempre. Aunque creas que la comida no te va a pasar por la garganta, come. Hay que tener fuerzas. (Troncoso 2024, 17)

En este primer fragmento, se exponen cuáles son las claves para sobrevivir a la prisión política: orinar, comer, dormir, concentrarse en actividades elementales y orgánicas para mantener un grado cero de la resistencia del cuerpo y para no destemplarse en el infierno de Villa Grimaldi, centro clandestino de detención. Las mujeres identifican cuáles son los puntos débiles, cuáles son los malos tratos y, frente a ellos, crean una resistencia solidaria.

La escena continúa con más consejos entre las prisioneras para sobrevivir a la tortura y sobrevivir al cautiverio. Estos consejos ahondan en cuáles son los principales conflictos que se le presentan exclusivamente a las prisioneras:

Si te llega la regla, guarda los trapitos y los dejai en el baño. Después la sangre la usamos entre todas. A estos weones no les gusta violarnos cuando estamos con la regla. Si tenía alguna herida, también. Una compañera llegó herida de bala. Después andábamos todas menstruando al mismo tiempo.

Mariela: Ya.

Marcela: Si te dan permiso extra pa ir al baño, no lo aceptes. Aunque te esté meando. No te van a llevar al baño. Los guardias también quieren su parte. (Troncoso 2024, 17)

La parrilla, la violación, el aislamiento y las amenazas son descritas en las escenas de la obra como parte de los tormentos a las que son sometidas las prisioneras en la prisión.

Esta realidad del centro clandestino de detención es de los pasajes más crudos de la obra para exponer la violencia y la desaparición forzada. El relato sobre estos centros tiene la capacidad, según Gabriel Gatti, de: “Retirarle a ese espacio ominoso carácter de tal: no es el averno”, sin embargo, “también fue un lugar donde fracasó la representación misma, un lugar situado fuera de toda serie” (Gatti 2008, 70). En esta obra el centro de tortura tiene un lugar orgánico en la trama, se vuelve representable, pero el peso del dolor y de la atrocidad se logra exponer en virtud de la representación de los torturadores de manera parodiada e intervenida y, sobre todo, con la valorización de la resistencia de las mujeres, en este caso, el centro de tortura fortalece la moral y la voluntad de las militantes a pesar de los tormentos.

Posteriormente a la tortura, María Isabel es trasladada a otro centro de detención, en la escena XV es llevada a Tres Álamos, centro de detención donde las mujeres recuperan su identidad civil y pueden tener visitas (esta información es desplegada en una pantalla en el montaje). Las mujeres detenidas junto con María Isabel en Tres Álamos se organizan para investigar la experiencia de la militancia entre las presas. Esta investigación indaga sobre el ingreso en la organización y cómo han sido tratadas como mujeres. Se les consulta por la desigualdad al interior del partido, sobre el feminismo en el proyecto partidario, sobre las tareas revolucionarias, sobre agresiones sexuales y sus denuncias, y también si su militancia está relacionada con un vínculo amoroso con un hombre de la organización.

La obra señala que este documento es sistematizado en una doble clandestinidad, ya que se hace dentro del centro de detención, pero a la vez, es una investigación que las mujeres buscan informar directamente a la dirigencia del partido en el exilio, pero no es una solicitud de este. La obra cuenta cómo la información se recaba y se envía fuera del país clandestinamente, evita los controles del centro de detención y es enviada a la dirigencia exterior. Sin embargo, el destino final de este informe es incierto, nunca llega, el documento se pierde, es

omitido o lisa y llanamente ignorado por la dirigencia partidaria. Finalmente, María Isabel señala lo siguiente, por medio de la voz en off, el archivo de su voz:

Cuando llegamos a Europa en el exilio y tratamos de recuperar al interior del partido aquello que para nosotros era muy importante y queríamos que pudiéramos hacer una publicación más adelante, descubrimos que ese documento en género no estaba por ninguna parte, se había perdido. (Troncoso 2024, 31)

Este pasaje final es clave. La obra dramatiza la sistematización y la voz en off de María Isabel Matamala expone cómo el documento, que con tanto esfuerzo se había redactado – clandestinamente en los centros de detención – para exponer la desigualdad dentro del mismo partido, se pierde sin dejar rastro. Esto demuestra, como lo señala Alejandra Oberti en *Las revolucionarias* que, a pesar del esfuerzo de la militancia setentista por transformar la sociedad y crear una moral revolucionaria, las organizaciones estaban ancladas en las desigualdades estructurales de la sociedad: “Los discursos de las organizaciones muestran narraciones que constituyen ‘tecnologías del género’ reproductoras, en cierta medida, de aspectos de desigualdad sexista” (Oberti 2015, 251). Esta conclusión se lleva a cabo luego de examinar el caso argentino, sin embargo, en frente de los argumentos desarrollados en *María Isabel* y el testimonio de su protagonista, el arraigo que tiene el sistema de género como un dispositivo que perpetúa la desigualdad es más fuerte.

La protagonista se enfrenta a la rigidez o indiferencia de su organización. La voz de en off de María Isabel nos informa que la protagonista de la obra finalmente es liberada de la prisión y es exiliada. Ella enfrenta por sí misma al desdén de su partido frente a la situación de las mujeres al interior de la militancia por la pérdida del reporte sobre la violencia de género en la organización. La obra concluye con un texto donde se señala que la protagonista deja de militar en el MIR y comienza una participación en los movimientos feministas. Esa trayectoria es similar a la de otras militantes que con sus intervenciones en el ámbito del género crean un cambio en su actividad política; en ese sentido, Oberti apunta que “Hacerse cargo de lo que hicieron y dar cuena de sí mismas en lo que quisieron e imaginaron, en la acción y sus consecuencias es parte de una construcción de género que [se] desplaza de la posición subordinada” (Oberti 2015, 252). Uno de los aspectos principales de la obra es esa intervención en el sistema del género. Primero, con la protesta en contra de la desigualdad entre hombres y mujeres, segundo, con la visibilización de distintas formas de castigos y torturas específicamente contra las mujeres, y por último, en la parte final cuando la protagonista realiza un esfuerzo para enfrentar la desigualdad de género en su partido. Esa acción fallida e ignorada la lleva abandonar esa militancia, pero a

contribuir en la lucha por la igualdad de derechos y la democracia desde el movimiento feminista hasta la actualidad.

Conclusiones

María Isabel nos sitúa en un camino complejo de abordar en el contexto de los 50 años de la conmemoración del Golpe de Estado. Primero, porque el relato institucional sobre este catastrófico evento histórico ha estado centrado en la construcción del futuro, el comité encargado por el gobierno ha puesto como punto focal de esta conmemoración los 50 años del futuro de la democracia con el lema “50 años democracia es futuro”. Por ende, estos cincuenta años con esa premisa han estado desanclados de los conflictos de las décadas de los setenta y ochenta. La postura institucional descarta el proyecto de la Unidad Popular y el socialismo por la vía democrática como un modelo para ampliar las conquistas sociales del siglo XX que promueven obreros y distintos agentes de cambio social, como el movimiento de mujeres, pobladores, artistas y distintos sectores comprometidos.

En este contexto general, la obra por medio de una propuesta que recupera los problemas estéticos y políticos de la representación – el testimonio, la posmemoria, la ficción, entre otros – nos propone sobreponer diversos modos de violencia estructural a la que son sometidas las militantes – como mujeres y revolucionarias –, donde el género se lee entreverado con la violencia política. La obra propone, en síntesis, que las mujeres no solo están oprimidas en términos de clase, sino que también lo están en términos de género, y esta estructura de dominación devalúa y debilita la posición de su agencia política.

La obra enfrenta los desafíos sobre cómo comprender la complejidad de la militancia, la política de izquierdas, la persecución política, la tortura, la violencia de género, el exilio, entre otros temas. Asimismo, se destaca cómo la militancia está permeada por el ejercicio de una masculinidad hegemónica. Mientras que María Isabel Matamala abandona el MIR y esta organización se disuelve como se señala al final, la pregunta por la transformación social, el feminismo y la izquierda se mantienen intactas y enfrentan debates asociados con el pasado y el futuro de una izquierda que pretende superar la desigualdad y las distintas formas de opresión.

María Isabel nos invita a reflexionar sobre la transformación de los registros estéticos y políticos con los cuales es posible reflexionar sobre la memoria histórica. La obra no solo visibiliza un episodio no visitado, como es la violencia de género al interior de la militancia, sino que también usa recursos clave del testimonio y diversos medios del teatro y la *performance* para poner en escena la voz de la protagonista de la obra. Voz, registro y archivo en la escena permiten reponer una reflexión ética, estética y política sobre la militancia de las mujeres en tiempos

oscuros y de resistencia frente al terrorismo de Estado. La construcción de la obra con estos elementos, sumado a una estética inscrita en los términos de la posmemoria, permite mezclar registros y técnicas para cruzar las barreras de los géneros artísticos y estéticos. La obra abre el pasado y nos muestra cómo sus huellas aspiran a una transformación de cómo comprendemos el presente para proyectar su reflexión hacia el futuro. La obra desde una mezcla de la materialidad de la voz, el archivo y diversos elementos explora y dinamiza la comprensión del pasado. Por último, se cumple con un objetivo muypreciado, la elaboración – en sentido freudiano – de esos elementos ocultos y olvidados. Esta elaboración puesta en escena desborda el registro de la palabra y nos envuelve con la voz y la atmósfera teatral para poner mostrar los cuerpos que animan a la reflexión sobre el pasado – ahora más importante que nunca– cuando nos oprime el peso del presente y nos urge encontrar un pasaje hacia el futuro.

Bibliografía

- Amaro, Lorena. 2025. “Los nuevos relatos de las hijas, a cincuenta años del Golpe militar chileno”. *Rassegna iberistica*, 48 (123): 63-79.
<https://doi.org/10.30687/Ri/2037-6588/2025/24/004>
- Arfuch, Leonor. 2016. “Narrativas en el país de la infancia”. *Alea: Estudios Neolatinos*, 18 (3): 544–60, <https://doi.org/10.1590/1517-106X/183-544>.
- Avelar, Idelber. 2000. *Alegorías de la derrota. La ficción posdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Basile, Teresa. 2020. “De la posmemoria a la doble memoria”. *Tópicos del seminario. Revista de semiótica* 44: 84-111.
- Bravo, Cristina. 2016. “El Nuevo Teatro Documento en Argentina, Uruguay y Chile”. *Acotaciones: revista de investigación teatral* 37: 117-142
- Bongers, Wolfgang. 2018. “Memoria, medios audiovisuales y literatura expandida en la narrativa chilena reciente (Baradit, Fernández, Zambra)”. *Revista de humanidades (Santiago. En línea)*, 37: 103–30.
- Brcic, Carolina. 2024. “El monologo y la ficcionalización del testimonio en el teatro chileno actual: Hilda Peña”. *Revista de Humanidades* 49: 313-339.
<https://doi.org/10.53382/issn.2452-445X.783>
- Cavarero, Adriana. 2019. “El cuerpo vocal”. *Fractal* 39.
<https://www.mxfractal.org/articulos/RevistaFractal89Cavarero.php>
- Contreras, María José. 2017. “Del relato testimonial al cuerpo de la memoria: investigación performativa sobre la escenificación de testimonios de niños

- chilenos en dictadura." *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 12 (1): 173-96. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.mavae12-1.rtcn>.
- De los Ríos, Valeria. 2022. "Materialidad, escritura y contemporaneidad en *La filial* (2012) de Matías Celedón y *Chilean Electric* (2015) de Nona Fernández". *Cuadernos de literatura* 26 (44): 1-10. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl26.mecl>
- Garramuño, Florencia. 2015. *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Gatti, Gabriel. 2008. *El detenido desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*. Ediciones Trilce.
- Giorgi, Gabriel. 2025. "El oyente como médium". *Caja Negra Editora*. <http://cajanegraeditora.com.ar/el-oyente-como-medium/>
- Jelin, Elizabeth. 2002. *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Jordán González, Laura, y Luis Araos Sánchez. 2022. "Otros cuerpos y otras voces. Introducción a un diálogo sobre la voz entre música y teatro". *Resonancias* 25 (49): 155-58. <https://doi.org/10.7764/res.2021.49.8>.
- Kattenbelt, Chiel. 2018. "Intermedial Theatre in a Mediatized Culture and Society". En Katia Arfara, Aneta Mancewicz y Ralf Remshardt (Eds.) *Intermedial Performance and Politics in the Public Sphere*. Springer International Publishing. 15-26. https://doi.org/10.1007/978-3-319-75343-0_2
- — —. 2010. "Intermediality in Performance and as a Mode of Performativity". En Chiel Kattenbelt, Sara Bay-Cheng, Andy Lavender y Robin Nelson (Eds.) *Mapping Intermediality in Performance*. Amsterdam University Press. 29-27 <http://www.jstor.org/stable/j.ctt46mwjd.7>
- — —. 2008. "Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships". *Cultura, lenguaje y representación: revista de estudios culturales de la Universitat Jaume I*. Vol. 6: 19-29. <https://raco.cat/index.php/CLR/article/view/226334>.
- Labelle, Brandon. 2023. *Justicia acústica. Escucha, performatividad y trabajo de reorientación*. Santiago: Metales pesados.
- Moreiras, Alberto. 1993. "Postdictadura y reforma del pensamiento". *Revista de Crítica cultural* 7: 23-35.
- Oberti, Alejandra. 2015. *Las revolucionarias. Militancia, vida cotidiana y afectividad en los setenta*. Buenos Aires: Edhasa.
- Ormazábal, Ana Luz (dir.). *María Isabel*. Centro GAM, <https://www.youtube.com/watch?v=zH9iZSrzhvo>. [Consultado: 9 de junio, 2026]
- Richard, Nelly. 1998. *Residuos y metáforas: (ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición)*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.

- Santos Herceg, José y Pizarro Cortés, Carolina. 2019. "El campo testimonial chileno: una mirada de conjunto". *Otras Modernidades*, (21): 246-267.
- Sarlo, Beatriz. 2005. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Siglo XXI.
- Troncoso, Juan Pablo. 2024. *Isabel Matamala*. Directora Ana Luz Hormazábal. Centro Cultural GAM. Santiago.
- Vidaurrázaga, Tamara, et al. 2020. "Comportate como una mujer. La tortura genérico-sexual como dispositivo de control dictatorial en Chile y Uruguay". *Clepsidra. Revista interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, 7 (14): 28-47. <https://revistas.ides.org.ar/clepsidra/article/view/291/126>
- Zamora, Andrea. 2008. "La mujer como sujeto de la violencia de género durante la dictadura militar chilena: apuntes para una reflexión". *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, en línea.
<http://journals.openedition.org/nuevomundo/27162>. DOI:
<https://doi.org/10.4000/nuevomundo.27162>.

Nicolás Román González. Dr. en Estudios Latinoamericanos (UCH). Profesor Asociado en UNAB, Chile. Investigador visitante en: UBA, NYU, Uni. Konstanz, IAI, Berlín; UAM, Madrid. Becario DAAD y Fulbright. Autor de *Política y Estética en la obra de Víctor Jara* (2022). Editor de la *Revista de Humanidades*. Responsable del proyecto: "Precarización y trabajo: sujetos y usos del cuerpo en la novela chilena del siglo XXI (2000-2020)". Dirige el proyecto ANID FP240006 sobre ciencia abierta.
Contacto: nicolas.roman@unab.cl

Recibido: 06/12/2025

Aceptado: 06/07/2026

Copyright © 2026 The Author(s)

The text in this work is licensed under the Creative Commons BY 4.0 International License
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.