

Espacio liminar e imagen del fantasma en *Ese algo que nunca compartí contigo* de Claudia Hidalgo y *El país sin duelo* de Cristian Flores Rebolledo

Julie Martz
Université de Strasbourg 

<https://dx.doi.org/10.5209/pygm.101342>

Resumen: El fantasma representa una figura liminar, entre la vida y la muerte, que perturba el espacio-tiempo al mezclar pasado y presente. El espectro encarna un pasado no cerrado, a menudo ligado a un trauma familiar o histórico, como el silencio alrededor de un acontecimiento violento. Proponemos un análisis de *Ese algo que nunca compartí contigo* de Claudia Hidalgo y *El país sin duelo* de Cristian Flores Rebolledo. En las dos obras, se abordan los fantasmas del pasado, en particular los desaparecidos de la dictadura de Pinochet, a través de la representación de la ausencia y del silencio por una atmósfera inquietante que perturba el espacio y el tiempo. Así, estas obras subrayan la búsqueda de memoria e identidad, confrontando a los personajes con ausencias y secretos familiares. A lo largo de este trabajo, se pretende reflexionar sobre la figura performática del fantasma que provoca una perturbación física, psicológica, sensorial en lo cotidiano de los personajes.

Palabras clave: teatro chileno; fantasma; desaparecido; memoria

^{ENG} **Liminal Space and the Figure of the Ghost in
Ese algo que nunca compartí contigo by
Claudia Hidalgo and *El país sin duelo*
by Cristian Flores Rebolledo**

Abstract: The ghost represents a liminal figure, between life and death, that disturbs space-time by blending the past and the present. The specter embodies an unresolved past, often linked to a family or historical trauma, such as the silence surrounding a violent event. We propose an analysis of *Ese algo que nunca compartí contigo* by Claudia Hidalgo and *El país sin duelo* by Cristian Flores Rebolledo. In both works, the ghosts of the past, particularly the disappeared from Pinochet's dictatorship, are addressed through the representation of absence and silence, creating an unsettling atmosphere that disturbs space and time. Thus, these works emphasize the search for memory and identity, confronting the characters with absences and family secrets. Throughout this paper, the aim is to reflect on the performative figure of the ghost, which causes a physical, psychological, and sensory disturbance in the daily lives of the characters.

Keywords: Chilean theatre; ghost; missing person; memory

Sumario: 1. Introducción. 2. Las fallas espacio-temporales: la teatralización de la errancia. 3. Ser atormentado por un fantasma: una fatalidad. 4. La degeneración del ser vivo y su conversión en fantasma. 5. Conclusiones. Obras citadas.

Cómo citar: Martz, J. (2024). Espacio liminar e imagen del fantasma en *Ese algo que nunca compartí contigo* de Claudia Hidalgo y *El país sin duelo* de Cristian Flores Rebolledo. *Pygmalion*, 16, 37-44

1. Introducción

Tras el fin de la dictadura militar de Augusto Pinochet, Chile entró en un periodo conocido como la transición a la democracia, oficialmente iniciado en 1990 con la llegada al poder del presidente Patricio Aylwin. Esta etapa fue concebida bajo el signo de la estabilidad institucional y el consenso, cuyo objetivo era evitar los “desbordes de memorias” (Richard, 2010: 40). La famosa frase de Aylwin: “buscar la verdad en la medida de lo posible” se convirtió en emblema de un enfoque restringido que pretendía avanzar en el reconocimiento de las víctimas sin desafiar abiertamente los poderes fácticos. De esa forma, se crearon comisiones de verdad, como el Informe Rettig en 1991, centrado en los casos de desaparición y ejecución, y posteriormente, durante el gobierno de Ricardo Lagos, la Comisión Valech en 2004, que recogió testimonios de tortura y prisión política. Es precisamente en este entramado de omisiones, de verdades parciales y de silencios impuestos, donde emerge con fuerza la figura del fantasma como categoría simbólica y política.

El fantasma encarna aquello que no ha sido resuelto, lo que retorna sin cuerpo ni nombre, lo que insiste desde el margen y desde el pasado. Esta figura permite pensar una memoria chilena marcada por la ausencia y por la imposibilidad de cerrar completamente las heridas del pasado. La figura del fantasma es una figura liminar, medio viva, medio muerta, figura del pasado en el presente. La aparición repentina de un muerto que ha regresado a la vida, de un recuerdo que viene a acosar el presente, provoca una perturbación del espacio-tiempo y, a veces, hace que estas entidades sean indisolubles entre sí. El espectro no solo crea una confusión de las temporalidades, sino que genera un nuevo espacio-tiempo, una nueva dimensión sensorial. En este sentido, podemos afirmar que el fantasma crea un espacio liminar, un “espace-lisière” (Borie, 1997: 174). El fantasma da cuenta de un pasado que no pasa (Adham, 2008: 477), cuya obsesión se explica muy a menudo por la presencia de un silencio o un secreto (Tisseron, 2011), por el legado de un trauma explicado por la presencia de una cripta familiar subconsciente causada por el silencio de un evento violento (Torok y Abraham, 1978), o también puede ser causada por un silencio previo al olvido que Derrida denomina “la mémoire sans deuil”, o “hypermnésie oublieuse” (Paoletti, 2016: 73). La presencia del fantasma provoca entonces una forma de obsesión para quien es acosado por él e ilustra una parálisis del sujeto en el pasado:

Rencontrer le spectre, c'est comprendre que le passé n'est pas fini, car le passé est un temps qui n'en finit pas de finir, imprimant toujours une nouvelle trace dans le présent. Rencontrer le spectre, c'est donc mesurer le problème posé par l'héritage... d'un passé qui ne passe pas (Adham, 2008: 477).

Representar fantasmas equivale a crear brechas espacio-temporales que permiten formar un limbo que reúne a los vivos y los muertos, al pasado y al presente. Aquí, los personajes pueden interactuar o no hacerlo, desarrollarse o debilitarse. Aunque la investigación de Adham analiza el teatro francés, y de manera general, el teatro europeo, sus palabras se pueden extrapolar a cualquier sociedad que haya sido víctima de un régimen represivo y en la que la ausencia de memoria y el legado del pasado traumático sean aspectos característicos, problemática que observamos en la sociedad chilena y que el teatro actual denuncia. El encuentro con el espectro, con el fantasma familiar, crea una nueva temporalidad que engloba la totalidad, un tiempo T que se puede leer como un no-tiempo, un tiempo cero o, al contrario, como un tiempo absoluto, una unidad de todas las temporalidades: “Furtive et intempestive, l'apparition du spectre n'appartient pas à ce temps-là, elle ne donne pas le temps” (Derrida, 1993: 17). Ausencia de tiempo y espacio, o marcador de un Tiempo y un Espacio absolutos, la aparición del fantasma es fuente de trastorno para su receptor o testigo.

Por ello, el fantasma aparece como una presencia inquietante, que recorre tanto el espacio íntimo como el espacio público chileno: está en los cuerpos de las víctimas que no encontraron justicia, en los archivos sellados, en los testimonios callados, en las palabras no dichas. En ese sentido, el fantasma no es sólo una imagen literaria, sino también una consecuencia directa de una política estatal que prefirió administrar el olvido antes que asumir plenamente el conflicto con la historia. Asimismo, la figura del fantasma cristaliza los efectos de una transición inacabada, cuyos límites difusos siguen proyectándose sobre el presente. Su persistencia revela las huellas de una herencia no resuelta, inscrita tanto en las instituciones como en la vida cotidiana, en lo cívico y en lo militar, atravesando todas las capas de la sociedad chilena. A partir de 2010, el teatro chileno vuelve a poner en escena a familias desgarradas cuyo conflicto gira muy a menudo en torno a un secreto familiar, a la ausencia de un miembro de la familia y a la falta de una memoria familiar, individual y nacional. Esta recurrencia responde a una dimensión profundamente contextual: los dramaturgos dan cuenta de esta ausencia de memoria como consecuencia directa de la fractura del núcleo familiar, lo que genera una crisis identitaria en las nuevas generaciones, atrapadas a su vez en una especie de “mal de memoria”. Estas obras representan así los efectos directos de los silencios heredados: la desaparición o el exilio de un ser querido, el silencio de las víctimas, la impunidad del Estado. Frente a ello, estas nuevas generaciones de escritores asumen la reivindicación de este problema como una forma de crítica y de imaginación histórico-política, al plantear la necesidad de una confrontación real con el pasado que permita finalmente la construcción de una memoria individual, familiar y colectiva. Por ello, los dramaturgos actuales buscan desarrollar un teatro de la memoria a través del cuestionamiento de los recuerdos dentro del hogar familiar, convocando así a los fantasmas del pasado en el presente para denunciar un “pasado que no quiere pasar” (Adham, 2008: 477).

Desde este prisma, analizaremos dos obras de teatro chilenas actuales que ponen en escena este limbo en el que pasado y presente se entremezclan, y fantasmas y vivos se confrontan. Proponemos estas dos obras en diálogo porque ambas hacen surgir, desde la escena, dos figuras fantasmales de un pasado común y conflictivo: por un lado, el desaparecido ligado a la resistencia; por otro, aquel cuya desaparición se vincula a su pertenencia al ejército de Pinochet.

En la obra *El país sin duelo*, estrenada en 2021 en el Théâtre de la Vignette en Montpellier y publicada en 2023, Cristian Flores Rebolledo pone en escena a una joven doctoranda que regresa a Chile para llevar a cabo una investigación sobre las mujeres resistentes bajo la dictadura de Pinochet. Se enfrenta entonces a la historia de su país de origen y a la de sus padres: su padre es un desaparecido y su madre una exiliada política. La estancia de investigación es, por tanto, sinónimo de viaje en el espacio y en el tiempo, ya que se enfrentará a los silencios de su madre sobre su pasado y a la historia de su padre desaparecido y por ello desconocido: en definitiva, un fantasma.

Desde otra perspectiva, en la obra *Ese algo que nunca compartí contigo*, creada y publicada en 2012 para el Festival Internacional Santiago a Mil, Claudia Hidalgo pone en escena la confrontación entre una hija, ahora madre, y su padre, quien regresa después de haber huido de la capital al final de la dictadura por haber sido un militar al servicio del general Augusto Pinochet. Encontramos aquí el fantasma del padre ausente que huyó al finalizar la dictadura, y que vuelve ahora para recrear un lazo familiar.

Las dos obras de teatro que analizaremos ponen en juego, por tanto, dos fantasmas paternales en total oposición: uno desaparecido y víctima de la dictadura, y el otro huyendo de la memoria, y por tanto de la justicia, por haber sido verdugo. En ambos casos, las dos hijas se enfrentan a la ausencia del padre, a su desaparición –voluntaria o no– y a la incapacidad de los demás para contar su historia familiar. Esta incapacidad o imposibilidad –ya que en el caso de la obra de Hidalgo el personaje de la madre o de un tercero no está presente en escena– da cuenta de la necesidad de volver al pasado, a una memoria ausente, para apropiarse de ella y definir su propia identidad. Por lo tanto, se justifica la ausencia del padre mediante una figura que se ha vuelto casi tradicional en la literatura hispanoamericana: la del desaparecido. Según la definición de Gabriel Gatti, un desaparecido es un: “individuo recortado; es un cuerpo separado del nombre, una conciencia escindida de su soporte físico, una identidad sin tiempo y sin espacio” (2011: 47). Por lo tanto, sería lógico comparar la figura del desaparecido con la del fantasma que, en las dos obras chilenas que analizaremos, es indispensable para comprender el aspecto sensorial que el vacío, el silencio y la ausencia provocan en los personajes en busca de memoria. Representar fantasmas equivale a desarrollar cierta confusión entre el presente y el pasado, y entre vivos y muertos, lo que permite cuestionar la ausencia y la necesidad de memoria, tanto para las víctimas de la dictadura, como para las generaciones de “posmemoria” (Hirsch: 2008) que sufren esos silencios, lo cual genera una crisis de identidad que congela a los personajes en un limbo sin tiempo ni espacio definidos.

2. Las fallas espacio-temporales: la teatralización de la errancia

En su ensayo *L'être et le néant*, Jean Paul Sartre escribe: “La temporalité est évidemment une structure organisée et ces trois prétendus ‘éléments’ du temps: passé, présent, avenir, ne doivent pas être envisagés comme une collection de ‘data’ [...] mais comme des structures d'une synthèse originelle” (2011: 142).

Elizabeth Jelin, por su parte, afirma que todo “proceso de construcción de la memoria” (2012: 57) no surge de manera cronológica, sino que sigue una temporalidad particular, repetitiva, obsesiva, originaria. La frontera histórica existente entre el pasado y el presente se desvanece:

En muchas sociedades del pasado y del presente, lo vivido como “real” no es la temporalidad histórica, sino el tiempo mítico que remite permanentemente, en rituales y repeticiones, a un momento fundacional, original. La *performance* ritualizada del mito, sin embargo, no es estática (2012: 57).

La confusión entre presente y pasado es ilustrada por Claudia Hidalgo y Cristian Flores Rebolledo mediante la dimensión iterativa, anafórica de las acciones de la vida cotidiana y del lenguaje de los personajes. Las fallas espacio-temporales no son rechazos a épocas distintas, sino que ilustran lo que Sartre llama la “synthèse originelle” (2011: 142) y permiten ilustrar una confusión identitaria y psicológica de los personajes que requiere una memoria compartida y familiar.

En la obra de Hidalgo, *Ese algo que nunca compartí contigo*, la madre y su hijo, Martín, repiten las mismas acciones cotidianas de forma mecánica:

Interior. Siete de la mañana. Un departamento. Aunque es de día, día de verano, en su interior todo pareciera estar muy oscuro y frío. Hija monta la mesa para desayunar, retira la mesa sin desayunar. Monta la mesa para desayunar, retira la mesa sin desayunar. Monta la mesa para desayunar, retira la mesa sin desayunar (2013: 17).

Este efecto de acciones mecánicas también se encuentra en la repetición de las réplicas de la madre y desarrolla un efecto de espiral infernal del *fuera de tiempo* en el que están atrapados los personajes:

Con Martín.

Tenemos una rutina.

Yo le hago preguntas.

Él no las contesta.

Yo le hago más preguntas.

Y él no las contesta.

Pero por lo menos tenemos algo (2013: 24).

En el texto dramático, el juego con el punto y aparte ofrece al lector un efecto de extrañeza e incomodidad que el aspecto mecánico de las acciones de la actriz ya presentaba desde la didascalia inicial de la obra. Esta sensación de extrañeza juega con los silencios provocados por el vacío de sentido de las acciones y del lenguaje del personaje, silencios de los que se nutren el espacio y el tiempo tradicionales del fantasma. Esta espiral infernal en la que los personajes están paralizados parece ser la consecuencia del silencio del fantasma. La ausencia del padre y de su memoria provoca entonces un vacío de sentido en la existencia de su descendencia. Las repeticiones mecánicas de las acciones y del discurso ponen en escena una cierta teatralización de la espera, de la errancia, como ya podíamos ver en el teatro del absurdo de Samuel Beckett. Los personajes de *Esperando a Godot* repiten acciones y palabras sin sentido y son incapaces de salir de esa espera de algo o alguien que nunca llega. Peor aún, esta errancia de los personajes ni siquiera puede ser explicada ni comprendida. En este mismo sentido, podríamos compararlo con lo “tragique quotidien” de Maurice Maeterlinck, que piensa la tragedia humana no como una fatalidad engendrada por una divinidad, sino como aquella que une al sujeto con la vida misma. Esta tragedia se encuentra, como en *La intrusa*, en la sensación insopportable de que algo o alguien está presente, de que el tiempo está suspendido – desde esta perspectiva, se entiende el concepto de “hors-temps”, o de *fuerza de tiempo*. La HIJA en la obra de Hidalgo se enfrenta a las mismas dificultades, sin poder explicar ni justificar este vacío interior: “HIJA: Dije que no pasaba nada. ¿Pero parecería que pasa algo, cierto? ES PORQUE PASA ALGO. Claramente pasa algo. En tu cara. Acá. Ahora. Pasa algo. Ese algo que no sé muy bien qué es” (2013: 30).

Inspirándose en estas dos estéticas, Cristian Flores Rebolledo hace repetir, casi de manera obsesiva, al personaje de la HIJA las mismas preguntas a SU MADRE y SU ABUELA sobre el pasado y sus recuerdos: “Se lo pido una vez más, a las dos, ¿Podrían contarme?” (2023: 77). De esta misma manera, retoma varios fragmentos de escena que las actrices tienen que repetir, ofreciendo así un efecto de disco rayado que salta constantemente en el mismo lugar, aquel en el que la hija exige una palabra que las otras dos mujeres rechazan de manera categórica: “Se repite la escena de manera diferente a partir de ‘Hay detalles que es mejor no saber hija’” (2023: 74). Esta repetición de las réplicas también se retoma como fondo sonoro, creando un efecto de resonancia, de eco sin fin, de una palabra que aún busca su destinatario en un tiempo y un espacio sin fondo.

Esta “synthèse originelle” que mezcla todas las temporalidades también se lee a través de la presencia del objeto que pertenecía al desaparecido, único artefacto que demuestra que existió y que tuvo una historia que hoy hay que contar. El objeto encarna entonces la presencia única y silenciosa del ausente.

En la obra de Flores Rebolledo, el objeto trasciende todas las épocas, se encuentra en las manos de los vivos y da consistencia al cuerpo perdido. La prueba de la existencia de este fantasma se encuentra entonces en la única presencia del objeto que permite “abrir la puerta de entrada a un pasado que no termina de clausurarse, los objetos han comprobado que pueden ser la contraparte cuando la voz no alcanza, incluso cuando más parece que estos son completamente mudos” (2023: 76). Esta cita se encuentra en un libro que perteneció al padre de la joven y puede entenderse como un mensaje subliminal que el desaparecido, el fantasma, deja a su descendencia para que tome la palabra y legar su historia e identidad.

Al contrario, en la obra de Hidalgo, el objeto no permite crear una relación o una historia entre el padre y la hija, lo que se destaca claramente en los detalles cotidianos que los personajes no conocen de los demás: “HIJA Una vez por semana llamo por teléfono al supermercado y me traen todo. / PADRE Ah, no sabía.” (2013: 18), “HIJA [...] ¿Té o café? / PADRE Té, no tomo café. / HIJA Ah, no sabía” (19). El objeto es, incluso, el elemento que aísla a los personajes de la realidad fuera del hogar: el teléfono está cortado, la puerta y las persianas están cerradas, y no se permite ninguna salida posible del espacio del fantasma.

Podríamos adelantar la idea de que la ausencia provoca la errancia del ser vivo, de su pensamiento que se dirige al encuentro del otro por las vías de lo imaginario, siendo este el único medio para crear un vínculo con el fantasma. Imaginarse al ausente, al desconocido, provoca una pérdida de los puntos de referencia con la realidad y encierra al ser vivo, o más precisamente al *falso recuerdo*, en una cáscara vacía de sentido, ya que se vuelve incomprendible para sus seres queridos y, por ello, también inaccesible.

En *El país sin duelo*, la HIJA crea falsos recuerdos con un padre que nunca conoció y de quien ni la MADRE ni la ABUELA cuentan ninguna historia: “Mi papá... siento una especie de amor platónico [...] Me imagino que me habla en ruso inventado, que me compra nueces, me lleva a la feria, me enseña a escoger la fruta. Que me enseña física, astronomía” (2023: 79).

En este sentido afirma la investigadora estadounidense Marianne Hirsch que las generaciones que ella denomina de “posmemoria” viven y recrean los recuerdos de sus antepasados en función de las historias contadas por las generaciones anteriores que vivieron la susodicha historia. No se trataría, según ella, de una rememoración, ya que esos recuerdos no existen, sino de una “inversión imaginaria, una proyección y una creación” (2008: 114). La imaginación y la creación ficcional para recordar el pasado devienen entonces necesarios, tanto para la construcción de la identidad como para la perpetuación de un vínculo de pertenencia familiar. La figura del desaparecido, del padre en particular en la obra de Flores Rebolledo, se convierte

entonces en una figura de mitificación, de heroización, que la imaginación del niño elabora alimentándose tanto de sus sueños de un padre perfecto como de las historias contadas por sus seres queridos, la historia nacional, las artes y la literatura. Como demuestra la obra de Claudia Hidalgo, el niño busca una imagen de perfección y de modelo paterno. Si esta llega a ser mancillada o desacreditada, entonces el niño la rechaza y se deja llevar por su negación, lo que también hace el personaje de la HIJA en *El país sin duelo*. La obra concluye con la memoria finalmente transmitida de la MADRE. Al enterarse de que su MADRE fue torturada y violada por el hombre que es su padre biológico, la HIJA niega esa verdad y centra su atención en sus investigaciones doctorales en el epílogo. La memoria de su madre, la verdad sobre su nacimiento y el descubrimiento de la identidad del fantasma son rechazados por la joven, ya que la imagen que había construido sobre la figura de un padre heroico y resistente durante la dictadura ya no responde a la realidad con la que intentaba enfrentarse. El pasado se convierte entonces en un tiempo enemigo y temido también por las generaciones que no vivieron esa época. Podemos afirmar que esta búsqueda de pertenencia familiar se inscribe en una continuidad histórica chilena marcada por la ausencia paterna, que ya se manifiesta en la historia colonial a través de la figura del huacho (Montecino, 1996), cambia durante la dictadura por el desaparecido, y se prolonga también en el rechazo a la paternidad que denuncia Lina Meruane (2014: 8). La ausencia del padre se convierte así en una presencia espectral que acecha al niño, quien intenta llenar ese vacío. Esta incompletitud fundacional del núcleo familiar deviene un esquema cultural, una herencia que estructura las formas de filiación, de parentalidad y de organización social, y que el teatro chileno actual interroga, en particular las dos obras que aquí analizamos. Incluso cabría afirmar que la ausencia paterna encarna una especie de *fatum* histórico chileno.

3. Ser atormentado por un fantasma: una fatalidad

El fantasma se convierte entonces en sinónimo de fatalidad. La sensación de vacío que genera la ausencia de quien no está presente y la imposibilidad de una memoria familiar se transmite en herencia, como también lo hace el trauma sufrido por la víctima de la dictadura chilena.

En la obra de Hidalgo, la paranoia del padre se transmite a su hija, quien a su vez la transmite a su hijo de ocho años, que no conoce los actos pasados de su abuelo. El niño no comprende la angustia que lo consume y que lo paraliza en su habitación. Solo puede sentir la impresión de estar siendo seguido, juzgado o incluso amenazado por las antiguas víctimas de su abuelo, de las cuales ni siquiera conoce el pasado.

En la obra de Flores Rebolledo, la HIJA realiza una tesis sobre las mujeres resistentes durante la dictadura sin saber que su madre fue una de las numerosas mujeres torturadas por el régimen por haber formado parte de la resistencia. Este trabajo de investigación es, inconscientemente, una forma de conectarse con su madre y con la historia de su familia.

Teniendo en cuenta los estudios de Serge Tisseron sobre el secreto familiar y los de María Torok y Nicolas Abraham sobre la herencia del trauma, se debe afirmar que, a pesar de todo, la segunda e incluso la tercera generación se convierten, a su vez, en víctimas de una falta de comunicación respecto a un trauma sufrido. El silencio se convierte entonces en vector de una falta que, a veces, resulta inexplicable:

Tous les mots qui n'auront pu être dits, toutes les scènes qui n'auront pu être remémorées, toutes les larmes qui n'auront pu être versées, seront avalés, en même temps que le traumatisme, cause de la perte. Avalés et mis en conserve. Le deuil indicible installe à l'intérieur du sujet un caveau secret (Abraham y Torok, 1978: 266).

El término “cripta” designa entonces este sepulcro familiar subconsciente que encierra los traumas y los miedos inexplicables e inefables. Se entiende así como una cárcel psicológica y sensorial, pero también puede tomar el sentido de una cripta familiar como espacio de actuación a puerta cerrada. Por lo tanto, la cripta forma parte de la estética teatral. El malestar –relacionado con el silencio de los vivos, la ausencia de la figura paterna y la influencia del fantasma– provoca un repliegue de los personajes sobre sí mismos, un repliegue psicológico, pero también físico y geográfico.

En *El país sin duelo*, la madre es el único personaje que sale del escenario y del espacio de la casa. Sin embargo, su mutismo respecto a su historia, la ausencia de respuestas a su hija, las réplicas fuera de lugar y su constante ausencia en el escenario nos llevan a compararla también a un fantasma, a una mujer atormentada por su pasado, espiral –o cripta– de la cual es prisionera. Además, Flores Rebolledo afirmaba sobre su obra:

El daño se convierte en algo negado, en silencio, en olvido, algo que se encapsula en alguna parte de la psique de la persona que sufrió el menoscabo, se encripta y eso se traspasa, se hereda, se convierte en relación, en enfermedad, en obsesión que no tiene explicación pero que necesita salir. Es una amnesia de la memoria, puesto que no solo se silencia el daño sino que todo lo cual tuvo relación con eso (2024: s.p.)

El encarcelamiento en *Ese algo que nunca compartí contigo* se vuelve aún más evidente porque es deseado por la madre paranoica, e ilustra lo que Torok teoriza como “cripta familiar” (Torok y Abraham, 1978), en la medida en la que Hidalgo convierte ese análisis psicoanalítico en una construcción escenográfica del personaje. Así, la casa sintomática puede leerse como un reflejo de la inestabilidad de los personajes, marcados por la ausencia de la memoria paterna, es decir, por la presencia de un fantasma familiar. El teléfono está desconectado, las cortinas están cerradas y recibe las compras sin salir de casa. Todas estas acciones la alejan del mundo exterior y refuerzan la cripta interior creada por la vergüenza del padre transmitida

inconscientemente. Su hijo de ocho años también se ve afectado por esta fatalidad, ya que deja de ir a la escuela. La vida cotidiana de ambos personajes se pierde en beneficio de un tiempo y un espacio suspendidos en los que la vitalidad y la ingenuidad, características tradicionalmente asociadas con la infancia, ya no existen. El hogar familiar se convierte, en ambas obras, en sinónimo de prisión psicológica, de cripta familiar en la que la temporalidad se paraliza en un tiempo cero y un espacio sin vida que generan una sensación de extrañeza y malestar inexplicables.

Esta incomprendión ante las sensaciones inexplicables que los personajes sienten en su interior, y que revelan la presencia de un fantasma familiar, tiene que ver con el tema de lo *extraño*, de lo *ominoso* (Freud: 1985). Esta sensación de lo extraño es definida por Nathalie Sarraute en su obra *Le Silence*: “H1: Oh, je vous en prie, n'essayez pas de me tromper, ne jouez pas les innocents. N'importe qui de normalement constitué le sent immédiatement... On est... C'est comme des émanations... comme si on...” (1964: 30). El personaje de H1 en la obra de Sarraute demuestra perfectamente que, a los ojos del receptor de lo no dicho, se trata ante todo de un “como si”, de una sensación que es imposible explicar, ni definir. El silencio se presenta como algo que falta, como un vacío inquietante para un destinatario que espera un lenguaje hablado, articulado y fácilmente comprensible. Por lo tanto, ese “como si”, esa sensación de algo es precisamente el lenguaje del fantasma al que se enfrenta el personaje. Sería interesante hablar de un cierto vampirismo operado por el fantasma.

En este sentido, la hija en la obra de Claudia Hidalgo confiesa: “Me siento enferma. No logro sentirme bien. Pero no tengo nada. Sólo me siento deteriorada. No sé.” (2013: 22). La confrontación con el fantasma del padre provoca, por lo tanto, una especie de degeneración del personaje y otorga una dimensión monstruosa e inquietante al fantasma vampírico. Presente o ausente, el espectro paterno mantiene una fuerza sobrenatural sobre las generaciones sucesivas. El padre de Martín, el niño, se ve obligado a abandonar la casa familiar porque el fantasma ha tomado el rol de padre. La hija, demasiado absorbida por los fantasmas del pasado heredados de su padre, es incapaz de anclarse en el presente y se rinde hasta el punto de arrastrar a su hijo consigo: “me preocupa mucho eso de que finalmente, no somos más que una mezcla de ese algo que es cada uno de nuestros padres” (2013: 28).

Por otro lado, en *El país sin duelo* el fantasma del padre crea una relación de pertenencia entre las tres mujeres: todas ellas están unidas y destinadas a definir su identidad en función de su vínculo con el padre. Los nombres de los tres personajes femeninos, de hecho, no están definidos en la obra, cada una desempeña un papel: la HIJA, la MADRE y la ABUELA. La primera parte de la obra se dedica, además, solo a la memoria del padre y a los recuerdos que vinculan a los tres personajes con el hogar familiar, los objetos guardados en cajas y el país en el que se encuentran. Por lo tanto, es lógico afirmar que las acciones de la segunda parte de la obra están provocadas por el fantasma paterno, que lleva hacia el conflicto intergeneracional toda conversación centrada en él; conflicto basado en la ausencia de transmisión de una memoria familiar necesaria para la HIJA e imposible de ofrecer por la MADRE. El fantasma paterno, sin estar presente físicamente, maneja los hilos de la trama y del discurso de los personajes, considerados como meras marionetas entre las manos de este director de orquesta omnisciente y omnipotente.

4. La degeneración del ser vivo y su conversión en fantasma

El fantasma del padre inquietante y omnipotente se encuentra ya en la obra de Shakespeare, *Hamlet*. Aunque su aparición obliga al hijo a buscar a su asesino, y así denunciar la verdad para hacer justicia, vemos claramente que la presencia del fantasma también provoca una degeneración del ser vivo. Hamlet vengará a su padre, pero a costa de su propia vida. Romper el silencio es un acto temido por el poder monstruoso que el fantasma podría ejercer sobre la vida de los vivos una vez la verdad expuesta.

Flores Rebolledo plantea en varias ocasiones la misma pregunta a la joven que exige la confesión de la MADRE: “¿Y qué vas a hacer con eso?”. La verdad se señala aquí como un peligro, porque es capaz de trastornar los únicos recuerdos que la joven cree tener sobre su padre y sobre su propia identidad. La ruptura del silencio está marcada por una contradicción, ya que es provocada por una necesidad de memoria y justicia, la cual a su vez es reprimida, o incluso impedida, por el peligro que supone la verdad, peligro que se confirma cuando la HIJA niega la verdadera identidad de su padre al final de la obra, como vimos anteriormente.

En la obra de Hidalgo, es el antiguo verdugo quien no quiere confesar sus crímenes pasados a su hija y su nieto. Confesarse equivale a perderlos a ambos, pero callarse provocaría la muerte de sus seres queridos. La confesión de su pasado pone un punto final a su relación con los otros dos personajes, ya que es el niño, Martín, quien le pide al antiguo militar que salga del hogar y, por ende, de sus vidas. El rostro del futuro, encarnado por la infancia, se convierte entonces en la capacidad de hacer frente al pasado, de dejarlo en su lugar y, de este modo, permitir que se construya un camino más luminoso.

Transmitir una memoria puede tener dos significaciones. Por un lado, puede reducir el poder de la influencia de los fantasmas, e incluso deshacerse de ellos, como parece sugerir el final de la obra de Hidalgo. Por otro lado, según la herencia shakesperiana, tomar la palabra y transmitir la memoria suele provocar la transformación en fantasma al ser su portavoz. En un artículo sobre la relación entre el desaparecido y el lugar de la memoria, Laurie Laufer escribe:

La mémoire de l'endeuillé prend la forme du lieu monumental du mort. Chez l'endeuillé mélancolique il semble même que ce soit son propre corps qui devienne le monument au mort. Son corps figé hors temps et hors espace devient le tombeau, le caveau de celui qui n'a de sépulture possible que le corps du vivant endeuillé. L'endeuillé devient par le choc un corps vidé de sa propre mort. Tout se passe comme si le traumatisme désincarnait le vivant, lui ôtait sa propre chair (2002: s.p.)

El enlutado se convierte en fantasma al ser el portavoz del fantasma. El desaparecido, al encontrar por fin un cuerpo en el que encarnarse, le arrebata tanto su identidad como su vida. Quien encarna la memoria del fantasma está, por lo tanto, paralizado en un espacio-tiempo intermedio, o más bien en un *fuera de tiempo* y un *fuera de espacio* en los que se convierte en un muerto en vida: ni muerto, porque físicamente está vivo, ni completamente vivo, ya que está habitado por el muerto.

En la obra de Hidalgo, la confrontación con el espectro paterno se realiza a través de la toma de palabra del iniciador del silencio. Una vez que el padre narra su pasado, la lucha contra el espectro no significa más que una pesadilla ya terminada. Este duelo permite que la madre y su hijo se reintegren al mundo presente y cierren la puerta a los fantasmas del pasado: “*Las cortinas del departamento están abiertas y el teléfono conectado. [...] MARTÍN ¿Podríamos llamar a mi papá? / HIJA Mmm... sí, podríamos*” (2013: 50).

En cambio, las confrontaciones con el fantasma del padre y con el pasado no ocurren en la obra de Flores Rebolledo. En este sentido, el título de la obra, *El país sin duelo*, es muy evocador porque la palabra *duelo* puede significar tanto “luto” por la muerte de alguien, como “lucha”, combate, venganza. Así que vemos que existe una doble significación al duelo de esta familia: la imposibilidad de enfrentarse a los fantasmas del pasado por culpa del trauma vivido, lo que Ricoeur llama la “*mémoire empêchée*” (2000: 83), y la incapacidad de aceptar la desaparición del padre. El fantasma permanece ausente, desaparecido, incluso desconocido y rechazado, vergonzoso. La verdad aprendida por la *HIJA* termina con su propia transformación en fantasma. Si al principio ella busca respuestas y es acosada por los fantasmas familiares (debido al silencio de su madre y la ausencia del padre), ella misma se convierte en un ser errante al aprender una verdad violenta y traumática: es la hija del verdugo de su madre, hija nacida de la tortura y la violación. Por otro lado, los ojos de la niña son también los del violador, fantasma del pasado traumático de la madre que le recuerda constantemente el infierno vivido.

Mamá: ¿Sabes dónde comienza tu historia hija? No quisiera decirte que comienza en miedo del horror planificado, preferiría pensar que fuiste el resultado de mi castigo por amar y vivir para eso. Tu historia comienza con una promesa... que no se pudo cumplir, romper el hilo de la ira, porque cada vez que te veo lo recuerdo, me paralizo. Mi silencio. Mis dedos, mi lengua, mi..., mi... Quisiera romper con el ciclo permanente de este silencio, con la persistente presencia del horror. [...] Tienes los mismos ojos negros de ese hombre. De tu padre (Flores Rebolledo, 2023: 102).

El cuerpo del sujeto habitado por el fantasma es, por lo tanto, tanto el lugar de sepultura de este último, como el espacio en el que se crea el legado. A través de la palabra o el silencio de la madre, el fantasma sigue alimentando su poder hipnótico y vampírico dentro de la familia.

5. Conclusiones

Hemos visto previamente que la confusión de las temporalidades pasadas y presentes conduce a la creación de un *fuera de tiempo* que Sartre denomina “*synthèse originelle*” (2011: 142). Este *fuera de tiempo* está desprovisto de toda relación con la realidad exterior al hogar familiar, que se convierte en una cripta, e incluso en una sepultura del fantasma y de los seres queridos. Las obras de Claudia Hidalgo y Cristian Flores Rebolledo presentan diversos fantasmas: la antigua víctima traumatizada, el verdugo consumido por la vergüenza, el padre ausente y el desaparecido. Estos fantasmas son, al mismo tiempo, el fruto de la herencia del trauma, pero también la encarnación de la falta de una herencia de memoria. En todos estos casos, la herencia del fantasma familiar plantea el problema de la fatalidad, una fatalidad contra la que es imposible luchar y que lleva a creer que, a pesar de nosotros mismos, todos somos fantasmas por el simple hecho de ser portadores de una memoria, de un pasado actualizado en el presente. Un nuevo espacio-tiempo que oscila en una temporalidad cero en la que vida y muerte se entrelazan. La obsesión por el fantasma también es indispensable para cualquier creación artística de un teatro de la memoria, ya que toda memoria está igualmente habitada por sus fantasmas. Podemos, en este sentido, recordar que representar un hogar familiar derrumbado equivale también a prefigurar una sociedad en crisis, marcada por sus fantasmas. Pensamos aquí, en particular, en Durkheim, para quien toda familia constituye un microcosmos de la sociedad. Se establece así un juego constante entre la memoria privada e íntima y la memoria colectiva.

En fin, afirmamos que esa figura del fantasma y de la parálisis temporal ilustran claramente la situación político-social en la que se encuentra la sociedad chilena. Desde los años 2010, los movimientos sociales motivados por la juventud, y las nuevas generaciones aquejadas por un mal de memoria, no solo exigen reparación por los desaparecidos –en una lógica de continuidad histórica–, sino que reclaman también la construcción de una memoria colectiva que recupere los testimonios silenciados y que les permita sentir que forman parte de una identidad chilena reconocida –pensamos en el adagio: “un pueblo sin memoria es un pueblo sin futuro”. En este sentido, el estallido social de 2019 viene a confirmar, una vez más, las consecuencias de este mal de memoria en generaciones que no vivieron la dictadura o que eran demasiado jóvenes para recordarla plenamente. Se trata de un doble legado: el del trauma en sí, pero sobre todo el de un trauma vinculado a la ausencia de una memoria nacional –o al miedo persistente de construirla–, lo que deja entrever la existencia de una cripta familiar, o incluso de una cripta nacional. Silencios heredados, familias ausentes o incapaces de transmitir una memoria, configuran el trasfondo de esta herencia fragmentada. Frente a ello, una nueva generación de dramaturgos chilenos exige rendición de cuentas, y busca reestructurar esta memoria escénicamente, recreando el conflicto, imaginándolo desde la escena como un espejo de la sociedad. En esta puesta en abismo crítica, el teatro intenta deconstruir la figura del huacho sin memoria para reconstruirlo a través de ella, en un gesto tanto estético como político.

Obras citadas

- ADHAM, L. (2008): "Mémoire et poétique de la spectralité. Le fantôme comme figure de lutte contre l'oubli", en C. Hähnel-Mesnard, M. Liétard-Yétérian y C. Marinas, eds., *Culture et mémoire. Représentaions contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts du visuel, la littérature et le théâtre*, París, Éditions de l'École Polytechnique, pp. 475-482.
- ALMEIDA, J. (2017): "La shoah post-mémorée à la troisième génération", en *Carnets: revue électronique d'études françaises*, II/10, pp. 54-64.
- BORIE, M. (1997): *Le fantôme ou le théâtre qui doute*, París, Actes Sud.
- DERRIDA, J. (1993): *Spectres de Marx*, París, Galilée.
- FLORES REBOLLEDO, C. (2024): Portafolio de *El país sin duelo* provisto por el autor.
- (2023): *El país sin duelo en Trilogía: justicia, utopía y militancia*, Santiago de Chile, Oxímoron.
- FREUD, E. (1985): *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, París, Gallimard, "folio essais".
- GATTI, G. (2011): *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*, Buenos Aires, EDUNTREF, Prometeo Libros.
- HIDALGO, C. (2013): *Ese algo que nunca compartí contigo*, Santiago de Chile, publicado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- HIRSCH, M. (2008): "The Generation of Posmemory", *Poetics Today*, 29/1, pp. 103-128.
- JELIN, E. (2012): *Los trabajos de la memoria*, 2002, Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
- LAUFER, L. (2002): "Quand le lieu de sépulture est un reste de disparu", *Champ psychosomatique*, N° 28, pp. 113-127.
- MERUANE, L. (2014): *Contra los hijos*, editor digital: Titivillus.
- MONTECINO, S. (1996): *Madres y huachos. Alegorías del mestizaje chileno*, Editorial Sudamericana.
- PAOLETTI, C. (2016): "Derrida fantôme", en *Rue Descartes*, pp. 70-79.
- RICHARD, N. (2010): *Crítica de la memoria (1990-2010)*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales.
- RICOEUR, P. (2000): *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, París, Seuil.
- SARRAUTE, N. (1964): *Le silence*, París, Gallimard.
- SARTRE, J.P. (2011): *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, 1943, París, Gallimard.
- TISSERON, S. (2011): *Secrets de famille*, París, PUF.
- TOROK, M.N., Abraham, (1978): *L'écorce et le noyau*, París, Flammarion.