

KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL



Teatro y Violencias de Estado en América Latina y España

Maria Morant Giner ed. n. 23 / 2024

K A M C H A T K A

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

TEATRO Y VIOLENCIAS DE ESTADO EN AMÉRICA LATINA Y ESPAÑA

Theater and State violence in Latin America and Spain

Presentación. Teatro y violencias de Estado en América Latina y España 5-20
María Morant Giner

LAS DRAMATURGIAS DE LA MEMORIA EN ESPAÑA Y MÉXICO

Represión y violencia franquista en la escena gallega: el ciclo de la memoria de Teatro do Noroeste 21-45
Diego Rivadulla Costa

De la memoria histórica a la 'memoria de lo real' en la escenificación sobre la dictadura franquista 47-70
Alba Saura-Clares

Memoria y ausencia en el teatro de Alberto Conejero 71-87
Markel Hernández Pérez

La cristalización de la violencia mediante la palabra y su trauma: *Ushuaia* (2017) de Alberto Conejero 89-112
Miriam García Villalba

La "guerra sucia" en México: prácticas de la memoria en la escena del siglo XXI 113-139
Beatriz Aracil Varón

DE LOS FANTASMAS DEL PROCESO DE REORGANIZACIÓN NACIONAL AL ESPECTRO DE LAS MALVINAS

Morfología del encierro: obturación del espacio público y expresionismo en el teatro de Buenos Aires durante la última dictadura militar (1976-1983). El caso de *Visita* (1977) 141-166
Eugenio Scholnicov

Los cuerpos escénicos de la posdictadura argentina en las obras de Pompeyo Audivert y Pablo Caramelo	167-187
Maximiliano de la Puente	
Performance, espectralidad y ritual: <i>ANTIVISITA</i> como dispositivo escénico para representar la ausencia radical	189-215
Mariana Eva Pérez y Miguel María Algranti	
La guerra de Malvinas desde el activismo teatral. La soberanía, la deserción y el rol de los intelectuales en <i>Lógica del naufragio</i> (2012) de Mariano Saba	217-239
Mora Hassid	
Cuerpos y memorias transculturales de la guerra (de Malvinas) en <i>Two Big Black Bags</i> de Julieta Vitullo (2023)	241-261
Verónica Perera	

AFECTOS Y EFECTOS DEL TERRORISMO DE ESTADO EN EL TEATRO CHILENO

Violencia estatal y el teatro chileno durante la dictadura cívico-militar chilena. El caso de la carpa <i>La Feria</i> (1977)	263-282
Matías Alvarado Leyton	
Accessing Traumatic Pasts through Play: Children's Perspectives in Two Chilean Theatre Pieces	283-310
Marin Laufenberg	
"Memory is Not for Sale!" La Venda Sexy and Political Sexual Violence in Chile	311-337
Terri Gordon-Zolov	
Irán 3037. Entrevista a la directora	339-348
Maria Morant Giner	
<i>Irán #3037 [violencia político sexual en dictadura]</i>	349-376
Patricia Artés	

Portada: fotografía de la puesta en escena de *Irán #3037* realizada por Cris Saavedra.

KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

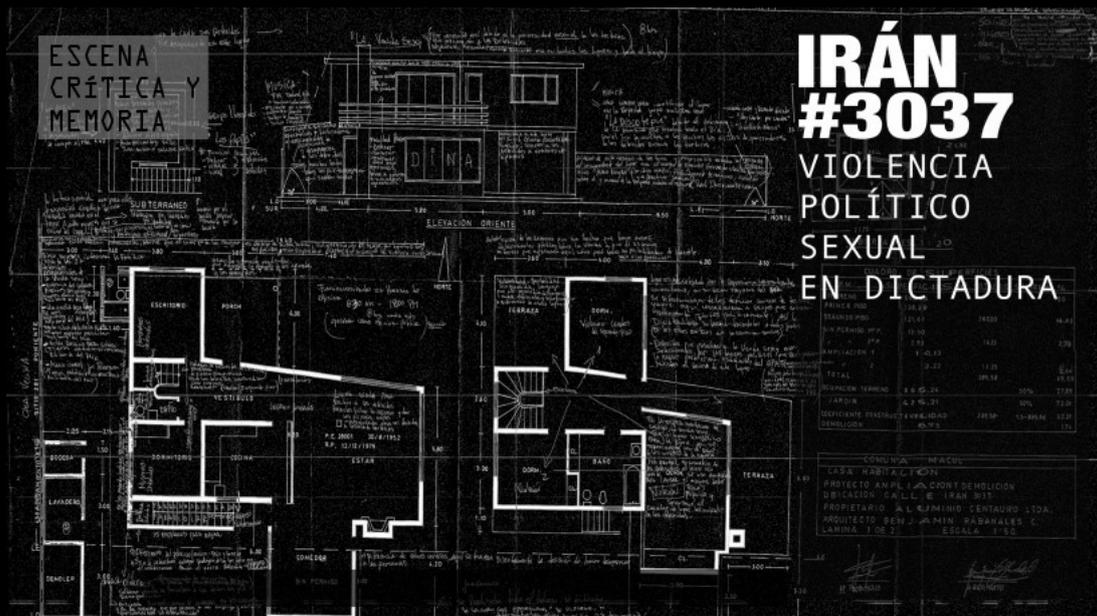
IRÁN #3037

ENTREVISTA A LA DIRECTORA PATRICIA ARTÉS.

IRÁN #3037. Interview to director Patricia Artés.

MARIA MORANT GINER entrevista a PATRICIA ARTÉS, directora y creadora de IRÁN #3037 *[violencia político sexual en dictadura]*.

<https://doi.org/10.7203/KAM.23.29018>
N. 23 (2024): 149-162. ISSN: 2340-1869



El proyecto teatral *Irán #3037 [violencia político sexual en dictadura]*, cuyo texto dramático publicamos en este número, pone el foco en la agresión sexual contra el cuerpo de la mujer como herramienta de tortura usada de forma sistemática por el terrorismo de Estado durante la dictadura de Pinochet. Esta iniciativa trata de un fenómeno complejo en el que la violencia machista, perpetuada y legitimada en el seno de una sociedad patriarcal, se entrecruza con las prácticas del terrorismo de Estado y se convierte en un instrumento de tortura con el que disciplinar a las mujeres que con su accionar trasgredieron los límites que socialmente les habían sido impuestos en función de su género. Esta iniciativa trata de visibilizar desde las tablas el uso en el pasado de esta violencia político sexual, problematizar su persistencia en el presente y reivindicar la necesidad de su reconocimiento como delito específico de género.

El título de la obra nos traslada a la comuna de Macul, en Santiago de Chile, a la casa en la calle Irán #3037, en la que durante la dictadura de Pinochet operó el centro de tortura conocido como “Discoteque” o “La Venda Sexy”. El primero de estos nombres alude a la música que sonaba fuertemente en el centro a todas horas para silenciar el paisaje sonoro de las torturas; el segundo, a las prácticas de violencia político sexual que se perpetraron de manera sistemática y como principal método de vejación contra las mujeres entre septiembre de 1974 y mediados de 1975. Este lugar, bajo la dirección de Manuel Contreras, se especializó en la persecución y posterior represión de estudiantes universitarios y universitarias, la mayoría de los cuales militaban en el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) y se convirtió en el bastión de la violencia político sexual. “En todas partes de la casa se violaba. Guardias, sargentos, tenientes, civiles, capitanes, coroneles, generales: todos violaban” recuerda una voz en off en esta obra de teatro.

En 2016 la casa en Irán #3037 fue declarada monumento histórico por el Consejo de Monumentos Nacionales, un reconocimiento que no impidió que el sitio fuera vendido a una sociedad de inversiones inmobiliarias y convertido posteriormente en una vivienda familiar. Este hecho pone de relieve el corto alcance de la Ley de Monumentos Nacionales frente al fenómeno de la “neoliberalización de la memoria”, como lo ha llamado Patricia Artés, la directora de este proyecto con quien nos disponemos a conversar. Junto con la visibilización y denuncia de la violencia político sexual, esta obra permite abordar también la problemática en torno a la conservación de los lugares de memoria y el lugar que ocupan en el presente los que fueron espacios de perpetración.

Irán #3037 es la primera iniciativa teatral de la Plataforma Escena, Crítica y Memoria, un colectivo que agrupa a investigadoras y artistas escénicos y escénicas para indagar entre el cruce entre memoria, arte política, género y feminismo. Fue estrenada el 3 de

1 Esta entrevista es parte del proyecto PID2022-140003NB-I00, financiado por MCIU/AEI/10.13039/501100011033/FEDER, UE.

octubre de 2019 en la sala de Teatro de la Universidad Mayor, gracias a una Ayuda para la Creación FONDART. Este proyecto ha sido ideado y dirigido por Patricia Artés, activista feminista, directora, docente, investigadora escénica. Actualmente desarrolla su labor investigadora en el seno del Programa de Doctorado en Estudios Interdisciplinarios sobre Pensamiento, Cultura y Sociedad, en la Universidad de Valparaíso. Es coeditora, además, de la antología *Evidencias. Las otras dramaturgas*, un volumen que busca visibilizar el despliegue de perspectivas, tópicos y experiencias de diferentes creadoras del siglo XX que han quedado relegadas a un segundo plano de la historia del teatro local.

Maria Morant: La violencia político sexual no tiene representación jurídica, esto implica que no se reconoce como un crimen específico dentro de la perpetración del terrorismo de Estado y la violación de los derechos humanos y que, quienes la perpetraron, gozan de total impunidad por estos delitos. En un contexto en el que a duras penas tiene representación simbólica, se hace urgente visibilizar esta realidad, ponerle nombre y tipificar esta violencia como un crimen específico de género dirigido contra las mujeres y los cuerpos disidentes. Comenzaré, Patricia, haciéndome eco de una de las preguntas que tú misma planteas en uno de tus trabajos: ¿cómo representar aquello que no tiene una representación y, más aún, que ni siquiera podemos señalar y nominar como sociedad? ¿Desde qué códigos hacerlo? ¿Pueden contribuir el campo de las artes y otras prácticas culturales a comenzar a inscribir la violencia político sexual en el imaginario social? ¿Cómo puede contribuir el teatro a concienciar sobre la existencia y alcance de la violencia político sexual en la sociedad actual?

Patricia Artés: Comienzo señalando que frente a estas preguntas no seré capaz de dar una respuesta certera. Voy a hablar desde la experiencia de la creación de nuestra obra, lo que en ningún caso es una respuesta cerrada a cómo abordar estos problemas tan delicados desde las artes escénicas

Lo primero, que por lo menos para mí es productivo en este tipo de asuntos, es cambiar el eje de la pregunta. Quiero decir que para enfrentar este trabajo (y en general todos) más que preguntarme por *cómo representar*, la interrogante la desplazo hacia *cómo problematizar*. Así entonces no se trató de representar la historia ni mucho menos el horror, sino de problematizar lo que ahí ocurrió. Esta cuestión tiene directa relación con las decisiones estéticas. Los recursos escénicos con los que se construyó la obra están lejos de querer poner en escena en términos naturalistas los momentos de horror, por ejemplo, cuando se ejercía la violencia política sexual, más bien lo que intentamos es entender histórica y políticamente esta práctica de la represión de Estado. Esta premisa permea todos los aspectos de la obra, y facilita un punto de vista ético de cómo abordar lo estético. Toda la búsqueda escénica se trató de hacer circular de manera sensible y cuidadosa los aspectos políticos del horror, del terrorismo de Estado, pero también (y,

sobre todo), la resistencia de las sobrevivientes. Si la búsqueda se hubiera centrado en la representación de seguro la revictimización y la despolitización hubiesen permeado la puesta en escena.

Me parece que al cambiar el eje (desplazar el representar por problematizar) hizo posible con nuestra obra contribuir a inscribir en el imaginario social el concepto de violencia política sexual. Esto tiene directa relación con el vínculo político efectivo con el colectivo Mujeres Sobrevivientes Siempre Resistentes y Memorias de Rebeldías Feministas que se generó en el proceso de creación de la obra y con las presentaciones. Este lazo hizo que en varias funciones participaran en los conversatorios, lo que ayudó a potenciar el activismo de los colectivos.

Maria Morant: Imagino que elaborar un proyecto como este, que aborda una realidad tan compleja y sensible sobre la que resulta muy difícil hablar para quienes la padecieron, no habrá sido una tarea sencilla. ¿Cómo y cuándo comienza a perfilarse el proyecto de *Irán #3037*? ¿La idea inicial fue siempre la creación de un dispositivo teatral o qué posibilidades ofrecía el formato escénico frente a otras opciones como, por ejemplo, la exposición de archivo en alguno de los lugares de memoria?

Patricia Artés: Siempre cuando empezamos una obra la idea está latiendo mucho antes de que partamos con el proceso.

Años antes de comenzar la creación de *Irán #3037* [violencia político sexual en dictadura], empecé a leer sobre la relación entre memoria y las prácticas que el terrorismo de Estado de la dictadura cívico-militar chilena aplicó específicamente en contra de las mujeres. Comenzar a leer desde una perspectiva feminista todos los relatos que había escuchado por habitar en una especie de cultura de izquierda y libertaria (la familia, los amigos y amigas, la vida en su conjunto) fue la primera cuestión que me remeció teórica pero también emotivamente: comenzar a entender de qué se trataba la violencia política sexual. Me di cuenta que me movilizaba una rabia intuitiva al percibir que se concebían los vejámenes sexuales como un daño que va asociado al contexto de violencia política expuesta: si eres mujer lo más probable es que te violen. Esa normalización de la vejación en contra de las mujeres me pareció absolutamente insoportable.

Así llegué al caso específico del ex centro de tortura Venda Sexy. El solo nombre de este centro de tortura me conmovió entera, puesto que daba cuenta del tipo de tortura que ahí se aplicaba. Sabía que la mayoría de las mujeres que eran torturadas en diferentes centros de detención eran vejadas sexualmente, pero no sabía de un lugar específico cuyo principal método de tortura fuese este. Tampoco sabía que en el lugar donde funcionó la ex Venda Sexy vivía una familia, eso me dejó con la sensación de que había que hacer algo, que había que problematizar la violencia política sexual y visibilizar el caso específico de Venda Sexy.

Así, un día llegué a mi primera cita con Beatriz Bataszwe, sobreviviente de Venda sexy y activista feminista. La potencia de Beatriz me estremeció y me movilizó tan profundamente que me embargó la sensación de responsabilidad, en ese minuto sentí un deber ético, artístico y político, no solo con el problema de la violencia política sexual, sino que con Beatriz y el Colectivo Mujeres Sobrevivientes Siempre Resistentes.² La sensación de lo insoportable me movilizó. Así, el proceso de investigación de la obra *Irán #3037 [violencia político sexual en dictadura]* desde un comienzo lo movió una urgencia vital que luego fue compartida por todo el equipo artístico.

La obra *Irán #3037 [violencia político sexual en dictadura]* se enmarca, en primer lugar, en el compromiso vital de documentar el dolor y la resistencia a través de las artes escénicas, un dolor y una resistencia invisibilizada de miles de mujeres que aún sentimos en nuestros propios cuerpos; y hoy ya no como proyección hacia el pasado sino como grito del presente.

Nuestra trinchera es el teatro, las artes escénicas. y desde ahí miramos el mundo e intentamos contribuir en pensarlo críticamente. Es por esto que siempre vimos la salida de esta investigación como una obra de teatro, quizás no con total claridad de su forma, pero sí con ciertas intuiciones políticas, éticas y estéticas.

Maria Morant: *Irán #3037* es una obra con un fuerte componente testimonial, a caballo entre la ficción y el teatro documento. ¿Cómo se llegó a esta fórmula que entremezcla testimonio, documento y ficción? ¿Cómo ha sido el trabajo con el archivo y cómo permea este en la escena? ¿Qué papel ha desempeñado el Colectivo Mujeres Sobrevivientes Siempre resistentes en la creación y producción de *Irán #3037*? ¿Cómo se han procesado e incluido los testimonios de las sobrevivientes en esta obra?

Patricia Artés: La obra *Irán #3037 [violencia político sexual en dictadura]* se construye a través de una estructura dramática de ficción. Los personajes, las situaciones, las relaciones son ficcionadas a partir de documentos, archivos de las sobrevivientes y de la historia de la casa donde funcionó el centro de tortura La Venda Sexy (que fue una casa habitación en la que vivió una familia hasta hace muy poco). Además, esta estructura dramática es interrumpida por los archivos, testimonios, imágenes de las desaparecidas, plano de la casa, entre otros.

La construcción del dispositivo escénico de la obra, que combina testimonio, documento y ficción, surge de la indagación en la problemática y no en la pregunta de cómo

² Beatriz Bataszwe es parte del Colectivo Mujeres Sobrevivientes Siempre Resistentes, integrado por mujeres sobrevivientes del ex centro de tortura Venda Sexy y activistas que no pasaron por centros de torturas. El colectivo nació a fines del 2014 con el propósito de visibilizar lo que la organización señaló como violencia política sexual, situando su carácter específico de género, y otorgándole autonomía respecto a la tortura en general.

representábamos. Preguntas sobre cómo abordar la violencia político sexual, hablar del horror sin victimizar ni sobre estetizar, o contar la historia de un centro de tortura sin atraparnos en la anécdota y despolitizar el relato, nos llevaron a crear este dispositivo. Lo pensamos fundamentalmente como una posibilidad escénica para hacer circular los sentidos que perseguíamos y, al mismo, tiempo resguardar la sobreexposición de las sobrevivientes.

Por todas estas razones el vínculo afectivo y político con el Colectivo de Mujeres Sobrevivientes Siempre Resistentes fue fundamental, sobre todo con Beatriz Bataszwe, fue fundamental. Cada encuentro, conversación, actividad, marcha, cada palabra con las compañeras fueron guiando el camino ético y por lo tanto estético que tendría la obra.

Maria Morant: Escuchamos por boca de una de las protagonistas que “esas mujeres que resistieron en la Venda Sexy no son víctimas, son sobrevivientes”. La categoría de víctima opaca y hace desaparecer las coordenadas vitales anteriores y posteriores al momento de la represión, reduce toda su existencia a su paso por los centros de detención. Las congela en este estadio de forma permanente, borrando las particulares de cada existencia vital y la posibilidad de trascender esta condición. ¿Cómo contribuye *Irán #3037* a reinscribir la identidad de estas mujeres en el imaginario social como sobrevivientes? ¿Cómo hablar de la violencia política sexual que allí se acometió sin revictimizar a quienes la padecieron? ¿Cómo podemos dignificar la experiencia y memorias de las que durante tanto tiempo han sido tratadas de víctimas?

Patricia Artés: Estas preguntas fueron vitales para construcción de la obra, y fueron posibles a propósito de los encuentros con el Colectivo de Mujeres Sobrevivientes Siempre Resistentes, y sobre todo con Beatriz, desde el primer día que la conocí.

Me parece que una de las cuestiones que hace que *Irán #3037* contribuya a posicionar a las mujeres que por ahí pasaron como sobrevivientes, es justamente la insistencia en señalarlas y nombrarlas de esta manera, y no como víctimas. Esto significa situarlas lejos de esta figura que las vacía de proyecto político. Nuestra obra restituye el ímpetu de lucha de estas mujeres, reconoce el proyecto político revolucionario por el que trabajaban (y algunas aún lo hacen). Nosotras planteamos en la obra que estas mujeres fueron victimizadas porque lucharon por construir otro mundo, son sobrevivientes a esa victimización. La figura de la víctima las sitúa en una especie de determinación constante, y las deja sin posibilidad de pasado, presente, ni mucho menos futuro.

Si bien, en la obra se describen los mecanismos de tortura y violencia política sexual, no representamos estos actos y no nos centramos en la figura de los torturadores. Pienso que esta cuestión es muy importante.

En los últimos años, la representación de la dictadura cívico-militar ha cambiado de la imagen de la desaparición a la figura del monstruo, del torturador inhumano. Este

enfoque coloca el horror en acciones individuales extremas, fuera de los límites de la humanidad, haciendo más fácil aceptar este dolor. Sin embargo, esto deshumaniza al torturador y desvía la responsabilidad política del individuo y del Estado. Además, al transformar al torturador en un monstruo, se disminuye la capacidad de las víctimas para ser vistas como sobrevivientes con agencia propia. Hannah Arendt ya advirtió que el verdadero horror de la violencia política reside en la banalidad del mal, donde la tortura se realiza como un acto burocrático por parte de funcionarios públicos.

Nosotras seguimos ese camino para describir a la y los torturadores. Los mencionamos como burócratas del horror, nos alejamos de la sobreestización, de la figura de monstruo. Nuestro énfasis fue restituir el valor de las vidas de las sobrevivientes, sus actos de resistencias en medio de la barbarie. Es ésta dimensión la que revelamos a través de recursos sensibles escénicos.

Maria Morant: Tan importante como aquello que se recuerda, es la perspectiva desde la que se hace. En general, la experiencia particular de las mujeres en los centros de detención ha sido una realidad que ha quedado invisibilizada históricamente por la épica militante masculina. Esto hace que sea necesario revisar y poner en circulación otros relatos y experiencias como las prácticas de resistencia que se dieron entre las mujeres al interior de los centros de detención y tortura. ¿Cómo dialoga y participa *Irán #3037* de este giro testimonial que se viene dando en los últimos años que pone el foco en las actitudes y conjunto de estrategias de resistencia, individuales y colectivas, como las redes de cuidado y solidaridad entre mujeres durante sus cautiverios?

Patricia Artés: Me parece que la obra se enmarca en los impulsos y deseos del feminismo por construir sus propias memorias y genealogía, y lo sucedido durante la dictadura cívico militar no es la excepción. Efectivamente, como todas las narraciones que nos construyen, la memoria de este periodo oscuro, tiene un relato central que da las directivas de cómo abordar los hechos, qué es lo que está dentro y fuera de él.

La experiencia de las mujeres en los centros de tortura durante mucho tiempo fue señalada como un asunto secundario. El daño sufrido fue asumido como una cuestión colateral, algo que inevitablemente te iba a pasar si eras mujer. Y en esto, efectivamente, la narrativa militante épica masculina contribuyó. Esto genera que este horror se encierre en lo privado, en la intimidad de las mujeres. Para la mayoría de ellas no fue fácil nombrar estos hechos, otras aún no lo pueden contar. La lógica patriarcal de responsabilizar (aunque sea tácitamente) a las mujeres de haber sido victimizadas se repite en este contexto en el que los perpetradores son agentes del estado.

En este sentido me parece que los aportes políticos del colectivo Mujeres Sobrevivientes Siempre Resistentes, son enormes. Nombrar lo que les ocurrió a estas mujeres como violencia política sexual, es abordar el problema desde una perspectiva política

feminista. El incluir el elemento de lo político, nos señala que lo que ocurrió ahí no fue producto del exceso de algunos agentes, sino que fue la expresión del poder sexualizado. Fue una herramienta represiva que el Estado ocupó en contra mayoritariamente de las mujeres, y eso debe tener una problematización particular. Me parece que la obra, junto a otras acciones de arte y activistas, apuntan a construir estas memorias.

En esta construcción de nuestra genealogía, no está sólo la documentación del horror, sino que especialmente las experiencias que le resistieron, aquellas estrategias y acciones que por parecer pequeñas no han sido narradas. Aquí se encuentran las experiencias de solidaridad y cuidados entre mujeres en los centros de tortura y exterminio.

Maria Morant: La obra se estrenó días antes del comienzo del que se conoce popularmente como Estallido social. ¿Cómo afectó a la circulación y recepción del texto el impacto de la revuelta ciudadana, la represión desplegada por los agentes del Estado y los nuevos casos de violencia política sexual que fueron denunciados a raíz de esta? ¿Puso a circular nuevos sentidos que se sumaban a los ya presentes originalmente en la obra? ¿Abrió nuevos debates? ¿Ha habido nuevos hitos posteriores, como, por ejemplo, la celebración del 50 aniversario del Golpe, que hayan vuelto a resignificar este proyecto y ampliado el alcance de sus sentidos?

Patricia Artés: El estreno de *Irán #3037 [violencia político sexual en dictadura]* fue el 3 de octubre del 2019 en la Sala de la Escuela de Teatro de la Universidad Mayor, y el fin de la temporada estaba pronosticado para el 26 de ese mismo mes.

En plena temporada ocurrió el 18 de octubre del 2019, día que inició el despertar de los pueblos de Chile luego de décadas de precariedades padecidas prácticamente en silencio. Las consignas “Chile despertó” y “Hasta que la dignidad se haga costumbre” atraviesan de un extremo a otro el país. El 18 de octubre tuvimos función a pesar de la sensación de caos que inundaba todo. Cerramos la puerta rápido para resguardar a las y los espectadores que habían llegado caminando largos tramos por la ausencia de transporte debido a la protesta. La presentación ese día fue tensa, la obra circuló entre gritos y sirenas de policías. El aplauso fue contenido y lleno de emoción política. Nos fuimos a nuestras casas entre barricadas, cantos, gritos y lacrimógenas.

Luego vino el toque de queda y con eso la restricción de las libertades públicas, cuestión que hizo imposible terminar la temporada. Semanas después volvimos con funciones en distintos espacios³. La obra, tanto para nosotras como para los públicos, cobró un nuevo sentido. La sensación de lo insoportable que tiñó el proceso de creación se expandió al presente de manera radical, ya que si bien la violencia político sexual ha sido una herramienta represiva que el Estado siempre ha utilizado, en los contextos de vio-

³ Una de las presentaciones significativas de la obra fue en el marco del ciclo “Teatro en emergen-

lencia política expuesta se intensifica, y eso fue lo que vivimos desde octubre del 2019. Un pasado que no quiere pasar.

Luego se nos vino la pandemia encima, y con ello la restricción de las libertades públicas para controlar la expansión del covid-19, pero también, para frenar el ímpetu rebelde y la organización popular. En ese contexto nos arrojamos con nuestra obra a los formatos online con la convicción de que era necesaria su circulación, y como una manera de sentirnos juntxs, no soltarnos. Luego, de a poco, nos fuimos reencontrando en distintos escenarios y ciudades de Chile, en medio de otro sentir colectivo político después del triunfo del Rechazo en las elecciones por la nueva constitución, la avanzada en general de la derecha y la desilusión por la administración del Estado encabezada por el Frente Amplio.

En todos estos contextos (revuelta, pandemia, post-pandemia), la obra ha resonado con el contexto, ha removido el pasado en tanto testimonio de la barbarie y la resistencia, el presente como archivo que interpela el ahora y el futuro como advertencia de lo que es capaz la reacción. Me parece que lo ha ocurrido con la obra es una especie de emoción política que se gatilla por la circulación de la memoria histórica desde canales sensibles.

Para la conmemoración de los 50 años del golpe cívico militar nos abocamos a la publicación del texto dramaturgico de la obra junto a Ediciones Oxímoron, y a la construcción de una conferencia escénica sobre las memorias de experiencias teatrales populares que resistieron a la dictadura cívico militar.

Maria Morant: Por último, Patricia, ¿qué futuro le aguarda a *Irán #3037*? ¿Tiene otros proyectos en mente la Plataforma Escena, Crítica y Memoria?

Patricia Artés: En este momento estamos dando prioridad a la difusión del texto de *Irán #3037*. Tendremos algunas funciones específicas, pero no con la intensidad de los

cia” en el Teatro Nacional Chileno. Las funciones tenían que realizarse a las 17 horas por el contexto de movilización social. En las inmediaciones del teatro (frente al palacio de gobierno) era constante la represión policial. Una de las funciones tuvimos que hacer entrar al público rápidamente por el fuerte gas lacrimógeno que apenas dejaba respirar. Cuando la entrada ya estaba cerrada, cargando su tubo de oxígeno y de la mano de su compañero, entra a la sala Nora, una de las sobrevivientes de Venda Sexy. Fue muy potente su presencia porque una de las escenas, en la que se habla sobre la solidaridad entre las prisioneras (una de ellas desaparecida) era a partir de uno de sus relatos sobre su experiencia en Venda sexy. La vi cuando entró al teatro, sabía que estaba ahí. Al final de la función me acerqué y nos dimos un abrazo muy emocionante de mutua gratitud y cariño. Otra función que llevaremos en nuestro corazón fue la que hicimos en la Villa Francia en enero del 2020. Esta fue una actividad hecha en conjunto con Memorias de Rebeldías Feministas y la Asamblea de la Villa, en solidaridad con lxs presxs de la Revuelta de octubre y por la autonomía de la política de las asambleas frente al contexto de institucionalización de los deseos y demandas populares. Además de la potencia en sí misma de esta actividad, fue conmovedora la presencia de la compañera Luisa Toledo, y las palabras cariñosas y combativas que nos compartió al finalizar la función.

años anteriores.

El año pasado estrenamos dos obras. *Voces en el Barro* de Mónica Pérez en el Teatro Nacional Chileno, y la *Conferencia Escénica, Escenas de Población en Resistencia*. Este último trabajo fue convocado por la Unidad de Estudios de la Biblioteca de Santiago en el marco de las actividades de conmemoración de los 50 años del golpe cívico militar.

La conferencia escénica *Escenas de Población en Resistencia*, es un entramado de imaginarios, archivos, documentos, testimonios, ficciones e imágenes, que intentan acercarse y dar cuenta de un pedazo de las resistencias y teatralidades populares, principalmente de la región metropolitana, durante la dictadura cívico militar en Chile.

Luego de un exhaustivo levantamiento de documentación por parte de estudiantes de historia de la Universidad de Santiago (Revista SED), nos arrojamos a hacer circular de manera sensible algunos hitos, declaraciones, premisas, recuerdos, imágenes y situaciones contenidas en los archivos y materiales de la investigación.

Escenas de Población en Resistencia, es un intento de poner en valor la escena que está por fuera de las salas de teatro, que se gestó entre ollas y barricadas, se mezcló con la vida, y ayudó a sobrevivir a la muerte y a la miseria.