

NOTA

221-242

VILLA O CÓMO PRACTICAR (Y ABRIR O AMPLIAR) UN LUGAR Y SUS MEMORIAS A TRAVÉS DE LA TEATRALIDAD¹

Yael Zaliasnik Schilkrut*

A mi lado ladra el parque. Las lechuzas se comen los besos que han quedado en los bancos. Las lechuzas ni me miran. En la maleza se acurrucan los sueños cansados, hartos de trajinar.

(Herta Müller. *En tierras bajas*.)

Historias y vivencias se insertan y acomodan de distintas maneras en el espacio, espacio que es a la vez material, físico y también metafórico. Si bien todos los actos son situados, es necesario volver a llevar nuestra mirada a este, pues dado el uso común de dicho concepto y al hecho de que muchas veces se asuma el espacio como algo “dado”, se ha naturalizado, y de este modo prácticamente “invisible” su existencia. Por ello reparamos poco o nada en su significativa presencia, presencia marcada por su particular estética, los elementos de la geografía, sus construcciones (o la ausencia de estas) así como por su historia, la memoria que porta, o su genealogía. El espacio no es neutro ni inocuo. El espacio marca y transforma a los cuerpos e historias que allí se mueven, viven, transitan, desarrollan, así como sus memorias y, por otra parte, es también “marcado” por lo que en él ocurre, por las historias de los cuerpos que lo habitan o habitaron, utilizan o utilizaron, cruzan o cruzaron...²

Las inscripciones son mutuas porque espacio, memoria y teatralidad³ son tres ejes muy relevantes en esta relación, especies de vértices de un triángulo equilátero.

¹ Este trabajo forma parte de la investigación *Teatralidad de y en distintos espacios de memoria relacionados con la dictadura en Chile* (Conicyt Fondecyt/ Postdoctorado N° 3150050).

² Utilizo la palabra “espacio” echando mano a la conceptualización de Michel de Certeau, quien, en *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*, explica que los espacios son “lugares practicados” (129). Y esta práctica, en distintos “espacios de memoria” se da a través de las expresiones de teatralidad que allí se han desarrollado o desarrollan, marcándolos, de alguna manera, otorgándoles o reforzando la identidad cultural a/de los grupos sociales que participan, convirtiéndose en hitos. No obstante, existen conceptualizaciones totalmente contrapuestas como, por ejemplo, la diferenciación que hace Yi-Fu Tuan entre espacio y lugar (*Space*, 6), para quien el espacio es más abstracto que el lugar. Lo que comienza como espacio indiferenciado se convierte en lugar, para él, cuando lo conocemos mejor y lo valoramos. Opto también por utilizar el término “espacio” (como un “lugar practicado”) porque es una palabra con una utilización menos habitual que “lugar”, presente en un sinnúmero de expresiones de uso común como: “ponemos en el lugar”, “lugar común”, “ocupar su lugar”, “fuera de lugar”.

³ La teatralidad es definida por la académica canadiense Josette Féral, en su libro *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*, como “un acto de transformación de lo real, del sujeto, del cuerpo, del espacio, del tiempo, por lo tanto un trabajo a nivel de la representación; un acto de transgresión de lo cotidiano por el acto mismo de la creación; un acto que implica el cuerpo, una semiotización de los signos; la presencia de un sujeto que pone en su lugar las estructuras de lo imaginario a través del cuerpo” (104).

En dicha figura inventada, imaginada (parte de nuestro espacio mental y metafórico), estos conceptos están, no obstante, entrelazados, interrelacionados, tienen una particular textura (que apunta a su construcción y a su contexto, a su superficie, y también a lo que subyace) y son, a su vez, relacionales. Están ligados entre sí (y existen solo en la medida en que se interrelacionan y enriquecen), pero también porque, siguiendo a Nicolas Bourriaud, en cada uno se dan elementos de participación que apuntan a la performatividad de estar juntos⁴, de lo que él denomina “utopías de proximidad”. Para este autor, el arte (y nosotros, de alguna manera, hablamos de “artivismo”⁵) propone habitar el mundo a través de las relaciones que genera y propulsa. “La esencia de la práctica artística radicaría entonces en la invención de relaciones entre sujetos; cada obra de arte encarnaría la proposición de habitar un mundo en común, y el trabajo de cada artista, un haz de relaciones con el mundo que a su vez generaría otras relaciones, y así hasta el infinito” (*Estética*, 23).

Tales relaciones tienen que ver con hacer, construir, habitar, más que con mostrar. Y este ejercitar se da sobre todo a través de distintos actos. Las imágenes poderosas que acompañan voluntaria o involuntariamente a un determinado espacio (y que, por supuesto, tienen que ver con la memoria⁶), no siempre se anclan en documentos, graffitis, dibujos, edificaciones, palabras, todo más o menos perdurable, relacionado con lo que Diana Taylor llama el archivo, sino especialmente en actos efímeros y polisémicos, efectuados por cuerpos presentes en determinados lugares, que conforman lo que la misma Taylor denomina “repertorio” (*The Archive*, 16). Estos actos se desarrollan entonces en un territorio (el cuerpo, cada cuerpo, así como el escenario más macro donde este/os cuerpo/s se sitúa/n), donde repercuten a través de su actuar. Ocurre algo allí que hace que los participantes (y el territorio o escenario) no sean iguales que antes de vivir esta experiencia, como en los ritos de paso (Van Gennep). Estos actos (pasados, presentes, futuros) y lugares conllevan una teatralidad que los identifica, los marca, los particulariza y que, entre sus características, es también performativa (y, por lo mismo, política), como lo es también la memoria a la que evocan. Por eso se buscará en estas páginas articular y profundizar en la conexión entre los tres ejes ya mencionados, en una interrelación constante, siempre procesual, que en este mismo ejercicio, nutre a las otras. La atención se centrará en especial en el tema del

⁴ La palabra performatividad proviene del vocablo inglés *performance*, definido como lo restaurado, lo (re) iterado, lo que Richard Schechner llama “conducta restaurada” (*restored behavior*), es decir, “dos veces actuada” (*Teoría*, 107-108) y Diana Taylor, a su vez, en el artículo “El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política”, traduce como “repertorio reiterado de conductas repetidas” (34). Implica un acontecimiento siempre en el presente y se apoya en un contexto específico para su significado. La *performance* se caracteriza por ser transmitida a través del cuerpo, pero también por “actuar” en un sentido distinto. Porque, a la vez que re-presenta algo, trae consigo un determinado impacto en la realidad (Zaliasnik, *Reflexividad*).

⁵ Palabra que fusiona dos términos: arte y activismo, haciendo referencia al arte socialmente comprometido, que es performativo en la sociedad donde se realiza.

⁶ Elizabeth Jelin (6-13) habla de “materializar la memoria” refiriéndose a la necesidad de soportes, marcas, lugares físicos, que evocan en forma concreta el pasado.

espacio y en su relación con los otros dos conceptos: memoria y teatralidad, para ahondar en él, por su importancia y la práctica frecuente de asumirlo como algo natural, lo que anula, impide o esquivo muchas veces, en lo que a este concepto respecta, nuestra capacidad reflexiva y crítica.

Todo esto, en una expresión de teatralidad (manifestación artística y/o ciudadana que de manera consciente o inconsciente utiliza estrategias relacionadas con elementos teatrales para lograr una eficacia performativa, es decir, para afectar de alguna manera la realidad⁷) que, en su contenido, temática, construcción dramática, así como en su itinerancia (y presencia) por los distintos lugares donde se ha realizado, escenifica de forma evidente e inteligente este cruce entre espacio, teatralidad y memoria. Es interesante destacar que la palabra *scenery* (paisaje), se utiliza también para denominar un escenario teatral, ilustrando así el nexo obvio entre espacio y teatralidad, pues el espacio es un elemento de teatralidad muy importante a tener en cuenta en el análisis de distintas expresiones sobre, por ejemplo, las memorias de la dictadura en Chile.

La obra teatral “Villa” de Guillermo Calderón –estrenada en el festival Santiago a Mil en 2011–, ejemplifica, como pocas, la ligazón difícil e importante entre espacio y memoria, mediada por la teatralidad. Esto en relación a lo allí ocurrido (en Villa Grimaldi), tanto antes de ser campo de tortura y exterminio, como después de serlo, una vez recuperada y hasta el día de hoy, pues se hace una lectura y re-lectura actual, obligada, al momento de realizar ahí diversas actividades y de discutir qué hacer en la actualidad con este –y otros– sitios de memoria relacionados con la dictadura en Chile. Y también al presentarla y re-presentarla en estos espacios. La obra se puso en escena en la misma Villa Grimaldi, así como en Londres 38⁸, la Casa Memoria José Domingo Cañas⁹ (los tres nombrados “monumentos nacionales” por el Estado) y el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (mencionado y criticado también en “Villa”) y, en Argentina, se presentó en el Parque de la Memoria¹⁰. Villa Grimaldi, entonces, como sinécdoque de los sitios de memoria, también llamados “sitios de conciencia”¹¹ y, con ello, de las discusiones sobre cómo plantear, conversar,

⁷ En Yael Zaliasnik, *Memoria*, 26.

⁸ Londres 38, conocido como el “cuartel Yucatán”, entre los militares, fue un recinto clandestino de prisión y tortura ubicado en pleno centro de Santiago y que funcionó como tal entre septiembre de 1973 y septiembre de 1974. Incluso el número de su dirección fue cambiado por los militares para intentar negar su existencia y lo que allí ocurrió.

⁹ En el sitio donde hoy está la Casa Memoria José Domingo Cañas, hubo un centro de detención, desaparición, tortura y exterminio de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA), conocido como “Cuartel Ollagüe”, que funcionó como tal entre agosto y noviembre de 1974.

¹⁰ Espacio de memoria que, al igual que los otros mencionados, ha sido muy controversial y discutido en cuanto a su construcción, colección y uso. Como en el caso del Museo de la Memoria en Chile, este no corresponde a un ex centro de detención y tortura, es decir, un lugar que en su genealogía cargue con una memoria de la época, sino un lugar planificado y construido después para recordar.

¹¹ Edificaciones utilizadas durante las dictaduras del Cono Sur como casas o campos clandestinos de prisión, tortura y muerte. Una vez recobradas las democracias o pseudo democracias, algunas de ellas han sido

elaborar, representar, las memorias de la época, ligadas a la cuestión de qué y cómo recordar¹², evocar, reparar, elaborar.

A diferencia de otras expresiones que tratan directamente el tema de las memorias de ese tiempo (lo ocurrido), esta es una mirada desde el presente sobre qué hacer y cómo representar esas memorias –algo así como un ejercicio de “metamemoria”– en un espacio determinado, ahí radica en parte su originalidad y potencial. Se apunta, entonces, a la relación entre espacio y memoria, mediada por la teatralidad, por un lado, por la misma temática de la obra y su guión dramático. Es decir, en cuanto a su **espacio dramático**, en la conceptualización que hace Patrice Pavis desde los estudios teatrales (169-175), lo que se refiere al texto. Este es un espacio abstracto, en perpetuo movimiento, que el lector o espectador debe construir con su imaginación, esto es, ficcionalizando (como ocurre con los espacios, las memorias, las teatralidades, que se construyen a través de las distintas “miradas”). Sin embargo, esta “ficción” tiene un importante referente en la realidad.

En la obra, tres mujeres (todas de 33 años y de nombre “Alejandra”, integrantes de una comisión especial elegida por la directiva de Villa Grimaldi y, según sabemos hacia el final, hijas de sobrevivientes violadas en dicho lugar y engendradas en esa “relación”), discuten –en una sala, frente a una maqueta de la villa (la maqueta, el mapa, la re-presentación física de algo que, en gran medida, ya no existe)– sobre qué hacer hoy con este ex centro de secuestro, tortura y exterminio de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA), durante la dictadura de Augusto Pinochet en Chile. El ejercicio de esta discusión, su puesta en escena, que es, en parte, la que realmente se dio allí luego de su recuperación en 1996 y hasta que fue inaugurado al año siguiente como “Parque por la paz” (debate que continúa, pues hay muchas voces de disenso), apunta también a la base de este artículo, donde se buscará entrelazar y profundizar en las relaciones entre estos conceptos. Esta discusión sobre qué hacer en/con este espacio es una especie de metáfora de un debate más general sobre qué hacer en realidad con las memorias de la época, controvertidas, temidas y evadidas, aunque a la vez “políticamente correctas”, en tiempos de reconciliación y de un miedo, acostumbramiento e individualismo que ya se han hecho endémicos en nuestra sociedad¹³.

Por otra parte, hacia allí mismo es conducida nuestra atención si reparamos en los distintos “escenarios” o locaciones donde se presentó la obra (el **espacio escénico**, en la conceptualización de Pavis, el espacio real donde se mueven los actores, ya sea en el escenario como tal o entre el público), donde también se entremezclan espacio, memoria, teatralidad, y gracias a lo cual la obra logra, como se mostrará a continuación,

“visibilizadas”, generalmente por miembros de la sociedad civil vinculados con víctimas de violaciones de los derechos humanos en esa época, para solicitar al Estado, en el caso chileno, su declaración como monumento nacional con la idea de que sean entregados en comodato a los grupos que solicitaron su uso (Piper y Hevia, 17).

¹² Recordar, del latín *re-cordis*: volver a pasar por el corazón. Pero aquí se ejemplifica como corazón y raciocinio, los que son, por supuesto, uno solo, inseparables.

¹³ De hecho, en la publicidad que realiza la Oficina Nacional de Emergencia del Ministerio del Interior y Seguridad Pública (ONEMI) en los cines chilenos, antes de cada película, aconseja: “aléjate de posibles discusiones y problemas”.

una eficacia performativa¹⁴ importante al “mover” y “re-mover” temas y espacios que muchas veces parecen más bien especies de “depósitos” de memoria de ciertos grupos (los más directamente involucrados), que sirven para tranquilizar conciencias y tapiar o encerrar el pasado, circunscrito solo a determinadas personas, lugares y memorias.

I. LA VILLA DE VILLA: EL ESPACIO FICCIONAL

La **topofilia** es el lazo afectivo entre las personas y el lugar o el ambiente circundante. Aunque un tanto confuso como concepto, es vívido y concreto como experiencia personal (Tuan, *Topofilia*, 13)¹⁵. Los lazos afectivos pueden ser positivos, buscados, motivos de alegría (el concepto de “hogar”, por ejemplo), como también negativos (aunque no nos referimos a la topofobia, que lleva a evitar ciertos lugares, porque queremos recalcar que a veces existen lazos que nos unen a ellos, a pesar que nuestras experiencias allí fueron dolorosas, y necesitamos evocarlas, compartirlas y mantenerlas presentes y visibles), o entremezclados, matizados, complejos, como la vida misma. Ocurre a veces que un lugar está tan cargado de historia y de memoria que despierta diferentes afectos ya desde que oímos su nombre (sin necesidad de profundizar en su toponimia), unido de manera indisoluble a hechos que allí ocurrieron y que lo marcaron y lo identifican¹⁶. Porque un lugar genera reflexión y emoción (distintos para cada persona, como el “espacio dramático”, que expone Pavis); allí se reúnen sentimientos y percepciones con el conocimiento que tenemos de él. Es decir, el sentimiento y la percepción son afectados también por la topografía, el conocimiento que tenemos del lugar así como de su historia, de la historia de los actos y acontecimientos que allí ocurrieron, lo que llamaremos la **genealogía del espacio** (de ese “lugar practicado”, en la definición de De Certeau). Para conocerla, se desarrollan, entonces, distintas narrativas (y el ejercicio de continuar narrando espacios y memorias, posibilita su vigencia).

Cada espectador, dice Pavis, tiene su propia imagen subjetiva del espacio dramático, el que está permanentemente en movimiento. Es lo que ocurre con “la villa” (en cuanto **espacio dramático**). Cuando decimos “villa” probablemente

¹⁴ Con este concepto, en este artículo (y en relación a actos de memoria), me refiero en especial a la resignificación estético-política de algunas prácticas culturales de la memoria, en la medida en que el protagonismo ciudadano activa la construcción identitaria con un profundo sentido de empatía, solidaridad y lazos horizontales.

¹⁵ “¿Qué es lo que hace que uno ame una ciudad? ¿Qué nos lleva a sentir que en sus calles estamos en casa, que el aire tiene la densidad justa que necesitamos para respirar, que su ritmo es el nuestro? Para mí, sólo aquello que conversa directamente con nuestra piel, con nuestro corazón, con nuestra memoria. Que podamos allí reconocer y reconocemos. Encontrar lo que hemos vivido. Lo que ha vivido nuestra gente querida. Lo que nos han contado. Saberle los secretos a las calles, ponerle nombre a sus sombras,” señala la escritora argentina Sandra Lorenzano (en <http://www.sinembargo.mx/opinion/03-05-2015/34216>)

¹⁶ “Uno vuelve siempre a los viejos sitios donde amó la vida”, canta Mercedes Sosa. A lo que podemos agregar que uno también vuelve –o en el caso de las experiencias traumáticas allí vividas, muchas veces no puede nunca en realidad dejarlo– donde sufrió experiencias ininteligibles de violencia y dolor.

debiéramos pensar en una casona; en un paisaje bucólico, bello, tranquilo; en el color verde; en árboles frondosos; en el canto de los pájaros. Según la R.A.E, una villa es una “casa de recreo situada aisladamente en el campo”. No obstante, para los chilenos la palabra tiene una connotación muy distinta, connotación que le debemos a un espacio específico, “Villa Grimaldi”¹⁷, a su y nuestra historia, a nuestra memoria. Por lo mismo, con decir “villa” (así, con minúsculas y sin las comillas) en su obra (y no mencionar su apellido: Grimaldi, salvo en las didascalias del comienzo¹⁸), a Guillermo Calderón, dramaturgo y director de esta obra teatral, le basta para que el espectador sepa de qué se está hablando y para despertar de inmediato en muchas personas fuertes sensaciones, recuerdos, emociones. Es decir, el nombre funciona como un engrama para movilizar un conocimiento, así como pensamientos y sentimientos que tenemos, de alguna manera, latentes. Esto, hasta cierto punto, varía de sujeto a sujeto, según sus particulares convicciones y vivencias en la época evocada. La obra además da información sobre un debate que no le es familiar a toda la sociedad. Este conocimiento que entrega el guión a través de las voces de las actrices es matizado por las emociones y sensaciones que ocurren al estar, ver y vivenciar dicha obra en esos espacios¹⁹.

Cuando llegamos a un lugar, solemos percibirlo sobre todo por nuestra vista, percepción que, según explica Tuan, en el mismo libro ya citado, es muy fugaz, “a menos que se mantengan los ojos en él por alguna otra razón, como la reminiscencia de acontecimientos históricos que consagraron cierto lugar sagrado, o la evocación de su subyacente realidad geológica o estructural” (*Topofilia*, 130-131). Podemos agregar la reminiscencia de acontecimientos históricos que convirtieron un espacio en ícono de una memoria traumática, vinculada con el dolor sufrido por quienes estuvieron allí. Es el caso del espacio referido, unido a la discusión de qué hacer después y cómo re-presentar en ese espacio lo, en estricto rigor, inenarrable e irrepresentable, tema central de la obra de teatro.

“Villa Grimaldi”. Su nombre lo tenemos tan internalizado y vinculado a este lugar de tortura y desaparición durante la dictadura de Pinochet que quizás no reparemos en lo siniestro también de su denominación, que parece, por lo mismo, sarcástica o de mal gusto para referirnos a él²⁰ (como el nombre con que, coloquialmente, lo llamaban los personeros de la DINA: “el palacio de la risa”). Sin embargo, entendemos esto cuando pensamos que este espacio, como casi todos los

¹⁷ Aunque en Chile tenemos otras “villas” con una fuerte carga asociada a su nombre como la “Villa Baviera” y la “Villa Francia”.

¹⁸ Solo en la página 22 (y luego en la 46 y 59), se menciona el “Cuartel Terranova”. Este es el nombre que tuvo el lugar cuando fue cuartel de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA)

¹⁹ En realidad, el ejercicio intelectual y racional de debate que refleja y a la vez propulsa la obra, se combina con la emotividad de vivenciarla en sitios que, efectivamente, fueron lugares de detención, tortura y muerte.

²⁰ Cada uno de los sitios de detención, tortura y muerte recibió variadas denominaciones, quizá para que quienes ejercían allí dichas actividades pudiesen referirse a ellos con eufemismos y palabras muy distintas a la vergonzosa e inefable realidad que allí ocurría, como “Terranova”, “la venda”, “la disco”, “la villa”.

espacios, tiene una particular estructura de sentimiento (en la conceptualización de Richard Williams²¹), pues es un palimpsesto de usos, símbolos, historias, narraciones y destinos distintos que se han sobrepuesto (con su peculiar estética, geografía, historia, memorias), previo a aquel que la hizo más triste y siniestramente conocida. De hecho fue bautizada así antes de estar en manos de la DINA (fue, efectivamente, una villa e incluso un restaurante) y ser escenario de horriblos vejámenes a las cerca de 5000 personas que se estima que por allí pasaron, de las cuales 22 fueron ejecutadas en el lugar y 214 continúan “desaparecidas”²². La casona y otras edificaciones que allí existieron durante esa época, fueron desmanteladas (se había vendido para hacer un condominio) antes de que, por iniciativas de la sociedad civil, se pudiera recuperar este lugar, en condiciones de descampado, con muchas ruinas y escombros, por las destrucciones que allí hubo (la demolición material como metáfora de demoliciones más internas y, por tanto, más profundas, intensas, removedoras). El espacio, entonces, como una herida abierta y supurante, como fractura y remezón mnémico, donde algunas ideas y recorridos, algunas identidades y memorias, se sobreponen y enfrentan (“espacios disputados” los denominan ciertos geógrafos humanistas). El espacio como un tropo polisémico, conformado por una historia hecha por capas geológicas sucesivas que, no obstante, aúnan recorridos en una “imagen mental”.

Este tipo de espacios es entonces heterotópico, en la definición de Foucault (*Los espacios otros*) por los cambios que puede asignarle la sociedad en cuanto a sus funciones, por sus significaciones superpuestas, así como porque “tiene el poder de yuxtaponer en un único lugar real distintos espacios, varias ubicaciones que se excluyen entre sí” (4), algo un tanto más modesto que el *Aleph* que describe Borges en el cuento homónimo, como “uno de los puntos del espacio que contiene todos los puntos” (623), sin excluirse (“una especie de heterotopía feliz y universalizadora”, dice Foucault, aunque sobre el jardín). Y es, a la vez, heterocrónico porque también de esta manera se yuxtaponen (actualizándose) en el presente distintos tiempos²³.

Intentando responder la pregunta que cruza toda la pieza, sobre cómo reintegrar (presentar y re-presentar) este espacio polisémico, heterotópico y heterocrónico –con su carga pesada, contundente, despreciable–, la mejor manera de lograr su “agenciamiento geográfico”; en el campo de lo simbólico al tejido social y cultural dañado, destruido,

²¹ Para Williams, la estructura de sentimiento es una hipótesis cultural que permite leer estrategias simbólicas y de representación a partir de la forma en que fueron vividas. Es decir, de una experiencia social que todavía está en proceso. En entrevista con Beatriz Sarlo, sostiene: “mantengo el concepto de estructura de sentimiento para describir algo que sucede específicamente en las obras de arte, en la literatura: que se comunica y se realiza en un nivel diferente al de la ideología, en sistemas de atracción y repulsión, disposición de intereses, etc.” (Williams, 13).

²² Según cifras obtenidas por los mismos sobrevivientes.

²³ En el libro de testimonios *Nosotras también estuvimos en 3 y 4 Álamos*, Victoria Villagrán Aravena dice sobre Villa Grimaldi: “Seguí en ese lugar de horror varios días más y pensaba cómo esta casa que se notaba había tenido un hermoso pasado, lleno de paz, se había convertido en una casona de crímenes, tortura y dolor” (69).

obstruido, herido (Steve Stern denomina a esta particular memoria emblemática “la memoria como una ruptura irresuelta”), por lo allí vivenciado durante la dictadura, Alejandra (interpretada por la actriz Macarena Zamudio), sostiene:

Lo que a mí me gustaría es que nunca hubiera habido villa. Nunca. Y yo lo que realmente haría sería reconstruir la villa como era antes de que fuera villa. Reconstruiría la antigua casa solariega. Para mirarla y tener la ilusión de que aquí nunca pasó nada. Y sería una casa feliz. Y la llenaría de niñas. Sería la máquina del tiempo. Aquí no ha pasado nada. Como si estuviéramos todas vivas. Y tendría olor a carbonada. Y tendría gallinas. Y vacas (...) Y no se va a sentir una energía tenebrosa. Va a ser como estar presos en una infancia feliz. Pero sería infeliz porque todos sabemos lo que pasó. Y por eso sería perfecta. Porque sería una villa agrídulce (64).

Es tan fuerte lo ocurrido que, en esta genealogía del espacio, pareciera que entre las distintas memorias (aunque se intente luego resignificarlas), siempre prevaleciera la memoria del derrumbe, la memoria traumática, la de las experiencias límites, la memoria que la uruguaya Carina Perelli apoda “de sangre” y define como la “memoria que deviene de una experiencia de miedo, sufrimiento, dolor y pérdida tan extrema que se convierte en *el* hecho sobresaliente del pasado” (Boyarín, 40). Dicha memoria quizá radicaría sobre todo en los sobrevivientes, amigos y familiares y saldría poco de allí si no se hubiesen recuperado estos lugares, como pruebas fehacientes del horror ahí vivido. No obstante, como se ve en la obra, no basta con su recuperación, importa qué se hace allí, cómo se narran, cómo se difunden, cómo se comparten y, en especial, discuten –y así, construyen y habitan– estos espacios y las memorias que albergan.

Su propia naturaleza, su estética, pero, en especial, los actos que allí ocurrieron y ocurren, “marcaron” y “marcan” de alguna manera y le dieron y dan identidad a un determinado espacio (por lo mismo, tan distante y opuesto a los “no-lugares”, que señala Marc Augé, lugares de paso, sin identidad²⁴). La identidad entonces se la dan su naturaleza, pero, también, los distintos acontecimientos, la mayoría traumáticos, para quienes por allí pasaron²⁵ y las formas en que, posteriormente, se ha intentado utilizar

²⁴ Para mucha gente que visita el lugar, sin mediación de guía o acto, como apunta Michael Lazzara, la villa puede parecerse mucho a un no-lugar (212). Néstor García Canclini, en una entrevista con Alicia Lindón, apunta a algo relevante en esta cuestión cuando, por medio de un ejemplo, muestra que un espacio puede ser lugar para uno y no-lugar para otro. Para que sea lo primero, esta y otras expresiones de teatralidad cumplen un papel muy importante.

²⁵ Aunque tampoco estuvieron ausentes en tiempos de crueldad, vesania, muerte e ignominia, hechos de gran humanidad, eticidad, solidaridad y valentía, como los señalados por Tzvetan Todorov, en *Frente al límite* o, en el caso chileno, como aquellos estudiados por Jorge Montealegre, presentes en su libro *Memorias eclipsadas. Duelo y resiliencia comunitaria en la prisión política* o los muchos e impactantes ejemplos –varios en la misma “villa”– del libro *Relatos de dolores y esperanza*, de Gastón Muñoz Briones. El autor de este último, en la introducción señala que “en las condiciones más extremas, los hombres

ese espacio, a todo lo cual hace referencia esta obra. Parte importante de su identidad la aporta el ejercicio de debate en que se centra “Villa” (el artista alemán Horst Hoheisel alguna vez dijo, refiriéndose a los monumentos, que estos están vivos mientras se discute sobre ellos), debate irresuelto y más amplio a nivel de nuestra sociedad, sobre qué hacer con estas memorias dolorosas y supurantes, sobre cómo narrarlas y representarlas, cómo discutir las y conversarlas, cómo asumirlas y re-conocerlas, cómo abrir esta discusión, sacarla metafóricamente de estos sitios, compartirla y vivenciarla, cómo incorporarla a la agenda social. Para esto, la puesta en escena de “Villa”, a su manera, realiza un aporte, un “acto de memoria”, construyendo puentes entre pasado y presente y llevando a estos espacios y a esta discusión a personas que han estado distanciados o ajenos. Combate así uno de los principales riesgos que enfrentan estos espacios cuando se “recuperan” e “institucionalizan”, “monumentalizando” de alguna manera la memoria. Es lo que explica James Young que ocurre muchas veces con los monumentos, los que, citando al historiador alemán Martin Boszat, “en sus referencias a la historia, pueden no recordar tanto los acontecimientos como sepultarlos bajo capas de mito y explicación” (*At Memory's*, 94).

Para luchar contra esto, hacer allí una “mansión siniestra”, es decir, tratar de reconstruir el espacio exactamente cómo era cuando todo fue horror (la “literalidad” de la memoria), es otra de las “posibilidades” debatidas. “Posibilidad” en realidad imposible, la de lograr provocar/ evocar/ experimentar en los asistentes el horror vivido. Calderón ejemplifica esto (en entrevista personal) con la presencia de una “parrilla”²⁶ exhibida en el Museo de la Memoria, que describe como “uno de los lugares más siniestros del museo”.

Hacer un esfuerzo por reproducir una situación de tortura es un problema porque la tortura ocupa un espacio simbólico de algo que es irrepresentable. Pero, a la vez, el horror merece ser representado por razones como la de darle la trascendencia que tiene en nuestra cultura, de visitar la violencia de nuestra historia y también porque de alguna forma hay que traspasarlo, comunicarlo, tiene que trascender, no puede olvidarse. Sin embargo, como se discute en la obra, si se reproduce mal, pierde peso. Existe también una dignidad y respeto en no representarlo. Representar el espacio, el objeto o el momento de la tortura, es algo que para mí gusto es tabú, es un tabú que apoyo, un tabú que pienso que tiene que ser visto como tal. Sin embargo, hay mucha gente que siempre pretende representarlo. Esa cama, ese catre en el Museo de la Memoria, para mí, es el momento más problemático del museo, pero no se ve así, la gente en general lo agradece porque siente que es una forma de demostrar lo cruel y equivocado de todo el proceso de la dictadura.

tienen esa dimensión maravillosa de comunicarse y sentir” (2), lo que además demuestra a través de cada uno de sus relatos.

²⁶ La “parrilla” era la forma más habitual de tortura de la época. Consistía en amarrar al detenido desnudo sobre un catre de metal y aplicarle descargas de electricidad sobre distintas partes del cuerpo.

Este discernimiento, relacionado con una estética realista (y una memoria literal), nos refiere, de cierta manera, a la memoria comunicativa (que tiene que ver con lo directamente testimonial) y es la idea detrás, por ejemplo, de que algunos sobrevivientes, hoy guías, lideren un recorrido por este espacio (también de la exhibición de un riel con restos humanos encontrado en el mar, en la Bahía de Quinteros, así como la existencia de un archivo oral con los testimonios de sobrevivientes). Por otra parte, se discute también la posibilidad de hacer allí un museo, como alternativa de re-presentar estas memorias (la memoria cultural, a la que se refiere Jan Assman). Dicha memoria tiene por característica la reflexividad y, así como la memoria comunicativa se vincula con la proximidad con lo cotidiano, esta se caracteriza por su distancia de lo cotidiano (Assman, 128-129). Estas perspectivas dan lugar a una tercera que tiene que ver con dejar el sitio como está, como especie de documento de discusiones y acuerdos, posición que también plantea la Alejandra interpretada por la actriz Macarena Urzúa, porque ese estado, ese paisaje, con lo que allí hay, con lo que falta, con su estética que mezcla abandono y vida, dice mucho. Su estética, su maqueta, lo que se ha construido, de-construido, re-construido, dan testimonio, a su manera, de lo que en él ocurrió, incluso en los últimos años, dado que una vez recobrada la democracia, debido, entre otros, a la nula preocupación estatal, fueron los mismos sobrevivientes y familiares, así como los pobladores de Peñalolén y La Reina, quienes lograron recuperar el sitio para ir haciendo allí, poco a poco, y fruto de la colaboración, lo que pudieron. Por lo mismo, quedó una mezcla extraña e incómoda. En la obra, Macarena (Alejandra), sostiene:

Es un monumento a la colecta, a la organización popular. Y a ir armando de a poco porque nunca nadie nos dio nada. Qué loco. Es como nuestra historia nacional. Por eso quedó un poco camposanto. ¿Quién se iba a imaginar que íbamos a tener nuestra Pompeya en Peñalolén? Nadie. Bueno. Por eso ahora yo pienso que es mejor que todo quede igual. Para que la villa cuente esta historia. La historia de no importar mucho (...) Hay que dejarla como está. Porque parece sitio eriazo. Parece parque tomado. Parece casa demolida. Uno llega y como que no hay nadie. Como que es un poco pueblo abandonado (45).

Esta mezcla es producto también y sobre todo de decisiones políticas, de intentos “consensuales” tímidos y temerosos de la etapa conocida como “transición” luego de la dictadura (que, según muchos indicios, continúa hasta hoy). Como señala el sociólogo Tomás Moulián, en *Chile actual, anatomía de un mito*, “la declaración del consenso manifiesta discursivamente la decisión del olvido absoluto”. Entonces, pese al discurso oficial, el espacio físico y mental presenta fisuras, un descalce, una incomodidad (opuesta, en cierto modo, a la “institucionalización”) que es, asimismo, característica de la memoria, que, como sostiene Pilar Calveiro, “...es también –y tal vez sobre todo– desestructuración. La memoria viva, palpitante, escapa del archivo, rompe la sistematización y nos conecta invariablemente con lo incomprensible, con lo incómodo. Hay que recuperar una y otra vez la incomodidad de la memoria” (cit. en

Lorenzano y Buchenhorst, 11). ¿Logran hacer esto los sitios de memoria? ¿Lo logran por su sola presencia? Muchas veces su “institucionalización” como sitio de memoria propulsa, más bien, lo contrario (su “monumentalización”), por lo mismo, tienen una importancia fundamental los actos de memoria que allí (o en otros espacios, pero sobre ellos) se realicen para tratar de revertir esto, como lo hace “Villa”, llevando incluso a estos lugares (y narrándoselos; los lugares, discusiones y problemáticas que suscitan) a muchas personas que ni siquiera conocían empíricamente estos sitios (Calderón calcula que la mitad del público de la obra no había estado nunca en estos espacios). Lo hace, a su vez, planteando, dando a conocer, amplificando, un debate importante sobre este tema (y con él, muchas preguntas que, aunque no tengan respuestas claras, no son por ello menos imprescindibles).

II. EL ESPACIO ESCÉNICO Y LA PERFORMATIVIDAD DE LA MEMORIA

En el fondo, cualquier espacio de memoria (así como la memoria), debe ser recreado, reelaborado una y otra vez. Porque el espacio en sí no parece bastar para narrar los hechos que allí ocurrieron (podemos, en cierta y limitada medida, ver/ percibir lo que el lugar **es**, pero de alguna manera es necesario también narrar, simbolizar, explicar, plantear, transmitir lo que **fue**). Ello se debe, en parte, a que la memoria, es procesual, selectiva, diversa, relacional, performativa (y el espacio no es un recipiente vacío e inerte, sino un tropo polisémico, heterotópico, dinámico, politizado, construido, habitado, practicado también a través de distintos actos). Es a través de su discusión, de conversarla, narrarla, debatirla y materializarla a través de estas y otras acciones que ella es. Y a producir y reflejar esta discusión y reflexión, como lo demuestra “Villa”, se puede aportar desde el arte (en este caso, el teatro), permitiéndose intervenir, opinar y propulsar debates y procesos de memoria en nuestra sociedad (la obra presenta un debate que, por lo tanto, propulsa un debate sobre el debate).

Como afirma Leonor Arfuch, la memoria tiene el poder de instaurar una realidad que, como tal, no preexiste a su intervención (*Crítica*, 79). Por tanto, se deben conocer, discutir y elaborar diferentes visiones, distintas narrativas, que den cuenta de lo que allí ocurrió. Narrativas que, por supuesto, no coinciden y eso no debiera sorprender porque tiene que ver con las características de la memoria, con su incomodidad, su desencaje, con su dinamismo, con su hacerse en el ejercicio mismo, que implica encontrarse, discutir, ficcionalizar, transformar (entre otros, el espacio). Como señala Andreas Huyssen, “el tema no es si olvidar o recordar sino más bien cómo recordar y cómo manejar las representaciones del pasado recordado” (84).

En su acción dramática –en cuanto a eje organizador del mundo del drama (Villegas, 35)–, “Villa” da cuenta entonces de las discusiones que la existencia y usos de este lugar han propulsado, encarnando, de esta forma, el sitio importante que tiene

el espacio en la memoria individual y colectiva²⁷, donde esta, de alguna manera, se ancla, se materializa, en la concepción de Jelin. La obra, pero también su puesta en escena, su itinerancia y las conversaciones que ha suscitado, logran activar y expandir una discusión y toma de conciencia y de postura, más allá del debate académico y de las organizaciones de derechos humanos. Permite identificar y “punzar” a quienes participan de/ en ella (como el “*punctum*”, que nombra Barthes refiriéndose a la fotografía, el detalle que atrae o lastima, aquello que sale de la escena para punzar el yo), más que como espectadores de una obra de teatro, como partícipes de un “acto de memoria”. Este cuenta con una eficacia performativa, que hace o puede hacer a los participantes tomar conciencia de la responsabilidad y papel que tienen en este tema (ser partícipes es ser responsables, tanto en la época aludida como hoy²⁸), de la necesidad de identificarse, de tener una postura en una discusión que no es solo de quienes sobrevivieron tal época y lugar, de quienes trabajan en estos temas, de la generación que sufrió los horrores en carne propia, de sus familiares, ni de ningún segmento de nuestra sociedad. Este es un tema que nos punza y debe importar a todos y cada uno de nosotros como miembros de una sociedad que vivió y permitió lo ocurrido, que debe conocer y reconocer su papel y responsabilidad en ello, por lo hecho y lo no hecho, por lo hablado y lo silenciado, por lo actuado y lo permitido. De hecho, las personas que fueron a ver esta obra a los distintos “sitios de conciencia” donde se presentó, no son los participantes asiduos de las actividades realizadas en esos escenarios y muchos no habían estado allí antes. Este es entonces un mérito indiscutible de este acto de memoria: llevar “Villa” (y, con ella, la temática y la discusión) a distintos espacios vinculados con las memorias de la dictadura, para abrir estos espacios (y con ellos las memorias y el debate sobre las memorias y sus relatos y re-presentaciones), para que una población mayor los incorpore a su cartografía cotidiana visitándolos, conociéndolos, discutiéndolos, contándolos. En el fondo, es el ejercicio que propulsa la teatralidad de este acto de memoria el que pone de manifiesto un entramado de infinitos caminos e intersecciones posibles entre memoria y espacio, con los cuales cada sujeto y cada sociedad confecciona su mapa mental.

Para ello, tiene un papel determinante entonces el **espacio escénico**. El “efecto de distanciamiento” que nombra Brecht en su ensayo “Sobre el teatro experimental”, parecido al proceso de extrañamiento (*ostranenie*), señalado por el formalismo ruso (Shklovski) para definir la naturaleza de lo artístico, propio del teatro, donde los espectadores pueden sentirse, como tales, alejados y un tanto ajenos emocionalmente a lo que se re-presenta en el escenario, logra revertirse a través de este acto de

²⁷ James Young, hablando de los memoriales, dice que más que de “memoria colectiva” (*collective memory*) prefiere referirse a la “memoria recolectada” (*collected memory*), “las muchas memorias discretas que se reúnen en espacios memoriales comunes y a las que se les asignan un significado común” (*The Texture*, xi)

²⁸ Aquí es interesante mencionar el concepto de “cómplices pasivos”, puesto en la palestra por el ex presidente chileno Sebastián Piñera, quien en una entrevista del 31 de agosto de 2013, algunos días antes del 40° aniversario del golpe de Estado, acusó a muchos chilenos de ser “cómplices pasivos” de la dictadura.

memoria. Este es conformado no solo por la obra, sino también por su puesta en escena y a veces posterior discusión y debate así como por el recorrido que luego de ella hizo el público por los lugares donde se presentó²⁹ en diferentes espacios de memoria vinculados con las memorias de la dictadura, lo que nos recuerda en todo momento que la temática y discusión son reales, vigentes, atinentes, necesarias, urgentes, actuales, pues apuntan a problemas irresueltos de nuestra sociedad, problemas que, por lo mismo, nos atañen a todos y ante los movimientos más tenues (y otros no tanto), irrumpen, en la terminología de Alexander Wilde³⁰.

Estas divagaciones nos hacen tomar conciencia de que los espacios (y las memorias y las teatralidades) son dinámicos, que la historia que cuentan es producto de una discusión que, por supuesto, es política (politicidad entendida, como dice Homi Bhabha, como performatividad³¹), que los espacios (y las memorias y las teatralidades) tienen una textura (que hace referencia a la superficie, pero también al contexto, con lo que subyace bajo esa superficie, irrumpiendo también con su historia, con lo que allí ha ocurrido, con cómo se ha pensado y representado). Dejan en evidencia además que los espacios requieren de agentes humanos, que los discutan, los narren, los muestren, los delimiten, los simbolizen. Por lo mismo, la dimensión de las subjetividades es muy importante para hablar de los espacios (y las memorias y las teatralidades) y, más aún, de los espacios de memoria.

La obra nos lleva así a reflexionar sobre algunas características de la memoria, como su performatividad (su hacerse en el mismo ejercicio), su carácter individual, pero también colectivo, donde a través de su discusión y ejercicio, se construye, re-construye, de-construye (igual que los espacios y las teatralidades). Por otra parte, toda memoria es enmarcada (también en un territorio determinado). Según Maurice Halbwachs, no hay memoria colectiva –y toda memoria lo es–, que se desarrolle fuera de un marco espacial (aquí encontramos otra similitud con los espacios y las teatralidades, los que, de igual manera, son enmarcados por la mirada subjetiva de un/os observador/es participante/s). Todas estas características son tales porque la memoria es constitutiva de nuestra cultura y, como dice Stuart Hall, “la cultura no es arqueología, es producción” (494). Por lo mismo, como lo demuestra esta obra teatral, la memoria (así como sus posibilidades de re-presentación y así como los espacios)

²⁹ En realidad, “Villa” siempre se presentó junto a otra obra, “Discurso”. Entre ambas, había un intermedio de entre 10 y 15 minutos, donde el público (en Chile, Calderón estima que 2500 personas vieron la obra), instintivamente, se dedicaba a recorrer el lugar, acto que el dramaturgo y escritor describe como “epílogo” de la obra, el que cree muy necesario, pues ayuda a los participantes a ver el sitio desde otra perspectiva, cuestionándose cómo se re-presenta allí la memoria, lo que no suele ocurrir con los visitantes de estos sitios.

³⁰ Wilde define las “irrupciones de la memoria” como “hechos públicos que asaltan la conciencia nacional de Chile, espontánea y a veces súbitamente, y evocan asociaciones con símbolos, figuras, causas, estilos de vida, que, en una medida fuera de lo común, se relacionan con un pasado político que todavía está presente en la experiencia vivida de una parte importante de la población”.

³¹ En *El lugar de la cultura*, a raíz del análisis de una novela de Nadine Gordimer, afirma que en esta se “exige un desplazamiento de la atención de la política como una práctica pedagógica e ideológica a la política como la necesidad imperiosa de la vida cotidiana, la política como performatividad” (32).

no es unívoca (ni consensuada), rígida ni rotunda, sino que una posibilidad siempre en movimiento, nunca finalizada, conformada por múltiples trozos y fisuras que deben ser reunidos y debatidos de manera colectiva para respetar su naturaleza e impactar y actuar³² en la sociedad.

Se enfatiza entonces la idea de que casi o más importante que las cuestiones de qué hacer con ex campos de prisioneros y centros de detención y tortura o de cómo construir un museo de la memoria, entre otras, es el papel que le cabe a la discusión, al debate, a la visibilidad que de esta manera se les da a estos temas. Ellos logran transformar las distintas posturas y opiniones en verdaderos “actos de memoria”, necesarios y trascendentes en nuestra sociedad, una sociedad que constantemente evade hablar de muchas cosas, con un temor residual que arrastramos desde la época evocada. Es importante, por supuesto, el contexto, la difícil relación que los chilenos tenemos y hemos tenido con nuestro propio pasado traumático de la época de la dictadura de Pinochet y el miedo que perdura. Está presente allí el fracaso de conversar, conocer, juzgar y, así, elaborar el pasado, pues se opta por escamotear muchos temas, intentando evadir los conflictos, producto de este miedo persistente, protagonista de la postdictadura.

Dicho temor tiene varias aristas: la sociedad que prefiere no hablar del horror (algunos que intentan justificarlo), pero también aquellos que creen que no cualquiera puede aportar en este debate. Esto, por tratarse de temas duros, fuertes y, por lo mismo investidos de una cierta solemnidad, temas casi sagrados, que están en un territorio entre-medio (*in-between*, dice Bhabha), en una zona umbral (Victor Turner, haciendo referencia a las etapas de los ritos de paso, señaladas por Van Gennep, habla de “liminalidad”), un sitio pantanoso, distante. Estos temas, por su sola existencia, por el cuidado que merecen, parecen aconsejar a muchos mantenerlos a distancia, no hablar de ellos. Desde esta perspectiva, pareciera que solo pueden hacerlo quienes los sufrieron. Si no, hay que ser muy cuidadosos, respetuosos, evitar banalizarlos. Los lugares también pueden ser sacralizados. De hecho, el escritor alemán Karl Markus Michel acuñó el concepto de “topolatría” para referirse a lugares históricos que se han convertido en especies de memoriales (citado en Ekman, 4).

Al riesgo de banalizar estas memorias (y espacios) se opone, entonces, la amenaza de su sacralización. Todorov señala que la memoria en sí no es ni buena ni mala. De hecho, algunos de los beneficios asociados a su ejercicio pueden ser neutralizados, e incluso desviados. Esto, “en primer lugar, por la propia forma que adoptan nuestras reminiscencias, navegando constantemente entre dos escollos complementarios: la *sacralización*, aislamiento radical del recuerdo, y la *banalización*, o asimilación abusiva del presente al pasado” (*Memoria del mal*, 195).

En este terreno, la obra, logra, sin banalizarlos, desacralizar el tratamiento de estos temas (como un paso importante también para “desnaturalizarlos”, porque cuando algo se sacraliza, es consagrado como “natural”). En “Villa” hace esto a través de tres

³² “Actuar” en su doble acepción: re-presentar y presentar o hacer algo.

personajes en su treintena (o, un mismo personaje, con distintas posiciones), que son hijas de sobrevivientes y hablan en un lenguaje coloquial, que a algunos puede parecer liviano, sobre las posibilidades de qué hacer con Villa Grimaldi. Por ejemplo, cuando Alejandra (interpretada por Carla Romero) dice: “Entonces pasa el tiempo, ya, y va a caer, y va a caer, toda la cuestión” (23). Y más adelante, defendiendo también su posición de reconstruir el lugar tal como fue, habla de la “ambientación artística”.

Crearía un falso antiguo. Pintaría las paredes con agua con tierra, otra paleta de colores en el fondo. Tonos como sepia. Y compraría la parafernalia. Compraría una cama metálica, compraría cables y enchufes, compraría uniformes, compraría ropa con solapa, compraría olor a caca. Para crear una especie de disneylandia de realidad realista. Para que la gente se sintiera como sintiendo esto tiene que haber sentido la gente que sentía. Y al público los haría sentir como presos (23).

Como un camino para desacralizar época y mitos, la obra destaca así la teatralidad de situaciones muy dolorosas, provocando una cierta “desfamiliarización” a través de otra mirada, tomando esa distancia que permite el teatro, pero para provocar la reflexión y el debate. Para esto, es importante el permiso que se concede un autor que nació en 1971, que si bien ha reconocido tener ligazón con el tema por historias familiares, no ha querido hablar sobre esto. No obstante, se atreve a plantear esta discusión de una manera que a muchos puede parecerles excesivamente racional, fría, distanciada. Algo así señaló el dramaturgo Marco Antonio de la Parra sobre la obra, en una crítica en el diario *La Nación* (30/01/2011). Allí dice “Villa es interesante pero cierta frialdad al servicio de las ideas y enfriando emociones no consiguió tocarme”. Como señalamos antes, la obra en sí apunta a lo intelectual, con su debate de ideas sobre el tema, creando quizás cierto distanciamiento entre los participantes. No obstante, este se revierte al ponerse en escena en determinados espacios, donde lo allí vivenciado apela más bien, a un nexo o memoria emotiva que Marianne Hirsch denomina “heteropática”. Esta memoria permite “sentir y sufrir con el otro”, es decir, en ella la “empatía” se da con mucha gente³³. Porque el acto de memoria aquí analizado no es únicamente la pieza teatral, sino también su montaje, su itinerancia por distintos centros de detención y tortura durante la dictadura, sus debates, la cobertura de la prensa y lo que todo esto ha provocado, lo que hace referencia a la teatralidad.

III. LA TEATRALIDAD

No es solo por ser una obra teatral que “Villa” aporta elementos de teatralidad, de hecho, teatralidad no es sinónimo de teatro. La misma obra, apunta en varios pasajes

³³ Recordemos que la postmemoria, o la memoria que tienen los hijos de sobrevivientes de traumas colectivos que “recuerdan” historias e imágenes con las cuales crecieron, pero no vivieron, es un tipo de memoria heteropática. En Mieke Bal y otros, eds. *Acts of Memory* (Hanover y Londres: Dartmouth College, 1999).

a la teatralidad de la vida, lo que Victor Turner denomina “drama social” y Kenneth Burke, “drama de vivir” (*drama of living*). Muchas expresiones artísticas y/o ciudadanas muy heterogéneas pueden ser vistas y analizadas desde esta perspectiva. Este concepto se refiere más bien a una escenificación de los imaginarios sociales a través, como se ve en la definición de Féral, de actos realizados por cuerpo/s que representa/n y presenta/n, logrando transformar de alguna manera aquello que intervienen, a través de acciones, a través de sus símbolos. La teatralidad no es una característica que los objetos tengan en sí mismos, sino algo de lo cual pueden ser investidos a través de la mirada³⁴, mirada que se relaciona directamente con la reflexión, con la decisión consciente del espectador/participante de convertirse en tal. Como señala Ileana Diéguez, la teatralidad, en realidad, “se configura en el acto de la mirada, a través del cual se semiotizan prácticas espontáneas que tienen una funcionalidad simbólica inmediata. Es la mirada la que transforma el hecho cotidiano en ‘hecho teatral’” (180). Y mirar algo es, de alguna manera, un prerrequisito para la reflexión (desautomatizando lo naturalizado) y por lo tanto, para actuar, transformar e intervenir.

Cuando los distintos elementos de teatralidad de este acto de memoria conducen nuestra mirada hacia el espacio y sus memorias, reparamos en la coexistencia de un espacio real y otro conceptual (espacio escénico y espacio dramático), ambos claramente presentes en la discusión que tienen las tres Alejandras, símbolos probables de distintas visiones de una misma sociedad. La idea de un parque por la paz (la posibilidad de embellecer de alguna manera el horror), de un museo (la posibilidad de re-presentarlo desde una cierta distancia) o de una “mansión del horror” (la posibilidad de re-construirlo tal cual fue) implican conceptualizar el espacio, enfatizar sus símbolos y ahondar en sus representaciones. Cómo contar una historia, cómo representar el horror, son temas recurrentes, para cuya respuesta se echa mano a diferentes elementos que tienen que ver con la teatralidad, con el uso de elementos teatrales no solo porque, por supuesto, se trata de una obra de teatro, sino que, además, porque en dicha obra se discute sobre cuáles de estos recursos deben utilizarse en el espacio real. Se mencionan colores, luces, objetos posibles de exhibir y utilizar para “mostrarlo” a la sociedad.

Hay una teatralidad importante en el tema discutido y en la manera de hacerlo. En los argumentos textuales, pero también en los corporales, gestuales, el sonido, la iluminación, las voces y, en especial, el espacio escénico. Al tener una escenografía, utilería, vestuario, maquillaje, todo muy simple, al carecer incluso de música, se logra enfatizar la atención de los participantes sobre todo en dos elementos: en la voz (amplificada con micrófonos inalámbricos además de por la fuerza del mismo texto reforzado por la actuación) y en el espacio escénico, más allá del escenario, el espacio donde se ubica este, es decir, Villa Grimaldi, Londres 38, Casa Memoria José Domingo

³⁴ Lo que lleva también a varios autores (Taylor, *The Archive*; Schechner, *Performance*) a afirmar que prácticamente cualquier acontecimiento puede ser estudiado como *performance* sugiriendo, por lo tanto, que esta funciona como una epistemología.

Cañas y el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, en Chile³⁵. De hecho, las tres actrices, vestidas de manera muy sencilla, con jeans y polera, peinadas con un simple “moño” y sin ningún maquillaje especial, solo cuentan en escena con un escritorio, tres sillas, una maqueta de la villa y luz plana para narrar. Y lo que narran se amplifica a través del micrófono que cada una porta, como símbolo de que más allá de sus historias e ideas individuales, importa el diálogo, la discusión y la construcción colectiva (y recolectada); que más que SU discusión y construcción, es NUESTRA discusión y construcción; que más que SU voz, es NUESTRA voz la que oímos reproducida. Para mostrarlo, ampliar este debate y escenificar que este no es solo de ellas sino de todos, como miembros de esta sociedad, que vive o sobrevive con heridas abiertas que se evaden pero que no por ello dejan de existir, es que las tres actrices utilizan micrófonos inalámbricos en escena con lo que simbolizan la amplificación de esta obra y de este debate.

Por otro lado, la utilización de espacios escénicos que fueron centros de detención y tortura o que están de otras maneras vinculados con las memorias de la época (como el Museo de la Memoria, que incluso es citado y comentado en la obra³⁶), es una manera también para amplificar este debate en el espacio supuestamente público, dando a conocer allí temáticas y discusiones que mucha veces y por mucho tiempo se han intentado mantener en ámbitos pequeños y cerrados (hasta “privados”), afirmándolos así como parte constitutiva importante de nuestro pasado y presente. Utilizar allí una escenografía muy sencilla es una manera además de lograr no “desenfocar” ni distraer la atención de los participantes de esta experiencia, y hacerlos entender que todo esto es “real”. Por ello, y enfatizado por el espacio escénico, los participantes toman o pueden tomar conciencia de que son más que simples espectadores de una obra de teatro tradicional en un escenario también “tradicional”. Son más bien, participantes en un acto de memoria, donde la idea es que incorporen el espacio escénico a su experiencia y que esta los “mueva”, “con-mueva”, en fin... “re-mueva” una memoria heteropática que los impulse a tomar conciencia también de su responsabilidad y de las posibilidades de participación en el presente.

En el caso de “Villa”, a través de la experiencia de la obra y su “amplificación” y vivencia en los espacios escénicos en los que se presentó, se logra “desautomatizar” la mirada de muchos temas vinculados con las memorias de la dictadura (y los sitios de memoria), para punzar y motivar una percepción, conocimiento y reflexión. Percibimos distintos elementos de teatralidad en su guión dramático y en su puesta en escena, pero, en especial, en su montaje en diversos espacios vinculados con las memorias de la

³⁵ Steve Stern menciona distintos “nudos” de memoria que nos llaman a la reflexión. Entre estos, están los espacios físicos. Son “lugares y restos que son artefactos directamente descendientes del gran trauma o viraje histórico, y aquellos que son invenciones humanas `después del hecho” (24). El Museo de la Memoria sería de los últimos.

³⁶ Calderón comenta (en entrevista personal) que, al montar la obra allí, adaptaron algunos parlamentos que decían, por ejemplo, “allá, en el Museo de la Memoria” por “aquí...”, para, en palabras del director y dramaturgo, “hacemos cargo del lugar”.

dictadura, performando allí esta discusión y construcción, y haciéndonos tomar conciencia también de su posible de-construcción para desnaturalizar los conflictos en esta temática, y asumir que estos también tienen un largo alcance pues tienen que ver con toda la sociedad. De-construirlos, entonces, implica volver a posar en ellos una mirada... nuestra mirada. Esto tiene que ver tanto con la teatralidad de los conflictos en sí como de las presentaciones de esta obra en distintos escenarios, mostrándolos, obligándonos a reparar en ellos, desnaturalizando su existencia y el debate que despiertan y han despertado, obligándonos también a reflexionar sobre ellos (los espacios), sobre las memorias, sobre cómo presentarlas y re-presentarlas. Es decir, cómo narrarlas.

La obra logra intervenir el territorio, “practicarlo” llevando hasta estos espacios de memoria, su debate (distintas narrativas) para un público que muchas veces no conoce ni la discusión ni estos lugares. Por otra parte, muestra y de-muestra que la memoria no es unívoca ni pasiva, que es incómoda, que debe discutirse y construirse de manera colectiva (o recolectada), que es portada por cuerpos que se mueven por distintos espacios (narrándolos), que tiene múltiples posibilidades de ser re-presentada (todas ellas, performativas, es decir, políticas). Permite también acercarnos (tanto en el espacio dramático como en el espacio escénico, a ideas y discusiones que para muchos parecen alejadas, distanciadas, casi de otros, ajenas), a estos espacios, los que, de esta manera, pueden cumplir un papel similar al de los “contra-monumentos” explicitados por Young³⁷, los que gatillan una discusión, una reflexión y una confrontación constante con el pasado.

Porque lo que se haga en el lugar, si se edifica y organiza allí un museo o se deja el sitio tal cual, si cuenta con guías, si se construyen archivos y monumentos, no es tan relevante como la relación que crea en y con él quien experimenta allí este “acto de memoria” (las “utopías de proximidad” comentadas por Bourriaud). Estas permiten que los participantes se conviertan en “vividores” (Debord) o “actores”, como señala Augusto Boal, quien en *Teatro del oprimido* dice que el espectador es a la vez actor, asumiendo así la responsabilidad y riesgos de ver y actuar sobre lo que se ha visto/ experimentado (17). Es lo que le/ nos ocurre en esta expresión de teatralidad, con el espacio, con lo que allí se siente, con lo que le provoca, con las preguntas que surgen de esta experiencia o con la discusión de todo esto con otros.

Para ello, no importa solo el espacio físico sino también el mental. En el fondo, más que una posible “solución” que puedan encontrar los personajes o el público, importa el debate, un debate situado en el mismo lugar sobre el que se discute. Pensar y conversar allí las distintas alternativas es un paso importante para la “elaboración”

³⁷ En la introducción de su texto *At Memory's Edge*, Young señala un ejemplo de contramonumento, obra del artista berlinés Jochen Gerz, el que busca, “no consolar sino provocar; no permanecer fijo sino cambiar; no perdurar sino desaparecer; no ser ignorado por quienes pasan por allí sino demandar su interacción; no permanecer prístino sino invitar a su propia violación; no aceptar graciosamente la carga de la memoria sino tirarla de vuelta a los pies del pueblo” (7).

de un pasado traumático, en palabras de Freud. Las mujeres –hijas de madres violadas allí, como sinécdoque de una sociedad violada, maltratada, abusada, herida–, pueden conversar y “actuar” sus traumas como un primer paso para luego, a través del debate extendido (sinécdoque a su vez de la necesidad de ampliar estos temas a toda la sociedad), poder elaborar o comenzar a elaborar colectivamente lo ocurrido y superar, de alguna manera, la memoria traumática

“Recuperar” el lugar es, así, un primer paso, pero no solo por “tener” un espacio físico y administrarlo, pues, como deja en evidencia “Villa”, las acciones, búsquedas, luchas, discusiones y conversaciones que allí se desarrollan son muy relevantes para movilizar y “amplificar” las memorias y sus narraciones y debates (para lograr “ampliar” el universo de “oyentes”, gatillar su empatía y su participación activa), para mantenerlas incómodas, “cuestionantes”, heteropáticas, curiosas, dinámicas, presentes y vivas. Discutir sobre las memorias y las formas de narrarlas y re-presentarlas es una manera también de reactualizarlas (de-construyéndolas constantemente) para profundizar y “actuar” en el espacio dramático y escénico (tanto micro como macro) y para fomentar relaciones que llevan a sus participantes a intervenir de manera activa en la construcción política en el presente.

*Universidad de Santiago de Chile**

Instituto de Estudios Avanzados (IDEA)

Román Díaz 89, Santiago (Chile)

yzaliasnik@hotmail.com

OBRAS CITADAS

- Arfuch, Leonor. *Crítica cultural entre política y poética*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Assman, Jan. “Collective Memory and Cultural Identity”. *New German Critique* N° 65, Cultural History/Cultural Studies. (Spring - Summer, 1995) 125-133. Disponible en: <http://links.jstor.org/sici?sici=0094033X%28199521%2F22%290%3A65%3C125%3ACMACI%3E2.0.CO%3B2-Z>
- Augé, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 1994.
- Barthes, Roland. *Cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Trad. Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós, 1989.
- Bhabha, Homi. *El lugar de la cultura*. Trad. César Aira. Buenos Aires: Manantial, 2007.
- Boal, Augusto. *Teatro del oprimido I*. Trad. Graciela Schmilchuk. México: Editorial Nueva Imagen, 1982.
- Borges, Jorge Luis. “El Aleph”, *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.
- Bourriaud, Nicolas. *Estética relacional*. Trad. Cecilia Beceyro y Sergio Delgado. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.

- Boyarin, Jonathan, ed. *Remapping Memory. The Politics of TimeSpace*. Minneapolis y Londres: University of Minnesota Press, 1994.
- Brecht, Bertolt. “Sobre el teatro experimental”. *Escritos sobre teatro*. Trad. Genoveva Dieterich. Barcelona: Alba Editorial, 2004. 64-87.
- Burke, Kenneth. *A Grammar of Motives*. Londres: University of California Press, 1969.
- Calderón, Guillermo. Entrevista con Yael Zaliasnik (vía Skype), 2 de abril, 2015.
- . *Teatro II. Villa – Discurso – Beben*. Santiago de Chile: LOM, 2012.
- Debord, Guy. “Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional”. Documento Fundacional. Trad. Nelo Vilar. 1957. www.sindominio.net/ash/informe.htm
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano. I Arte de Hacer*. México: Universidad Iberoamericana, 1996.
- De la Parra, Marco Antonio. “Fin de fiesta”. Columna de opinión Diario La Nación 30/1/2011 (blog).
- Diccionario Real Academia de la Lengua Española. www.rae.es
- Diéguez, Ileana. *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- Ekman, Mattias. “The Memories of Space”. Conferencia. Nottingham Trent University . 18 de septiembre, 2009.
http://www.academia.edu/407077/The_Memories_of_Space_An_Architect_Reading_Aleida_and_Jan_Assmann_s_Model_of_Cultural_Memory_in_Connection_With_the_National_Gallery_in_Oslo
- Féral, Josette. *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Trad. Armida María Córdoba. Buenos Aires, Galerna, 2004.
- Foucault, Michel. “Los espacios otros”. Disponible en:
https://docs.google.com/document/d/1e_rh6BVLfRaG9akuHUAcxWYpplEly7OZtO3wlmzXzUk/edit?hl=es
- García Canclini, Néstor. Entrevista con Alicia Lindón. “Diálogo con Néstor García Canclini. ¿Qué son los imaginarios y cómo actúan en la ciudad?” *EURE*, vol. XXXIII, N°99. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, agosto 2007. 89-99.
- Halbwachs, Maurice. *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos, 2004.
- Hall, Stuart. “Pensando en la diáspora: en casa, desde el extranjero”. En *Heterotropías: Narrativas de identidad y alteridad latinoamericana*, Carlos Jáuregui y Juan Pablo Dabove, (eds.). Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2003, 477-500.
- Hirsch, Marianne. “Projected Memory: Holocaust Photographs in Personal and Public Fantasy”. En Mieke Bal, Jonathan Crewe y Leo Spitzer, eds. *Acts of Memory*. Hanover y Londres: Dartmouth College, 1999. 3-23.

- Huysen, Andreas. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Trad. Silvia Fehrmann. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Jelin, Elizabeth, comp. “Memorias en conflicto”. En: *Puentes*, número 1, agosto 2000. Publicación trimestral del Centro de Estudios por la Memoria, Comisión Provincial de la Memoria de La Plata. 6-13. Disponible en: http://www.comisionporlamemoria.org/revistapuentes/anteriores/puentes_pdf/PUEENTES%2001%200K/PUEENTES1.pdf
- Lazzara, Michael. *Prismas de la memoria: narración y trauma en la transición chilena*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2007.
- Lorenzano, Sandra y Ralph Buchenhorst, eds. *Políticas de la memoria. Tensiones entre la palabra y la imagen*. Buenos Aires y México: Gorla y Universidad del Claustro de Sor Juana, 2007.
- Montealegre, Jorge. *Memorias eclipsadas. Duelo y resiliencia comunitaria en la prisión política*. Santiago de Chile: Asterión, 2013.
- Moulián, Tomás. *Chile actual. Anatomía de un mito*. Santiago de Chile: Lom-Arcis, 1997.
- Muñoz, Gastón. *Relatos de Dolores y Esperanza*. Versión en Word facilitada por el autor.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- Piper, Isabel y Evelyn Hevia. *Espacio y recuerdo. Archipiélago de memorias en Santiago de Chile*. Santiago de Chile: Ocho Libros, 2012.
- Schechner, Richard. *Performance Studies. An Introduction*. Nueva York: Routledge, 2006.
- . *Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, 2000.
- Shklovski, Viktor. *El arte como artificio*. En es.scribd.com/jpjarpa/d/5494913-el-arte-como-artificio
- Stern, Steve. *Recordando el Chile de Pinochet*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2009.
- Taylor, Diana. “El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política”. <http://hemi.nyu.edu/archive/text/hijos2.html>
- . *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press, 2003.
- Todorov, Tzvetan. *Memoria del mal, tentación del bien. Indignación sobre el siglo XX*. Trad. Manuel Serrat Crespo. Barcelona: Ediciones Península, 2002.
- . *Frente al límite*. Trad. Federico Álvarez. México: Siglo XXI, 1993.
- Tuan, Yi-Fu. *Space and Place: The perspective of Experience*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 2007A (1977).
- . *Topofilia. Un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno*. Trad. Flor Durán de Zapata. Madrid: Meludina: 2007B (1974).
- Turner, Victor. *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. Nueva York: PAJ Publications, 1992.

- VV.AA. *Nosotras también estuvimos en 3 y 4 Álamos*. Libro 3. Santiago de Chile: Graficar Rarino, 2014.
- Van Gennep, Arnold. *Los ritos de paso*. Trad. Juan Aranzadi. Madrid: Taurus, 1986.
- Villegas, Juan. Nueva interpretación y análisis del texto dramático. Ontario: Girol Books, 1991.
- Wilde, Alexander. “Irrupciones de la memoria: la política expresiva en la transición a la democracia en Chile”, <http://historizarelpasadovivo.cl/downloads/wilde.pdf>
- Williams, Raymond. “Raymond Williams y Richard Hoggart: sobre cultura y sociedad”. Entrevista con Beatriz Sarlo. En *Punto de Vista*, Año 2, N° 6, julio de 1979.
- Young, James. *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning*. Dexter: Yale University, 1993.
- . *At Memory’s Edge*. Dexter: Yale University, 2000.
- Zaliasnik, Yael. Zaliasnik, Yael. *Memoria inquieta*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- . “Reflexividad y performatividad de los actos de memoria en el cuadragésimo aniversario del Golpe en Chile”. *A contracorriente*. Vol. 12, N° 3, Spring 2015, 240-270. Disponible en: <http://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/1363>