

## ***Medusa y El taller*<sup>1</sup>: cuando el teatro pone en escena la zona gris** ***Medusa and the workshop. When theatre stages the gray zone***

---

Milena Grass Kleiner

Escuela de Teatro, Pontificia Universidad Católica de Chile.

[E mail: mgrass@uc.cl](mailto:mgrass@uc.cl)

### **Resumen:**

El presente artículo se pregunta por las características y la función del teatro chileno que ha querido abordar el problema de la violencia de estado y la Dictadura de Pinochet en la última década. Propongo que el contexto de la justicia transicional desplaza el imperativo de la denuncia de los crímenes y el establecimiento desde la verdad de los hechos la verdad hacia la indagación de situaciones complejas donde resulta difícil establecer categóricamente la división taxativa entre el bien y el mal. A modo de ejemplo, analizó los montajes *Medusa* (2010) y *El Taller* (2012) como ejemplos de un teatro político basado en una creación de ficción a través de un procedimiento documental riguroso que pone en escena personajes ubicados en esa zona gris descrita por Primo Levi (1995).

**Palabras claves:** teatro, zona gris, dictadura, transición, Chile, colaboracionismo

### **Abstract:**

This paper inquires about the characteristics and function of the Chilean theatre that addressed the problem of state violence and Pinochet's Dictatorship in the last decade. I propose that the context of transitional justice has switched the imperative of denouncing the crimes and establishing the facts, to the inquiry of more complex situations where the clear cut division between good and evil is much more difficult. As an example, I analyze two productions -*Medusa* (2010) and *El Taller* (2012)-, as examples of a political theatre that creates fiction through a rigorous documentary procedure which puts forward characters and situations located in Primo Levi's gray zone (1995).

**Keywords:** theatre, gray zone, dictatorship, transition, Chile, collaborationism

Recibido 8/7/2015. Aceptado 8/10/15

---

1 Las ideas plasmadas en este artículo fueron presentadas en las sesiones del grupo de trabajo Women Mobilizing Memory en el IX Encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política (junio 2014, Montreal, Canadá). Agradezco los comentarios y aportes de los participantes al taller que me permitieron profundizar en mis reflexiones y dar forma a este texto. Además, la escritura de este texto fue posible gracias al apoyo de la Escuela de Teatro y la Vicerrectoría Académica de la Pontificia Universidad Católica, y al proyecto MEMOSUR ("A Lesson for Europe: Memory, Trauma and Reconciliation in Chile and Argentina"), financiado por el fondo Marie Curie Actions — International Research Staff Exchange Scheme (IRSES).

Es una zona gris, de contornos mal definidos, que separa y une al mismo tiempo a los dos bandos de patrones y siervos. Su estructura interna es extremadamente complicada y no le falta ningún elemento para dificultar el juicio que es menester hacer

Primo Levi, *Los hundidos y los salvados* (35)

Las dos obras que aborda este artículo, se enredan en una compleja trama de relaciones. Sus autoras son mujeres. Juntas estudiaron actuación en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ambos textos dramáticos fueron puestos en escena por sus respectivos maridos. Las dramaturgas participan como actrices en sus montajes –además, a una de ellas la vemos en la puesta de la otra; y una tercera actriz está en el escenario en ambos proyectos. Las dos obras fueron publicadas juntas. Como resulta evidente, junto con compartir una experiencia de vida por pertenecer a una misma generación formada en la misma escuela de actuación, la práctica del oficio teatral también las ha llevado por un camino donde sus pasos se han entrecruzado más de una vez, incluso como parte del mismo equipo de escritura de guiones para teleseries. Tanta coincidencia no es sólo amistad o casualidad. Esta suerte de trasvasije aparentemente anecdótico se funda, en realidad, en intereses y prácticas artísticas comunes que dan especial sustento a los proyectos de creación que cada una de ellas emprende. Por lo mismo, sus obras, extremadamente exitosas tanto en términos de público como de galardones entregados por los pares y por la crítica, son un buen objeto para un análisis que permite interrogarnos sobre la función política del teatro en la última década y los recursos temáticos y estilísticos que Ximena Carrera<sup>2</sup> y Nona Fernández<sup>3</sup> despliegan en *Medusa* y *El Taller*.

### Muy breve introducción. Teatro político y derechos humanos

Desde mediados del siglo XVIII, el mundo occidental presenció el surgimiento de un nuevo imaginario cultural y político: el concepto de los derechos humanos. La inédita idea de que había una serie de derechos inalienables que toda persona debía gozar surgió en el contexto de la consolidación de una burguesía europea que se sentía lo suficientemente fuerte como para demandar un orden de inviolabilidad extensible a todo el orbe. Este movimiento, que se apoyó tanto en obras de arte como diarios de vida, epistolarios, publicaciones diversas y, ciertamente, argumentos jurídicos, quedaría plasmado en la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano (París 1789), que serviría de

2 Ximena Carrera (1971), actriz, guionista, docente y dramaturga, fundó en 1997 la compañía de teatro La Trompeta, con la que montó *El auriga Tristán Cardenilla* (1997), de A. Alcalde, y *Antes de la lluvia* (1999), de S. Belbel, para pasar luego a estrenar sus propias creaciones dramáticas: *Por encargo del olvido* (a partir de una creación colectiva), *Café* (obra ganadora del Primer Premio en el Concurso Literario Gabriela Mistral 2000), *Naturaleza muerta* (2003), *DFL2* (obra seleccionada para la 2ª Muestra Off de Dramaturgia Nacional 2004), y *Medusa* (2010). Su papel en *Grita* (2004), escrita y dirigida por Marcelo Leonart, le valió una nominación a la mejor actuación femenina del 2004 según el ranking del diario *El Mercurio*. En el 2012, estrenó *KAFKA, intentos para huir de mi padre*, en coautoría y dirección de Sebastián Vila. Asimismo ha trabajado como docente y guionista de teleseries, entre las que se cuentan *16* (2003), *17* (2005), *Los treinta* (2005), *Disparejas* (2006), *40 y tantos* (2010- 2011), *El laberinto de Alicia* (2011), *Dulce amargo* (2012) y *Secretos en el jardín* (2014)

3 Nona Fernández (1971), actriz, novelista, guionista y dramaturga, ha escrito diversas teleseries, entre las que destacan *16* (2003), *17* (2005), *Los treinta* (2005, Premio Altazor *ex aequo*), *Alguien te mira* (2007, Premio Altazor *ex aequo*), *¿Dónde está Elisa?* (2009), *El laberinto de Alicia* (2011), *Los archivos del Cardenal* (2011, Premio Altazor *ex aequo*), *Dulce amargo* (2012) y *Secretos en el jardín* (2014), así como guiones para cine documental (*La ciudad de los fotógrafos* (2006), *En defensa propia* (2009) y *Habeas Corpus* (2015)). También es autora del volumen de cuentos *El cielo* (2000) y las novelas *Mapocho* (2002) y *Av. 10 de Julio Huamachuco* (2007), ambas ganadoras del Premio Municipal de Literatura, así como *Fuenzalida* (2012) y *Space Invaders* (2013). Sus cuentos han sido traducidos y publicados en diversas antologías nacionales e internacionales recibiendo premios como el Primer Lugar en los Juegos Literarios Gabriela Mistral (1995). Su primer estreno teatral fue *El Taller* (2012), al que le siguió *Liceo de Niñas* (2015).

base para la convención firmada en Ginebra en 1864, la cual, a su vez, daría origen a la Declaración Universal de los Derechos Humanos, ampliamente refrendada por las Naciones Unidas en 1948.

Evidentemente, el teatro no quedó fuera de este movimiento. Muy por el contrario, participó en él desde temprano con un conjunto de obras que compartían dos características particulares que se dan hasta hoy. Por una parte, la puesta en escena de la cuestión de los derechos humanos siempre ha ido aparejada de una mirada crítica respecto de los mismos. Siendo el resultado de un momento histórico específico, converge en dichos derechos todo un acervo cultural que resguarda aquello que la sociedad que los propicia defiende en una época y lugar determinados; lo que deja inevitablemente fuera o incluso subvierte aquello que otras tradiciones definen como inalienable. Y, por otra parte, el tema mismo nunca ha determinado un tratamiento único y exclusivo en términos de técnica, estilo o estética dando pie para obras que van desde la tragedia hasta la farsa (Becker *et al*, 2013: 10).

A partir de la década de 1969, este movimiento occidental se desarrolló con particular en el teatro con particular fuerza en el teatro chileno. Una obra inaugural y emblemática en este contexto es *Los que van quedando en el camino* (1969), de Isidora Aguirre. A la que se sumarían las producciones de los años '80 de Ramón Griffero con su Teatro de Fin de Siglo. Y ambos ejemplos sirven para ilustrar la amplitud estética que mencionaba recién y que ha alcanzado también la puesta en escena de las violaciones a los derechos humanos en nuestro país. A pesar de las dificultades y el riesgo de denunciar los crímenes cometidos en Dictadura (Thorrington Cronovich 2013), en el momento mismo en que estaban ocurriendo, el teatro en Chile estuvo a la altura de la tarea creando las condiciones para que produjera un espacio convivial que permitía reparar en alguna medida el rasgado tejido social. En 1990, la asunción del mando por el Presidente Aylwin cambió la situación. A pesar de la fragilidad del nuevo orden, el contexto general del país se vio modificado con el inicio de lo que hoy se conoce como justicia transicional.<sup>4</sup> En este nuevo escenario, la denuncia que había ocupado casi todo el espectro de la eficacia del teatro sobre la violencia política durante el régimen militar y que constituía un especie de foco cerrado cuyo objetivo central era exponer las violaciones a los derechos humanos, se fue abriendo a otras formas de reflexión sobre los delitos cometidos. Así, y particularmente desde el año 2000 en adelante, el trabajo sobre los detenidos desaparecidos en el período 1973-1989, por ejemplo, va a sufrir un movimiento centrífugo para relacionar lo ocurrido en esos años con acontecimientos anteriores (como en *La Huida* (2001), de Andrés Pérez), con las consecuencias para el presente y la herencia para el futuro (en *Villa+Discurso* (2011), de Guillermo Calderón) o con analogías respecto del arte de la actuación o la ciencia forense

4 Con el nombre de justicia transicional se conoce internacionalmente el complejo proceso de reconocimiento de las víctimas de la violencia de estado y el castigo de los victimarios. Éste suele incluir una combinación de elementos diversos que incluyen comisiones de verdad y justicia, juicios para determinar responsabilidades criminales y sistemas de reparación de los afectados, así como construcción de archivos y sitios de memoria. En el caso chileno, algunos de los hitos de dicho proceso son la evacuación del Informe Rettig (1991), el arresto de A. Pinochet en Londres (1998), la entrega del Informe Valech (2004 y su revisión el 2011), la creación de la Mesa de Diálogo (1999-2001), y diversos juicios con condenas de pena efectiva para los uniformados y miembros de la policía secreta vinculados a los crímenes. A lo anterior se suma el trabajo de la prensa en la difusión de material inédito, especialmente con ocasión de la conmemoración de los 30 años del Golpe y, muy particularmente, de los 40 años; cabe destacar que en el 2013 se contaron más de 50 estrenos relativos al Golpe. En el orden simbólico, la muerte de Pinochet en el 2006 juega un papel muy significativo. Las artes han sido fundamentales en este proceso, pues "Las distintas manifestaciones discursivas (teatro, cine, documentales, charlas, conferencias etc.) han pretendido ampliar el conocimiento de una época que se muestra diferente del registro oficial, haciendo uso de los recuerdos, los traumas y el olvido que habitan en sujetos que hablan sumergidos dentro de un mundo oscuro, oculto y macabro que no aparece descrito por ninguna fuente histórica" (Bourguet, sf: 2)

(en *Cuerpo* (2005), Rodrigo Pérez).<sup>5</sup> Precisamente, en este contexto de dispersión y de adición de nuevas capas de sentido, quiero analizar *Medusa* y *El Taller*.

### **MEDUSA: la mirada que mata<sup>6</sup>**

Tres mujeres encerradas en un departamento.<sup>7</sup> Entre el delirio, el miedo, la rabia, la culpa. Como si no, cuando se trata de tres delatoras (ver foto 1) cuyo oficio actual es salir a ‘porotear’, a distinguir, desde el auto en que recorren las calles acompañadas por agentes de la DINA, a los transeúntes que fueron sus compañeros de militancia para que sean capturados, sometidos a tortura y muy probablemente asesinados.<sup>8</sup> Aunque no se nos entregan detalles sobre el secuestro y tortura de las protagonistas, las tres manifiestan reiteradamente su terror de volver al “gallinero” –eufemismo con que se refieren al centro de detención clandestino donde estuvieron retenidas. Lo que sabemos es que las tres están obligadas a vivir juntas en un departamento a la espera de que sus captores las saquen de allí para delatar, tarea horrorosa ante la que reaccionan de maneras diversas dada la configuración mental de cada una y, especialmente, la coacción a que se ven sometidas por la amenaza que pende sobre sus familiares. Así, la culpa por la traición tiene a Mariana al borde del colapso e incluso la lleva a un intento de suicidio tras haber sido obligada a ver el cadáver de Alejandro -“Él era lo único que me había prometido no traicionar y lo hice” (Carrera, s/f: 39)-, asesinado después de que ella lo había reconocido en la calle: “Decía que lo que más le gustaba de mí, eran mis ojos. ¡Mis ojos! ¡Y fueron estos ojos los que lo mataron! (Mira a Nina y Carmen.) Como si hubiera salido por primera vez. Traté, les juro que traté de no hacerlo, pero no pude evitarlo. Apenas lo vi, me puse a temblar como una hoja” (Carrera, s/f: 35, ver foto 2). Este hecho, la hará salir del lugar de confinamiento en que se encuentran para buscar ayuda en un cura que, a pesar del desprecio que siente por las delatoras, está

5 Para un análisis detallado de este argumento sobre la diversificación temática del teatro sobre las violaciones a los derechos humanos en Chile desde el año 2000, ver Grass *et al* 2015.

6 “*Medusa* fue estrenada el 11 de abril de 2010 en la Sala Lastarria 90, Santiago, Chile, bajo la dirección de Sebastián Vila con el siguiente reparto: MARIANA - Carmina Riego, CARMEN - Nona Fernández, NINA - Ximena Carrera (duración 70 minutos), Asistencia Técnica: Carola Denegri, Producción: Compañía La Trompeta. Luego de su estreno en esta sala, siguió una segunda temporada en la Sala Sidarte, una tercera en Teatro Mori Bellavista y una cuarta temporada en el Festival de Teatro Internacional Stgo. A Mil 2011. Además realizó una gira nacional por la IV, V, VII y XII regiones así como una gira internacional por Brasil y Argentina. Esta obra fue premiada como la Mejor Obra de Teatro Nacional 2010 por el Círculo de Críticos de Arte de Chile. Además obtuvo una Mención Especial del Premio Casa de las Américas (Cuba, 2012) y fue galardonada con el Premio Municipal de Literatura, Género Teatro (2012) otorgado por la Municipalidad de Santiago” (Carrera s/f: 1). Además, la obra fue escrita con el apoyo de una beca Iberescena (Línea de Apoyo a la Creación Dramatúrgica, 2007), cfr: <http://www.youtube.com/watch?v=do6975D1eJ0>. Para un análisis detallado del texto, cfr. Bourguet (sf).

7 Diversos críticos (Piña 2010, Ibacache 2010, Costamagna 2011) han destacado la acertada dirección de Sebastián Vila, que se concentra especialmente en la actuación y crea un ambiente enrarecido y sofocante para el desarrollo de la acción. Cabe señalar, asimismo, la banda sonora que recurre a dos temas de la cantante española Mari Trini, que forman “parte de una serie de anécdotas que relacionan el Festival de Viña del Mar con la dictadura de Pinochet. En 1976, y ante las pifias del público, la intérprete de “Yo no soy esa” recurre a un comodín para zafar del monstruo: le regala una rosa a Augusto Pinochet con lo que se instala en nuestra historia festivalera y quizás, en algún rincón de nuestra historia política” (Peña Rozas, 2011: s/p).

8 Ximena Carrera realizó un exhaustivo trabajo documental para la creación de sus personajes, que se basan en personas reales: Mariana recoge a Marcia Alejandra Merino (alias la Flaca Alejandra); Carmen, a Luz Arce; y Nina, a María Alicia Uribe (alias Carola, ex MIR). En un excelente artículo, Ruiz señala que: “En Chile, la mayor parte de las reflexiones sobre la traición están centradas en las figuras de Marcia Merino y Luz Arce, ambas ex militantes de partidos de izquierda (MIR y Partido Socialista), respectivamente, que ingresaron a los centros clandestinos de tortura como prisioneras políticas, para más tarde, y luego de un proceso de quiebre, trabajar como funcionarias de los organismos represivos. Tanto Arce como Merino publicaron testimonios en los que dan cuenta de su experiencia: *El Infierno* (1993) y *Mi verdad* (1993) y es probable que ello explique por qué ellas –y no otros militantes con trayectorias similares- sean consideradas el símbolo de la traición” (2014: 3). Prueba de este carácter emblemático, es el interés que ambos casos han tenido para la investigación académica (cfr. Richard 1998, Eltit 2000, Lazzara 2008), el cine documental (Castillo 1994) y el teatro (*Mina Antipersonal*, C. Di G Girólamo 2013).

dispuesto a conseguirles asilo político a cambio de información que comprometa a los agentes del Estado. Por su parte, Nina es el personaje en el cual se encuentra más arraigado el terror a volver al centro de tortura. Teme por las represalias contra sus padres si se evade, pero, en una clara paradoja, no duda en darle el número de teléfono del departamento a un desconocido con quien conversa en un bar e, incluso, lo invita a visitarla. Es que ya no soporta la soledad que el gato famélico que alimenta de huesos y agua no logra sofocar. Finalmente, Carmen es la más dura, quizás porque tiene la esperanza de volver a vivir con su hijo, quien está al cuidado de una hermana, o porque mantiene una relación afectiva con uno de los agentes de la DINA y ese estatuto la protege y la convierte también en la jefa entre las tres; ella es quien tiene a buen recaudo las llaves del departamento en que viven. Tras una serie de escenas en que se retrata la intimidad de esa vida cotidiana inaguantable, la obra llega a un final abierto: se apaga la luz sobre las tres mujeres enfrentadas a la disyuntiva de huir y poner en riesgo seguro a sus familias, o quedarse y seguir colaborando con la policía secreta para continuar aniquilando a sus excompañeros.

### **EL TALLER: la simultaneidad imposible de la creación y la destrucción <sup>9</sup>**

Un taller literario cuyos participantes tienen una bizarra obsesión por Rasputín. En una casa donde pasan cosas extrañas que es mejor no tratar de conocer. Una superposición de estilos actorales, mezcla de farsa caricaturesca con película de terror (ver foto 3). Bajo la égida de María,<sup>10</sup> una cuentista de cierto éxito en el Chile postgolpe, se reúnen un grupo de escritores inéditos para trabajar sus proyectos narrativos. Después de una primera escena<sup>11</sup> “inconclusa”, críptica, brevísima y formada sólo por acotaciones: “Érase una vez una mujer que vio lo que no debía ver. Siguió el rastro de un grupo de ratitas muertas en el jardín de un palacio y llegó hasta donde no tenía que llegar. Fin capítulo 1” (Fernández, s/f: 3),<sup>12</sup> tenemos una estructura paralela que va combinando situaciones que ocurren en las sesiones del taller<sup>13</sup> con escenas donde los talleristas, sentados “en el wáter de su casa”, leen una suerte

9 *El Taller* fue estrenado el 26 de abril del 2012 en la sala Lastarria 90, Santiago, Chile, bajo la dirección de Marcelo Leonart y con la actuación de Francisca Márquez – MAURICIO-CATERINA, Carmina Riego – CASANDRA, Francisco Medina – RUBÉN GRANDE, Juan Pablo Fuentes – RUBÉN CHICO, Nancy Gómez – LA MUJER QUE VIO LO QUE NO DEBÍA VER y Nona Fernández – MARÍA (duración 115 minutos), Compañía La Fusa. El texto dramático obtuvo el Premio Altazor 2013 y el Premio Nuez Martín 2014, otorgado por la Facultad de Letras UC. Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=JhoQrWa4fio> (2:19-4:05). Para un detallado análisis del trabajo de memoria en la obra, cfr. Castillo Toro (2014).

10 Al igual que en el caso anterior, la obra se basa en hechos reales, como lo establece el texto mismo en sus primeras acotaciones: “La acción transcurre en el tercer piso de una casa ubicada en Lo Curro, en el Chile de mil novecientos setenta y algo. Los acontecimientos están inspirados en el taller literario que se desarrollaba en el Cuartel Quetrupillán de la DINA, Dirección de Inteligencia Nacional del gobierno del General Augusto Pinochet. El Taller era dirigido por la agente de la DINA Mariana Callejas [casada con el estadounidense Michael Townley, agente de la CIA], escritora con cierto prestigio en la época. Sus talleristas, al parecer, desconocían este rol de agente de su compañera” (Fernández, s/f: 2). En el Cuartel, se diseñaron los 119 pasaportes falsos utilizados en la “Operación Colombo”, se perpetraron los secuestros del caso Fluxá-Yaconi, se fabricó gas sarín y se planearon los atentados a Carlos Prats y Orlando Letelier, en los que Callejas participó. Cabe señalar que la figura de Mariana Callejas ha despertado un interés que va más allá de lo político-jurídico, y ha entrado en los escritos de Lemebel (1998), Bolaño (1999) e Iturra (2008), éste último participante del mentado taller junto con Gonzalo Contreras y Carlos Franz.

11 En consonancia con su trayectoria como novelista y con la reflexión en torno a la escritura que desarrolla en toda la obra, Fernández no la divide en escenas si no en capítulos.

12 Esta estructura se repite en el capítulo 6, compuesto por una cita de Boris Pasternak –en ruso y sin traducción– y la siguiente acotación: “La mujer que vio lo que no debía ver sigue el rastro de las ratitas muertas y llega al espejo y atraviesa el vidrio y se queda ahí, atrapada en esa escena que había visto y no debió ver, sin poder salir de ella nunca más. Fin Capítulo 6” (Fernández, s/f: 14).

13 Los títulos de las escenas hacen referencias a hechos históricos relacionados con las actividades delictivas llevadas a cabo en el Cuartel Quetrupillán: Capítulo 2 (Salvando al General Prats), Capítulo 4: Washington D.C., Capítulo 7: Ratas de laboratorio.



de resumen de sus proyectos literarios.<sup>14</sup> Y, si bien la serie de los cuentos se organiza sobre la base de la repetición de los personajes (Rasputín, la Zarina), la progresión del conflicto en las sesiones literarias es movilizadora por la aparición de un hombre misterioso y extraño, que pide incorporarse al taller para desarrollar sus proyectos de escritura sobre el asesinato del General Prats y luego de Orlando Letelier (ver foto 4) –a diferencia de la fábula rusa que obsesiona a los otros. Sin embargo, la extraña apariencia de Mauricio –incluida una larga, frondosa y evidentemente falsa barba negra y un oscuro abrigo más abajo de la rodilla que le dan el aspecto de un Rasputín de mala muerte– no es más que el disfraz de Caterina, la pareja de Julita Ilabaca, que intenta descubrir que pasó con ella. Hacia el final de la obra, los talleristas se encuentran por primera vez solos, porque María está mal; su marido, el gringo, ha abandonado la casa. Antes de que ella entre en escena, nos enteramos de que la foto del Tomy ha sido publicada en *El Mercurio* con la bajada: “Justicia americana y justicia argentina piden extradición de Thomas Walter, supuesto autor de los atentados al General Carlos Prats y al ex canciller Orlando Letelier”, y que él y su esposa “son doble agentes de la Dirección de Inteligencia Nacional y de la CIA. Dice que la María está involucrada en los asesinatos” (Fernández, s/f: 45). Cuando la escritora ve finalmente la foto y entiende que ha sido descubierta, confiesa que Julita fue asesinada y sus restos esparcidos por el jardín porque andaba husmeando y vio lo que no tenía que ver: un hombre torturado escondido en la casita del fondo.<sup>15</sup> Sin embargo, la obra no termina ahí. El capítulo final corresponde al último de los proyectos literarios, que narra el trágico asesinato de la familia real rusa (ver foto 5) para concluir diciendo: “Después de la ejecución ‘La casa del propósito especial’ quedó cerrada, abandonada y olvidada. E-e-esta historia no es mía. Pe-pe-pero quiero contarla, por si llega a salvar a alguien” (Fernández, sf: 60).

### Más allá del bien y del mal: el teatro como arte de la fuga

Hasta aquí resulta evidente que tanto *Medusa* como *El Taller* forman parte de ese teatro político que identificaba al comienzo de este artículo. También es evidente que ambas obras se estrenaron entrado el retorno a la democracia y avanzado el proceso de justicia transicional, que permiten que la verdad de los crímenes ya haya sido establecida y compartida por la mayoría de la población mientras parte de los crímenes se han sancionado. Entonces, ¿cuál es la misión que se dan estos proyectos?<sup>16</sup>

Si vamos a las declaraciones de sus autoras, la respuesta es bien concreta. Nona Fernández señala que un objetivo importante para ella es hablar “Sobre la responsabilidad del artista con su época. Sobre lo que significa tener la responsabilidad de dar cuenta de un momento histórico. La imposibilidad de ser un escritor y ser ciego”. Porque la ceguera o

14 Estos son el Capítulo 3: Una historia rusa [la historia de amor entre Rasputín y la Zarina]; el Capítulo 5: El Monje Loco [la historia de Rasputín homosexual]; el Capítulo 8: La Casa del Propósito Especial [la historia del asesinato de la familia Romanov].

15 Aunque no se menciona el nombre, la referencia evidentemente corresponde al diplomático español Carmelo Soria, torturado y asesinado por la DINA en el Cuartel Quetrupillán.

16 Un rasgo muy importante del teatro político en Chile es el cruce entre datos documentales e “inventados”. Esta cualidad de proponer una ficción, pero entregando pistas concretas que la vinculan con acontecimientos y personajes históricos incita al espectador a relacionar la experiencia teatral con el contexto sociopolítico en que vive. En el caso de *Medusa*, la relación con el referente real –las tres deladoras que viven juntas en un departamento bajo la supervisión de los agentes del Estado para quienes trabajan– es poco explícita en la obra misma; pero la difusión de la puesta en escena se encargó de darlo a conocer y el público sabía a lo que iba. En el caso de *El Taller*, el componente documental es explícito y permanente tanto en la obra misma como en su difusión. No sólo el texto dramático establece la situación histórica en que se basó la ficción, sino que la obra completa hace referencia a hechos y personalidades por todos conocidos.

el no querer ver lo que estaba ocurriendo habría sido una característica muy común de la época de la Dictadura; ceguera que llega al absurdo cuando uno se plantea la posibilidad de existencia de un taller de escritura literaria al centro mismo de un cuartel de la DINAs, donde “Lo doméstico [aparece] completamente contaminado con la brutalidad de su trabajo [de Callejas] y a la vez, con su espacio de evasión: la literatura”.<sup>17</sup> Ximena Carrera, por su parte, señala que:

Quizás lo más concreto que me interesó acerca de ellas es por una parte el hecho delirante de pasar de vivir en un centro de detención como Villa Grimaldi a pasar a vivir a un departamento de las torres San Borja a cambio de ser funcionarias de la DINAs y, por otra parte, explorar en la delgada línea que separa al ser humano entre víctima y victimario. Nos han enseñado que las distancias entre uno y otro son mayores, pero yo creo que no están tan lejos. Y para mí estas mujeres son y van a ser siempre las dos cosas: víctimas y victimarias. [...] Por último, me fascina indagar en torno al tema de la banalidad del mal. Como aquel que es capaz de provocar tanto daño a otro ser humano, es capaz de gestos de profunda ternura.<sup>18</sup>

Así, a pesar de las diferencias evidentes entre las dos puestas en escena, ambas desplazan el foco de interés desde los crímenes cometidos hacia la vida cotidiana de quienes colaboraron en ellos. En un espacio íntimo, en el living de la casa, somos testigos de la complejidad de la existencia humana. Frente a las distinciones maniqueas y facilistas que permite el espacio público (Carmen en las calles de Washington es una asesina, lo mismo que Mariana “poroteando” no es más que una traidora), los personajes aquí convocados entregan un rostro complejo y doble, que presenta simultáneamente sus lados más monstruosos y sus debilidades e inconsistencias. Son historias difíciles de calificar o de entender, donde la verdad de los hechos pareciera resquebrajarse porque hay algo que no se termina de explicar o que resulta simplemente incomprendible.<sup>19</sup>

Se produce así un movimiento de fuga respecto de la posibilidad de comprender los hechos en la tradicional dicotomía del bien y el mal, que se plantea de distintas maneras en cada una de las dos puestas en escena. Por una parte, cuando vemos que todas las alternativas de acción de las deladoras desembocan en lo mismo -el asesinato (de ellas mismas si no colaboran, de las personas que reconocen en la calle, de sus familiares si no delatan, etc.)-, se hace más difícil establecer un juicio condenatorio rápido y taxativo sobre sus actos. Porque ¿cómo podemos saber a ciencia cierta cuánto había aquí de coerción y cuánto de colaboración espontánea? Y el final abierto de la obra no hace más que subrayar la imposibilidad de saber qué opción tomarán finalmente. Sólo nos queda especular respecto de las consecuencias de quedarse o partir; y, en esa especulación, se nos obliga a participar

17 No por nada, el texto de Fernández está encabezado por el siguiente epígrafe: “ ‘Todos los escritores son unos cerdos’ - ANTONIN ARTAUD” (s/f: 1), a lo que se suma el siguiente comentario que la autora dio a la prensa: “Me pareció tan atractivo y delirante que un grupo de escritores se instalara en medio de ese espanto a elucubrar sus proyectos narrativos con absoluta ceguera sobre lo ocurría en sus narices, que es la metáfora perfecta de una época, y una forma interesante de plantear el rol de la creación frente a los tiempos que le toca vivir” (La Tercera 2012).

18 Esta cita y las del párrafo anterior corresponden a comunicaciones personales con las autoras.

19 ¿Cómo explicarse no sólo la existencia del taller literario en un cuartel de la DINAs, si no también todo el aparataje cotidiano que eso implicaba? La impaciencia de María con los italianos que han invadido la cocina de su casa parece tan sólo una invención efectista para reforzar la farsa, sin embargo, se sabe que en la casa de Lo Curro estuvieron alojados siete neofascistas del grupo que atentó contra Leighton en Roma. Y que la dotación de personal incluía también dos agentes permanentes (chóferes y ayudantes), una secretaria, que llevaba las cuentas, un jardinero, una cocinera y dos químicos (uno de ellos, Eugenio Berríos), todos mencionados genéricamente en la obra. Resulta escalofriante que aquello que los espectadores perciben como datos anecdóticos e hilarantes, provengan del trabajo documental realizado por la dramaturga.

vicariamente, a imaginar, lo que habría sido estar en su lugar y, lo que es más importante aún, qué habríamos hecho, cada uno de nosotros, en la misma situación.

En el caso de *El Taller*, por otra parte, el crimen se resuelve y los verdugos son expuestos. Pero eso ya lo sabíamos, nosotros, los espectadores, porque la pista de datos documentales, de situaciones y personas reales y públicas mencionadas en la obra permite la identificación certera de la protagonista. A pesar de la histeria y el delirio, sabemos que se trata de Mariana Callejas, así que no hay verdadera revelación en que se nos diga que María es una agente de la DINA y una asesina. Por lo mismo, el giro de la última escena, jugada en un estilo realista y centrado en la emoción justa que contrasta con la performance actoral casi maníaca que hemos visto antes, deja el final igualmente abierto, si no en términos de lo que ocurrirá con los personajes –como lo hace *Medusa*–, sí en cuanto a la manera en que los espectadores deben entender la relación de toda la obra con un cierre centrado en la revolución rusa y el cambio de registro actoral que ello opera: si antes el foco de la inspiración literaria había sido la potencia sexual desmedida de Rasputín, ahora nos encontramos ante el descarnado asesinato de la familia Romanov. Por lo demás, el desconcierto no proviene sólo de la conjunción paradójica de realidad y ficción, de tiempos, historias y estilos disímiles, sino del hecho evidente de que la ocultación de los restos de sus altezas los convierte también en detenidos desaparecidos, en la misma Julita Ilabaca. Y así se opera un paralelismo inverso: ¿la revolución rusa con que irrumpe el comunismo es equivalente, en alguna medida, al golpe de los militares y la derecha chilena? ¿O no?

De este modo, lo típicamente documental y fáctico del teatro de la denuncia, va agregando una capa tras otra, tanto porque se exploran nuevos aspectos de la experiencia dictatorial como porque los hechos ya conocidos se entraman en una red de relaciones inéditas; como ocurre, por dar otro ejemplo, con las referencias a la mitología.<sup>20</sup> Evidentes desde el título mismo, *Medusa* propone una versión siglo XXI del monstruo que transforma en piedra a quienes lo miran a los ojos. Porque no es que el mito explique las consecuencias de la delación en dictadura, sino que la monstruosidad trémula de Mariana, capaz de fulminar con la mirada, da carne y vida a un horror que pareciera estar relegado al puro plano de los relatos sobre las vicisitudes de los dioses antiguos.<sup>21</sup>

En otro sentido de la fuga, Nona Fernández declara que *El Taller* es una delirante comedia negra que transita entre la risa y el horror para terminar como una completa pesadilla, donde lo que “llama la atención es la clave de humor en la que está trabajada la obra. Una clave poco trabajada hasta ahora cuando se trata de hacer relatos de memoria que repasan nuestra historia reciente. La intención era juntamente esa, intentar tocar estos temas desde un lugar distinto, que no fuera la solemnidad ni el acto de denuncia, para tratar de aproximar más al público y de abrirle el deseo sobre estos relatos. Me interesa mucho eso, renovar el punto de vista para poder seguir dialogando sobre estos temas” (en Pulido 2012). De esta manera, el humor funciona de dos maneras. Como un mecanismo que, mediante

20 Sin ser propiamente un ser mitológico, Nona Fernández también recuerda un personaje importante del imaginario antiguo cuando le da a una de las talleristas el nombre de Casandra, la sacerdotisa troyana hija de Hécuba y Príamo, condenada a que nadie creyera en sus profecías.

21 Ximena Carrera extiende la relación con el mito más allá del efecto mortífero de la mirada: “A medida que investigaba, las similitudes con el mito griego se hacían más evidentes. Medusa era una de las tres Górgonas: ‘Esteno, Euríale y Medusa. Estos tres monstruos habitaban en el Occidente extremo, no lejos del reino de los muertos, del país de las Herpérides, de Geriontes, etc. Constituían objeto de horror no sólo para los mortales, sino también para los inmortales’. Del mismo modo, estas tres mujeres, colaboradoras de la DINA y al mismo tiempo prisioneras, vivían en una pequeña cabaña de madera al interior de un centro de tortura conocido como Villa Grimaldi. De esta forma, mantenían un doble rol: eran tratadas como prisioneras y al mismo tiempo como colaboradoras, es decir, eran despreciadas tanto por víctimas como por victimarios” (Carrera, s/f: s/p, documento de trabajo).



la farsa, acerca a espectadores jóvenes a una historia que los margina por qué ocurrió antes que ellos existieran y porque aún despliega una sombra ominosa sobre el presente que los apremia sin que lleguen a entender bien por qué y contra la cual desean rebelarse. Y como una forma de distanciamiento que permite contemplar el horror sin ser tragado por él.

### La puesta en escena de la zona gris

Quiero pensar, entonces, que el trabajo con lo íntimo, con los afectos y con el humor, y las líneas de fuga hacia la Rusia zarista, la mitología antigua y la farsa que despliegan *Medusa* y *El Taller* proponen una forma de teatro político sobre la Dictadura que se hace cargo de que el tiempo efectivamente ha pasado y de que la reflexión que se requiere hoy se debe a los pliegues más sutiles de una violencia lenta y soterrada, y por lo mismo más compleja. En este sentido, ambas obras se constituyen en un trabajo de contramemoria, donde el foco en la vida privada de esos espacios y seres liminales se transforma en una forma de lucha contra la monumentalización y fijación de la memoria que siempre lleva implícito el peligro de un reduccionismo maniqueo. Quizás el objetivo final de Ximena Carrera y Nona Fernández tenga que ver con incomodar y, en esto yace una profunda desconfianza hacia las lecciones de la historia, ¿no será acaso más efectivo para el Nunca Más concentrarnos en la incomprensible participación cotidiana que hizo posible la Dictadura, más que en aquello que la justicia ha podido resolver? Por qué, precisamente, si está resuelto, está cerrado y ¿de qué nos preocupamos?

### Referencias Bibliográficas

- Arce, L. (1993). *El infierno*, Santiago: Planeta.
- Becker, F. N., Hernández P., & Werth, A.B. (eds.). (2013). *Imagining Human Rights in Twenty-First-Century Theater. Global perspectives*, NY: Palgrave MacMillan.
- Bolaño, R. (1999). *Nocturno de Chile*, Barcelona: New Directions Publishing.
- Bourguet, R. (s/f). 'Medusa' y 'Grita' Construcción de la memoria del trauma. *Lectura de la performance como discurso histórico y político*. Recuperado del sitio de Internet Academia.edu [http://www.academia.edu/4282720/Medusa\\_y\\_Grita\\_perfonmace\\_construccion\\_de\\_la\\_memoria\\_del\\_trauma](http://www.academia.edu/4282720/Medusa_y_Grita_perfonmace_construccion_de_la_memoria_del_trauma)
- Callejas, M. (1981). ¿Conoció usted a Bobby Ackerman? En *Cuentos Chilenos Contemporáneos*. (pp.161-165). Santiago: Andrés Bello.
- Carrera, X. (s/f). Texto dramático *Medusa*. (pp. 52). Documento Word, inédito. Santiago, Chile
- Castillo, C. y Girard, G. (Dirs). (1994). *La flaca Alejandra. Vidas y muertes de una mujer chilena* [Película]. Chile/Francia.
- Castillo Toro, G. (2014). *El Taller de Nona Fernández: Reflexividad y memoria en el drama como ensayo y reparación*. (Tesis de pregrado inédita), Facultad de Artes, Universidad de Chile. Santiago, Chile. Recuperada del sitio de Internet de la Universidad de Chile. <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/130383/El-taller-de-nona-Fernandez.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Centro Gabriela Mistral (2012, 27 julio). *Entrevista El Taller*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=cHqM8Nw5K7M>
- Centro Gabriela Mistral (GAM). (2012, 6 agosto). Repone obra sobre el taller de literatura de la DINA *La Tercera*. Recuperado de <http://www.latercera.com/noticia/cultura/2012/08/1453-476557-9-gam-repone-obra-sobre-el-taller-de-literatura-de-la-dina.shtml>
- Costamagna, A. (2011, marzo). "Ojos por ojos". *Otro Lunes, Revista Hispanoamericana de Cultura*, año 5 (7). Recuperada de <http://otrolunes.com/archivos/16-20/?hemeroteca/numero-17/otra-opinion/alejandra-costamagna/ojos-por-ojos.html>.

- Eltit, D. (2000). *Emergencias. Escritos sobre literatura, arte y política, ensayos*. Santiago: Planeta.
- Fernández, N. (s/f). Texto dramático *El taller*. (pp. 60). Documento Word, inédito. Santiago, Chile.
- Grass, M., Kalawski, A., & Nicholls, N. (2015). Torture and Dissapearance in Chilean Theatre from Dictatorship to Transtitional Justice. *Theatre Research International*, 40, (3). (En prensa).
- bacache, J. (2010, mayo). *Medusa*. La dimensión trágica de la delación. *Mensaje*, 59(588), 50-51.
- Iturra, C. (2008). Caída en desgracia. En *Crimen y castigo*. Autor. Santiago: Catalonia.
- Lazzara, M. J. (2008). *Luz Arce. Después del infierno*. Santiago: Cuarto Propio.
- Lemebel, P. (2006, 18 marzo). *Las orquídeas negras de Mariana Callejas (o el centro cultural de la DINA)*. Recuperado de <http://lemebel.blogspot.co.uk/2006/03/las-orquideas-negras-de-mariana.html>.
- Fernández, Nona (2013). *Bestiario, freakshow temporada 1973/1990. Grita, Marcelo Leonart. Medusa, Ximena Carrera. El Taller*. Santiago: Ceibo.
- Levi, P. (1995). *Los hundidos y los salvados*. (Edi. Original 1986). Barcelona: Muchnik.
- Merino, M. A. (1993). *Mi verdad: "más allá del horror, yo acuso"*. Santiago: s/e.
- Peña, C. (9 de julio del 2010) Mariana Callejas (II): Las dos vidas de su casa-cuartel en Lo Curro. Recuperado del sitio de Internet de CIPER. <http://ciperchile.cl/2010/07/09/mariana-callejas-ii-las-dos-vidas-de-su-casa-cuartel-en-lo-curro/>
- Peña Rozas, P. (2011, 22 enero). *Esa no soy yo*. Recuperado del sitio de Internet de la revista Intemperie. <http://www.revistaintemperie.cl/2011/01/22/medusa-de-sebastian-vila/>
- Piña, J. A. (22 de mayo de 2010). Tres mujeres clausuradas. *La Tercera*, p.86.
- Pulido, Carolina (Periodista). (2012, 17 mayo). *Diaporama*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=JhoQrWa4fio>.
- Richard, N. (1998). *Residuos y metáforas. Ensayos sobre crítica cultural en el Chile de la Transición*. Santiago: Cuarto Propio.
- Ruiz, M. O. (2014) *La palabra arrebatada. Aproximaciones a la experiencia de la traición política en el Cuártel Terranova*. Recuperado del sitio de Internet de Academia.edu. [http://www.academia.edu/9431672/La\\_palabra\\_arrebatada.Aproximaciones\\_a\\_la\\_experiencia\\_de\\_la\\_traici%C3%B3n\\_pol%C3%ADtica\\_en\\_el\\_Cuartel\\_Terranova\\_Villa\\_Grimaldi\\_Chile](http://www.academia.edu/9431672/La_palabra_arrebatada.Aproximaciones_a_la_experiencia_de_la_traici%C3%B3n_pol%C3%ADtica_en_el_Cuartel_Terranova_Villa_Grimaldi_Chile)
- Saffie, N. (2014, 18 noviembre). *La dramaturga Nona Fernández es reconocida por su obra el taller*. Recuperado del sitio de Internet de la Pontificia Universidad Católica de Chile. <http://www.uc.cl/es/la-universidad/noticias/17693-la-dramaturga-nona-fernandez-es-reconocida-por-su-obra-el-taller>
- Thorrington Cronovich, P. (2013) Out of the Blackout and into the Light: How the Arts Survived Pinochet's Dictatorship. *Iberoamericana*, 13(51), 119-138.

## Imágenes:

.....

- Foto 1: fotógrafo Elio Frugone Piña, *Medusa*, dramaturgia: Ximena Carrera, dirección: Sebastián Vila, actuación: Carmina Riego, Compañía La Trompeta.
- Foto 2: fotógrafo Elio Frugone Piña, *Medusa*, dramaturgia: Ximena Carrera, dirección: Sebastián Vila, actuación: Carmina Riego, Ximena Carrera y Nona Fernández, Compañía La Trompeta.
- Foto 3: "Bailando Rasputín", fotógrafo Maglio Pérez, *El Taller*, dramaturgia: Nona Fernández, dirección: Marcelo Leonart, actuación: Nona Fernández, Juan Pablo Fuentes, Carmina Riego y Francisco Medina, Compañía La Fusa.
- Foto 4: "El Cuento del General Prats", fotógrafo Maglio Pérez, *El Taller*, dramaturgia: Nona Fernández, dirección: Marcelo Leonart, actuación: Francisca Márquez, Francisco Medina, Nancy Gómez, Nona Fernández, Carmina Riego y Juan Pablo Fuentes, Compañía La Fusa.
- Foto 5: "La familia Romanov", fotógrafo Maglio Pérez, *El Taller*, dramaturgia: Nona Fernández, dirección: Marcelo Leonart, actuación: Nona Fernández, Carmina Riego, Francisca Márquez, Francisco Medina y Juan Pablo Fuentes, Compañía La Fusa.



Foto 01



Foto 02



Foto 03



Foto 04



Foto 05