

Torciendo y retorciendo el hilo de la memoria: *Villa*, de Guillermo Calderón¹

Mauricio Barría Jara

Universidad de Chile

Recibido: 15/07/2023

Aprobado: 25/07/2023

Resumen

El artículo propone un análisis de la obra *Villa*, del dramaturgo chileno Guillermo Calderón —estrenada hace 12 años—, examinando los modos y estrategias escriturales y performativas con los que el autor logra complejizar las discusiones sobre la memoria y el sentido de los sitios de memoria como formas institucionales del duelo. Una discusión que cobra una especial relevancia al conmemorarse los cincuenta años del golpe cívico-militar en Chile.

Palabras clave: Guillermo Calderón; *Villa*; memoria; teatro político.

Twisting and Twisting the Thread of Memory: Guillermo Calderón's *Villa*

Abstract

This article proposes an analysis of *Villa*, a play by Chilean Guillermo Calderón -premiered 12 years ago-, by examining the modes and writing/performative strategies used by the playwright to explore the complexities of the discussions on memory and the meaning of the sites of memory as institutionalised mourning. This discussion is relevant in the light of the 50th anniversary of the military coup d'état in Chile.

Keywords: Guillermo Calderón; *Villa*; memory; political theatre.

Las memorias no son neutrales. Las memorias están en permanente construcción, no son el resultado natural de una experiencia colectiva, sino el trabajo de los miembros de ese colectivo por tramar el recuerdo, por realizar el olvido y asegurar el no-olvido de algo. Como escribe Elizabeth Jelin (2002): «Los cambios en escenarios políticos, la entrada de nuevos actores sociales y las mudanzas en las sensibilidades sociales, inevitablemente implican transformaciones de los sentidos del pasado» (p. 69). Las memorias, así como las historias, están en permanente reformulación de sus narratividades y, como es de esperar, se imponen unas a otras en una disputa por la hegemonía. Por consiguiente, la manera en que reconsideramos a un personaje o una circunstancia histórica no es nunca neutral e implica hacernos cargo de aquello que estamos produciendo como representación. La versión no es pues un simple asunto de licencias poéticas, ya que tras la representación pulsa, queramos o no, un posicionamiento, una postura que manifiesta un imaginario colectivo o influye en él. Muchas veces, la decisión de representar de uno u otro modo determina que una memoria guardada, o como la denomina Assmann (2012), una memoria almacenada (*storage memory*), se constituya pronto en una memoria en uso, en una memoria funcional (*function memory*). Así, estando este año conmemorando los cincuenta años del golpe cívico-militar que derrocó al presidente Salvador Allende en Chile, más que nunca nos demanda la

¹ El presente texto es, en gran parte, un extracto de mi libro *Escenas políticas. Teatro entre revueltas 2006-2019 (2023)*, coescrito con Iván Insunza.

responsabilidad sobre preguntarnos qué tipo de memoria es la que deseamos activar, si una memoria petrificada y des-densificada de su calibre de realidad, o una memoria que todavía puede poner en presencia el recuerdo de una violencia que no ha dejado de doler. En este sentido, la construcción de una memoria colectiva, la producción de un relato colectivo, es siempre político.

Torciendo el hilo

Si hablamos de teatro y política, de teatro y memoria, sin duda la figura de Guillermo Calderón se nos aparece central para pensar el período más reciente de nuestra historia. Como en ningún otro caso, sus montajes han sido catalogados directamente como políticos, convirtiéndose en un epítome de un nuevo teatro de este tipo en la era de la postpolítica.² Desde sus primeros montajes, *Neva* (2006), *Clase* (2008) y *Diciembre* (2008), la pregunta sobre lo político y la política ha estado presente, en un diálogo directo con los acontecimientos sociales de Chile. Tanto *Neva* como *Clase* apelan a los movimientos estudiantiles del año 2006. Y *Diciembre* se presenta como una suerte de distopía futurista en la que Calderón imagina un futuro posible atravesado por la guerra. Sin embargo, si de lo que se trata es de preguntar por la historicidad, es sin duda el ciclo que se abre con *Villa + Discurso*, estrenada el 2011, los trabajos que representan este nuevo giro temático. De la alusión a la contingencia a la pregunta por la memoria, de esa manera podríamos caracterizar el giro autoral que Calderón inaugura con el estreno de *Villa + Discurso*. Un interesante gesto que da cuenta también de una evolución de cómo entender lo político en el teatro, desde un teatro que tematiza situaciones políticas para denunciarlas o criticarlas hacia un teatro en el que lo político se juega en el tejido mismo de la forma. Creo que en este último grupo se encuentran algunos de los últimos trabajos de Calderón.³

Villa + Discurso fueron estrenadas como una unidad en enero de 2011 en el marco del Festival de Teatro Santiago a Mil, en espacios no convencionales, pero directamente vinculados con el asunto del montaje, a los que referiremos más adelante.

Tres mujeres sobre un escenario prácticamente vacío en el que vemos una mesa, tres sillas y, sobre la mesa, una pequeña maqueta. Se ve también desplegada una infografía que muestra una cronología de la historia reciente de Chile. Los tres personajes se llaman del mismo modo, Alejandra.⁴ Tres mujeres, tres personajes que han sido comisionadas por el directorio de familiares de Villa Grimaldi para decidir en qué debe convertirse uno de los sitios más emblemáticos de detención y tortura durante la dictadura de Pinochet: el conocido como cuartel Terranova, hoy Villa Grimaldi.

Durante el montaje, cada una de las personajes defenderá una opción. En principio debaten en torno a dos posibilidades en contraposición, la primera que consiste en restaurar la Villa tal cual como era durante su uso como casa de detención para convertirla en un siniestro simulacro hiperreal; y, la segunda, levantar sobre el sitio hoy erizado un Museo ultramoderno y vanguardista. Sin embargo, hacia la segunda mitad de la obra, una de las personajes propone una tercera opción: no hacer nada con el lugar o, más bien, dejar suceder un tipo de ocupación más colectiva que, de hecho, fue el origen de la recuperación de este sitio. Este no hacer nada, vendría, además, a resolver el punto de la discusión: cómo se puede representar el horror, o cómo construir una memoria del horror sin rebajar la densidad de los hechos.

El trabajo dramaturgico de Calderón se sostiene desde una estructura sencilla, unas pocas situaciones por momentos absurdas y que se reiteran.⁵ Estas secuencias dialógicas se entrelazan con sendos discursos

2 Muestra de ello es la amplia bibliografía sobre la obra de Calderón. Entre esta podemos destacar: Lagos, S. (2009). «Diciembre, de Guillermo Calderón: las complejas territorialidades de las celebraciones familiares». *Apuntes*, (131), 12-19; Baboun, I. (2009). «Guillermo Calderón: tres motivos para una poética casi trágica». *Apuntes*, (131), 20-28; Saiz, M. (2014). «Recuperación de la función política del teatro: apelaciones y propuestas ético-políticas en la dramaturgia de Guillermo Calderón». *Apuntes*, (139), 65-86; Opazo, C. (2011). «Breviario de educación sentimental: De amor y política en Clase (2008) de Guillermo Calderón». En *Pedagogías letales: ensayos sobre dramaturgias chilenas del nuevo milenio*. Santiago de Chile: celich, Cuarto Propio.

3 Sobre este punto véase Barría, M. (2018). «Las zonas grises del habla política: desmontajes sobre Discurso de Guillermo Calderón». *Latin American Theatre Review*, 52(1); Barría, M. (2018). «Desmantelar aparatos con otros aparatos: Mateluna de Guillermo Calderón. Teatro político en la época de la postpolítica». *Revista ArtEscena*, (5), 1-19. Y, por supuesto, el primer capítulo de *Escenas políticas (2023)*, de Barría e Insunza.

4 Hernández (2021) destaca especialmente el vínculo de este nombre con la Flaca Alejandra y la posibilidad de que aquellas tres son sino una misma triplicada. Pensemos que luego esos tres cuerpos encarnan a Michel Bachelet en la obra *Discurso*. Sin embargo, en el texto publicado, los personajes se llaman como cada una de las actrices: Carla (Romero), Francisca (Lewin) y Macarena (Zamudio).

5 De hecho, la secuencia recurrente es como parte la obra: Ellas han decidido votar por las dos opciones y uno de los votos resulta

apologéticos enunciados por cada *una* de *las* personajes en los que defienden las diversas opciones. Tres monólogos que son momentos de gran intensidad que contrastan en cierta forma con el juego dialéctico. Esta forma recursiva, que produce en la escucha una sensación algo laberíntica de un ir venir de capas, se reitera también en los monólogos. Es una condición que nos permite estar plenamente atentos a lo que se dice, pues lo que se hace es poco. Pero esta sencillez estructural es solo el andamiaje de lo que, a mi juicio, es la auténtica fuerza del texto. Calderón, por medio del uso de un lenguaje coloquial e informal, un lenguaje de imágenes y referentes directos, consigue darles a los personajes un *tono* muy especial. La distancia desde donde hablan resulta muy inquietante, entre un aparente descompromiso o una extrema ingenuidad, incluso al nivel de la infantilidad. Las referencias directas a cuestiones que culturalmente reconocemos sobre prácticas de tortura, sobre las violaciones a las mujeres, sobre cómo a estos ciudadanos se les arrebató su vida, incluso habiendo sido sobrevivientes, son mencionadas con un cierto humor que no me atrevería a catalogar como *negro*. Hay en ellas una *ingenuidad lúcida* que le permite a Calderón referir a la memoria traumática de esta violencia aún presente entre nosotros. Esta infancia del lenguaje, como lo diría Agamben (2007), es un recurso que el autor juega notablemente. Lo que evita que confundamos este *tono* con un humor cínico es que él *nunca niega los hechos*, ese es el punto central a mi modo de ver. *Las* personajes hablan ingenuamente, pero, al mismo tiempo, el dolor las cubre por completo:

Entonces te meten a una sala con mesas llenas de computadores Mac. Con una música, así. Y uno se puede meter a los Mac y ver listas de toda la gente que pasó y murió en la Villa. Y uno puede hacer clic en el nombre y aparece todo acerca de esa persona. Fotos de chica, la familia, con quién pololeaba, si le gustaba el cochayuyo, si se venía comiendo el pan cuando la mandaban a comprar, toda la cuestión. Y si uno hace un doble clic en Villa, clic clic, aparece descrito, ya, todo lo que realmente le pasó en la Villa. Clic. A quién abrazó. Clic. Con quién habló. Clic. A quién ayudó. Si le gustaba cantar, si cantaba o si no cantó. Ya. Y uno ve eso y después hace otro doble clic: clic clic, en un ícono que dice ‘¿Qué pasó?’. Y aparece un video del testimonio de la familia contando todo. Clic clic. Cuando la detuvieron. Clic clic. Cómo le pegaron. Clic clic. Si la encontraron envuelta en papel de diario o si no la encontraron. Y si la mataron, cómo murió. Clic clic. Cómo se enteraron. Clic clic. Cómo lloraron. Clic clic. Cómo quedaron tristes para siempre. Y si salió viva, cuentan si quedó estéril, si se puso alcohólica o si ahora tiene hijos maravillosos (Calderón, 2012, p. 29).⁶

Las personajes juegan a no subrayar, acaso a mencionar el horror de la única manera en que se puede, de tal modo que nosotros los espectadores podamos todavía sorprendernos, desnaturalizando los tonos retóricos conocidos sobre los discursos de memoria: victimizantes y solemnes. Es, tal vez, el asunto central también de la obra: el problema es que no se puede ni reconstruir, ni mostrar ni museificar lo inconmensurable. En contra de una política de la apropiación del trauma, Calderón ensaya la posibilidad de mantenernos en la reflexión sin dar una solución. ¿Cómo sería posible decir qué significa lo que ocurrió en ese lugar y en ese

nulo, y en el papelillo una de ellas ha escrito la expresión en mapuche «em mapudungun Maricheweu» («diez veces venceremos»). La discusión se torna absurda pues ese leve gesto estropea la posibilidad de resolver algo por el voto, pero, además, ninguna de ellas reconoce quién hizo el gesto. Es una potente secuencia, pues lo que dice Calderón es que la memoria no es el resultado ni de votaciones ni de acuerdos. La memoria es algo en disputa, es algo que debe ser discutido y ese es el asunto del montaje. Sin duda, *Villa* es una obra inédita en relación con el abordaje de esta cuestión y es un maravilloso síntoma de lo que estaba comenzando a ocurrir en Chile a través de los movimientos sociales.

6 El juego de un aparente equívoco pareciera ser, por momentos, una forma de evasión; por el contrario, por medio de esta retórica del desvío, se van instalando zonas grises, espacios de silencio en los que se va hundiendo nuestra atención, invitándonos a llenar el hueco de preguntas. Lo infantil es precisamente esto de construir una historia sin obedecer a una regla lineal, un jugar oblicuo del lenguaje en el que se dice sin prescribir un sentido. Véase como ejemplo el siguiente diálogo:

MACARENA. ¿Y de verdad te violaron? / FRANCISCA. No. / MACARENA. ¿No? Espera. ¿Lo dijiste por dar lástima? / FRANCISCA. Sí. / MACARENA. (A Carla) Cállate. / CARLA. No he dicho nada. / MACARENA. ¿Entonces no te violaron? / FRANCISCA. Sí. / MACARENA. ¿Sí? / FRANCISCA. Sí. Me violaron. Pero indirectamente. / MACARENA. ¿Cómo? / FRANCISCA. No te puedo contar. / MACARENA. Ya. ¿Y sabías lo que es marichiweu? / FRANCISCA. Cualquier persona de izquierda sabe lo que es marichiweu. / MACARENA. Sí. / CARLA. Sí. / FRANCISCA. Y se dice Mapu-dungún. Mapudungún. No mapuche dungún, (a CARLA) Chispita. / CARLA. Bueno. Pero no te violaron. / FRANCISCA. Te dije que sí. Pero indirectamente. / MACARENA. Ay. / FRANCISCA. No me importa que no me crean. No me importa. / MACARENA. No. Esto no tenía que haber pasado. / FRANCISCA. ¿Yo? / MACARENA. Todo. / CARLA. La villa. / MACARENA. Sí. La villa. La villa. / FRANCISCA. Pero pasó. La villa pasó. / CARLA. Sí. / FRANCISCA. Sí (Calderón, 2012, p. 64).

momento? Así, los personajes hablan con esa distancia ingenua, proponen sus apologías desde esa distancia ingenua y, sin embargo, quedamos con un sabor amargo, acaso el sabor de no tener una respuesta, porque lo cierto es que no la hay. Lo traumático es eso con lo que nunca podremos coincidir, lo traumático es desencuentro. *Villa* no es una obra que trabaje poniendo en crisis la ficción, más bien ese es el presupuesto de entrada de toda la poética que Calderón desarrollará desde ahí en adelante y que encuentra en *Mateluna* un momento sobresaliente. La ficción ha caído en banca rota y lo que resta es un simulacro doliente.⁷ Este agotamiento de la ficción deja en evidencia el esqueleto del ejercicio dialéctico que supone el montaje, que logra teñir la pregunta misma por la memoria. Textos que ya no construyen personajes en la acción pues la acción consiste en argumentar, dar razones hasta la saciedad, hasta el absurdo. El manifiesto de un teatro despojado en el que resplandece tenuemente el poder de una retórica desesperanzada del agotamiento. Es la poética de Calderón una poética de la retórica. Entonces, una obra *sobre* el discurso *en* el discurso.



Figura 1. Puesta en escena en Madrid. Teatros del Canal

Retorciendo el hilo: espacios de la memoria

Pero cómo funciona este vaciamiento. *Villa* ha sido habitualmente analizada en relación con el tema de la memoria. Investigadoras como Paola Hernández (2021) han sostenido que Calderón: «Employs the documentary mode and the blending of the real and fiction onstage to tell a compelling story. Most of his plays question how dramatic fiction may contribute to the political debate outside the theater» (p. 132). Por su parte, Milena Grass releva la propia opinión de Calderón respecto a la batalla cultural que el discurso negacionista pareciera estar ganando: «En este cruce entre realidad y ficción [...] *Villa* pone en escena el problema de la gestión de la memoria traumática colectiva y lo que se debe hacer con los excentros de detención y tortura al momento de reconvertirlos en espacio de denuncia de las violaciones a los derechos humanos» (2017, p. 122).⁸

Ambas coinciden en señalar que la fuerza de la obra de Calderón radicaría en la tensión entre ficción y realidad que operaría en la puesta en escena y que es, por lo demás, un elemento común a varias obras de la época.⁹ Esta tensión, o incluso disolución de este *entre*, como lo indica Grass (2017, p. 127) sucede no solo porque *Villa* ha sido concebida desde una metodología documental, sino especialmente porque Calderón ha desplazado el foco del problema de la memoria desde las subjetividades y los sucesos a interpelar los espacios

7 Este cuestionamiento al poder de ficcionar puede que se relacione con la constante crítica que hace Calderón al arte, en un sentido ambigua, pero persistente, en *Villa* se encuentra al hablar sobre el museo, y luego se despliega ferozmente como autoironía en *Mateluna* y de forma más cínica, a mi juicio, en *Dragón*. Ambigua, porque él mismo parece reconocer también que el arte, si bien es incapaz de cambiar el mundo, sin embargo, algo otorga: da que pensar.

8 Ambas coinciden en leer *Discurso* —la segunda parte del díptico— en esa misma dirección una opinión divergente puede encontrarse en Barriá (2018), en la que sin restar la importancia del tópico, más bien se lee *Discurso* en la lógica de la construcción del héroe y la crítica de Calderón a los operadores políticos que hacen de la política un espectáculo.

9 Notables ejemplos son los montajes de Paula González, *Territorio descuajado* (2011) y *Galvarino* (2012) o *Mi mundo patria* (2008) de Andrea Giadash, por nombrar solo algunos.

como materializaciones de hecho de los imaginarios discursivos sobre la memoria. Este ejercicio Hernández (2021) lo denomina metateatralidad, toda vez que «Calderón brings out the theatricality, the actual representation, of how and why Villa Grimaldi is a difficult —if not impossible— space to represent». Y agrega:

Through playful metatheatrical technique, Calderón initiates a debate about how Chile learns about its past, how society is negatively affected by the lack of knowledge, and how the hyperconstruction of museums can underestimate the story to be narrated. He succinctly expresses how a narrative about a horrific place like Villa Grimaldi gets constructed by emphasizing the idea of who can speak of what happened and who bore witness (2021, p. 141).

Metateatralidad es un procedimiento mediante el cual el teatro desnuda su propia condición de aparato y con ello hace aparecer el mecanismo que lo constituye como representación efectiva. Esto, que en el caso de una obra como *Mateluna* es llevado a su extremo, en el caso particular de *Villa* cabría entenderlo con un matiz. Si es verdad que el meollo de este montaje es la disputa de los discursos, si Calderón lo que estaría poniendo en debate es la posibilidad misma del relato, más bien debiéramos hablar de un recurso a la meta-historicidad (White) que, a la metateatralidad, es decir, una conciencia no de los hechos que explica la trama, sino una conciencia de la trama misma, de los tropos literarios que se juegan en la narratividad, en tanto que la narratividad es el problema de la historia. Como escribe Hayden White: «... la obra histórica [como] lo que más visiblemente es: una estructura verbal en forma de discurso en prosa narrativa» (1992, p. 9). En *Villa* no es el aparato teatral lo que queda al descubierto, sino la operación retórica de las narrativas que construyen los discursos sobre la memoria, llevando al extremo la contradicción dialéctica de sus opciones. A mi modo de ver, *Villa*, más que tematizar un tópico determinado, como sería el trauma que sufrieron las detenidas y detenidos que pasaron por Villa Grimaldi, el foco está puesto en develar que la memoria es ante todo un fenómeno narrativo independientemente de los hechos, y en esto radica lo político de este montaje.¹⁰ Calderón desplaza la pregunta «por lo que pasó» al cómo decidimos recordar y cómo en esta decisión se plasma una política de la memoria materializada, en este caso, en la producción de un determinado lugar. Es el espacio el que edifica el relato, por lo que la pregunta de qué memoria queremos construir pasa a ser la de sobre qué territorio queremos habitar.



Figura 2. Guillermo Calderón

En su artículo, Milena Grass observaba dos cuestiones pertinentes al respecto. Lo primero, ya lo decíamos antes, el hecho que Calderón estrenara itinerantemente *Villa + Discurso* y en espacios no convencio-

10 En una entrevista realizada por Daniela González, es el propio Calderón quien lo plantea: «El pasado se recuerda y se escribe. Cada vez que se recuerda se está volviendo a escribir esa memoria. Por lo tanto, las diversas memorias son distintas, aunque con el tiempo se impone socialmente un relato hegemónico. Ese relato es lo que se disputa...» (González citada en Grass, 2017).

nales.¹¹ Primero en Londres 38 (entre el 16 y el 23 de enero); luego en la casa de detención y tortura José Domingo Cañas 1367 (del 25 al 27 del mismo mes) y, finalmente, en el propio espacio del Parque por la Paz Villa Grimaldi (el 28 de enero). Posteriormente tendrá una temporada en el hall del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Este simple hecho indica la intención de Calderón de jugar con el montaje a la manera de lo que conocemos como un sitio específico (*site-specific*) Un segundo detalle que nos recuerda es la presencia de una maqueta de Villa Grimaldi que yace todo el tiempo sobre la mesa, que nunca es referido y, sin embargo, está ahí, como la insistencia muda de un otro lugar en disputa. ¿Pero cómo juegan estos espacios acaso lugares reales o espacios para imaginar lo irrepresentable? ¿Se resignificaban durante la *performance* o funcionaban superponiéndose a ella como un segundo texto? Sin duda cada lugar brinda a los espectadores una experiencia diversa de la *performance*, por ejemplo, la extrema cercanía y complicidad que sucedía en Londres 38 contrastaba con la distancia limpia y más espectacular que ofrecía la experiencia en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Milena Grass nos ofrece unas interesantes descripciones al respecto en su texto, diferenciando la expectación en tres de estos espacios (2017, pp. 124-26). Pero si bien en algunos casos el espacio juega en referencia directa con la trama, en otros el juego exige otro tipo de elaboración de parte del asistente. Es decir, el montaje no resignifica necesariamente el espacio, pero sí el espacio resignifica nuestra experiencia con la obra. Lo que se impone, en definitiva, es la fuerza de un real que al mismo tiempo se deja atravesar y se resiste a la *performance*. Si bien hablar de sitio específico es correcto, al mismo tiempo es relativo, pues prima un ejercicio de superposición más que de resignificaciones mutuas.

El espacio, entonces, en este montaje apela a un real, en un doble sentido: en primer lugar, a un real fantasmático. De alguna manera la experiencia con estos espacios constituye para nosotros una experiencia con lo otro, con una otredad inabarcable, aquello que nunca podemos aprehender. Establecemos con estos lugares una condición paradójica, al mismo tiempo que nos convocan no queremos sucumbir a su llamado. Los sitios de memoria se nos presentan como el fantasma que media: una respuesta ante el enigma de la demanda (del deseo) del otro: lo traumático.¹²

Una segunda manera es pensar esta superposición como capas textuales que se sobreponen y, en este sentido, la idea de alegoría aparece plausible.¹³ Estos espacios funcionan alegóricamente y no específicamente. Aunque *Villa* fue montada en el extranjero en escenarios teatrales, la solicitud de Calderón fue siempre realizarla en sitios de memoria, porque el espacio no es simplemente un encuadre escenográfico, sino un texto que se agrega al texto literario y al texto de la *performance*.

Sean como fantasmas o alegorías de la propia memoria, los sitios de memoria nos hacen presente la imposibilidad de capturar un sentido total del pasado y nos arrojan sobre la temporalidad radical de nuestra experiencia, que activa cada vez un nuevo rostro de esa memoria. Mientras el fantasma apela a una defensa, ante la demanda de eso que llama: lo real; la alegoría presupone un soporte material sin el cual ella no es. La materia es aquello que insiste, eso que permanece y obliga a la representación fracasar en su intento de eternidad. Toda alegoría es siempre contingente. El poder político de lo alegórico radica, pues, en esa capacidad de sostener la perplejidad. La alegoría custodia el desasosiego, mantiene vivo el recuerdo atento del horror. No se trata de entender, porque no se puede. Los sitios de memoria resisten al imperativo de darnos respuestas finales y nos llaman a persistir en la asombrosa y dolorosa constatación de que eso que los seres humanos pueden llegar a infringir a otros se repite.

11 Es relevante principalmente porque es un gesto inédito en la trayectoria de Calderón, e incluso único si agregamos el otro montaje que cita Grass, *Los que van quedando en el camino* (1969) de Isidora Aguirre, que realiza en el antiguo Congreso Nacional.

12 Lacan, J. (2014). *El Seminario. Libro 6: El deseo y su interpretación*. Buenos Aires: Paidós.

13 En el ya clásico *Alegorías de la lectura* (1979), Paul de Mann propone entender como alegoría precisamente esta superposición de textualidades que se da al ejercitar la lectura. Define la alegoría como una interferencia estructural entre dos niveles o usos distintos del lenguaje, el literal y el figurado o metafórico, de los cuales uno niega lo que el otro afirma. Para De Mann, es en ese «entre» que se genera un espacio de ceguera o de inteligibilidad del sentido. Nos interesa esa inteligibilidad que se produce al superponer el texto performativo y el espacio, que puede ser pensado desde ya como texto en el sentido que conllevan un discurso implícito. El real perceptual es el que ha quedado envuelto en estos discursos sobre la memoria, algo de lo que no puede evadirse. De este modo, son alegorías que proponen en contra de lo que pudiéramos creer, no un sentido único sino una dimensión de inteligibilidad. Un sitio de memoria es una representación inacabada e inacabable. Una representación, además, que juega con la materialidad temporal de sus signos.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2007). *Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Assmann, A. (2012). *Cultural memory and western civilization. Functions, media, archives*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Barría, M.; Insunza, I. (2023). *Escenas políticas. Teatro entre revueltas 2006-2019*. Santiago de Chile: Oxímoron.
- Calderón, G. (2012). *Guillermo Calderón. Teatro II: Villa-Discurso-Beben*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Grass Kleiner, M. (2017). «El teatro político de Guillermo Calderón: realidadficción y espacio público». En L. Proaño Gómez; L. Verzero (eds.), *Perspectivas políticas de la escena latinoamericana. Diálogos en tiempo presente* (pp. 113-131). California: Argus-a Artes y Humanidades.
- Hernández, P. (2021). *Staging Lives in Latin American Theater: Bodies, Objects, Archives*. Evanston: Northwestern University Press.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- White, H. (1992). *Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.