

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE ARTES
CURSO DE GRADUAÇÃO EM TEATRO LICENCIATURA



Trabalho de Conclusão de Curso

**O que fazer com o que restou? Uma análise da Villa como lugar de memória na peça de
Guillermo Calderón e no Parque por La Paz**

Maiara Silveira de Oliveira

Pelotas
2021

Maiara Silveira de Oliveira

**O que fazer com o que restou? Uma análise da Villa como lugar de memória na peça de
Guillermo Calderón e no Parque por La Paz**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Curso de Teatro, do Centro de Artes da
Universidade Federal de Pelotas, como
requisito parcial à obtenção do título de
Licenciada em Teatro.

Orientadora: Profa. Dra. Marina de Oliveira

Pelotas

2021

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

O48o Oliveira, Maiara Silveira de

O que fazer com o que restou? uma análise da Villa como lugar de memória na peça de Guillermo Calderón e no Parque por la Paz / Maiara Silveira de Oliveira ; Marina de Oliveira, orientadora. — Pelotas, 2021.

105 f. : il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Teatro)
— Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, 2021.

1. Memória social. 2. Ditadura chilena. 3. Memória da violência. 4. Dramaturgia. I. Oliveira, Marina de, orient. II. Título.

Maiara Silveira de Oliveira

**O que fazer com o que restou? Uma análise da Villa como lugar de memória na peça de
Guillermo Calderón e no Parque por La Paz**

Data da defesa: 25 de junho de 2021

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Marina de Oliveira (Orientadora)

Doutora em Letras, em Teoria da Literatura, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio
Grande do Sul (PUCRS).

Profa. Dra. Fernanda Vieira Fernandes

Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Profa. Dra. Alessandra Gasparotto

Doutora em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

*Este trabalho é dedicado a todas as vítimas da repressão política de Estado e às suas
memórias.*

*Um refúgio?
Uma barriga?
Um abrigo onde se esconder
quando estiver se afogando na chuva,
ou sendo quebrado pelo frio,
ou sendo revirado pelo vento?
Temos um esplêndido passado pela frente?
Para os navegantes com desejo de vento,
a memória é um ponto de partida.
(Eduardo Galeano, 1994)*

AGRADECIMENTOS

Tenho uma felicidade pra dividir. Agradecer às pessoas que fizeram disso uma realidade era um momento muito esperado. Mas agora que estou aqui, sentada há, pelo menos, dez minutos diante da tela tentando achar palavras que expressem a minha gratidão, percebo que talvez eu não saiba como fazer isso de forma justa com a felicidade que pulsa aqui dentro. Tentei definir o amor por muitas vezes ao longo da vida, mas o que percebo agora, é que o amor é uma busca. Nessa busca, olho pro passado, me conecto com as minhas memórias (palavra que você muito vai ouvir falar por aqui), e percebo que elas não são minhas, mas nossas. Meu caminhar nunca foi sozinho (que bom!). Descobri também que o caminho é um mistério, é pegar e soltar, é nunca saber o que virá. Mas o caminho, assim como o tempo, é um companheiro sincero. Eu tive a sorte de ter no caminho muitos outros companheiros sinceros a quem devo agradecer.

Me vejo dentro de um grande, bonito e colorido cardume. Eu e os companheiros de cardume passamos por vastos e belíssimos oceanos, mas também por duras e frias correntezas. Mas como um verdadeiro cardume, ultrapassamos juntos e seguimos em busca de outras águas. Quero agradecer ao meu forte cardume, por me fazerem compreender sobre o que é o amor, e principalmente, por me fazerem acreditar que o afeto é sim revolucionário, principalmente quando ele está aliado à luta.

À minha mãe e meu pai, por serem alicerce. Pelo esforço que sempre fizeram em tornar o mundo mais fácil e bonito para mim e minhas irmãs. Mãe, o agradecimento que tenho a ti é o mais profundo e sincero que existe. É o agradecimento pela generosidade de não só me dar a vida, mas de me acompanhar na vida. Tu és o começo de tudo, é em ti que eu começo. Nada pode ser mais honesto e generoso que isso. Pai, tu és a representação mais verdadeira que eu conheço do carinho. Existe em ti, por dentro, um coração pulsante e afetuoso que sempre se fez presente. Tu, pai, significa lar. É o lar para onde eu sempre quero voltar.

Às minhas irmãs, Luise e Juliana, pelas mulheres que vocês são, porque elas me ensinam a ser também. Vocês são exemplo e inspiração. É um prazer e uma honra ter uma vida inteira para dividir com vocês.

Aos meus irmãos de alma, João e Caio, obrigada pela cumplicidade e alegria de sempre. Nosso encontro transcende o aqui e o agora. A gente se acompanha e se acompanhará por vidas, sei disso.

Ao Benjamin, meu companheiro felino, pela sensibilidade e amor sem medidas. A bondade e o amor mais puros que conheço, vieram de ti.

À tão forte rede de apoio, meus amigos no riso e no choro, Guilherme, Alanah, Camila, Renata, Victória, Bruna e Natalie, com quem compartilhei muitas angústias e alegrias. Obrigada por se fazerem tão presentes mesmo quando a ausência tomou conta do mundo. Obrigada por não me deixarem esquecer nunca que somos cardumes, e que não ficamos só. A vida é tão mais feliz junto de vocês.

Às melhores amigas que a vida me presenteou, Haryel, Stefane e Júlia, pelos anos de companheirismo, amor, lealdade, escuta e afeto. Pela certeza de poder navegar outros mares e encontrar vocês na mesma sintonia na volta.

À Brenda, pelo atravessamento arrebatador. Desconfio que o que existe entre nós é ancestral, que nosso encontro não foi daqui. Obrigada pela imensidão de ondas fortes que tu é. Mergulho profundo.

À Marina, pela escuta atenta e o olhar cuidadoso de sempre, por ter me ajudado a gozar dessa escrita e fazê-la com leveza. Te admiro como profissional, mas muito mais como ser humano. Tu me inspiras e me motiva, obrigada.

À minha orientadora Marina, pelo espírito de partilha, pela confiança e incentivo nos processos desde o início da minha jornada acadêmica. Hoje eu entendo o porquê de tantas vezes ouvir que tu parecias uma mãe minha. Não é só a aparência semelhante, mas também o cuidado que tu depositas. Aprendi contigo que a docência é um caminho afetuosos.

À Fernanda e Sana, pesquisadoras que admiro tão profundamente e que gentilmente aceitaram fazer parte de minha banca.

À Mãe Iansã, pela coragem e Pai Oxóssi, pela calma.

À “minha vida, meus mortos, meus caminhos tortos, meu sangue latino”.

Obrigada!

RESUMO

OLIVEIRA, Maiara. **O que fazer com o que restou? Uma análise da Villa como lugar de memória na peça de Guillermo Calderón e no Parque por La Paz.** 2021. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Teatro) – Curso de Graduação em Teatro, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2021.

O presente trabalho de conclusão de curso surge a partir do projeto de pesquisa “A ditadura na dramaturgia latino-americana”, coordenado pela Professora Doutora Marina de Oliveira, dentro do curso de graduação em Teatro Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas. O estudo tem como foco a análise de Villa em duas dramaturgias: o texto teatral de Guillermo Calderón, e o roteiro de visitação do *Parque por la Paz Villa Grimaldi*. O que fazer com o que restou? Esse é o tema central que envolve a peça teatral *Villa*, de Guillermo Calderón, em que três mulheres precisam decidir o que irão fazer com os escombros de um dos maiores centros de detenção, tortura e assassinato da ditadura chilena. Elas precisam decidir entre duas concepções estéticas, a primeira, reconstruir o local exatamente como era, a segunda, construir um museu tecnológico e contemporâneo de memória. A segunda dramaturgia analisada é da própria Villa Grimaldi. O antigo centro de repressão é, atualmente, um lugar de memória aberto a visitantes, localizado em Santiago, no Chile. Através do roteiro oferecido pela coordenação do lugar, analiso a dramaturgia que envolve o percurso proposto aos visitantes. A partir da análise das duas dramaturgias, discuto a importância da preservação das memórias traumáticas, com base no pensamento de autores como Maurice Halbwachs, Elizabeth Jelin e Pierre Nora.

Palavras-chave: Memória social. Ditadura chilena. Memória da violência. Dramaturgia.

RESUMEN

OLIVEIRA, Maiara. **O que fazer com o que restou? Uma análise da Villa como lugar de memória na peça de Guillermo Calderón e no Parque por La Paz.** 2021. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Teatro) – Curso de Graduação em Teatro, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2021.

El siguiente trabajo de conclusión de curso surge desde el proyecto de pesquisa “A ditadura na dramaturgia latino-americana” (“la dictadura en la dramaturgia latino-americana”), coordinado por la profesora Marina de Oliveira, del curso de licenciatura en teatro de la Universidad Federal de Pelotas. El estudio tiene su enfoque en el análisis de Villa en dos dramaturgias: el texto teatral de Guillermo Calderón y el itinerario para visitantes del *Parque por la Paz Villa Grimaldi*. ¿Qué hacer con lo que quedó? Ese es el tema central que envuelve la obra teatral *Villa*, de Guillermo Calderón, en donde tres mujeres tienen que decidir qué harán con los destrozos de uno de los mayores centros de detención, tortura y asesinato de la dictadura chilena. Ellas tienen que escoger entre dos concepciones estéticas, la primera, reconstruir el lugar exactamente como era, la segunda, construir un museo tecnológico y contemporáneo de memoria. La segunda dramaturgia analizada es la propia Villa Grimaldi. El antiguo centro de represión es, actualmente, un lugar de memoria abierto a visitantes, ubicado en Santiago, Chile. A través del itinerario ofrecido por la coordinación del lugar, analizo la dramaturgia que envuelve la ruta propuesta a los visitantes. Desde el análisis de las dos dramaturgias, discuto la importancia de la preservación de las memorias traumáticas, con base en el pensamiento de autores como Maurice Halbwachs, Elizabeth Jelin y Pierre Nora.

Palabras-clave: Memoria Social. Dictadura Chilena. Memoria de Violencia. Dramaturgia.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Mapa do <i>Parque por la Paz Villa Grimaldi</i>	35
Figura 2 – Algumas das placas espalhadas no chão da Villa	36
Figura 3 – Maquete <i>Cuartel Terranova/Villa Grimaldi</i>	37
Figura 4 – Escadas, vestígios da Villa Grimaldi	38
Figura 5 – Portão, vestígio da Villa Grimaldi	39
Figura 6 – Cella	40
Figura 7 – Parede de Mosaicos	41
Figura 8 – Ombú	42
Figura 9 – <i>Muro de los nombres</i>	43
Figura 10 – <i>Jardin de las Rosas</i>	45
Figura 11 – <i>Torre</i>	46
Figura 12 – Testemunhos em desenho	48
Figura 13 – Testemunhos em desenho	47
Figura 14 – Testemunhos em desenho 2	48
Figura 15 – Testemunhos em desenho 2	47
Figura 16 – Testemunho em desenho 3	48
Figura 17 – Sala de memória	49
Figura 18 – Piscina	50
Figura 19 – Homenagem aos partidos políticos	50
Figura 20 – Monumento <i>Rieles Bahia de Quintero</i>	51
Figura 21 – Monumento <i>Rieles Bahia de Quintero 2</i>	52

LISTA DE SIGLAS

CNI Central Nacional de Informações do Chile

DINA Diretoria de Inteligência Nacional do Chile

MIR Movimento de Esquerda Revolucionário

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 MEMÓRIA SOCIAL	16
2.1 O PENSAMENTO DE MAURICE HALBWACHS E O SURGIMENTO DO CONCEITO DE MEMÓRIA SOCIAL	16
2.2 O CONCEITO DE TRABALHO DE MEMÓRIA PARA ELIZABETH JELIN	17
2.3 O LUGAR DE MEMÓRIA SEGUNDO PIERRE NORA.....	18
3 VILLA, DE GUILLERMO CALDERÓN.....	20
3.1 PERSONAGENS, TRAMA E CONFLITO	20
3.2 A PROBLEMÁTICA DE <i>VILLA</i> COMO LUGAR DE MEMÓRIA.....	29
4 VILLA GRIMALDI	32
4.1 A VILLA GRIMALDI NO CONTEXTO DA DITADURA MILITAR DO CHILE	32
4.2 A VILLA GRIMALDI HOJE: UMA ANÁLISE DA DRAMATURGIA DO PERCURSO	34
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: O PARQUE POR LA PAZ EM RELAÇÃO À VILLA DE GUILLERMO CALDERÓN	54
REFERÊNCIAS.....	57
ANEXO 1 – <i>VILLA</i>	59

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho é resultado da experiência que tive no projeto de pesquisa “A ditadura na dramaturgia latino-americana”, coordenado pela Professora Doutora Marina de Oliveira, dentro do curso de graduação em Teatro Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas. Foi através dele que pude pesquisar e analisar as representações das ditaduras latino-americanas nas dramaturgias. Foi também a partir dele, que tive acesso ao minicurso chamado “Ditaduras do Cone Sul-Americano: políticas públicas de memória e suas possibilidades em sala de aula”, orientado pela Professora Doutora Ana Maria Sosa Gonzáles, onde me interessei profundamente pelo campo da memória social no contexto das ditaduras latino-americanas.

O grupo de pesquisa se propunha a ler e analisar textos dramáticos de países como Argentina, Brasil, Uruguai e Chile. No percurso, analisamos obras de autores como Ariel Dorfmann, Augusto Boal, Consuelo de Castro, Dias Gomes, Éder Rodrigues, Guarnieri, Guillermo Calderón, Jorge Andrade, Márcio Benedetti, Maria Rosaria Fabris, Maurício Rosencof e Pavlovsky, em paralelo ao estudo teórico de autores como Caroline Bauer, Michael Pollak e Márcio Seligmann-Silva. Todos esses estudos me possibilitaram, através de uma abordagem sensível, adentrar na história das ditaduras da América Latina.

As ditaduras latino-americanas foram responsáveis por milhares de sequestros, torturas, prisões, desaparecimentos e assassinatos na segunda metade do século XX. Muitas marcas e lacunas foram deixadas ao longo da história após as violações dos Direitos Humanos cometidos pelo Estado durante esse período. Mas o que fazer com o que restou? Como a literatura, a arquitetura e os demais lugares de memória podem testemunhar esse doloroso passado da história da América Latina?

Quem não viveu aquele momento em que qualquer atividade era considerada subversiva e o mais elementar valor democrático não era preservado, não consegue perceber o que foi aquele momento para milhões de jovens brasileiros que não tiveram a oportunidade do debate, e para centenas que morreram. Eu acredito que é de todo oportuno um processo pelo qual se tenha acesso àqueles registros. Acredito que tem que ser prudente, correto, sem sensacionalismo, mas que tem que serem abertos os arquivos, eu defendo isso. Eu lamento que eventualmente se tenha perdido, queimado, ou qualquer outro procedimento. Acho que é também um momento da história brasileira. E hoje, já com a distância necessária pra gente fazer a avaliação dos momentos históricos, ou seja, sem grandes paixões, mas com a certeza de que eventos como aquele, processo de ditadura, perseguição, tortura e morte, não podem se repetir. Então, iluminá-los, é algo que eu acredito ser bom para a democracia (ROUSSEFF, 2004).

A fala da ex-presidenta do Brasil Dilma Rousseff, que foi perseguida, presa e torturada durante a ditadura militar brasileira, evidencia um problema da contemporaneidade: a ausência da memória. Existe uma disputa pela memória, há quem queira lembrá-la em sua totalidade, há quem queira esquecê-la, há quem negue a sua existência, há quem defenda, há quem relativize este passado. Todas essas ações, são também gestos políticos. O esquecimento da memória significa uma possibilidade de negação do passado e falsificação da história. “Um povo que não conhece a sua história está condenado a repeti-la” (OLIVEIRA, 2012), a frase de Edmund Burke, trazida para o contexto da América Latina por Che Guevara, é uma denúncia contra o esquecimento. O esquecimento é ponto de partida para a naturalização dos traumas de uma sociedade, e estratégia para que a história seja escrita a favor dos interesses do Estado.

Os países da América Latina, bem como o Chile, passaram por longos processos de redemocratização após os regimes ditatoriais. Esses processos buscavam, entre outras coisas, a busca da preservação das memórias dos crimes de Estado e a busca por verdade e justiça. Uma das estratégias de luta por verdade e justiça é a preservação dos lugares que foram simbólicos durante esses regimes: centros de detenção, tortura e assassinato. Ainda hoje, há uma disputa de interesses sobre essas memórias. Enquanto uns acreditam que elas precisam ser lembradas para que não se repitam nunca mais, outros comemoram os seus efeitos.

Os caminhos para que a memória permaneça viva são traçados por autores como Maurice Halbwachs, Elizabeth Jelin e Pierre Nora, ao elaborarem conceitos acerca dos usos da memória. Halbwachs é quem insere a memória no campo social, é a partir dele que a memória passa a ser entendida como fruto de uma construção social e como produtora da identidade de uma sociedade. Jelin acrescenta a este estudo o conceito de “trabalho de memória”, um processo de distanciamento e elaboração da memória que resulta em uma transformação social. Nora coloca em pauta os “lugares de memórias”, lugares onde as memórias se ancoram, para não se perderem na aceleração da contemporaneidade.

Baseando-me nesses autores e conceitos, por meio de uma pesquisa fundamentada na análise de fontes, é que me insiro no debate pela preservação da memória, como forma de resistir ao negacionismo da história. A fim disso, utilizo como instrumento de pesquisa a dramaturgia.

Dramaturgia, segundo Renata Pallottini (2005) é a arte de compor dramas. Na etimologia da palavra, *drama*, em grego, significa ação. Ainda para a autora, a dramaturgia é um ato de criação. A partir das definições de Pallottini, identifico a dramaturgia como uma narrativa que torna possível, através da criação, a reflexão e a crítica de uma determinada perspectiva. Martin Esslin, em *Uma anatomia do drama*, pontua que o drama para palco, –

embora alguns críticos e professores de cursos de teatro tendam a ignorar – é a partir da segunda metade do século XX, “apenas uma das formas – a forma relativamente menor – da expressão dramática” (ESSLIN, 1978, p. 14). O teórico ressalta a presença dramática em outros meios, como o cinema, a televisão, o rádio etc. Destaco que nesse trabalho entendo a noção de dramaturgia como expandida e que a discussão sobre o conceito de dramaturgia e seus limites não é objetivo de minha reflexão, que se centra na análise de duas dramaturgias enquanto lugares de memória.

São elas, o texto teatral de Guillermo Calderón, *Villa* (2012), e o percurso proposto aos visitantes do *Parque por la Paz Villa Grimaldi*¹. A peça de Calderón é analisada como texto teatral, tendo como foco o seu papel como um lugar de memória. Analiso de que maneira a dramaturgia contribui para a preservação da memória da ditadura chilena, identificando quais aspectos são colocados em cena com a intenção de que o leitor conheça, através da dramaturgia, a história do país. Já na análise do percurso do *Parque por la Paz Villa Grimaldi*, a dramaturgia é vista como uma elaboração de uma narrativa que conta um fato histórico. O espaço narra a história através de sua arquitetura, e partindo do princípio que contar uma história é fazer literatura, o espaço cumpre o seu papel dramático.

Em ambas as dramaturgias, a Villa é o mote central. Na peça de Calderón, três mulheres precisam decidir o que fazer com os restos da Villa. Elas precisam escolher entre duas propostas estéticas: reconstruir a Villa exatamente como era quando centro de detenção e tortura, ou transformá-la num museu tecnológico e contemporâneo de memória. Calderón traz para sua dramaturgia a ideia de que os lugares de memória são criações não naturais com o intuito de preservar as lembranças. O Parque por la Paz Villa Grimaldi, por sua vez, além de ser o espaço ao qual Calderón se refere em sua dramaturgia, é atualmente um sítio de memória. Depois de muitas lutas políticas, o espaço, que pertencia à família do ditador Pinochet, foi recuperado e constituído como um lugar de lembrança, reflexão e promoção dos Direitos Humanos. O parque propõe ao visitante um roteiro de quatorze pontos, através dos quais a história daquele espaço e da ditadura chilena é contada.

¹ Antigo centro secreto de sequestro, tortura e extermínio, comandada pela Direção de Inteligência Nacional (DINA), tendo funcionado durante a Ditadura Militar Chilena. Em 2004 o espaço foi transformado no *Parque por La Paz*, um memorial das atrocidades ali cometidas.

2 MEMÓRIA SOCIAL

2.1 O PENSAMENTO DE MAURICE HALBWACHS E O SURGIMENTO DO CONCEITO DE MEMÓRIA SOCIAL

Todos nós estamos o tempo inteiro imersos em memórias, as marcas do passado nos constituem enquanto seres individuais e enquanto sociedade. A memória social é um conceito atribuído às memórias coletivamente construídas, geralmente dentro de um grupo que viveu um trauma histórico ou uma catástrofe social, ou seja, acontecimentos que afetaram a sociedade e que são transmitidas de geração em geração.

O conceito de “Memória coletiva”, foi primeiramente definido como Memória Coletiva por Maurice Halbwachs. Sociólogo francês, Halbwachs foi o primeiro autor a introduzir o conceito de memória no âmbito social. Até então, a memória era compreendida apenas em sua dimensão individual.

Com Halbwachs, começa-se a refletir que as memórias podem ser reconstruídas por meio das vivências de grupo, pois ela é sempre fruto de uma construção social, e por isso, é também responsável por manter a identidade de uma sociedade. Para ele, mesmo a memória individual é construída socialmente, porque o indivíduo ao lembrar está evocando memórias sociais que foram construídas em relação a um grupo. Mesmo a memória mais íntima de um indivíduo é construída em relação ao contexto social que esse indivíduo vive. Memória coletiva e memória individual são, portanto, duas categorias que se relacionam o tempo inteiro:

Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isso acontece porque jamais estamos sós. Não é preciso que outros estejam presentes, materialmente distintos de nós, porque sempre levamos conosco e em nós certa quantidade de pessoas que não se confundem (HALBWACHS, 2006, p. 30).

O conceito que Halbwachs chamou de “Memória Coletiva”, passou por algumas transições ao longa da história, em função de uma mudança de perspectiva no campo das Ciências Sociais, entre a ideia de sociedade e de coletividade, uma vez que o termo “coletivo” dá noção de unidade, enquanto o termo “sociedade” dá noção de diversidade e pluralidade. É por isso que, atualmente, alguns autores preferem o uso do termo “Memória Social”.

[...] a ideia de memória social implica que perguntas provenientes de cada uma dessas disciplinas possam atravessar suas fronteiras, fazendo emergir um novo campo de problemas que até então não se encontrava contemplado por nenhuma delas. Uma

nova esfera surge, por exemplo, quando o cientista social, o historiador ou o museólogo fertilizam sua esfera de conhecimento com questões referentes à subjetividade, ou quando o linguista, o filósofo ou o psicanalista se interrogam sobre a constituição dos laços sociais ou sobre a inteligência emocional. Nesses momentos, tona-se necessária a produção do conceito de memória social [...] um conceito é uma tentativa de responder a um feixe de problemas que se construiu, de maneira contingente, de um determinado momento (GONDAR, 2005, p. 13).

Além do conceito de Memória Coletiva, Halbwachs é quem começa a pensar no conceito de Memória Histórica. Enquanto o primeiro conceito se apoia em um passado vivido dentro de uma continuidade de tempo, o segundo se define a partir de um passado que é construído como objeto da ciência: uma memória transformada em arquivos, monumentos, datas comemorativas e outros símbolos, que tem como objetivo armazenar e preservar o passado.

Os conceitos de Maurice Halbwachs foram se desenvolvendo ao longo do tempo, e a partir do pensamento do filósofo, alguns outros conceitos foram tomando forma. É o caso do conceito de trabalhos de memória, de Elizabeth Jelin, e do conceito de lugar de memória, de Pierre Nora.

2.2 O CONCEITO DE TRABALHOS DE MEMÓRIA PARA ELIZABETH JELIN

O conceito de “*trabajos de la memoria*” da socióloga argentina Elizabeth Jelin está associado à ideia de agregação de valor. Nesse caso, trabalhar a memória estaria associado ao processo de transformação social que a memória implica quando se pode elaborá-la. Para Jelin, portanto, a memória é mais do que uma lembrança do passado, mas uma reconstrução dele. Em processos traumáticos a história pode ser lembrada em excesso, assim como pode ser totalmente esquecida. São duas possibilidades extremas que carregam o mesmo risco: o da repetição do trauma.

A expressão “trabalho” tem a função de representar a ideia de elaboração, reflexão, crítica e transformação – meios para evitar que essas situações extremas se solidifiquem. É na elaboração do trauma que o indivíduo, ao se distanciar da situação, pode criar um pensamento crítico sobre ela, dando-lhe sentido. Assim como no efeito de distanciamento criado por Brecht no campo teatral, o distanciamento afasta o indivíduo do envolvimento emocional, permitindo que ele analise a situação de forma racional: “Em uma proposição calcada na racionalidade, a proposta de conscientização se apresentava como leitura de mundo, levando o espectador a refletir acerca das engrenagens que estruturam a vida social” (DESGRANGES, 2006, p. 49).

Nas mais distintas sociedades existem diferentes formas de pensar os processos de construção de memória. Para Jelin, “abordar la memoria involucra referirse a recuerdos y

olvidos, narrativas y actos, silêncios y gestos. Hay em juego saberes, pero también emociones. Y hay también huecos y fracturas” (JELIN, 2001 p. 17). Nessas sociedades, a memória é vista também como uma luta política, onde lembrar ou esquecer são estratégias usadas a favor daquilo que se defende. A memória é parte da construção da identidade de um grupo. Identidade essa que permite a continuidade a atribuir sentido a esta memória, porque dá ao indivíduo o sentimento de pertencimento.

A memória social se constrói a partir de momentos considerados marcos dentro de uma sociedade, momentos esses que são compartilhados como um conjunto de tradições. Só existe memória daquilo que se viveu ou daquilo que foi transmitido. Para compreender essas possibilidades de transmissão, a autora propõe uma distinção dentro do campo da memória social: “*lo activo y lo passivo*” (JELIN, 2002, p. 22). A memória passiva é aquela encontrada em arquivos, registros históricos, documentações, registros fílmicos, fotografias, monumentos etc. – os chamados *lugares de memória*. A memória ativa, por sua vez, é a memória transmitida através de um sujeito que dá o seu próprio sentido para esta memória.

Trabalhar a memória significa elaborá-la e empregar-lhe um sentido, que se modifica constantemente em relação aos interesses (políticos, econômicos e sociais) presentes. Para Jelin, trabalhar a memória significa transformar o mundo social. A memória é passado, presente e futuro. Olha-se agora para o passado em função do futuro, porque é preciso, em tradução livre: “elaborar os sentidos do passado” (JELIN, 2002, p. 15).

2.3 O LUGAR DE MEMÓRIA SEGUNDO PIERRE NORA

Para o historiador francês Pierre Nora, a memória espontânea e verdadeira é a que reconduz as heranças de um grupo, sendo transmitida de geração em geração através da oralidade, dos costumes e da tradição. Segundo ele, essa memória está, entretanto, perdida na contemporaneidade em função de uma aceleração da história.

Nora cria o conceito de lugar de memória com o objetivo de compreender a perda das memórias espontâneas, que garantem a transmissão de valores e a conservação da identidade de uma sociedade. Para o historiador, o momento atual “é o momento dos lugares de memória. Não se celebra mais a nação, mas se estudam suas celebrações” (NORA, 1993, p. 14).

Quando Nora (1993) diz que não há mais memória espontânea é porque hoje a memória é encarada como uma obrigação. A transmissão de tradições e costumes entre as gerações tem a função de reconduzir eternamente uma herança. Porém, com a perda dessas memórias espontâneas e verdadeiras que garantem a preservação do passado, é preciso criar o que ele denomina “lugares de memória”. A existência desses lugares é necessária pois é a única maneira

da memória existir de alguma forma e ser preservada. Quando deixa de ser espontânea, ela precisa ser ancorada em lugares:

Se habitássemos ainda nossa memória, não teríamos necessidade de lhe consagrar lugares. Não haveria lugares porque não haveria memória transportada pela história. Cada gesto, até o mais cotidiano, seria vivido como uma repetição religiosa daquilo que sempre se fez, numa identificação carnal do ato e do sentido. Desde que haja rastro, distância, mediação, não estamos mais dentro da verdadeira memória, mas dentro da história (NORA, 1993, p. 13).

Os lugares de memória são, portanto, espaços onde a memória está ancorada. Esses lugares podem ser tanto um espaço físico, como museus, praças e memoriais, como também monumentos, fotografias, livros e nomes de ruas, por exemplo.

Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais. É por isso a defesa, pelas minorias, de uma memória refugiada sobre focos privilegiados e enciumadamente guardados nada mais faz do que levar à incandescência a verdade de todos os lugares de memória (NORA, 1993, p. 13).

Pierre Nora traça, então, um paralelo entre memória e história. Em que medida a memória passa a ser história? Para Nora (1993, p. 22), os lugares de memória têm três sentidos que coexistem e se relacionam: material, simbólico e funcional. Material porque pertence ao campo demográfico; simbólico por carregar significados e sentidos; e funcional porque garante a existência da memória na medida em que garante a sua transmissão.

Quando se perde a tradição da memória, quando ela não é mais transmitida de forma espontânea entre as gerações, quando ela precisa ancorar-se em lugares, a memória se torna história. Para Nora, “os lugares são, antes de tudo, restos” (NORA, 1993, p.12). Portanto, os lugares são o que sobrou da memória para contar a história.

Os lugares de memória são, portanto, soluções para garantir que mesmo diante da rapidez da contemporaneidade, a lembrança do passado seja preservada diante do medo de que as memórias se percam, e os passados (sobretudo os traumáticos) voltem a se repetir.

3 VILLA, DE GUILLERMO CALDERÓN

3.1 PERSONAGENS, TRAMA E CONFLITO

Villa, de Guillermo Calderón², é uma narração do trauma causado pela violência do Estado na ditadura militar de Augusto Pinochet, no Chile, entre 1973 e 1990, uma das mais sangrentas ditaduras da América Latina. O dramaturgo coloca em cena a discussão dos lugares de memória, trazendo a *Villa Grimaldi* (antigo *Cuartel Terranova*, centro de detenção e tortura da ditadura chilena) como testemunho físico e geográfico das violências cometidas durante a ditadura.

Na dramaturgia de ato único, três personagens estão ao redor de uma mesa e votam para decidir qual será o destino do espaço da Villa. As personagens, apesar de serem identificadas como Macarena, Francisca e Carla, se chamam “Alejandra”. O autor as nomeia logo no início do texto: “Macarena, Carla y Francisca están sentadas junto a una mesa. Las tres usan el nombre Alejandra” (CALDERÓN, 2012, p. 1). Aparentemente, nomeá-las com outro nome no texto literário é uma estratégia do autor para facilitar o entendimento das falas. Os nomes escolhidos são os nomes de atrizes da montagem, divulgado pela Fundação Calouste Gulbenkian.

O nome escolhido pelo autor, Alejandra, apesar de não explícito, é possivelmente uma referência à Maria Alejandra Evelyn Merino Veja, popularmente conhecida como “*La flaca Alejandra*”, como aponta SANTOS (2018), La flaca se tornou símbolo de traição durante a ditadura chilena. Alejandra Merino foi presa como agente do MIR³, tornando-se depois colaboradora, agente e funcionária remunerada da DINA⁴ e da CNI⁵, que funcionavam como centros de repressão durante a ditadura militar chilena. Por conta de sua contribuição, muitos de seus ex-companheiros foram torturados e desaparecidos.

Márcia Alejandra Merino foi uma das poucas dirigentes mulheres do MIR, tendo sido presa pela primeira vez logo após o início da ditadura, mas acabou sendo liberada. Foi presa pela segunda vez em maio de 1974, quando foi sequestrada e torturada pela DINA. Em seus testemunhos, ela relata não ter aguentado às inúmeras torturas, e por isso teria colaborado entregando seus companheiros. Alejandra nega ter participado de interrogatórios e torturas de seus ex-companheiros, mesmo havendo testemunhos dos sobreviventes. Em novembro de 1992,

² Guillermo Calderón (1971), é um ator, dramaturgo, roteirista e diretor de teatro chileno. É graduado em teatro pela Universidad de Chile, e atualmente é professor de atuação na Universidade Católica de Chile.

³ Movimento de Esquerda Revolucionário.

⁴ Diretoria de Inteligência Nacional do Chile.

⁵ Central Nacional de Informações do Chile.

participou de uma conferência na Comissão Chilena de Direitos Humanos, onde pediu perdão publicamente a seus ex-companheiros de MIR.

Na peça, a trama se desenvolve a partir da decisão que as personagens precisam tomar juntas: o que fazer com os restos da Villa? Para tal tarefa, elas devem realizar uma votação a partir de duas possibilidades: reconstruir a Villa exatamente da forma que era, ou transformá-la em um museu tecnológico e contemporâneo de memória.

As três personagens carregam características de suas histórias pessoais em comum que vão se revelando ao longo da dramaturgia, apesar de terem personalidades muito diferentes. Macarena é questionadora e provocativa. Além de fazer parte da comissão, ela é a chefe diretiva responsável pela Villa, fato que ela esconde até, praticamente, o final da trama. É ela quem media a maior parte da discussão. Carla recebe o apelido de “*control mental*” por Francisca. É definida como intrigante, planejadora, amargurada, intocável. Mas, na verdade, Francisca é a mais manipuladora, ela só apelida Carla com objetivo de manipular a discussão, ela se autodefine como exilada e amargurada, porém flexível.

A decisão do que fazer com o local da Villa é linha norteadora da dramaturgia. Ao longo da narrativa as personagens se contradizem e mudam de opinião algumas vezes num jogo de expor o conflito, solucioná-lo e voltar à estaca zero, transitando entre a reconstrução da Villa, e a construção de um museu, e por vezes, até mesmo acrescentando outras propostas para o espaço.

A primeira votação é feita: um voto para a reconstrução da Villa, um voto para a construção de um museu, e um voto nulo, escrito *marichiweu*, palavra mapuche (povo indígena chileno) que significa “dez vezes venceremos”. Nenhuma das personagens assume ter votado nulo. Então, os momentos de tensão da dramaturgia começam a ser apresentados a partir da desconfiança que se estabelece ao perceberem que alguém está mentindo.

MACARENA – Pero Alejandra, si tú estás defendiendo a la Alejandra, y además dices que no fuiste tú, entonces estás diciendo que yo fui la que voté nulo.

CARLA – No, Alejandra. Yo estoy diciendo que no todo el mundo sabe lo que es Marichiweu. [...]

MACARENA – Pero Alejandra, cualquier persona más o menos de izquierda sabe que lo que significa Marichiweu (CALDERÓN, 2012, pp. 8-9).

O conflito principal da dramaturgia está definido: o que fazer com o que restou? Ao decorrer da trama, outros conflitos começam a ser elaborados. A primeira ação que gera um conflito entre as personagens, é, portanto, o voto nulo escrito “*marichiweu*”.

Com o impasse dos votos, as personagens decidem organizar uma defesa para cada uma das opções, apresentando argumentos, para que depois possam votar novamente. Fazer a defesa não significa que essa é a opção que a responsável de fato acredita, de qualquer forma, é necessário defender a proposta com convicção, para que se possa elaborar argumentos para a decisão que precisam fazer.

A primeira opção propõe que a Villa seja reconstruída exatamente como era antes, com a mesma arquitetura. Carla fica responsável por defendê-la, enquanto Francisca fica responsável por defender a construção de um museu tecnológico e contemporâneo de memória, e Macarena por moderar a discussão.

Carla é quem começa a argumentar, defendendo que se reconstrua a Villa exatamente como era. Ela chama a sua proposta de “mansão sinistra”, por ser um lugar assustador e doloroso. Começa narrando um diálogo entre guardas da Villa que decidem fechar o quartel sem deixar rastros: “Y entonces cerraron y quemaron y demolieron. Y tiraron al mar. Porque querían un crime perfecto” (CALDERÓN, 2012, p. 15). Esse fragmento do texto faz referência ao fato dos militares terem vendido a Villa Grimaldi para a construtora da família do ditador Pinochet, com o objetivo de se construir moradias no local, ignorando a história e a memória daquele solo, numa tentativa de apagamento e esquecimento.

A personagem argumenta que algum dia alguém perceberá que aquele lugar não deveria ser um crime perfeito, e sim um escândalo, e então, a alternativa será reconstruí-lo, traçando um paralelo com a realidade da Villa Grimaldi, que se transformou em um local de memória depois de muita luta política de sobreviventes, familiares, instituições e partidos políticos, para que a Villa Grimaldi fosse recuperada e preservada como espaço público. Seguindo, Carla propõe a recriação do espaço da forma mais real possível, para que todos que por ali passem sintam o que as vítimas sentiram. Ela inclusive chamaria sobreviventes da Villa para serem os guias, tornando a experiência ainda mais realista.

CARLA – Bajando por el tobogán de la emoción de la villa reconstruída. Aquí lloras. Pasa por aquí. Aquí te indignas. Aquí le apretas la mano al pololo. Aquí sientes como frío entremedio de las piernas. Aquí dices ¿dieciocho años? ¿Por la boca? No te puedo creer. Y esa gente después va a decir. ¿Aló? Fui a la villa. Tienes que ir. La reconstruyeron. Se ve un poco falsa. Parece set de teleserie. Pintaron las murallas con agua com tierra. Es impactante. Tienes que ir (CALDERÓN, 2012, p. 16).

Esta seria, porém, uma ilusão do realismo. Apesar de um lugar de memória poder transmitir algum sentido do que aconteceu, eles não são capazes de representar a experiência em sua totalidade, pois o contexto não é o mesmo. Seria uma tentativa falha. A reconstrução da

arquitetura original poderia incorporar o trauma, mas ainda assim, não seria capaz de traduzir a complexidade da experiência.

Depois da defesa da reconstrução da Villa por Carla, é a vez de Francisca defender a construção de um museu tecnológico contemporâneo, em um irônico discurso. Sua ideia é uma linda arquitetura branca com quatro pisos: no primeiro, uma bandeira escrita “los que murieron aquí eran marxistas”, a fim de deixar os visitantes curiosos para saber quem eram essas pessoas; uma sala com computadores onde os visitantes encontrariam uma lista com nome, biografia e fotografias de todas as pessoas que passaram pela Villa; vídeos de testemunhos das famílias das vítimas e uma pasta chamada “el camino no tomado”, onde familiares e amigos das vítimas relatariam como seriam as suas vidas se elas nunca estivessem estado na Villa.

FRANCISCA – Entonces ahí uno ve, claro, con multimedia, que este señor se habría hecho ciclista. O maratonista. Clic, clic. Mira. Esta niña habría sido concertista. Y habría tenido hijas violinistas. Y les habría hecho trenzas. Clic. Clic. Mira: este otro señor habría sido frágil como un volentín. Clic, clic. Mira, esta niña habría sido buena para jugar paletas en El Quisco. Clic. Ya. O sea todos los sueños, las posibilidades. El camino no tomado (CALDERÓN, 2012, p. 21).

No segundo piso, haveria uma sala com apenas um cartaz escrito “pan, trabajo, justicia, libertad”. O terceiro teria muitas fotos dos rostos das vítimas em diferentes situações cotidianas de suas vidas: “Esta foto es para que no me olvides. Pero no sabían. Los detenidos. No sabían que un día iban a pasar por la villa de la muerte. Y que esas fotos iban a terminar siendo fotos de museo. Y que esas fotos felices ahora son súper deprimentes” (CALDERÓN, 2012, p. 21). E por fim, no quarto piso, haveria um curral com um cachorro da raça pastor alemão dentro. A personagem justifica que não maltratariam os cachorros e provoca:

¿Y donde están ustedes cuando tienen presos a los presos humanos? Claro, ellos quieren proteger al perro porque el perro es un perro desideologizado. Pero si el perro dijera: el marxismo leninismo es la piedra angular de la filosofía que vivían Lenin, Engels y Carlos Marx, te aseguro, te aseguro que la mitad de los protestantes diría, bueno el perro tomó una opción, no tengo porqué estar defendiendo a perros antisistema (CALDERÓN, 2012, p. 21).

A proposta do museu contemporâneo é que se crie através dos andares uma crescente de tensão. Além da tensão provocada, há um contraste: é lindo, mas não se trata de ilusões, porque não nega o passado dolorido daquele espaço.

A personagem evidencia na sua proposta o fato de as vítimas terem sido assassinadas por se oporem ao Estado. As fotos, biografias, objetos das vítimas que ela propõe expor com a intenção de individualizar o trauma é, mesmo que de outra forma, uma estratégia utilizada pela

Villa Grimaldi atualmente. Além disso, a personagem traz em sua proposta um cachorro. Isso porque, durante a repressão, muitas mulheres eram violadas por cachorros treinados pela DIN. Essa é uma ideia debatida pelas personagens, por ser simbólica e muito intensa aos visitantes, e também pela possibilidade de rememoração do trauma de forma muito indelicada, no caso do visitante ser um sobrevivente. Carla sugere que este museu seja uma *Disneylândia macabra*, uma crítica à forma espetacularizadas em como os lugares de memória se constituem na atualidade.

Macarena e Carla aprovam a ideia do museu, porém Francisca diz não acreditar na sua própria ideia, segundo ela, essa ideia já existe. Nesse momento, a personagem cita o “Museo de la Memoria”, fazendo referência ao *Museo de la Memoria y los Derechos Humanos*, localizado no Chile que tematiza, através de uma arquitetura moderna e tecnológica, as violações dos Direitos Humanos cometidas pelo Estado chileno durante a ditadura militar. Ao citar o museu, a personagem Francisca faz uma crítica a sua construção, alegando que ela será uma forma de concertar a história, colocando um ponto final nela, como se ela já tivesse sido “solucionada”:

FRANCISCA – El Museo de la Memoria.

MACARENA – Ah.

FRANCISCA – Es como la opción B, (A Macarena.) Es un museo. Es súper bonito, blanco, tiene arte, tiene testimonios, no tiene perro, se puede llevar a niños de todas las clases.

CARLA – Sí, pero eso es un Museo de la Memoria. Lo hicieron para darle al todo tema como un peso histórico.

FRANCISCA – No, (A Carla.) Alejandra. Ese museo es como una visión así super concertacionista de la historia que deja la Quinta Normal pasada a punto final. Como que el tema ya pasó, como que se están sanando las heridas, como que estamos tan unidos como país que ya podemos gastar en plata en un museo de la memoria que parece museo de arte contemporáneo.

MACARENA – Puede ser, pero es una visión muy, muy, muy, muy, muy respetable. Y es un gran esfuerzo para que todo el país vea que el tema se reconoce y se pone en primer plano.

FRANCISCA – No, Alejandra. Esa es una visión muy particular de la presidenta que...

[...]

CARLA – No. No me toqué a mi presidenta, mierda.

[...]

FRANCISCA – Yo te toco lo que quiero, tu presidenta es patrimonio nacional... (CALDERÓN, 2012, p. 31)

A presidenta citada pelas personagens é uma referência à Michele Bachelet, presidenta que foi presa na Villa Grimaldi durante a ditadura militar. Isso fica evidenciado através da sequência que o autor, Guillermo Calderón, propõe. Em suas montagens, a apresentação de *Villa* é sempre seguida da apresentação de outra dramaturgia de sua autoria, *Discurso* (DANTAS; RESENDE, 2018). A peça *Discurso* apresenta um discurso ficcional da presidenta

que foi uma presa política da Villa Grimaldi durante a ditadura militar chilena. O texto, segundo Flávia Resende e Gregório Dantas, faz uma crítica à dificuldade da presidenta em lidar com o passado:

Michele Bachelet é eleita no Chile nesse contexto do início dos anos 2000 em que, já implantado o modelo neoliberal na América Latina no pós-ditadura – que, aliás, era um dos principais objetivos desse sistema opressor –, surge uma onda de governos “de esquerda” em todo o continente – a exemplo do presidente Lula no Brasil. No entanto, a agenda neoliberal já estava constituída e os tempos haviam, mudado. As expectativas que a esquerda depositou nesses governos foram, em sua maioria, frustradas. *Discurso* traz um mea-culpa da presidente, ponderando também as responsabilidades coletivas sobre o tempo presente [...] (RESENDE; DANTAS, 2018, p. 104).

Em paralelo com a história brasileira, podemos traçar semelhanças entre Michele Bachelet e Dilma Rousseff. Ambas, militantes da esquerda, foram presas políticas durante a ditadura militar, Michele no Chile e Dilma no Brasil, e depois, se tornaram as primeiras presidentas mulheres de seus países.

As personagens voltam a debater as opções e Carla propõe uma mistura da mansão sinistra e do museu contemporâneo. Acredito que esse é o momento da peça em que a ideia das personagens criadas por Calderón mais se assemelha com a realidade do *Parque por la Paz Villa Grimaldi* atualmente, preservando seus restos, testemunhando os fatos e homenageando os que passaram por lá. Elas chegam, porém, em uma conclusão: nunca será possível repetir exatamente o que aconteceu. Qualquer reconstrução, seria uma reconstrução mais fácil e embelezada do sofrimento, e nunca seria possível tornar a experiência no nível que ela de fato foi. Desse jeito, pensam que é melhor que nada seja feito, já que não é possível representar de forma justa o que aquele espaço significa. Macarena concorda que a Villa deve ficar como está, pois o parque será construído pelas lembranças dos que passaram por lá e retornarão, lembrando-se como era. E assim, a própria Villa contará sua história.

A decisão das personagens, porém, em meu ponto de vista, entra em desacordo com a própria proposta que a elas foi designada, uma vez que tanto a reconstrução como a construção de um museu seriam formas de preservar a memória. Apesar da intenção das personagens ser a de permitir que cada um sinta de forma espontânea aquilo que o espaço provoca, não fazer nada nele seria também uma forma de contribuir para o seu esquecimento, já que nem todas as pessoas que ali chegariam poderiam ter um conhecimento prévio do que ele representa.

Como solução a esse problema, mesmo as personagens aparentemente já terem chegado a um acordo, Francisca propõe que com o dinheiro que não será usado para reconstruir a Villa, deva ser criado um espaço subterrâneo com computadores para que as escolas pudessem visitá-

lo, tornando esse um local também pedagógico, a fim de transmitir a história através das gerações. Porém, a proposta não convence Carla e Macarena.

Entre uma discussão e outra, as personagens saem para ir ao banheiro uma de cada vez. Quando estão a sós, há jogos de palavras e tentativas de manipulação das personagens para tentar descobrir quem está mentindo acerca do voto nulo. Quando as três estão novamente juntas, votam. Desta vez, Carla se contradiz e muda seu voto, o que faz com que Francisca a acuse de estar fazendo um “jogo mental”. Elas votam secretamente mais uma vez. Macarena lê os votos que confirmará que não se faça nada no lugar da Villa: um voto sim, um voto não, e mais uma vez, um voto *marichiweu*.

Com mais um voto nulo o clímax da peça se apresenta, é o seu ápice. As personagens começam a apresentar uma parte mais íntima de si para as outras. Nesse momento, Francisca dá seu testemunho:

Toda la gente reacciona distinto. A esto. Entonces tú no puedes usar la villa para imponer tu visión. Es mejor dejarla así, vacía, que no proponga nada. Y si alguien se quiere reír que se ría. O si quiere llorar, que llore. Pero hay gente que no le gusta quedarse traumada para siempre. Por ejemplo, a mi me violaran. Una vez. Y claro. A veces me río. A veces no. [...] Entonces, com todo respeto, la villa debería ser como yo. Flexible. Por eso, ahora que lo pienso, yo sacaría todo. Que quede vacía. (CALDERÓN, 2012, p. 47).

Ela ainda admite ter votado por *marichiweu*, e justifica que este era um plano para convencer Carla e Macarena a votarem na ideia de que nada fosse construído no espaço.

MACARENA - ¿Votaste por Marichiweu?
 FRANCISCA – Sí.
 CARLA – Chuta.
 MACARENA - ¿Cuántas veces?
 FRANCISCA- Dos veces.
 CARLA – Chuta.
 MACARENA – Cállate. ¿Y por qué, Alejandra?
 FRANCISCA – Porque así se avanza. Así se gana. Yo tenía un plan. Y así las convencí de que la cancha de pasto se les ocurrió a ustedes, pero se me ocurrió a mi. A mi. (A Carla.) A mí, cianura. A mí pellejita. A mi, cholera. A mi. A mi. Y a ti no se te ocurrió nada. Nada. Y es la mejor idea. Pero eso no importa. (A Macarena.) Porque ahora las dos vamos a votar por la cancha de pasto y vamos a ganar. Por favor (CALDERÓN, 2012, pp. 51-52).

Por já ter mentido a respeito de seu voto, Macarena desconfia e questiona se Francisca realmente foi violada. Ela responde que foi indiretamente violada.

Inicia-se uma nova votação. Macarena diz que gostaria de reconstruir a Villa como era antes de ter sido a Villa. Reconstruiria uma casa feliz com a ilusão de que ali nada aconteceu. Na porta da casa, colocaria uma placa dizendo “Villa. Lo que pasó aquí no debería haber pasado

nunca”, e logo abaixo colocaria um site, onde seria possível acessar um museu online da Villa, de forma a cumprir com a necessidade de transmissão, além da preservação dessas memórias.

Carla vota na casa feliz. Diz não querer mais essa guerra e que permanecer nela seria como ser castigada mais uma vez: “Y además quiero que esto pase. Que se nos pase. Para ser paz. Para dormir tranquila. [...] Hay problemas que no tienen solución. [...] Por eso mejor salir cantando. Por eso me gusta la casa feliz.” (CALDERÓN, 2012, p. 54). Francisca vota *marichiweu* pela terceira vez. Para ela, não importa ser castigada ou ridicularizada, pois acredita já estar sendo. Diz preferir denunciar como uma forma de homenagear os que não sobreviveram: “No soporto el amanecer. No soporto el final feliz. Soy el camino no tomado. [...] Alguién tenía que seguir llorando. Y esa soy yo” (CALDERÓN, 2012, p. 55) e fazer justiça.

Apesar de argumentar com o desejo de denúncia, Francisca vota nulo. Ela justifica votar *marichiweu* porque acredita que cada um tem que sentir o que sente: “Porque apesar de todo tengo la lucidez para decir, mejor me quero callada. Mejor lloro en silencio. Esto que siento no te lo voy a imponer. No voy a convertir la villa en mi leche derramata. Porque todas reaccionamos distinto” (CALDERÓN, 2012, p. 55). A partir da fala de Francisca, questiono: seria possível fazer justiça permitindo que cada um sinta de forma espontânea? A escolha das personagens de deixar que cada um reaja da sua forma demonstra o conflito de sensações, opiniões, sentimentos, emoções, reflexões na sociedade perante seus traumas. A existência de lugares de memória são também uma forma de provocar aqueles que negam os fatos do passado, além de cumprir o papel de informar o que aconteceu para aqueles que não conhecem a história.

A casa feliz, porém, ganha a votação. Nesse momento, chega e ao clímax da peça, quando Macarena questiona Francisca o porquê de *marichiweu*. Francisca explica que sua mãe é mapuche e foi violada por um guarda quando esteve presa na Villa, por isso a violaram indiretamente. Quando Francisca conta sua história, as personagens percebem que além de terem o mesmo nome, Alejandra, todas têm 33 anos de idade e que suas mães engravidaram dentro da Villa, a partir de uma violência cometida por agentes da DINA.

CARLA – (A Francisca) ¿Y te llevas bien com tu mamá?

FRANCISCA – Sí.

MACARENA – Yo no veo mucho a mi mamá.

FRANCISCA- ¿Por qué?

MACARENA – Porque se acuerda del DINA que la violaba. Salí igual a él. Y a veces ella no me quiere ni mirar.

CARLA – A mi también me pasa. Yo le voy a dar un beso. Me acerco. Mira. (A Francisca.) Córreme la cara. Holá mamá (CALDERÓN, 2012, p. 57).

Comparando as diferentes formas que cada uma de suas mães lida com o passado que vivenciaram, as personagens chegam juntas na conclusão de que todos reagem de forma distinta a qualquer situação. Por conta disto, devem optar por “la cancha de pasto”, um gramado para que todos que visitem aquele espaço possam sentir da forma que sentem.

FRANCISCA- Sí. Porque todas las torturadas reaccionan distinto.

MACARENA – Sí. Hay mujeres que no se recuperan.

CARLA – Sí. Y hay mujeres que se organizan y construyen museos.

FRANCISCA – Sí. Y hay mujeres que se convierten en presidenta de la república (CALDERÓN, 2012, p. 58).

As personagens decidem, portanto, que todas as árvores e escombros seriam tirados do local, e seria feito apenas um grande gramado, para que cada um pudesse usar do jeito que quisesse. A opção das personagens levou em consideração as dores que elas não gostariam de causar às mães e aos outros sobreviventes. Eles, ao chegarem naquele espaço, saberiam o que ele significa e reagiriam de forma espontânea. As outras pessoas que frequentassem o local poderiam imaginá-lo da forma que quisessem. É o clímax da peça porque é o momento em que se individualiza a memória. Apesar das personagens considerarem os sentimentos dos sobreviventes, a proposta desvalida a função dos lugares de memória.

Dessa forma, o autor aborda a discussão acerca da experiência da memória. Tanto a reconstrução da Villa, como o museu contemporâneo, seriam experiências demasiadamente doloridas para aqueles que estiveram naquele local contra suas vontades, presos, sendo torturados e vivendo em condições desumanas. Ainda assim, nenhum dos espaços conseguiria representar totalmente, sem deixar lacunas, de forma material e subjetiva, a complexidade e intensidade do acontecimento para aqueles que não o viveram. Ainda que a Villa Grimaldi hoje tenha uma proposta diferente da que o autor descreve em sua dramaturgia, o autor não mente e nem foge da realidade ao afirmar que nada é capaz de fazer com que a experiência seja vivenciada por inteira. Apesar disso, há um paradoxo na sua escolha enquanto dramaturgo para o fechamento da obra e na discussão que ele evoca através dela. A conclusão em deixar que as pessoas “possam sentir da forma que sentem”, se contradiz com o papel que o espaço, enquanto lugar de memória, deve cumprir. As duas opções iniciais, por mais que doloridas, cumpriam o papel de informar, denunciar e lembrar os acontecimentos. Enquanto a decisão final das personagens, em minha análise, poderia contribuir para o esquecimento dessas memórias. A escolha do autor em finalizar a dramaturgia sem a escolha de um lugar de memória, pode ser um alarde à ausência desses lugares na realidade.

3.2 A PROBLEMÁTICA DE *VILLA* COMO LUGAR DE MEMÓRIA

Em *Villa*, a ideia de lugar de memória, conceito de Pierre Nora (1993), se estabelece de duas formas: primeiro, a discussão que o texto propõe, sobre um lugar de memória. E segundo, o próprio texto teatral, que é também um lugar de memória, pois faz parte da literatura chilena. Em ambos os casos, o conceito de Pierre Nora se estabelece: são, ambos, lugares de memória com materialidade, funcionalidade e simbolismo.

A primeira forma em que ideia de lugar de memória se estabelece é na narrativa da dramaturgia, quando as três personagens formam uma comissão para decidir qual o destino da *Villa*: reconstruir a *Villa* como era ou construir um museu? De uma forma ou de outra, esse espaço não deixaria de se tornar um lugar de memória. Os lugares de memória são lugares (geográficos ou não) portadores de significado. Apesar das duas perspectivas proporem meios distintos de narrar o trauma, em ambas, a *Villa* é pensada como um espaço reservado para a memória, e ambas se constituem da definição proposta por Nora acerca dos sentidos dos lugares de memória: há materialidade, na medida em que a memória está ancorada em lugares físicos; há funcionalidade, pois comunicam uma história; e há simbolismos, pois, podem ser interpretados e experienciados de formas distintas.

Reconstruir a *Villa* ou construir um museu, são ambas opções para se criar pontes entre presente e passado. Em contrapartida, a decisão final das personagens, em criar uma grande “canha de pasto” para que todos pudessem sentir da forma que sentem, não seria uma opção ideal ao se pensar na problemática dos lugares de memória. Esses lugares são pensados com a intenção de informar e preservar a história de determinados locais. Eles precisam, portanto, narrar um acontecimento, a fim de que as pessoas das mais diferentes gerações e sociedades, possam se conectar com essas memórias.

Na primeira opção proposta, reconstruir a *Villa*, o objetivo era que o espaço fosse mais próximo possível da realidade, para que os visitantes pudessem sentir o que sentiram as vítimas:

En relación com los “sitios del horror”, cargados de clandestinidad y ocultamiento, las iniciativas – casi siempre lideradas por sobrevivientes y familiares de víctimas – pueden rastrear de manera exhaustiva cada uno de los sitios y las trayectorias, con la intencionalidad social de marcar todos los lugares, de reconstruir todos los detalles de su materialidad y su funcionamiento (JELIN, 2017, p. 142).

Porém, uma vez que sabemos que ele nunca representaria de maneira fiel o que foi o centro de detenção, reconstruir a *Villa* não cumpriria o papel proposto. Essa opção poderia ser considerada um lugar de memória, se a sua intenção não fosse a de fazer com que os seus

visitantes sentissem exatamente aquilo que sentiram os presos. A reconstrução da Villa exatamente como era não teria, de fato, como cumprir esse papel, mas contribuiria para o entendimento dos fatos que ali ocorreram e para a manutenção e preservação da memória.

A segunda opção, transformar a Villa em um museu com arquitetura tecnológica e contemporânea, não estabelece compromisso com o detalhe como na reconstrução, mas tem um forte simbolismo em cada uma de suas propostas: uma bandeira com a frase “los que murieran aqui eran marxistas”; sala de computadores Mac com a biografia das vítimas e o testemunho das famílias: “El caminho no tomado”; um cartaz escrito “pan, trabajo, justicia, libertad”; uma sala com fotos das vítimas em momentos distintos; e por último, uma sala com um cachorro. O simbólico se encontra em nomear essas vítimas enquanto um movimento político; no contraste entre a tecnologia do presente e a memória do passado; na individualização das vítimas ao fazer uma suposição de como essas vidas poderiam ter sido; no enfatizar que essa é também uma luta social por justiça; na humanização das vítimas ao vê-las em diferentes momentos de suas vidas; no encontro com a raça de cachorros que eram postos para violar mulheres etc. Cada espaço dentro deste museu é carregado de significados que podem ser interpretados de muitas maneiras pois são da esfera do subjetivo, mas que ainda assim, comunicam e denunciam algo, portanto, cumprem o papel de um lugar de memória. Há um contraste entre a beleza e o significado. É através desses signos que os visitantes são transportados para essas memórias:

Memória que nos pressiona o que já não é mais nossa. [...] Apego visceral que nos mantém ainda devedores daquilo que nos engendrou, mas distanciamento histórico que nos obriga a considerar com um olhar frio a herança e a inventariá-la. Lugares salvos de uma memória na qual não mais habitamos, semi-oficiais e institucionais, semi-afetivos e sentimentais; lugares de unanimidade sem unanimismo que não exprimem mais nem convicção militante nem participação apaixonada, mas onde palpita ainda algo de uma vida simbólica (NORA, 1993, p. 14).

A memória está sempre vulnerável ao contexto em que se encontra. Sendo assim, um mesmo símbolo poderá ter para cada indivíduo uma diferente interpretação. A memória está em constante transformação e é por conta do medo do esquecimento que precisamos materializá-la em lugares de memória.

Para Pierre Nora (1993, p. 8), “se habitássemos ainda nossa memória, não teríamos a necessidade de lhe consagrar lugares”. A não-representação do significado de um espaço como a Villa seria, portanto, uma facilitação ao esquecimento. Nora complementa (1993, p. 9), “desde que haja rastro, distância, mediação, não estamos mais dentro da memória verdadeira, mas dentro da história”. Materializar uma memória ancorando-a em um lugar de memória é ter a certeza de que ela será, de alguma forma, lembrada.

A segunda forma na qual a ideia de lugar de memória aparece é a própria dramaturgia de Calderón, que também pode ser entendida como um lugar de memória. A dramaturgia por si só, enquanto literatura, é um lugar de memória arquivístico, literário, artístico e estético, que também se encaixa nas dimensões estabelecidas por Nora: em sua materialidade, por ser um arquivo literário; em sua funcionalidade, por transmitir a memória, mesmo que através de um drama ficcional, da ditadura militar chilena para os leitores e espectadores; e simbólica, por permitir diferentes interpretações, e por ser também um objeto para uso artístico no campo teatral. O tema da dramaturgia entrega ao leitor a discussão da problemática dos lugares de memória, mas também amplia o conhecimento acerca dos traumas causados pela ditadura, uma vez que inclui na sua ficção, fatos relevantes da história.

4 VILLA GRIMALDI

4.1 A VILLA GRIMALDI NO CONTEXTO DA DITADURA MILITAR DO CHILE

A Villa Grimaldi, localizada em Santiago no Chile, foi um local clandestino de detenção e tortura que existiu e funcionou durante o Regime Militar Chileno, tendo funcionado a partir de 1973 até 1979. Segundo o site⁶ do *Parque por La Paz Villa Grimaldi* foi o centro que deteve o maior número de presos, torturados, mortos e desaparecidos da ditadura chilena, totalizando 4.500 detidos e 226 mortos e desaparecidos. Esse espaço ficou conhecido pelos militares agentes da Diretoria de Inteligência Nacional durante a repressão como *Cuartel Terranova*. Porém, antes de se tornar um local de detenção, a Villa foi uma propriedade residencial chamada *Paraíso Villa Grimaldi*, onde funcionava um restaurante e um salão de festas frequentados por artistas, intelectuais e políticos durante o século XX.

Segundo a Comissão Nacional sobre Prisão Política e Tortura (Comissão Valech⁷), existiram 1.132 centros clandestinos de detenção de presos políticos, sendo a Villa Grimaldi um dos maiores centros de detenção, onde os prisioneiros eram levados para serem interrogados, mantidos presos e torturados em condições tão precárias que chegava a afetar a saúde dos sequestrados: “se caracterizaba por extremas condiciones de insalubridad, malos tratos generalizados, alimentación insuficiente y altos niveles de incertidumbre, entre otras condiciones, que producían deterioros notables en la salud de los detenidos” (CORPORACIÓN PARQUE POR LA PAZ VILLA GRIMALDI, 1996).

Os testemunhos são papéis muito importantes para construir a memória desse lugar, pois somente através deles foi possível ter uma concepção da organização do espaço na época da ditadura militar. A entrada da Villa era um enorme portão de ferro e junto a ele havia uma estação de vigilância. Ao chegarem, os sequestrados eram levados para uma casa principal onde eram interrogados e registrados. Depois de registrados, eram levados para as celas, onde ficavam presos por um tempo, até que seus destinos fossem decididos. A estrutura estava preparada para que fosse possível realizar diferentes formas de tortura. Havia instalações pensadas justamente para a aplicação de tortura, como as *Casas Chile*, celas individuais muito estreitas onde o preso ficava em pé e no escuro por dias; as *Casas Corvi*, onde ocorria o mais intenso regime de detenção; e a *Torre*, onde antes havia um reservatório de água e que passou

⁶ Disponível em: <http://villagrimaldi.cl/>.

⁷ Comissão Nacional sobre Prisão Política e Tortura, criada em 2003 com o objetivo de investigar as violações dos direitos humanos durante a ditadura militar comandada por Augusto Pinochet, no Chile.

a ser utilizado como prisão, sala de tortura e um local de vigia para os guardas, além de ter sido o local onde muitos dos prisioneiros foram vistos pela última vez: “Las víctimas eran sacadas del recinto durante la noche, en grupos de hasta veinte, con objeto de ser hechas desaparecer. Posteriormente la ficha de identidad individual del muerto era extraída de los archivos” (CORPORACIÓN PARQUE POR LA PAZ VILLA GRIMALDI, 1996).

O Chile foi um dos primeiros países da América Latina a discutir a preservação dos centros de detenção e tortura. No final dos anos 1980, a Villa Grimaldi foi vendida para uma construtora pertencente à família do ditador Pinochet, e em 1990, sob responsabilidade da família, foi demolida numa tentativa de apagar a memória daquele lugar e eliminar todos os vestígios possíveis. Foi criado um projeto para que ali se construísse um conjunto habitacional. Porém, no mesmo ano, a Villa foi recuperada através de muitas lutas e denúncias em busca de uma intervenção do Estado, com o objetivo de se construir um lugar de preservação da memória. Em 10 de dezembro de 1994, um decreto foi apresentado com o compromisso de recuperar o espaço, tornando-o em parque de memória:

Finalmente el Ministerio de Vivienda y Urbanismo, através de la aprobación de un decreto ley presentado por diputados comprometidos con la recuperación de este sitio, accedió a expropiarlo, tras lo cual se abren sus puertas a la ciudadanía, el 10 de diciembre de 1994. Luego de su apertura, se decidió construir un parque que sirviera como lugar de recuerdo, reflexión y promoción de los Derechos Humanos, destacando la vida y la paz en lo que había sido un lugar de muerte y sufrimiento (CORPORACIÓN PARQUE POR LA PAZ VILLA GRIMALDI, 1996).

Foi somente em 2004 que o espaço finalmente foi reconhecido como monumento histórico nacional. A doutoranda em História social, Ana Paula Brito, explica:

Em 1987, Hugo Wenzel, último diretor da Central Nacional de Informaciones, vendeu a propriedade onde funcionou o Cuartel Terranova para a Construtora EGPM, que tem como um dos sócios o cunhado do militar. A intenção era demolir todos os vestígios da ocupação do lugar como CCD e construir um conjunto habitacional. De acordo com relato de ex-presos políticos, com as primeiras demolições, um vizinho do lugar toma conhecimento dos detalhes do ocorrido e denuncia anonimamente o fato. A partir de então, se inicia uma luta que durou dez anos (1987 a 1997) em que participaram vizinhos do bairro, comunidades religiosas, ex-presos políticos, familiares de vítimas e integrantes de organizações de direitos humanos que promoveram uma campanha histórica no continente, para que o lugar não se tornasse um conjunto habitacional e fossem preservados os vestígios do Cuartel Terranova no lugar, denunciando assim, os crimes da ditadura (BRITO, 2016, pp. 6-7).

Desde então, o antigo *Cuartel Terranova* passou a ser chamado de *Corporación Parque por La Paz Villa Grimaldi*, tornando-se um local de memória da história da ditadura chilena e também um espaço de defesa dos Direitos Humanos.

4.2 A VILLA GRIMALDI HOJE: UMA ANÁLISE DA DRAMATURGIA DO PERCURSO

A Villa Grimaldi é hoje um parque-museu chamado *Parque por la Paz Villa Grimaldi* e está aberto ao público desde 22 de março de 1997. Apesar de ter tido algumas partes de sua planta original demolidas, os restos são símbolos que marcam a memória de uma das ditaduras militares mais sangrentas da América Latina. No artigo *Antropologia do lugar na Villa Grimaldi: Espaço público e pluralidade de simbolismos na paisagem urbana chilena*, os autores Marcos Pereira Diligenti e Maria Alice Medeiros Dias (2017, p. 189) descrevem a proposta da Villa como: “um lugar que, ao mesmo tempo, revelasse o percurso histórico onde estão presentes os valores culturais, os atos violentos e as atrocidades contra a vida humana, um lugar que fosse espaço de reflexão, consciência e liberdade, unindo-o ao ser.” A Villa é hoje um lugar de exposição, informação e transição entre o que foi, o que é e o que nunca mais será.

A existência desse espaço é resultado da luta contínua de organizações, instituições, partidos políticos, familiares de mortos e desaparecidos e sobreviventes. A preservação desse lugar, além de carregar uma relevância simbólica, é uma forma de contar a história da sociedade chilena.

Ao pensar na sua estrutura, nota-se que o parque atualmente é dividido por dois eixos que se cruzam, e quando se encontram formam um espaço circular onde está uma fonte de água e esculturas em mosaicos. O primeiro eixo pode ser entendido como uma representação do passado, enquanto o segundo, uma representação daquilo que está por vir: a busca pela paz. A fluidez da fonte de água que liga esses eixos contrasta com a fragmentação do mosaico que representa os fragmentos dessa história difícil:

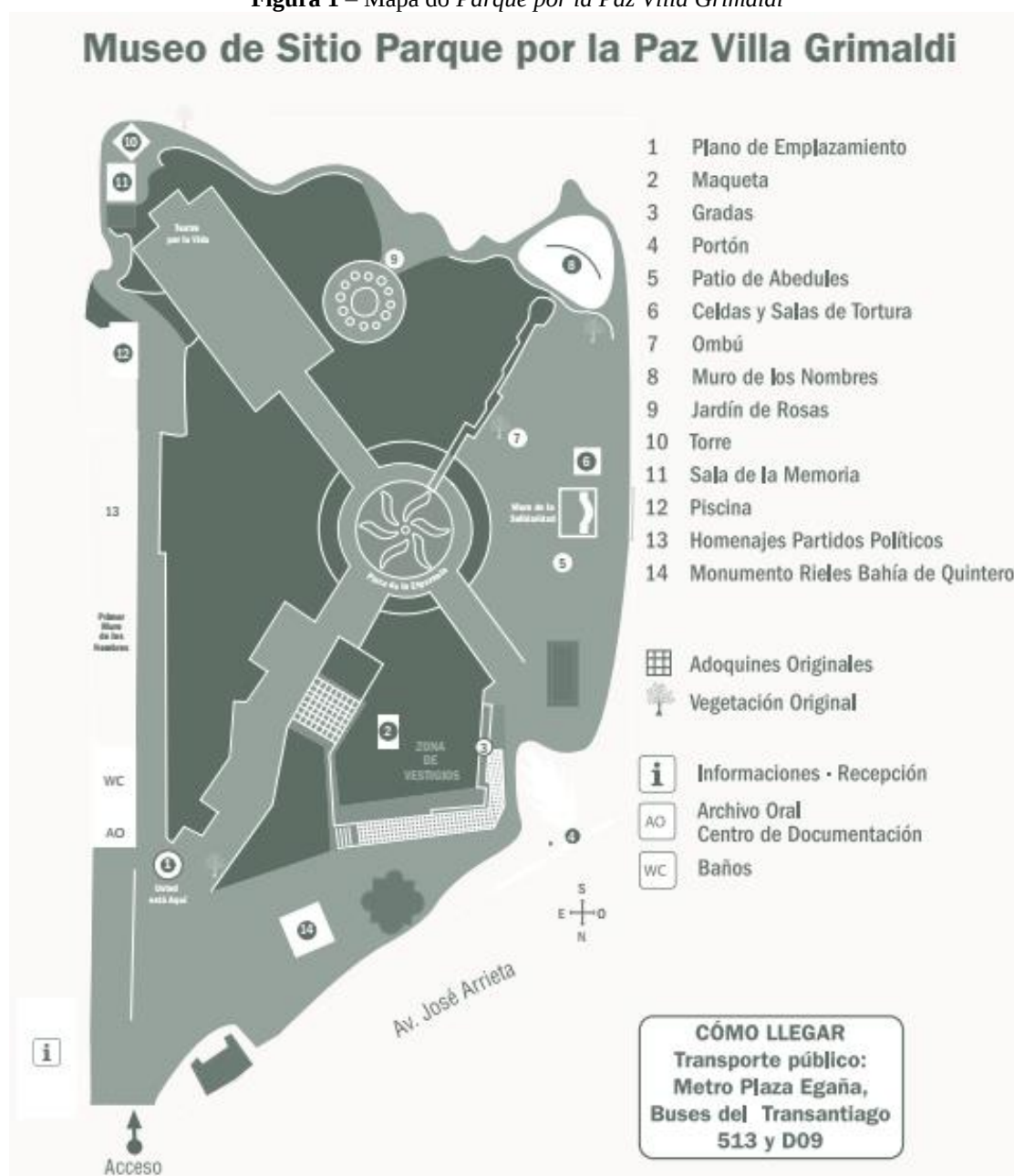
Dessa forma se estabelecem os dois eixos que estruturam o parque: 1) Eixo Simbólico, que remete ao passado sombrio do *Cuartel Terranova*, ligando o portão por onde chegavam os prisioneiros à Torre, considerada como o local de maior sofrimento; 2) Eixo *Cordillera*, que possui em suas extremidades opostas o acesso ao parque e o *Muro de los Nombres*, representante de um novo caminho em busca da paz, alicerçado na verdade, na justiça e no encontro (DILIGENTI; DIAS, 2017, p. 191).

A primeira coisa que é apresentada ao visitante quando ele chega no parque é uma proposta de roteiro a ser seguido, que pode ou não ser acatado. É com base no percurso proposto, que analisarei dramaturgicamente o *Museu de Sitio Parque por la Paz Villa Grimaldi*.

A proposta apresenta a seguinte ordem: 1. Plano de Emplazamiento; 2. Maqueta; 3. Gradas; 4. Portón; 5. Patio de Abedules; 6. Celdas y Salas de Tortura; 7. Ombú; 8. Muro de los Nombres; 9. Jardín de Rosas; 10. Torre; 11. Sala de la Memoria; 12. Piscina; 13. Homenajes Partidos Políticos; e 14. Monumento Rieles Bahía de Quintero.

A Figura 1 faz parte do folheto que é entregue para todos os visitantes que chegam à Villa, com instruções e recomendações para a visita. Uma das recomendações sugere que o visitante siga a numeração (1-14) para que haja mais coerência, e assim, para que seja possível compreender a história da melhor maneira.

Figura 1 – Mapa do Parque por la Paz Villa Grimaldi



Fonte: Villa Grimaldi⁸.

O percurso inicia no *Plano de Emplazamiento*, onde a planta do local é apresentada. Durante todo o percurso neste sítio de memória, há placas como as da Figuras 2 espalhadas pelo

⁸ Disponível em: <http://villagrimaldi.cl/wp-content/uploads/2011/07/Consideraciones-Visita-Parque-por-la-Paz-Villa-Grimaldi.pdf>.

chão, identificando os espaços. Elas induzem os visitantes a caminharem pelo espaço olhando para baixo, como uma forma de intensificar a experiência, comparando-a com a experiência dos prisioneiros, que só conseguiam ver o espaço a partir da fresta da venda que eram obrigados a usar nos olhos. É apenas a partir deste olhar cabisbaixo que os sobreviventes conseguem se lembrar da Villa Grimaldi durante o período de repressão. O motivo dessas placas serem fixadas no chão é também explicado por Diligente e Dias (2017, p. 194), que afirmam: “A sinalização do parque é oferecida por um sistema de placas localizado ao rés do chão, remetendo ao olhar cabisbaixo dos prisioneiros, que procuravam distinguir fragmentos do entorno através das frestas das vendas que lhe impediam a visão”.

Figura 2 – Algumas das placas espalhadas no chão da Villa



Fonte: Villa Grimaldi⁹.

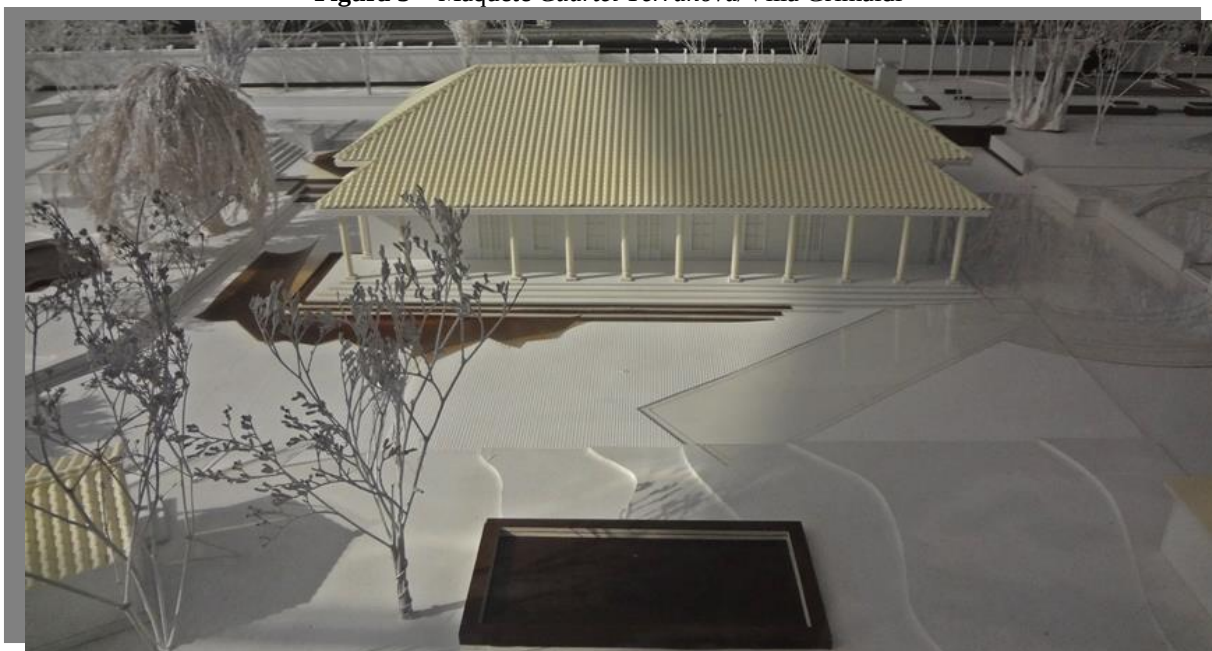
A narrativa do espaço começa a ser desenvolvida na zona de vestígios, onde se apresenta uma introdução do espaço e seus significados, situando o visitante diante da história a ser apresentada. Este espaço é chamado de zona de vestígios porque apresenta, em sua maioria, os restos da antiga construção que foram sendo encontradas ao longo do tempo, e que são importantes vestígios para legitimar os testemunhos dos sobreviventes da repressão. É também neste momento que o conflito dramático do espaço se apresenta: O que fazer com os restos?

Diana Taylor, em sua pesquisa sobre a Villa Grimaldi, conta sobre a experiência que teve ao visitar a Villa com uma das sobreviventes, Teresa Anativia, que quando questionada se o lugar a perturbava disse: “Não, esse não é o mesmo lugar”. A resposta de Teresa não se refere apenas ao fato de ter experienciado o espaço através de outros sentidos (pois a venda a impedia de enxergar o local), mas principalmente porque mesmo estando naquele lugar novamente, nunca será possível vivenciar totalmente o que ali aconteceu, porque o contexto jamais será o mesmo.

⁹ Disponível em: <http://villagrimaldi.cl/parque-por-la-paz/la-maqueta/>.

A história começa a ser lembrada e contada na *Maqueta* (Figura 3). Uma maquete que representa o espaço da Villa Grimaldi em dois tempos: o antigo *Cuartel Terranova*, centro de sequestro, tortura e extermínio da ditadura militar no Chile, e o atual *Parque pela Paz Villa Grimaldi*, lugar de memória. A diferença de temporalidade é marcada por um jogo de sombras e cores. A maquete fica localizada onde ficava a antiga casa principal da Villa Grimaldi, que foi demolida. Porém, ainda é possível visualizar vestígios desta casa, que foi utilizada como centro de operações da DINA para planejamento e avaliação das ações executadas. Era nesse espaço que ficavam os escritórios e as áreas comuns dos militares, além dos documentos e arquivos dos presos políticos.

Figura 3 – Maquete *Cuartel Terranova/Villa Grimaldi*



Fonte: Villa Grimaldi¹⁰.

A Zona de Vestígios é onde se evidencia a solução que é dada ao conflito que envolve as duas dramaturgias, a de Calderón e a do *Parque por la Paz*: O que fazer com os restos? Fica claro, a partir do percurso, que é feita a escolha de preservar todos os escombros originais que pertenceram ao antigo *Cuartel Terranova*.

Ainda na Zona de Vestígios, se encontram as *gradas*, restos de degraus da antiga casa principal da Villa Grimaldi, que só foram descobertos nove anos depois da abertura do Parque. Segundo informações encontradas no site oficial da Villa Grimaldi, “os restos encontrados tinham sete degraus de vinte metros de comprimento, trinta centímetros de altura e quarenta e

¹⁰ Disponível em: <http://villagrimaldi.cl/parque-por-la-paz/la-maqueta>.

cinco de largura”. São restos originais do *Cuartel Terranova*, que davam acesso à casa principal, primeiro local onde os presos eram levados ao chegar à Villa para serem interrogados. Assim como outros vestígios que foram encontrados ao longo do tempo, os degraus foram apenas restaurados de forma que pudessem ficar visíveis, mas sem intenção de ter alguma utilidade na arquitetura do espaço.

A escolha de preservar os restos dos escombros da Villa, além de servir como testemunho, é, em minha análise, uma escolha estética e simbólica, pois ao preservar espaços originais, faz com que o visitante se depare com a realidade da história. A zona de vestígio cumpre, portanto, o papel de levar o visitante ao passado de forma objetiva, sem que ele tenha espaço para pensar que aquilo é uma reconstrução, o que pode causar uma falsa impressão da dimensão dos traumas.

Figura 4 – Escadas, vestígios da Villa Grimaldi



Fonte: Villa Grimaldi¹¹.

Também integrando a zona de vestígios encontra-se o *Portón*, um portão de ferro onde era a entrada que dava acesso ao *Cuartel Terranova*. Muitas das vítimas que entraram por esse portão nunca mais saíram. O portão, que é uma estrutura originária da Villa Grimaldi, foi simbolicamente fechado para sempre pelo Padre José Aldunate (HERNANDEZ-BRIONES, 2015, p. 72), um ex-presos político, em uma visita que reuniu cerca de 150 sobreviventes da Villa Grimaldi. Em frente ao portão há uma escultura construída com vestígios da antiga casa

¹¹ Disponível em: <http://villagrimaldi.cl/parque-por-la-paz/gradas-porton/>.

principal, a qual são atribuídas diferentes interpretações. Algumas pessoas explicam a escultura como sendo uma seta representando a direção ao caminho da paz, já que ela aponta em direção à fonte de água, que representaria a fluidez. Outras, acreditam ser uma chama de fogo simbolizando a ressignificação do espaço. Ou ainda, uma raiz profunda de uma árvore, representando as âncoras da memória.

Fechar o portão para sempre é uma ação simbólica de representação à luta pela preservação da memória. Considero esse um dos pontos mais importantes da visita à Villa Grimaldi por duas razões: a primeira, pela história que está associada a ele – o portão por onde todos os presos tiveram acesso à Villa pela primeira vez. A segunda, por ter sido comemorado num ato simbólico que reuniu muitos sobreviventes – fato que também se tornou histórico e memorável, ressignificando o espaço.

Figura 5 – Portão, vestígio da Villa Grimaldi



Fonte: Villa Grimaldi¹².

Seguindo, passa-se pelo *Pátio de Abedules*, onde árvores de betúnias foram plantadas em fileiras, simbolizando a vulnerabilidade e a resistência dos prisioneiros. A espessura de seu tronco representa a fragilidade, e a posição em que estão colocadas remetem à ordem que era empregada aos presos.

O pátio é caminho para a *cela* que foi reconstruída com o objetivo de fazer referência às *Casas Chile* e *Casas Corvi*, que eram celas de tortura de 2m x 1m, onde os presos eram

¹² Disponível em: <http://villagrimaldi.cl/parque-por-la-paz/gradas-porton/>.

mantidos aglomerados em até cinco pessoas, sendo obrigados a ficarem em pé por diversos dias. Em depoimento à Diana Taylor (2016), o ex-prisioneiro Pedro Matta relata que teve de aprender a dormir em pé. Essas celas eram de madeira, e, portanto, absorviam todo o calor do sol que refletia no parque, além disso não havia nenhum tipo de janela para facilitar a entrada de ar, apenas um pequeno buraco na porta para que os prisioneiros pudessem ser vigiados.

As condições as quais os presos eram submetidos era uma forma de tortura física e psicológica. Além de ficarem aglomerados em pequenas celas praticamente sem ar e sem luz, expostos ao calor extremo, os presos eram obrigados a ficar vendados o tempo inteiro, dentro e fora das celas, de forma que muitas vezes não reconheciam uns aos outros.

O caminho construído do portão, passando pelo pátio de betúnias, até chegar à cela, é uma construção da narrativa criada pelo roteiro. São todos pontos simbólicos com características diferentes. O portão, porém, é um dos restos originais da Villa, enquanto as betúnias são implantações estéticas, e a cela uma reconstrução feita a partir de testemunhos.

Figura 6 – Cela



Fonte: Villa Grimaldi¹³.

A representação das celas antecede a *paredes de mosaico*, uma parede da antiga construção do *Cuartel Terranova*, também utilizada como testemunho por ser lembrada pelos sobreviventes por fazer parte das celas de detenção e por ser uma superfície fria, que amenizava o calor das pequenas celas.

¹³ Disponível em: <http://villagrimaldi.cl/parque-por-la-paz/la-celda/>.

Figura 7 – Parede de Mosaicos



Fonte: Villa Grimaldi¹⁴.

A próxima parada ao continuar o percurso é no *Ombú*, uma árvore em frente ao local onde se localizava a cela feminina. Essa árvore tem valor simbólico nesse espaço, pois seus galhos eram utilizados como instrumento de tortura, e há relatos de que nela muitos dos presos foram executados enforcados. Esses relatos partiram de um pequeno buraco que havia na cela feminina e que possibilitava que as presas pudessem ver, não em totalidade por conta das vendas, e testemunhar o que acontecia ali. Dessa forma elas também puderam reconhecer algumas das vítimas e alguns dos agentes. A árvore causa um contraste entre a sua beleza – ela pode ser vista de longe e é localizada em ponto central da Villa Grimaldi – e a crueldade de sua história.

¹⁴ Disponível em: <http://villagrimaldi.cl/parque-por-la-paz/la-celda/>.

Figura 8 – Ombú



Fonte: Villa Grimaldi¹⁵.

Chegamos então ao que considero o clímax desta narrativa: O *Muro de los nombres*. Muro onde estão listados os nomes das vítimas detidas, desaparecidas, executadas ou mortas na Villa Grimaldi. Esse muro foi construído vinte anos depois do fim da ditadura militar chilena.

Considero o muro como o clímax da dramaturgia proposta pelo roteiro da visita porque é o espaço dedicado para representar a morte. Dar nome a cada uma destas vítimas é uma forma de individualizar o trauma. Saber o nome e o sobrenome destas pessoas é um recurso para que o visitante reflita sobre a identidade, a família, a história e o “caminho não-tomado” da vítima, como citado por Calderón (2012).

¹⁵ Disponível em: <http://villagrimaldi.cl/parque-por-la-paz/muro-de-los-nombres>.

Figura 9 – Muro de los nombres



Fonte: Villa Grimaldi¹⁶.

Por muitos anos, o *Parque por La Paz* contou com Pedro Matta, um dos sobreviventes, como guia. A experiência é narrada por Diana Taylor em seu livro digital *Villa Grimaldi*, e aconteceu em 2006. Diana relata que Matta, apesar de descrever os acontecimentos de cada parte da Villa, não parece, num primeiro momento, se conectar de forma íntima e pessoal com a narrativa que descreve, sua fala é na terceira pessoa e sua voz é controlada e reservada. Ele informa, mas não testemunha (não que isso fosse necessário, uma vez que a sua presença já é repleta de significados).

Porém, gradativamente, Taylor começa a perceber as mudanças na fala do sobrevivente. Ela percebe o seu caminhar, sempre olhando em direção ao solo, aos poucos ele passa a falar em primeira pessoa, testemunhando os acontecimentos. Em alguns momentos do percurso ele se senta, com aspecto cansado; em outros, corporifica posições para exemplificar as torturas e dá relatos das torturas que praticaram com ele; se curva e chora, quando se depara com o nome dos que morreram. “Representação ou realidade?” (TAYLOR, 2016). Segundo Taylor, é no ponto que estou definindo como clímax do roteiro, no muro, que o ex-preso se mostra vulnerável e tocado pelas memórias. Ela relata que ele se agacha e chora.

A ideia da personagem, em paralelo com a experiência real de narração do trauma de Matta, é mote para a reflexão sobre a narração repetitiva da memória, seria essa uma forma performática de representar o trauma? No meu ponto de vista, apesar dos sentimentos que um

¹⁶ Disponível em: <http://villagrimaldi.cl/parque-por-la-paz/muro-de-los-nombres/>.

sobrevivente evocaria ao narrar o trauma, a sua obrigação enquanto guia, poderia esfriar e padronizar a memória. O que, provavelmente, não era o que ocorria com Matta, tendo em vista que Diana conta que a visita guiada por ele acontecia esporadicamente.

Para Diana, a presença de Matta certamente intensifica a experiência da visita, porque individualiza a memória. A experiência narrada por ela traz para a realidade a proposta da personagem da peça de Calderón quando defende a reconstrução da Villa com a presença de sobreviventes: a presença de uma pessoa que vivenciou as memórias que um lugar como a Villa tenta transmitir é capaz de mudar a experiência do visitante, por mais que ela nunca vá representar a memória em sua totalidade.

O roteiro segue até o *Jardin de las Rosas*, roseiral que tem o objetivo de homenagear as vítimas mulheres. Esse também é um lugar simbólico, pois as presas reconheciam o caminho em direção às celas femininas através do cheiro das rosas. Na impossibilidade de reconhecer os espaços através da visão em função das vendas que eram obrigados a usar, os presos e presas utilizavam dos outros sentidos possíveis para reconhecê-los.

Neste momento da visita, cada flor homenageia uma presa executada. Assim como no muro dos nomes. Nomear essas mulheres é uma forma de individualizar a memória, homenageando e reverenciando as mulheres militantes políticas.

Dentro da dramaturgia do percurso, o jardim tem o objetivo de dar seguimento ao movimento causado pelo muro. A diferença que percebo entre eles, é como o lugar é representado. O muro é grande, alto, cinzento, e fica repartido entre a luz do dia e as sombras das árvores, não é um lugar esteticamente embelezado. A estética escolhida amplia o sentimento de luto. O jardim de rosas, por sua vez, assim como no *Ombú*, causa um contraste entre sua beleza e seu significado.

Figura 10 – *Jardin de las Rosas*

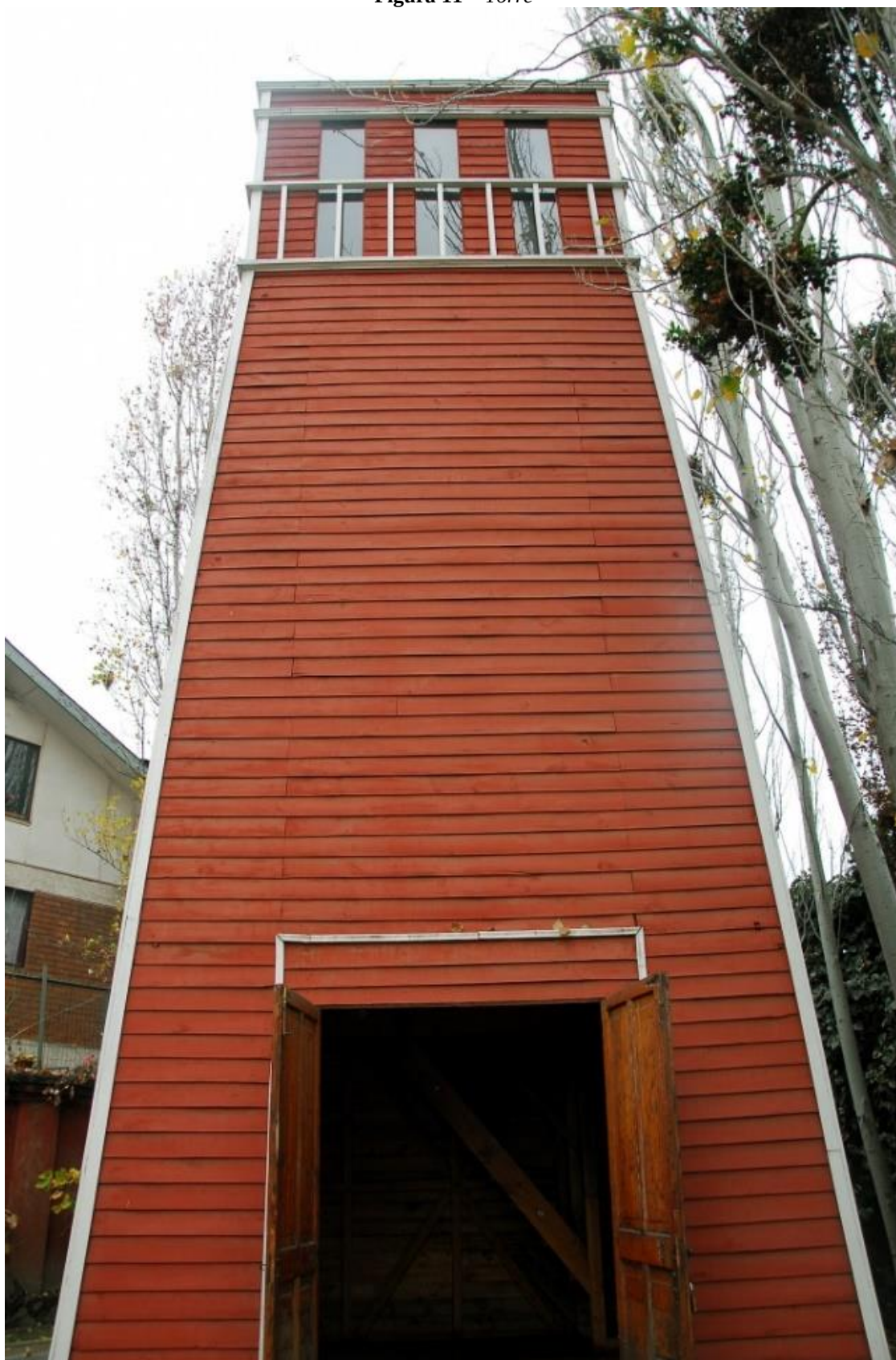
Fonte: Villa Grimaldi¹⁷.

Continua-se o trajeto em direção à *Torre* (Figura 11), uma reconstrução da torre original. A torre era o local onde os prisioneiros eram detidos em solitária. Eram nas celas de seu interior que ficavam detidos os presos políticos de maior importância. Além disso, era lugar de tortura, e o local onde antes era o reservatório de água e acabou sendo transformado pela DINA em um mirante que por sua altura permitia aos agentes vigiar a Villa em sua totalidade. Foi neste lugar onde grande parte dos desaparecidos foram vistos pela última vez, sendo por isso considerado um dos espaços mais temidos pelos presos.

No interior da Torre, há desenhos expostos nas paredes, que foram feitos com base nos testemunhos de sobreviventes. Na Figura 12, a retratação de uma sala de tortura. À direita da imagem, há uma cama de grade de metal com tiras para prender os braços e as pernas dos presos na cama. No centro, uma cadeira também com tira para prender os braços e os pés. À esquerda, uma mesa com instrumentos de tortura. Na Figura 13, uma representação do que provavelmente seria uma cela, de 1m x 90 cm. Na Figura 14, uma representação dos torturadores, um deles armado, e ao lado esquerdo uma mesa com instrumentos de tortura. Na Figura 15, a representação de presos vendados dentro de um camburão, chegando na entrada do portão da Villa, sendo supervisionados por dois militares. Na Figura 16, uma cela estreita, com presos algemados, vendados e aglomerados. No lado esquerdo do desenho, um militar armado sentado, vigiando a cela. As imagens dos testemunhos constroem, por si só, uma narrativa do trauma.

¹⁷ Disponível em: <http://villagrimaldi.cl/parque-por-la-paz/jardin-de-las-rosas/>.

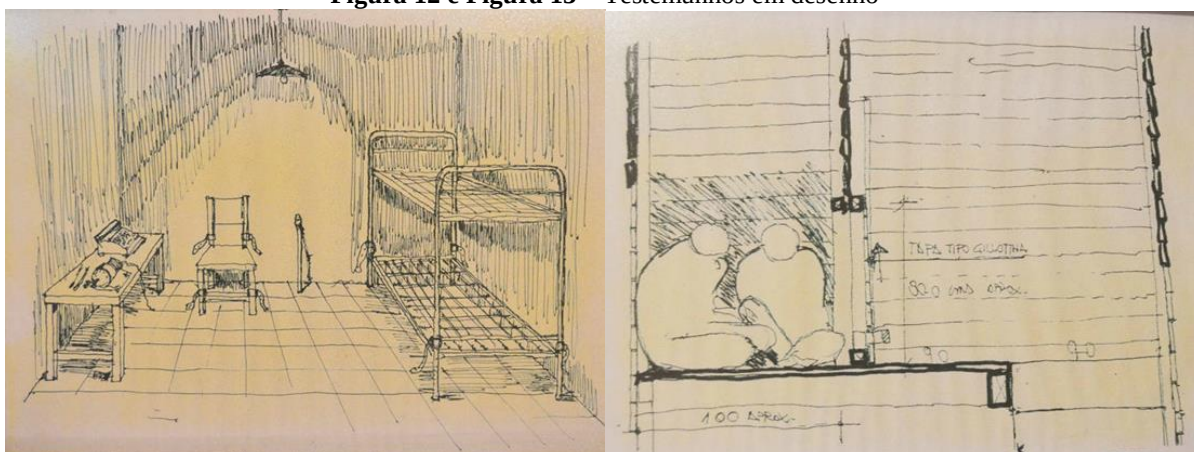
Figura 11 – Torre



Fonte: Villa Grimaldi¹⁸.

¹⁸ Disponível em: <http://villagrimaldi.cl/parque-por-la-paz/la-torre/>.

Figura 12 e Figura 13 – Testemunhos em desenho



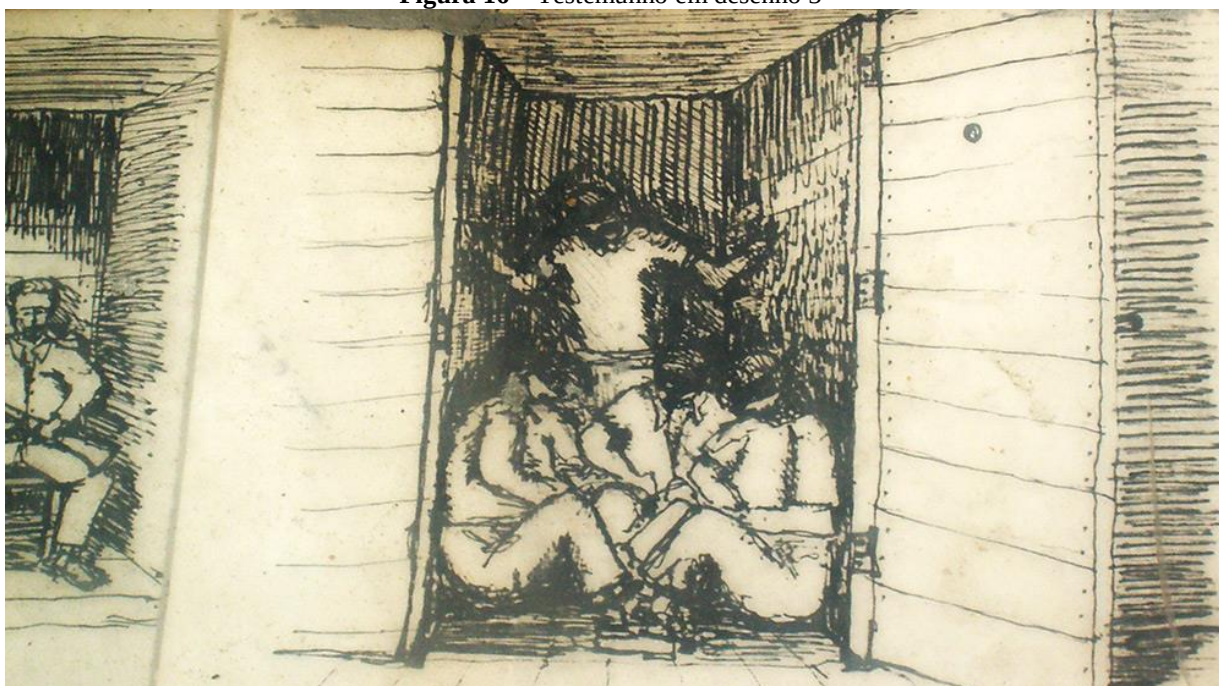
Fonte: Museu Villa Grimaldi¹⁹.

Figura 14 e Figura 15 – Testemunhos em desenho 2



Fonte: Museu Villa Grimaldi.

¹⁹ Disponível em: <http://www.museovillagrimaldi.info/virtual/villa.html>.

Figura 16 – Testemunho em desenho 3

Fonte: Villa Grimaldi²⁰.

Neste momento, a dramaturgia do percurso se encaminha para seu desfecho, com a proposta de homenagear os ex-presos políticos que passaram pela Villa Grimaldi. Onde antes ficava a sala de fotografia e falsificação de documentos da DINA, agora encontra-se a *Sala de la memoria*, ressignificando o espaço com o objetivo de preservar a memória dos mortos e desaparecidos com fotos e objetos pessoais das vítimas, com intenção de contar a história de suas vidas em dimensão íntima, familiar e política.

²⁰ Disponível em: <http://villagrimaldi.typefold.com/chapter/2006-part-1/?lang=pt-br>.

Figura 17 – Sala de memória



Fonte: Villa Grimaldi²¹.

A próxima parada é a *piscina*, que também é um vestígio da Villa Grimaldi. Apesar de fazer parte dos vestígios, ela não se encontra na zona destinada a isto. Certamente, pela intenção de não modificar a planta original da Villa. Mas dramaturgicamente, compreendo que a aparição desse vestígio cumpre também (mesmo que não intencionalmente) o papel de levar o visitante de volta para o conflito da narrativa: O que fazer com o que restou? Esse espaço confirma novamente a escolha de preservar os restos.

²¹ Disponível em: <http://villagrimaldi.cl/parque-por-la-paz/sala-de-la-memoria>.

Figura 18 – Piscina

Fonte: Museu Villa Grimaldi²².

Após esse momento de retomada do conflito dramatúrgico, volta-se ao desfecho ao chegar no local intitulado como *Homenajes a Partidos Políticos*, destinado à homenagem aos partidos políticos e seus militantes. Cabe salientar que o Partido Comunista Chileno e o Movimento Revolucionário de Esquerda foram os partidos mais atacados durante a ditadura chilena.

Figura 19 – Homenagem aos partidos políticos

Fonte: Villa Grimaldi²³.

²² Disponível em: <http://www.museovillagrimaldi.info/virtual/villa.html>.

²³ Disponível em: <http://villagrimaldi.cl/parque-por-la-paz/homenaje-a-militantes>.

Para finalizar, o último ponto proposto é o *Monumento Rieles Bahía de Quintero* (Figura 20). O monumento, um cubo com apenas um de seus lados ancorado ao chão, representa o processo de investigação judicial para determinar o paradeiro de muitos dos desaparecidos. Através de vestígios, sabe-se que muitos corpos foram jogados vivos de um helicóptero ao mar, presos a ferros de trilho para que afundassem e nunca fossem encontrados. A obra preserva os restos dos trilhos da Baía do Quintero (Figura 21), aos quais os sequestrados eram amarrados e lançados. Essa prática só foi descoberta em 1976, após o corpo de uma das vítimas, a professora Marta Ugarte, ter flutuado do fundo do oceano (MUÑOZ, 2019).

Esse monumento é proposto como o último ponto da visita do *Parque pela Paz Villa Grimaldi*, mas ele é localizado logo na entrada do parque. Ele é o ponto de encontro entre o início e o final da rota. Esse detalhe de sua localização é simbólico, porque esse monumento representa a luta pela justiça. Essa luta já aconteceu no passado, acontece no presente e tem que continuar acontecendo no futuro. A luta pela justiça não pode terminar, e essa memória não pode ser esquecida. Assim como o monumento, a memória precisa estar ancorada. Preservar a memória é lutar por justiça.

Figura 20 – Monumento Rieles Bahía de Quintero



Fonte: Villa Grimaldi²⁴.

²⁴ Disponível em: <http://villagrimaldi.cl/parque-por-la-paz/monumento-rieles-2>.

Figura 21 – Monumento *Rieles Bahía de Quintero 2*



Fonte: Villa Grimaldi²⁵

O percurso se encerra com uma placa ao chão, como as outras espalhadas pela Villa, que diz:

Este sitio donde hoy se levanta este parque fue durante 1974 – 1978 lugar donde se practicó la tortura, muerte y desaparición como política de estado. Los nombres de cada uno de sus rincones corresponden a testimonios: al recuerdo acongojado de algunos sobrevivientes de la ex “Villa Grimaldi”. Cada flor, regada con las lágrimas de aver es un firme proposito de que aqui, nunca mas! Nunca mas en Chile! (CORPORACIÓN PARQUE POR LA PAZ VILLA GRIMALDI, 1996).

O *Parque Villa Grimaldi* conta uma história através do seu roteiro, a história de repressão que ali ocorreu durante a ditadura militar chilena. Esse roteiro é pensado e organizado de forma a contar uma história, por isso, é possível pensarmos nele enquanto uma dramaturgia: inicia-se com uma introdução, expondo aquilo que está por vir, e onde o visitante pode ver através de uma maquete, uma comparação de como a Villa era e como é atualmente. Então, uma intrusão coloca na narrativa do percurso os restos do antigo *Cuartel Terranova*, na chamada “zona de vestígios”, evidenciando as escadas que davam acesso à casa principal, o portão por onde entravam os presos políticos, sendo interrompido pela representação das celas,

²⁵ Disponível em: <http://villagrimaldi.cl/parque-por-la-paz/monumento-rieles-2>.

e voltando ao movimento da ação de intrusão pelos restos da parede de mosaico que integrava as mesmas.

O percurso vai intimando o visitante, aos poucos, a encarar a dureza dos fatos. Chega-se na bela árvore de Ombú, um contraste entre a beleza da sua natureza e a crueldade da sua história. Árvore essa que serviu de instrumento de torturas e assassinatos. O percurso segue em direção ao muro que nomeia cada um dos que foram mortos dentro da Villa, o clímax se instaura, é o momento em que a memória social é representada de forma a individualizar o trauma, dando nome às vítimas. A ação da individualização das vítimas segue em direção ao jardim das rosas, que homenageia as mulheres presas políticas. Muda a ação. O percurso volta a denunciar as formas de tortura e prisão através da reconstrução da torre. Numa ação ascendente, a denúncia é seguida pela “*Sala de la memoria*”, onde se encontram pertences e fotografias das vítimas.

Percebo uma estratégia na arquitetura, em propor as homenagens depois dos momentos de tensão. Caminha-se para a piscina, outro vestígio que leva o visitante de volta para a realidade: esse lugar existiu, essa narrativa é verdadeira. Após o visitante lembrar disso, homenageiam-se todos os militantes. No mesmo lugar em que se inicia a visita, encontra-se o último ponto do trajeto, o *Monumento Rieles Bahía de Quintero*, que faz uma denúncia a todos os corpos que desapareceram e a todas as famílias que nunca tiveram uma resposta. O monumento é um alerta: a luta por justiça não terminou.

O lugar de memória no qual a Villa Grimaldi se transformou conta a história do lugar enquanto local de repressão política, através de uma narrativa pensada e elaborada a fim de ser informativa e também pedagógica, sem perder a dramaticidade que envolve a história e essas memórias, não com o objetivo de fazer o visitante ter as mesmas experiências que tiveram os presos, mesmo porque isso seria impossível e porque não se deseja que essas experiências aconteçam novamente, com o objetivo de preservar a memória daquele lugar e período, para que essa história não se repita.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: O PARQUE POR LA PAZ EM RELAÇÃO À VILLA DE GUILLERMO CALDERÓN

A primeira analogia que faço em relação à Villa, é que tanto na dramaturgia de Calderón, como na do *Parque por la Paz*, o que conheço não é a experiência presencial, de assistir à uma montagem ou estar na Villa Grimaldi. O que conheço da peça de Guillermo Calderón é a sua literatura, apenas. Não passei pela experiência de assistir a cena teatral. O *Parque por la Paz* que conheço, é o apresentado pelas imagens e figuras do site virtual do espaço, elaboradas também através de um roteiro. Aqui, também não passei pela experiência sensorial da visita, pois não estive fisicamente no Parque.

A segunda característica que as une é o fato de que nas duas representações, se têm como mote central o mesmo lugar de memória: a Villa. São duas construções estéticas sobre o mesmo lugar de memória e esses produtos estéticos têm uma mesma função, que é representar um espaço de violência. É essa função que as une numa terceira característica: é por representarem um espaço de violência e preservarem as suas memórias que são, ambos, considerados lugares de memória.

Assim, temos estabelecidas relações entre a Villa de Guillermo Calderón, e o *Parque por la Paz Villa Grimaldi*: suas dramaturgias têm o mesmo mote principal; e são, ambas, efetivos lugares de memória.

A dramaturgia de Calderón, *Villa*, se assemelha e se distancia da realidade do *Parque por la Paz* em alguns sentidos. A primeira proposta apresentada pela personagem Carla é a de reconstruir o espaço exatamente como era no período do regime, para que todos tivessem uma experiência completa da memória. A segunda proposta, apresentada pela personagem Francisca, é a de construir um museu tecnológico. Ambas as propostas, apesar de não representarem completamente a Villa Grimaldi como é constituída hoje, apresentam algumas semelhanças. A Villa Grimaldi hoje não é uma reconstrução exata do que foi enquanto *Cuartel Terranova*, como propunha Carla, mas mantém os vestígios de sua construção original, como as escadas, o portão que nunca mais será aberto, a parede de mosaicos, a piscina, além de algumas reconstruções, como a torre e a cela. A Villa Grimaldi atualmente também não se constitui como um museu tecnológico e contemporâneo, como narra a personagem Francisca, mas muitas das atrações que a personagem sugere se assemelham com as existentes na Villa. A personagem fala em uma sala de computadores *Mac*, onde a cada clique o visitante poderia ver fotos e objetos das vítimas e testemunhos dos familiares. A Villa Grimaldi hoje dedica uma sala – a antiga sala de fotografias da DINA – para expor fotografias e alguns pertences das vítimas,

a *Sala de la memoria* é uma homenagem a todos que foram vistos pela última vez na Villa. Além disso, o monumento *Rieles Bahía de Quintero* também causa um contraste na arquitetura do espaço, por ser uma instalação de um cubo flutuante com apenas um de seus lados ancorados ao chão, dando a impressão de instabilidade, nele estão expostos os restos dos trilhos com os quais algumas das vítimas da ditadura foram lançadas ao mar. Essa é uma instalação contemporânea dentro do Parque que, em sua maior parte, preserva as instalações que já existiam nele. No que diz respeito à tecnologia, o museu hoje conta com um sistema de audioguia, que permite que o local seja percorrido de forma independente e escutado em diversas línguas. Segundo Diana Taylor (2016), o uso do áudio-guia enfraquece a experiência da visita:

Tenho os fatos, mas acho difícil relacioná-los aos eventos e ao espaço. A voz não fala comigo, e acho a desconexão entre o tom da voz e a história intrigante. É como se pudéssemos separar os diferentes momentos, rotinas e espaços. As pausas entre os segmentos também me parecem muito diferentes daquelas usadas por Matta. Seus silêncios estavam cheios de memória. Seu rosto, corpo, estado de espírito transmitiram seus processos de pensamento e suas mudanças afetivas. Não consigo identificar os silêncios no áudio – não são nem mesmo uma fita, mas um nada branco. Se o esquecimento e o silêncio estão cheios de memória, cheios de vida, a gravação dificilmente capta nada disso (TAYLOR, 2016).

Apesar da implementação da tecnologia como um recurso, ela não se assemelha ao proposto pela personagem de Calderón, que tinha como objetivo utilizar a tecnologia a favor da individualização das vítimas.

Outro paralelo possível entre as dramaturgias é o clímax, em ambas ele se configura no momento que há uma individualização do trauma. No *Parque por la Paz Villa Grimaldi* isso ocorre no muro que dá nome a todas as vítimas, enquanto na *Villa de Calderón*, a individualização do trauma acontece quando as personagens percebem uma semelhança em suas histórias e relatam as suas vivências.

Após relatarem suas histórias, as personagens acabam por decidir não fazer nada com o lugar, pois seria representar uma elaboração estética do trauma, e elas acreditam que essa poderia ser uma forma de “embelezar” o trauma. Portanto, não fazer nada seria uma estratégia para que cada um que passasse por ali, sentisse do seu jeito. Há, porém, na escolha das personagens um paradoxo: embora elas deduzam que o lugar de memória não deve ser utilizado em uma elaboração estética, a construção da dramaturgia por si só e os debates que ela levanta acerca das memórias difíceis se configuram como uma elaboração estética dos traumas da ditadura. Se caracteriza como uma materialidade estética, por ser um produto artístico que elabora as memórias de um passado traumático de uma sociedade, é obra artística e literária que

narra as memórias de um coletivo a partir de distintas perspectivas, a fim de dimensionar a violência praticada no espaço da Villa Grimaldi. A decisão das personagens em não se construir um lugar de memória é uma forma do autor demonstrar a dificuldade na construção desses lugares, já que os principais envolvidos, as vítimas, rememoram a dor nesse processo de construção dos lugares de memória.

As dramaturgias analisadas neste trabalho são obras estéticas que contribuem para a preservação da memória dos traumas causados pela violência do Estado durante as ditaduras militares e para a construção de uma cultura que as valorize.

Todas as memórias contêm em si, também, o esquecimento. Em ambas as dramaturgias, há uma escolha do que lembrar. Essas memórias são ponto de partida para que uma história seja contada. Só há história enquanto houver memória. As dramaturgias contribuem para a introdução dessas informações, mas elas necessitam, assim como qualquer outro lugar de memória, de trabalho para que cumpram o seu papel. Nesse sentido, o conceito de lugar de memória, de Pierre Nora (1993), e o conceito de *trabajos de la memoria*, de Elizabeth Jelin (2001), se complementam.

Este trabalho é também uma contribuição à manutenção e preservação da cultura da memória, é preciso que a sociedade se responsabilize em trabalhar os lugares de memória para que esses possam cumprir seu papel fundamental na luta pela defesa dos Direitos Humanos.

REFERÊNCIAS

- BRITO, Ana Paula. A recuperação dos lugares de memória da ditadura no cone sul: um estudo de caso. In: II Simpósio Internacional Pensar e Repensar a América Latina, São Paulo, 2016. **Anais eletrônicos**. Disponível em: https://sites.usp.br/prolam/wp-content/uploads/sites/35/2016/12/Brito_II-Simp%C3%B3sio-Internacional-Pensar-e-Repensar-a-Am%C3%A9rica-Latina.pdf. Acesso em: 09 jun. 2021.
- CALDERÓN, Guillermo. **Villa**. In: CALDERÓN, Guillermo. Teatro II. Santiago: Lom Ediciones, 2012. p. 9-70.
- CORPORACIÓN PARQUE POR LA PAZ VILLA GRIMALDI. **Proyecto Parque por la Paz**. 1996. Disponível em: <http://villagrimaldi.cl/>. Acesso em: 22 nov. 2020.
- DAUER, Gabriel Roberto. Marcas da Memória: justiça de transição no Brasil e no Chile. **Revista de Iniciação Científica em Relações Internacionais. RICRI**, v. 3, n. 6, p. 9-34, 2016.
- DESGRANGES, Flávio. **A Pedagogia do Teatro: Provocação e Dialogismo**. São Paulo: Editora Hucitec, 2006.
- DILIGENTI, Marcos Pereira; DIAS, Maria Alice Medeiros. Antropologia do lugar na Villa Grimaldi: espaço público e pluralidade de simbolismos na paisagem urbana chilena. **Paisagem e Ambiente**, n. 39, p. 183-198, 2017.
- DILMA ROUSSEF fala sobre ditadura militar no Brasil. [S. l.: s. n.]. 2004. 1 vídeo (30 s). Publicado pelo canal **Roda Viva**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4e4BpNdfZkQ>. Acesso em: 9 jun. 2021.
- ESSLIN, Martin. **Uma anatomia do drama**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- GALEANO, Eduardo. **As palavras andantes**. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- GONDAR, Jô. **O que é memória social?**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.
- HALBWACHS, Maurice. **Matière et mémoire**. Edition critique. Paris: PUF, 2008.
- HERNANDEZ-BRIONES, Marcia Cristina. **El olvido está lleno de memoria: Estudio de caso do sítio de consciência Villa Grimaldi como meio de comunicação: a didática dos direitos humanos e a cultura da memória**. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – PUCRS, Porto Alegre, 2015.
- JELIN, Elizabeth. **La lucha por el pasado. Cómo construimos memoria social**. Buenos Aires: Siglo XXI de España Editores, 2017.
- JELIN, Elizabeth. **Los trabajos de la memoria**. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2001.

MUÑOZ, Gabriel. **Marta Ugarte: la profesora militante lanzada al mar por la Dictadura. Laizquierda Diario**, Chile, 5 set. 2019. Disponível em <http://www.laizquierdadiario.cl/Marta-Ugarte-la-profesora-militante-lanzada-al-mar-por-la-Dictadura-137517>. Acesso em: 22 maio 2021.

NORA, Pierre et al. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, v. 10, 1993.

OLIVEIRA, Pedro M. Um povo que não conhece a sua história está condenado a repeti-la. Pedro Oliveira's WebSpace, **Wordpress**, 4 out. 2012. Disponível em: <https://pedromoliveira.wordpress.com/2012/10/04/um-povo-que-nao-conhece-a-sua-historia-esta-condenado-a-repeti-la/>. Acesso em: 03 jun. de 2021.

PALLOTTINI, Renata. **O que é dramaturgia**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

PROYECTO INTERNACIONAL DE DERECHOS HUMANOS. **Marcia Alejandra Evelyn Merino Vega**. Londres, 1996 - 2015. Online. Disponível em: https://www.memoriaviva.com/criminales/criminales_m/merino_varga_marcia_alejandra.htm. Acesso em 15 nov. 2020.

PROYECTO INTERNACIONAL DE DERECHOS HUMANOS. **Villa Grimaldi “Curtel Terranova”**. Londres, 1996 - 2015. Online. Disponível em: https://www.memoriaviva.com/Centros/00Metropolitana/villa_grimaldi.htm. Acesso em: 22 nov. 2020.

RESENDE, Flávia Almeida Vieira; DANTAS, Gregório Foganholi. Um olhar sobre o presente: arte política e anacronismo em Villa e Discurso, de Guillermo Calderón. **Em Tese**, v. 24, n. 1, p. 96-107, Belo Horizonte: 2018.

SANTOS, Valmir. A arquitetura da persuasão. **Teatrojornal**, 22 nov. 2018. Disponível em: <https://teatrojornal.com.br/2018/11/a-arquitetura-da-persuasao/>. Acesso em: 19 maio 2021.

TAYLOR, Diana. **Villa Grimaldi**. Produção: Diana Taylor. Typefold, 2016. (53 s). Disponível em: <http://villagrimaldi.typefold.com/>. Acesso em: 22 de abril de 2021.

VILLA + Discurso, por Guillermo Calderón. **Fundação Calouste Gulbenkian**: Próximo Futuro, 3 jun. 2011. Disponível em: <https://proximofuturo.gulbenkian.pt/blog/villadiscorso-por-guillermo-calderon-de-santiago-a-mil-ao-proximo-futuro-dias-1-2-e-3-de-julho>. Acesso em: 7 jun. 2021.

ANEXO 1 – VILLA

VILLA, de Guillermo Calderón.

13 diciembre, 2010.

Personajes: Carla, 33. Francisca, 33. Macarena, 33.

Macarena, Carla y Francisca están sentadas junto a una mesa. Las tres usan el nombre Alejandra. Votan. Macarena escribe en su voto con lápiz Bic y se lo pasa a Carla.

MACARENA – Ya.

CARLA – Ya. Miren para otro lado.

Carla escribe. Le pasa el lápiz a Francisca.

FRANCISCA – Gracias...

MACARENA – Sin mirar.

CARLA – No estoy mirando.

FRANCISCA – Espera. *(Raya en círculos.)* No escribe.

CARLA – Sí. Estaba medio seco.

MACARENA – Sí.

FRANCISCA – Está seco...

Lo calienta con sus manos. Lo prueba.

FRANCISCA – No escribe...

CARLA - ¿A ver?

Lo toma.

FRANCISCA – Necesito otro.

MACARENA – Espera.

Busca en su cartera.

CARLA – Tienes que hacerle así.

Carla lo sopla. Lo prueba. No escribe.

CARLA – Pucha.

MACARENA – Este.

Le pasa otro lápiz.

FRANCISCA – Ahora sí. Ya.

Pausa. Miran hacia afuera. Vuelven a mirar a Francisca.

FRANCISCA – Momento.

Las dos vuelve a mirar hacia afuera.

CARLA – No se decide.

FRANCISCA – Sí. Espera.

Francisca termina de escribir.

FRANCISCA – Ya.

Se lo pasa a Carla. Carla toma los votos, los revuelve en sus manos, los abre y los cuenta.

CARLA – Ya. Opción A, un voto. Opción B, un voto. Y un nulo.

Se miran.

MACARENA - ¿Quién votó nulo?

CARLA – Espera. Alguien votó nulo.

FRANCISCA – Yo no fui.

CARLA – Yo tampoco. Pero no hay que preguntar quién votó nulo.

Pausa.

MACARENA – No. Ya. (Pausa.) Bueno, pero alguien votó nulo.

Pausa.

FRANCISCA – Yo no voté nulo.

CARLA – Yo tampoco.

MACARENA – Yo tampoco.

Pausa.

MACARENA – Alguien votó nulo.

FRANCISCA – Bueno alguien está mintiendo. Es terrible.

CARLA – No le pongamos tanto color tampoco.

MACARENA – Pero así esto ya no sirve.

FRANCISCA - ¿A ver?

Toma el voto nulo. Lee.

FRANCISCA - ¿Marichi... huevo?

MACARENA - ¿A ver?

Lo toma.

MACARENA – Marichiweu.

CARLA – Eso es nulo... porque era opción A o B.

MACARENA – Sí, pero podrías haber escrito nulo en vez de marichiweu.

CARLA – Claro. Si es que yo hubiera votado nulo... pero no voté nulo.

MACARENA - ¿Y entonces porqué escribiste marichiweu?

CARLA – Oye...

FRANCISCA - ¿Marichi... huevo?

MACARENA – Marichi-weu. Marichi-weu.

FRANCISCA – Ah.

CARLA – Diez veces venceremos.

FRANCISCA – Ah. ¿Cómo?

CARLA – Marichiweu. Diez veces venceremos.

FRANCISCA – Ah. ¿Y qué idioma es esse?

CARLA – Mapuche dungún.

FRANCISCA – Ah. Mapuche dungún. Qué raro. (Pausa.) ¿Marichi-huevo?

CARLA – No.

MACARENA – Marichiweu. Marichiweu. Ya, pero no importa. Mira. Ya. (Piensa.) Mira. Guardemos esos votos y no los miremos más. No sirvieron.. porque... Mejor votemos de nuevo.

FRANCISCA – Ya.

Las tres se preparan para votar.

CARLA – Espera. Mejor que no.

MACARENA - ¿Por qué?

CARLA – No vale la pena porque va a pasar lo mismo.

MACARENA – Sí.

FRANCISCA - ¿Por qué va a pasar lo mismo?

CARLA – Va a pasar lo mismo.

FRANCISCA – Pero si nos acabamos de conocer. ¿Cómo sabes tú lo que yo pienso?

MACARENA – Sí.

CARLA – No sé. Yo creo que faltó más debate.

FRANCISCA - ¿Debate?

MACARENA – Sí.

FRANCISCA – Sí, aunque yo ya estoy clara.

MACARENA - ¿Clara en qué?

FRANCISCA – Yo estoy clara em lo que quiero votar. Ya lo voté.

CARLA – Bueno, yo también.

MACARENA – Igual es súper grave, porque aquí hay alguien que es súper mentirosa.

FRANCISCA – Ya, pero no caigamos en eso.

CARLA - En todo caso yo creo que la persona que votó nulo, (A Macarena.) que podrías haber sido tú... esa persona quería votar nulo porque no estaba de acuerdo con ninguna de las dos opciones A o B.

MACARENA – Pero es que yo no fui.

FRANCISCA – Y yo tampoco.

CARLA – Y yo tampoco.

MACARENA – Chuta.

FRANCISCA – Entonces mejor lleguemos a un outro acuerdo.

CARLA – Eso Yo también creo.

MACARENA – Lo que yo digo es que no...

CARLA - ¿Pero por qué?

MACARENA – Porque ¿para qué votar? ¿Si cómo no vamos a llegar a um acuerdo?

CARLA y FRANCISCA – Pero si eso es lo que estamos diciendo.

MACARENA – Por eso te digo. Yo estoy diciendo que conversemos y lleguemos a um acuerdo que combine las dos propuestas: A y B. Y eso queda. Y lo aprobamos las tres y ya. Y no hay que hacer outra votación.

FRANCISCA – Perdóname (A Macarena.) Alejandra, pero tú no puedes pretender que todas pensemos lo mismo. No es un control mental.

CARLA - ¿Qué control mental?

MACARENA – (A Francisca.) Pero Alejandra, tú acabas de decir que mejor lleguemos a um acuerdo.

FRANCISCA - ¿Yo?

CARLA – Tú dijiste lo mismo.

FRANCISCA - ¿En serio?

MACARENA – Bueno, entonces votemos...

CARLA – (A Francisca.) En todo caso no se trata de eso, Alejandra... Lo que la Alejandra está diciendo es que podemos negociar entre nosotras para llegar a um acuerdo para no tener que votar.

FRANCISCA – Perdóname, Alejandra, pero esto no se trata de un negocio, no tiene nada que ver con un negocio.

MACARENA – Sí. Sí. Obvio, Alejandra, no se trata de un negocio de plata... no nada de eso...

CARLA – No negocio... es una forma de hablar de un negocio, de negociación, pero me refiero a otra cosa.

FRANCISCA – Sí, Pero es que me enferma que empecemos a hablar como si estuviéramos vendiendo huevos...

CARLA – No, obvio. Sí.

MACARENA – Sí.

FRANCISCA – Bueno. Entonces yo voy al baño y después debatimos la cosa...

Sale.

MACARENA – Obviamente que fue ella.

CARLA - ¿De qué?

MACARENA – La que votó nulo.

CARLA - ¿Por qué?

MACARENA – Se nota.

CARLA - ¿Qué es lo que se nota?

MACARENA – Todo el mundo sabe lo que significa Marichiweu.

CARLA – No todo el mundo, Alejandra.

MACARENA – Entonces ¿fui yo?

CARLA – No.

MACARENA – Pero Alejandra, si tú estás defendiendo a la Alejandra, y además dices que no fuiste tú, entonces estás diciendo que yo fui la que voté nulo.

CARLA – No, Alejandra. Yo estoy diciendo que no todo el mundo sabe lo que es Marichiweu.

MACARENA - ¿Tú no sabías?

CARLA – Sí sabía. Si yo lo dije.

MACARENA - ¿Entonces?

CARLA – Bueno, no todo el mundo sabe lo que es Marichiweu.

MACARENA – Pero Alejandra, cualquier persona más o menos de izquierda sabe que lo que significa Marichiweu.

CARLA – Bueno, ella no debe ser de izquierda.

MACARENA – Bueno, no parece de izquierda. Pero le encuentro um aire a pionera.

CARLA - ¿Pinta de izquierda?

MACARENA – Yes. Instinto.

CARLA – Espera. Si ella no sabe lo que es Marichiweu ¿cómo lo escribió?

MACARENA – Sí. Por eso. Entonces fuiste tú.

CARLA – No. Espera. No. Pero quizás sí lo escribió, sabiendo lo que significa y después se hizo la huevona como que no sabía lo que significaba.

MACARENA – Entonces es mucho más inteligente de lo que yo pensaba.

CARLA – Pero espera. Perfectamente podrías ser tú la que escribiste Marichiweu y ahora me estás tratando de hacer huevona a mí.

MACARENA – O tú me estás tratando de hacer huevona a mi echándole la culpa a ella.

CARLA – Claro. Puede ser.

MACARENA – Esto es lo que pasa por hacer el voto secreto de a tres personas.

CARLA – Sí.

Entra Francisca.

FRANCISCA – Ya. ¿Qué significaba eso Mapuche que escribieron?

MACARENA – Diez veces venceremos.

FRANCISCA – Ah. Yo me conformo con una sola vez que ganen los mapuche.

CARLA – Sí.

MACARENA – Sí.

FRANCISCA - ¿Qué?

CARLA – Nada.

FRANCISCA - ¿Votemos?

MACARENA – No, pues.

FRANCISCA – Ya. Entiendo. No vamos a votar. Vamos a debatir. Para que no se repita lo que pasó anoche, ¿no?

CARLA – Sí.

MACARENA – Sí. (Pausa.) ¿Y qué pasó anoche?

FRANCISCA – No sé. ¿Tú no sabes lo que pasó?

MACARENA - ¿Yo?

FRANCISCA – Sí.

MACARENA – Bueno, yo sí sé, (A Francisca.) pero pensé que tú no sabías.

CARLA – Yo no sé.

MACARENA - ¿No?

CARLA – No.

FRANCISCA – Yo tampoco sé. Yo escuché algo, pero no sé nada.

CARLA – Que le pegaron a alguien, yo escuché.

MACARENA – Bueno, sí.

CARLA - ¿En serio?

FRANCISCA - ¿Qué pasó?

MACARENA – Bueno. Pasó de todo. Hubo gritos. Sí. Y como que, bueno... lo que pasa es que en la directiva hay muchos... problemas. Y esto no sale de acá. ¿Ya?

FRANCISCA y CARLA – Obvio.

MACARENA – Ustedes saben que la villa tiene una directiva ¿sí?

CARLA – Sí.

FRANCISCA – No.

MACARENA – Bueno. Tienen una directiva que la eligen los sobrevivientes.

FRANCISCA – Ah, ya.

MACARENA – Sí. Entonces lo que pasó es que anoche estaban decidiendo lo mismo que nosotras, ya, opción A, reconstituir la villa como era, opción B hacer un museo... y todo en votación no secreta.

FRANCISCA - ¿Cómo?

CARLA – Levantando la mano.

FRANCISCA – Ah, que horror.

MACARENA – Sí. Y ya. Y entonces estaban en una casa y la reunión se puso tan tóxica, tan tóxica, tan tóxica que se pusieron a gritar y en un momento alguien le tiró un cenicero concha de loco a otra persona de la directiva...

FRANCISCA - ¿Quién tiró?

MACARENA – No voy a dar nombres. Ya. Y la persona se alcanza a dar vuelta y la concha de loco le pegó en el omóplato, y rebotó, se cayó al suelo y se quebró, y después ella se fue así con la mano al suelo y se cortó la arteria aquí y le pusieron una toalla así. Pero se recuperó un poco y le tiró una patada a la que tiró el loco, así, fa, pero calculó mal y le pegó a una viejita, así aquí en la pera y justo tenía la boca abierta y se cortó la lengua con los dientes y escupió y cayó un filete con sangre al suelo. Y ahí dijeron ya, es mucho, mucho sangre. Como directiva ya tocamos fondo. Es mejor que una comisión especial, nosotras, decida y ya. Porque votaron como por lo menos ocho veces y no había mayoría. Y de nuevo, y de nuevo y de nuevo, las cuatro de la mañana y no decidían si hacer un museo en la villa o reconstruir la villa. Entonces yo entiendo, porque fue como mucho. Y quedó gente llorando, que cómo es posible, que toda la cuestión, como muy, muy deprimente. Porque es gente que claro, que siempre está hablando de unidad con ideas políticas muy fuertes, con mucha historia. Pero fue mucho, y yo quedé mal, así como entre deprimida y entre con ganas de sacarle la chucha a alguien.

Pausa.

CARLA – Por eso yo creo que lo mejor es decidir conversando y no votar.

FRANCISCA - ¿Y le sacaste la chucha a alguien?

MACARENA – Todavía no.

FRANCISCA – Chuta.

CARLA - ¿Y por qué somos nosotras la comisión?

MACARENA – No sé. Pero es heavy.

FRANCISCA – Mucho, muy heavy.

MACARENA – Sí.

CARLA – Sí. Qué raro.

Pausa.

MACARENA – Ya. (A Francisca.) Alejandra ¿tú puedes defender la opción B?

FRANCISCA – El museo. Sí. Pero con mis palabras.

MACARENA – Obvio.

CARLA – Y yo puedo defender la opción A: la reconstrucción de la villa.

FRANCISCA – Ya. (A Macarena.) ¿Y tú, Alejandra?

MACARENA – No. Yo después de la (A Carla.) Alejandra puedo moderar la cosa.

CARLA – Ah, ya.

FRANCISCA – Bueno, ya.

CARLA – Pero que una defienda algo no significa que una apoye la opción que está defendiendo.

MACARENA – No. Claro.

FRANCISCA – No. Pero una igual tiene que defenderla, así como con convicción. Igual.

MACARENA – Sí, obvio.

FRANCISCA - Claro. Pero fíjate, porque a veces una dice algo de lo que no está convencida y lo dice así, claramente, y una se escucha a una misma y se termina convenciendo de algo que no pensaba simplemente por escucharlo tanto. Por ejemplo: una dice, yo no te quiero, ya no te quiero, ya no te quiero y chuta, un día ya no lo quiero, aunque una en el fondo lo quiera. Y después los cuchillazos, ah, ah, cuchillazo, ah. Yo lo quería, lo quería, lo quería, ¿pero por qué me convencí de que no lo quería? Porque me escuché mucho decir que no lo quería cuando yo tenía furia. Y ahora se fué. Se fué porque dice que yo no lo quería, pero sí lo quería y ahora se fue. A San Pedro de Atacama. Y anda con una gringa que dice que lo quiere.

CARLA – Sí.

Pausa.

MACARENA – Pero eso es privado.

FRANCISCA – Personal.

MACARENA – Ah.

CARLA – Sí. A mi nunca me ha pasado.

MACARENA – Sí. Claro. A mi tampoco.

Pausa.

MACARENA - ¿Ya?

FRANCISCA – Dale no más.

CARLA – Ya. Opción A. Me voy a parar mejor. Ya. Bueno. Yo Voy a defender la reconstrucción. Que se reconstruya la casa que demolieron donde hacían todo lo que hicieron. Mira. Es muy simple. Todo el mundo sabe que en un momento ellos...

MACARENA - ¿Quienes?

CARLA - Los guardias de la villa. Ya. En un momento los guardias dijeron *ya*. Ya matamos muchos. Me siento con ganas de séptimo día. Además me siento como como un marqués sádico. No sé. Algo me pasa. Quiero volver a sentir amor cuando hago el amor. Ya no quiero sexo con desconocidas. Quiero romance. Y entonces dijeron *ya*. Ahora cerremos el cuartel y vayámonos silbando. Pero no, mi coronel. Si dejamos la villa cerrada con llave o tapada con ramas, igual la pueden encontrar. Nos pueden pillar. Después pueden venir unos suecos, o unos holandeses, y decir: oye, mira esta casa. Parece que esta es la casa roja. Parece que este es el Cuartel Terranova. Parece que esta es la villa secreta. Y van a entrar. Y van a venir así con una lupa y van a decir: mira, un pelo. Mira, una gota de sangre. Chuta. Mira. Un silencio silencioso. Aquí tiene que haber pasado todo lo que pasó. ¿A ver? Chuta. Mira, Ralph. ¿Qué pasa, Mieke? Esta cuestión tiene electricidad. Ya. Ya me quedó claro. Y todo esto hablado en francés. Ya. Me quedó claro que este lugar es el lugar del crimen. Este es el cementerio indio. Este es el centro de la injusticia. Esta es la villa miseria. Entonces, mi coronel, ellos van a llamar a Nueva York y van a decir, *ya*. ¿Aló? Parece que pillamos el hoyo negro. Y ahí ya se va a saber en todo el mundo que el León es un sanguinario.

FRANCISCA - ¿Quién?

CARLA - El León. Y si pasa eso mi general se va a enterar de que ya sabe todo el mundo y leva a dar como verguenza. Y se va a sentir un poco como incomprendido. Por eso, mi coronel. Para evitarse ese dolor de cabeza, lo mejor es que no dejarle pistas ni a los suecos ni a los holandeses. Tengo una idea, capitán. Podríamos quemar esta casa. No, mi coronel, mejor demoler. Mejor dejar todo en el suelo. ¿Y los escombros? Los podríamos tirar al mar. Buena idea. Y entonces cerraron y quemaron y demolieron. Y tiraron al mar. Porque querían un crimen perfecto. Pero bueno. ¿Qué pasó? Pasó el tiempo. Pasó el tiempo. Y un día, años después, vamos pasando por afuera y decimos.

FRANCISCA - ¿Quiénes?

CARLA - *Nosotras*. Y chuta. Mira. Súbete a la pandereta. Mira. Sí. Aquí tiene que haber sido. Sí. Sí. Parece que aquí fue donde dije, *mejor mátenme ¿por qué no me matan de una vez?* Sí. Y nos acercamos a una vecina pobladora: señora disculpe ¿usted se acuerda si aquí había un zoológico? ...como tratando de sacar de mentira verdad. Y la señora dice, *no señoritas. Zoológico no. Aquí estuvo un centro de violación y exterminio ultra secreto llamado Cuartel Terranova, un horno de puro misterio, un campo de pura maldad*. Chuta. La señora estaba súper informada. Resulta que había sido Lautara.

MACARENA - ¿Lautara?

CARLA – Sí. Y ya. Gracias, señora. Muchas gracias.

FRANCISCA - ¿Y por qué no avisó antes?

CARLA - No sé. Pero, qué le vamos a hacer. Y después una llamada por teléfono: aló, curita, aló chiquillas. Encontramos la villa, avísenle a los suecos, avísenle a los holandeses. Y mientras llegan los demás nos asomamos por arriba de la muralla y no hay nada. Hay como una demolición. No está la torre. No estan las casas corvi. No está la casa solariega. No hay nada de nada.

FRANCISCA – De nada.

MACARENA – De nada.

CARLA - De nada. Se fueron con todo. Es como un crimen perfecto. Entonces pasa el tiempo, ya, y *va a caer y va a caer*, toda la cuestión. Y un día como que hay un poco de democracia y una siente que la villa no escandaliza tanto como nosotras pensábamos que iba a escandalizar. Y alguien dice: chiquillas, esto no puede ser un crimen perfecto, esto se tiene que saber con escándalo. ¿Y si reconstruimos? Buena idea. Si yo tuviera plata reconstruiría la

cuestión. Para que los suecos y los holandeses sepan y digan: ajá. Eso era. Aquí estaba. Si yo tuviera plata reconstruiría todo hasta el detalle irrelevante. No solo todo lo que es la realidad arquitectónica de lo que fue la casa solariega, si no que también la piscina del agua, los árboles de la tierra, el jardín de las rosas, el silencio, el olorcito terrible, el grito, las cadenas, los motores. En la noche, todo lo que es la ambientación artística. Y 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. Los haría esperar, les pediría sus nombres, separaría a las mujeres de las mujeres. En fin, los haría sufrir. Y me conseguiría unos sobrevivientes de la villa original para que fueran como unos guías al infierno. Unos Virgilio. Y a esos guías les pediría que en los lugares en donde estuvieron encerrados en los lugares donde más gritaron hicieran una pausa. Como que no pudieran seguir hablando y se aguantaran el sollozo. Y que dijeran despacito: *aquí fue la última vez que vi a la mujer. Esa mujer me dijo: si sales vivo dile a mi mamá que los pescaditos naranjos de la pileta tienen sabor a plátano.*

MACARENA - ¿Qué mujer?

CARLA - Su polola. *Y esa mujer también me dijo: reconstruyan el partido y maten a todos los milicos... Y yo le respondí. Sí. Te lo prometo.* Y ahí el guía como que podría hacer una otra pausa y decirle. *Pero solo...*

FRANCISCA - ¿A quien?

CARLA - Decirle *al público. Pero sólo pude cumplir la mitad de mi promesa... aunque algún día la voy a cumplir entera.* Refiriéndose a la mitad de matar a todos los milicos. Y ahí algunos pueden reírse. Porque es una ironía, porque no lo va a hacer. Y eso puede dar risa. Un poco. Y esa risa, en el fondo cumple la función de dividir al público. Porque por un lado está la gente que dice: estoy de acuerdo contigo, yo también mataría a todos los milicos. Y por otro lado está la gente que se ofende con la risa. La que no está de acuerdo. La gente que va a decir: claro, *esta persona está herida y tiene derecho a fantasear con matar. Pero yo no estoy de acuerdo.* Esa gente. Bueno. Ya. Entendible. Público dividido. Pero igual seguimos avanzando con el guía. Bajando por el tobogán de la emoción de la villa reconstruida. Aquí lloras. Pasa por aquí. Aquí te da rabia. Aquí te indignas. Aquí le apretas la mano al pololo. Aquí sientes como frío entre medio de las piernas. Aquí dices ¿dieciocho

años? ¿Por laboca? No te puedo creer. Y esa gente después va a decir. ¿Aló? Fui a la villa Tienes que ir. La reconstruyeron. Se ve un poco falsa. Parece set de teleserie. Pintaron las murallas con agua con tierra. Es impactante. Tienes que ir. Tienes que ir. No, en Peñalolen. Sí, gratis. Y reconstruyeron toda la villa como era. Y es muy impactante. Te impacta porque está igualita. Sí. Las colgaban del pelo. Las hicieron traicionarse. Tenían un manual con el águila republicana. Y estoy impactada. Ir a la villa reconstruída es lo mejor que me pudo pasar en la vida.

MACARENA – Excelente.

FRANCISCA – Sí. Muy excelente.

Pausa.

MACARENA – Ya. Ya. Ya ¿vamos contigo, Alejandra?

CARLA – Ya. Pero no vengán conmigo porque yo voy al baño un poco.

Sale.

FRANCISCA – La Alejandra...

MACARENA – Sí.

FRANCISCA – Sí.

MACARENA – Sí ¿qué?

FRANCISCA – No sé

MACARENA - ¿Como?

FRANCISCA – No sé. Tú dijiste.

MACARENA - ¿Qué dije?

FRANCISCA - ¿Qué?

MACARENA – Sí.

FRANCISCA – Ah. ¿Te diste cuenta?

MACARENA - ¿De qué?

FRANCISCA - ¿No?

MACARENA - ¿De qué?

FRANCISCA - ¿No?

MACARENA - ¿No te fijaste?

FRANCISCA – No. ¿Y tú?

MACARENA – Sí.

FRANCISCA - ¿Sí?

MACARENA – Sí. La cara.

FRANCISCA - ¿Cuál cara?

MACARENA – ¿La cara que puso cuando dijiste que con una vez que ganaran los mapuche quedabas feliz?

FRANCISCA - ¿Yo dije eso?

MACARENA – Sí.

FRANCISCA - ¿Cuándo?

MACARENA – Antes.

FRANCISCA – Ah ¿cuándo yo traje la silla y me senté acá?

MACARENA – Sí.

FRANCISCA – Sí.

MACARENA - ¿No te fijaste?

FRANCISCA - ¿En qué?

MACARENA – En la cara que puso.

FRANCISCA – No. ¿Qué cara puso?

MACARENA – (Pone la cara.)

FRANCISCA - ¿Puedes hacerlo para este lado?

Macarena mueve la cara.

FRANCISCA - ¿Esa cara?

MACARENA – Sí. Como diciendo, ya... ¿no que la Alejandra no sabía lo que era marichiweu?

FRANCISCA – Ah.

MACARENA – Sí.

FRANCISCA – Significa diez veces venceremos.

MACARENA - ¿Tú sabías?

FRANCISCA – No. Yo no me sé ninguna palabra mapuche.

MACARENA - ¿No?

FRANCISCA – No.

MACARENA – Ah. Pero como que toda la gente que es de izquierda sabe eso.

FRANCISCA - ¿Ah, sí?

MACARENA – Sí.

FRANCISCA – Yo no anulé el voto, Alejandra.

MACARENA - ¿No?

Entra Carla.

CARLA – Ya,

MACARENA – Ya.

FRANCISCA – Ya. ¿Voy?

MACARENA – Sí.

FRANCISCA - Ya. Bueno. Entonces opción B. Ya. Yo voy a defender el museo. Mira, es muy simple. Yo creo que hay que hacer un museo nuevo. Y enorme. Y yo sé que mucha gente puede decir: oye, la villa ya es un museo sin techo. Sí. Pero un museo es otra cosa: un museo es un cajón blanco. Bueno. Exacto. El museo tiene que ser blanco. Porque va a estar en la precordillera de los Andes y tiene que ser como la nieve. Es decir blanco. Y tiene que ser lindo. ¿Y por qué lindo? Sé que es un tema complicado. Bueno. Yo digo que no podemos estar tristes y feos toda la vida. No. No podemos ser naturaleza muerta. Tenemos que cambiar la piel. Tenemos que sacar los cachitos al sol. Necesitamos volver carita limpia y calzones nuevos. Y esa resurrección perfectamente puede ser un museo del recuerdo doloroso, pero lindo. Y alguien tiene que ir pasando y decir: mira. Aquí había una mansión siniestra y ahora... ahora hay un museo de arte contemporáneo. Es ultra moderno. Me interesa. ¿Entremos? Ya. Mira. Mira. Hay cosas deprimentes... pero lo deprimente también es parte del arte contemporáneo. Mira. Es lindo. Y tiene calefacción central. No tiene estufa a parafina. Me puedo sacar el chaleco artesanal. Y tiene cuatro pisos. Con hartoventanal. Y tiene pasto el techo. Es súper sustentable. Y blanco. ¿Hospital nuevo? No. No, señorita. Es el museo de la villa.

CARLA - ¿Quién dijo eso?

FRANCISCA - La señora de la puerta. Ya. ¿Y qué hay más adentro? Siga caminando. Adentro está la muerte y la vida. Por eso digo: un hospital. Bueno, señorita. *Parece* un hospital, pero es un museo. Entre. Gracias. ¿Y por qué tan blanco? Bueno, para salir un poco de la estética del dolor. Bueno, para mí el blanco es terriblemente doloroso. Ah, bueno señorita, eso es privado. Personal. Entonces tú entras y hay un salón blanco con una bandera rojinegra que dice: los que murieron aquí eran marxistas. Ya. Impactante. Me interesa. Y eso ya te da una idea de lo que viene. Porque claro, estás en un museo que por fuera es como blanco, así como con espejos, como concurso internacional de arquitectura, que en el fondo es la estética del capitalismo contemporáneo. Y uno dice esto es súper contradictorio. Me interesa. Ya. Y entonces entras al museo como queriendo saber quiénes eran estos marxistas que murieron. 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 aparecetodo acerca de esa persona. Fotos de chica, la familia, con quien 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 quien habló. Clic. A quien 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 ¿QUE PASÓ? Y aparece un video del testimonio de la familia contando todo. Clic clic. Cuándo 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, como 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. Y ya. Y si uno hace clic, menú, bajar, doble clic: clic clic, en un ícono que dice: EL CAMINO NO TOMADO, aparece lo que su familia y sus amigos piensan que habría pasado con ella si no hubiera pasado nada. Si nunca hubiera estado en la villa. Entonces ahí uno ve, claro, con multimedia, que este señor se habría hecho ciclista. O maratonista. Clic, clic. Mira. Esta niña habría sido concertista. Y habría tenido dos hijas violinistas. Y les habría hecho trenzas. Clic. Clic. Mira: este otro señor habría sido frágil como un volantín. Clic, clic. Mira, esta niña habría sido buena para jugar paletas en El Quisco. Clic. Ya. O sea todos los sueños, las posibilidades. El camino no tomado. Ya. Entonces la idea es que la gente vea eso y entienda que eso no pudo ser. Que es una imaginación. Que eso ya nunca fue. Entonces una queda bien deprimida y apaga el mac. Clac. Y caminas, subes, segundo piso... Otra sala donde no hay nada excepto un lienzo que dice: pan, trabajo, justicia, libertad. Ya. Me interesa. Tercer piso. Una sala llena de fotos. Muchas fotos. Fotos, fotos, fotos. Muchas caras. Que harto pelo. Que harta felicidad. ¿Qué pasó con todo ese pelo? Se lo llevó el viento. Fue lo que el viento se llevó. Y más fotos. Fotos, fotos, fotos. Foto de graduación. Foto de fiesta. Foto carné. Foto en la playa con amigas. Foto no me miren. Foto no me gustan las fotos porque salgo fea. Foto con pañuelo en la cabeza. Foto con ropa que alguna vez tuvo olorcito. Foto peinada para el lado. Vestido prestado Juventud colérica. Ya. Clic. Flash. Ya. Saliste linda. Esta foto es para que no me olvides. Pero no sabían. Los detenidos. No sabían que un día iban a pasar por la villa de la muerte. Y que esas fotos iban a terminar siendo fotos de museo. Y que esas fotos felices ahora son súper deprimentes. Me alegro porque alguna vez viviste. Pero pucha. Te quedaste suspendida tan joven. Dejaste de crecer. Tenías bonito pelo. Y después cuarto piso. Entrás a una sala que tiene un corral. Raro. Y adentro del corral hay un perro. Un perro. Un pastor alemán. Y tú dices, ¿un perro?. Ah. ¿Porque los guardias eran perros? Quizás. Me

interesa. Y el perro ahí. Un poco como simpático. Caminando. Sin entender con su mente de perro que es parte de una instalación de arte contemporáneo. Ya. Y ojalá que hubiera protestas de protectores de animales. Dejen libre al pastor. Dejen libre al pastor. El animal no tiene la culpa. ¿Y donde están ustedes cuando tienen presos a los presos humanos? Claro, ellos quieren proteger al perro porque el perro es un perro desideologizado. Pero si el perro dijera: el marxismo leninismo es la piedra angular de la filosofía que vivan Lenin, Engels y Carlos Marx, te aseguro, te aseguro que la mitad de los protestantes diría, bueno el perro tomó una opción, no tengo porqué estar defendiendo a perros antisistema. Ese perro parece un pastor alemán, pero seguramente es un perro pastor *obrero* alemán, de esos perros obreros que exigían que los enterraran con un manifiesto comunista en el pecho. Esos perros. Ya no me importa que lo maten. Pero, claro. Nosotras nunca abusaríamos del perro pastor. Para nada. Tendríamos un criadero de varios perros en el patio de atrás del museo blanco y los meteríamos de a uno a la instalación, solo un par de horas al día con un sistema de turnos y comida de persona humana. Los perros sufrirían menos que perro policial, de esos que los hacen adictos a la cocaína y después no les dan más. Ya. Bueno. ¿Pero por qué un perro? Ah. Chuta. Ah. Bueno. Porque las violaban con perros. Sí. Con perros. Y eso lo dice todo. Sí. Y ahí termina. Entonces... una dice ¿qué me trató de decir este museo? Ah. Me dijo que *nosotras* no nos hacemos ilusiones. Estamos despiertos al dolor. Este es el mundo en que vivimos y no lo vamos a negar. Lo vamos a habitar. Aquí vamos a construir nuestra minoría y la vamos a construir con una dignidad blanca. Y esa dignidad va a ser linda. Fui al museo de la villa. Tienes que ir. Es precioso. Está lleno de arte contemporáneo. Pero es una experiencia contradictoria. Mamá, las violaban con perros. Sí. Sí sé. Y hay un perro. En serio. Claro que lloré. Sí. Y en una parte había unos mac pro y una hacía clic, clic, clic, clic botón derecho, menú clic, y aparecía lo que la gente se imaginaba que podrían haber sido si la villa nunca hubiera sido. El camino no tomado. Y fue heavy. Y no sé porqué pero me dieron ganas de ser marxista. Y tengo rabia, mamá. Me siento culpable de vivir. Es raro. Me siento como materialista y dialéctica. Pero es lindo. Anda. Tiene calefacción central.

MACARENA – Ya. Muy bien.

CARLA – Excelente.

FRANCISCA – (A Carla.) ¿En serio, Alejandra?

CARLA – Sí.

FRANCISCA – Gracias. Y es raro porque no creo en casi nada de lo que dije.

MACARENA - ¿En serio?

FRANCISCA – Sí.

Pausa.

CARLA – Bueno. Excelente.

MACARENA – Sí. Muy bueno.

CARLA – Bueno, yo creo que lo mejor es que...

MACARENA – Espera, Alejandra. Yo voy a moderar la cosa. Dale no más.

CARLA – Bueno, lo mejor es quizás hacer una combinación. Hacer un museo grande...

FRANCISCA – Y blanco.

CARLA – Sí. Y adentro poner la mansión siniestra.

MACARENA – Ya. ¿Y por qué le dicen la mansión siniestra?

CARLA – Porque es como una casa de miedo, como que uno va caminando por un pasillo tenebroso y te hacen buh.

MACARENA – Ah.

FRANCISCA – Por Fantasilandia.

MACARENA – Ah. Obvio.

CARLA – Sí.

MACARENA – Bueno. No.

CARLA - ¿Cómo no?

MACARENA – Es que yo creo que o se hace una cosa o la otra porque una mezcla así no termina siendo ni el muso ultra moderno ni la mansión siniestra.

FRANCISCA – Totalmente.

CARLA - ¿En serio?

MACARENA – Sí.

CARLA – Ah.

FRANCISCA – (A Macarena.) Bueno, entonces votemos.

CARLA – Pero no pues, Alejandra, dijimos que tenemos llegar a un acuerdo.

FRANCISCA – No, porque yo claramente estoy por la mansión siniestra opción A, (A Carla.) tú por la mezcla entre A y museo, B, y la (A Macarena.) Alejandra por marichiweu.

MACARENA – Yo no anulé mi voto.

FRANCISCA – Sí. Seguro.

MACARENA – Ah.

FRANCISCA – Votemos.

CARLA - ¿Y por qué ahora te gusta la mansión siniestra?

FRANCISCA – Bueno, porque no me gusta el concepto museo.

MACARENA – Pero a mi me gusta un poco el concepto museo.

CARLA – Chuta.

FRANCISCA - ¿Pero por qué? ¿No te gustaba marichiweu?

MACARENA - No. La mansión siniestra. Perdona. Pero mira. Perdona el cambio, pero soy así. Ahora me gusta el museo. Y porque a mi no me importa que sea un museo lindo y todo. Lo que me gusta es que adentro puedes poner cosas, ya, históricas, datos, los computadores mac y ya... y cosas, ya derechamente como arte. Por que el arte artístico es lo que al final le da sentido a la cosa...

CARLA - ¿A qué?

MACARENA – A lo que pasó en la villa. A lo que pasó.

CARLA – Ah.

MACARENA - Sí, porque eso es tan grande que no se puede entender, no hay justicia, ya, entonces el arte hace lo que hace el arte y... ya. Pero si me entienden no me hagan explicar eso...

FRANCISCA – Es que no se entiende lo que hace el arte.

CARLA - ¿Arte como la instalación del pastor alemán?

MACARENA – Eso es arte. Sí. Pero no. Porque lo del perro me parece demasiado mucho.

FRANCISCA – ¿Por qué?

CARLA - ¿Por qué te parece demasiado muchp?

MACARENA – Por que es muy obvio... ¿cómo vas a tener un perro ahí en el muso?

FRANCISCA – Pero a mi me gusta lo del perro.

MACARENA – Bueno, porque se te ocurrió a ti.

FRANCISCA – Por supuesto.

MACARENA - Pero ¿sabes lo que pasa con lo del perro? Lo que pasa es que es demasiado doloroso poner un perro ahí. Porque es verdad. Porque fue verdad. Y hay que tener respeto por la gente que pasó por la villa y lo va a ver... y no, es mucho.

CARLA - Pero si lo que pasó en la villa ya es mucho. ¿Por qué tu quieres como suavizar la cosa y sacar al perro.

MACARENA – Porque es muy obvio. Es muy efectista.

CARLA - Bueno, que sea efectista, la vida es efectista. Tú lo que quieres es embonitar la villa.

MACARENA - ¿Embonitar?

FRANCISCA – Poner más bonito.

MACARENA - Ah. Es que tú no puedes poner al público que va a ir a la villa en la misma situación en la que estuvieron los detenidos, porque en primer lugar es imposible, y en segundo lugar porque te pone a ti como museo, como villa, *nosotras*, en la posición de infringir violencia y eso ya es como espantoso, que se den vuelta las cosas y que una termine como vengándose con la gente que lo va a ver...

CARLA - Pero no se trata de eso, se trata de que si tú vas a ver la historia de la villa, va a ser algo espantoso. Entonces no puedes esperar que sea bonito y lindo y artístico. Tiene que ser fuerte y doloroso. Y si tienes que poner un perro alemán pastor, lo pones.

FRANCISCA – Pastor Alemán.

MACARENA - Es que no puedes, como museo no proponer nada y quedarte en la cosa dolorosa, colgado de la cruz como si fueras el Yeshua de Judea.

CARLA - ¿Pero cómo no voy a estar proponiendo nada?

MACARENA - ¿Cómo?

CARLA – Sí, pues.

Pausa.

MACARENA – Ay, me confundí.

CARLA – Que yo no proponía nada.

MACARENA - ¿Por qué dije eso?

CARLA – Chuta.

MACARENA – Ah. Porque... ah, porque eso no propone nada... Oye no sé o que dije...

FRANCISCA - No espera. Tú dijiste que poner la mansión siniestra sola es como no hacer ningúnaporte porque es puro dolor y no propone nada...

MACARENA – Sí. Eso... Y no propone nada porque...

CARLA – Pero lo que propuse es una mezcla de mansión siniestra y museo.

MACARENA - ¿Cómo?

FRANCISCA - Espera. Espera, (A Macarena.) Alejandra. Mira. Igual poner un museo artístico combinado o no combinado con mansión siniestra, es querer embonitar las cosas. Es poner una cosa así como de ah, que bonito el museo, que artístico, que bonito el desnudo, que bonito el grito. Fui a la villa, qué bonita, hay que linda, salí como sintiéndome mejor, salí como si hubiera ido a un parque de la paz. Bueno, no. Yocreo, y en eso sí estoy de acuerdo con la (A Carla.) Alejandra, que la gente tiene que ir a la villa y volver, chuta, quedé mal, es espantosa mamá, me quiero morir, mamá... mamá, no quiero ir nunca más. Clac.

CARLA - Exacto. Y además el arte, el arte, si pones arte vas a caer en dos cosas. O en un extremo pones a alguien en la parrilla...

FRANCISCA - Pero tú acabas de decir que quieres mansión siniestra y museo.

CARLA – Sí sé.

MACARENA – Chuta.

FRANCISCA – Entonces define tu propuesta.

CARLA – Espera.

MACARENA - (A Carla.) Alejandra, si tú quieres poner algo terrible. Entonces pon a alguien en la parrilla eléctrica falsa para que ahí sí que salgan todos aterrados...

FRANCISCA – Bueno, pongámos a alguien.

MACARENA – No.

CARLA – No, pues.

FRANCISCA - ¿Cómo no? ¿No estábamos de acuerdo?

CARLA – En eso no porque tú no puedes poner alguien en la parrilla falsa...

FRANCISCA – Yo no.

MACARENA – No.

CARLA - No, pues. No puedes poner a alguien en la parrilla falsa porque no se puede, porque es tan tan terrible que no se puede, porque siempre va a quedar falso. No va a quedar ni parecido a lo que realmente era estar en la parrilla. Entonces si tú lo haces y no queda tan terrible como fue, entonces eso embonita la experiencia y no llega nunca al nivel de la cosa.

FRANCISCA – Bueno, entonces mejor no hacemos nada.

MACARENA – Exacto.

Pausa.

CARLA – Podemos hacer lo del perro.

MACARENA – Pero eso sigue siendo una instalación artística, Alejandra.

CARLA – No, pues.

MACARENA – Sí.

FRANCISCA – (A Carla.) Espera. Pero tú ibas a decir otra cosa, Alejandra.

CARLA - ¿Qué?

FRANCISCA – Que si pones arte vas a caer en dos cosas.

CARLA – No me acuerdo.

FRANCISCA – Eran dos cosas.

CARLA - Ah, sí. Ya. (A Francisca.) Lo mismo que dijiste tú. El arte te permite poner en un extremo, eso, alguien en la parrilla, el perro... terrible. Y en el otro extremo puedes poner una obra de arte, una cosa bonita. Y chuta, triunfó la belleza, triunfó el espíritu humano, triunfó la paz... cuando en la realidad, la verdad es que aquí no hay salvación ni nada, aquí una muere violada y cubierta con caca de perro.

MACARENA – Ya. Suficiente con el perro.

FRANCISCA – Perdona, yo nunca pensé que iba a ser tan importante lo del perro.

MACARENA – Sí. Ya, pero entonces no va el museo.

CARLA – No.

FRANCISCA – No creo.

MACARENA - ¿Entonces vamos por la opción mansión siniestra?

FRANCISCA – No. Yo no.

MACARENA – Ah.

CARLA - ¿Por qué?

FRANCISCA – No, porque es súper falso.

MACARENA – Pero si dijiste que te gustaba la mansión siniestra...

FRANCISCA - ¿Yo dije eso?

MACARENA – Sí.

FRANCISCA - No. La (A Carla.) Alejandra propuso la mansión siniestra y ahora dice que es falso.

CARLA – Si sé. Es falso. ¿Pero si se reconstruye bien, con todos los detalles?

FRANCISCA - ¿Qué cosa?

MACARENA – La mansión siniestra.

CARLA - ¿Si se reconstruye bien?

FRANCISCA - No. No, porque mientras más parecido quede al original, más falso va a quedar. Es lo que tú dijiste antes de contradecirte, (A Carla.) Alejandra. Porque la gente va a decir, ah, qué mansión más siniestra, así tiene que haber sido. Pero fue mucho peor. Habría que poner, no sé, a milicos de verdad...

CARLA – Pero eso es imposible.

FRANCISCA – Por eso. Entonces mejor no hacer nada.

MACARENA – Siempre es más fuerte lo que una se imagina.

CARLA – Sí.

FRANCISCA – No.

CARLA - ¿No?

FRANCISCA – No pues, porque si tú lees los testimonios, ya, el informe Valech y todo eso, te da algo. Te da rabia. Pero esa rabia no se parece en nada a la experiencia real. Entonces, por eso, repito que en vez de hacer algo falso, mejor no hacer nada.

MACARENA - Pero si la mansión siniestra es imposible y si el museo no les gusta, ¿entonces qué?

Pausa.

MACARENA - ¿Qué?

CARLA – A mi me gustan un poco los dos.

FRANCISCA – A mi también me quedó la contradicción.

CARLA – Sí.

MACARENA – Sí.

FRANCISCA - ¿Votemos?

CARLA – No.

MACARENA – No. Mira. Todo de nuevo. Pensemos en otro museo...

CARLA – Museo no.

MACARENA - ¿Pero por qué?

FRANCISCA – Pero si acabamos de decir que museo no.

MACARENA - ¿Cómo?

CARLA – Sí, pues.

FRANCISCA – Además para qué otro museo.

MACARENA - ¿Cómo otro museo?

FRANCISCA – Pero si ya hay otro museo.

MACARENA - ¿Dónde?

FRANCISCA – En Matucana.

MACARENA - ¿Cuál?

FRANCISCA – El Museo de la Memoria.

MACARENA – Ah.

FRANCISCA – Es como la opción B, (A Macarena) Alejandra. Es súper bonito, blanco, tiene arte, tiene testimonios, no tiene perro, se puede llevar a niños de todas las clases.

CARLA - Sí, pero eso es un Museo de la Memoria. Lo hicieron para darle al todo tema comoun peso histórico.

FRANCISCA - No, (A Carla.) Alejandra. Ese museo es como una visión así súper concertacionista de la historia que deja la Quinta Normal pasada a punto final. Como que el tema yapasó, como que se están sanando las heridas, como que estamos tan unidos como país que ya podemos gastar en plata en un museo de la memoria que parece museo de arte contemporáneo.

MACARENA - Puede ser, pero es una visión muy, muy, muy, muy, muy respetable. Y es un gran esfuerzo para que todo el país vea que el tema se reconoce y se pone en primer plano.

FRANCISCA - No, Alejandra. Esa es una visión muy particular de la presidenta que...

CARLA – Ah, no. No.

FRANCISCA - ¿Qué?

MACARENA – No. A ver, para. No.

CARLA – No. No me toquís a mi presidenta, mierda.

FRANCISCA – Yo te toco lo que quiero, tu presidenta es patrimonio nacional...

CARLA – No. Más respeto.

MACARENA – Sí. Más respeto.

FRANCISCA – Después conversamos de la presidenta.

CARLA – Sí.

MACARENA – (A Carla.) Alejandra, deja esa concha ahí. Ya. Siéntate. Bueno. Ya.

Carla se sienta.

MACARENA - Ya. (A Francisca.) Pero mira. Ese Museo de la Memoria, le podemos hacer muchascríticas, pero es un museo que...

CARLA - Hay mucha gente que procesa lo que le pasó en forma, de diferentes formas.

FRANCISCA - Pero ese museo es un punto final. Porque crea la impresión de que lo que pasó, pasó pasó pasó. La verdad es que no pasó, no pasó no pasó no pasó. Y aquí no ha pasado nada. Yo prefiero que no haya museo. Prefiero que no pase, que no pase, que no pase. Prefiero seguir marginada y amargada. Ahora, los otros dicen ahítienen su museo comunistas de mierda. ¿No querían gastar plata? Ahí tienen sucajón blanco. Pero no se olviden de contar bien la historia. Si hubo un a villa fue porque ustedes querían cobre y vaso de leche. Cuenten la historia completa. Esodicen ahora.

MACARENA – Es un poco verdad.

CARLA – No estoy de acuerdo.

MACARENA – No construyamos nada, mejor.

CARLA – Pero a mi me gusta sentirme enojada. Es como que ya soy yo.

MACARENA – Sí. Yo también, pero estar triste.

FRANCISCA – Dijo enojada.

MACAREJA – Sí. Enojada.

CARLA – Sí.

MACARENA - Estar enojada es... no es. Yo no quiero vivir toda la vida como perra.

CARLA – ¿Ya llegamos a un acuerdo?

MACARENA – ¿De no hacer nada?

FRANCISCA – Yo tengo claro lo que voy a votar.

MACARENA - Es que no vamos a votar.

FRANCISCA – Pero si conversar no sirvió.

CARLA – Sí.

FRANCISCA – Chuta.

CARLA – Chuta.

MACARENA – ¿Y si la villa se queda como está?

CARLA – ¿Cómo está ahora?

MACARENA – Sí.

FRANCISCA – No.

MACARENA - No. Es que espera. Mira. Miren. Cuando terminó el antiguo régimen ningún presidente fue a la villa corriendo, diciendo déjenme pasar. Déjenme pasar. ¿Aquí fue? ¿Aquí fue? No puede ser. No. No. Espinas de Israel. Espinas de Israel. Qué crimen espantoso. Ay. No. Ya. Desde este momento que éste va a ser el nuevo ombligo del mundo, el kilometro cero de la justicia. Esta tierra. En este país no se baila ni una cumbia, no se construye ninguna escuelita, no se borda ni una arpillera hasta que no solucionemos el problema de esta villa. Pero no. Eso nunca pasó. No pasó. Ningún presidente se arrodilló ni tomó un puñado de tierra diciendo: juro que esto no va a pasar a la historia como si fuera una cana al aire. Aquí vamos a construir un museo blanco. No, mejor aquí vamos a reconstruir la mansion siniestra. No. Nadie dijo eso. Lo que dijeron fue: chuta. Vamos a hacer justicia, pero en la medida de lo imposible. Y esa villa peladero quedó vacía. Hasta que volvieron los traumatados, los machucados, los ex presos, las sobrevivientes, los ex pateados, los iluminados, las intocables, las elegidas, las rabiosas. Y entraron y dijeron, hagamos algo con la villa. Ya. Pero no tenemos plata. No. Ni siquiera somos dueños del bien raíz. Entonces empezaron de a poco a plantar unas rositas por aquí, unas violetas por allá. Y barrieron. Y juntaron a otros villeros y les dijeron. ¿Pueden hablar? No. Yo no quiero hablar de eso, estoy súper traumada. Ya pues, No. Por favor. No. Ya. Bueno, quizás. Aver. No sé. Bueno, yo me acuerdo de que aquí estaban las casas corvi. Sí. Aquí estaba la torre, aquí estaba la dama de hierro. Acá estaba todo lo que es naturaleza. Básicamente abedules y gorriones. Había atardeceres y anochecerespero no amaneceres. Y así, de recuerdos fueron reconstruyendo el parque. De apoco. Sin un plan maestro. Y cometiendo errores. Como en el amor. Y esto fue lo que resultó. Una mezcla rara de estilos de fin de siglo. Un collage pastiche mezcla potpourrí. Todos haciendo su aporte. Yo clavo. Tú pintas. Él escarba. Todos mandamos. Y un día había un parque. Y ese parque era un parque de paz. Lleno de mosaicos de baldosa quebrada, casitas de madera, pastito, pastelón y pileta. Símbolos simbólicos. Un gran acertijo misterioso. Y esto es. Ya. ¿Te gusta? Sí. O sea. Es un comienzo. Es un monumento a la colecta, a la organización popular. Y a irarmando de a poco porque nunca nadie nos dió nada. Que loco. Es como nuestra historia nacional. Por eso quedó un poco camposanto. ¿Quién se iba a imaginarque 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. Y no es que yo crea que la villa esté maravillosa. No. Hicimos lo que pudimos con lo que no tuvimos. Y eso no es tan poco. Hicieron un muro de los nombres que dice los nombres. Todos finados. Uno puede encontrar a la tía y decir mira, mi tía tenía nombre completo. Segundo nombre Dolores. Pobrecita. Quizás no le gustaba pero así quedó para la eternidad. Adolorida. Y todo esto

con un aire de bajo presupuesto. De alguna forma es como si estuviéramos en la década de los ochenta. Sí. Hay que dejarla como está. Porque parece sitio erizado. Parece parque tomado. Parece casa demolida. Uno llega y como que no hay nadie. Como que es un poco pueblo abandonado. Y hay unas personas que circulan. Son como que todos piensan igual que uno. Algunos son los guías. Son sobrevivientes. Hombres con bigotes. Mujeres blancas. Mira: un guía. Es un elegido. Es un santo. Es un fantasma del dolor. Un cochino. Es un intocable. Claro, uno podría decir que como que no se entiende nada, pero todo lo que hay lo hizo la gente con mucho cariño. Cuidaron las plantitas. Plantaron el pastito. Y cuidan la piscina. Hay una piscina donde te dicen, aquí se bañaban los niños de los guardias. Imagínate. Algunos guardias llevaban a su familia a la villa de vacaciones de verano. Como si fuera un Papudo, un Chitakelindo, un Cártago. Y esos niños ahora son grandes y dicen: tengo recuerdos de niño. Mi papá me llevaba al centro secreto de violación y exterminio llamado Cuartel Terranova. Estaba rica el agua. Si uno hacía pipí en la piscina el agua se ponía roja. Y en la villa también hay una casita con los rieles que ataban a los presos para tirarlos al mar. Mi capitán, tenemos que esconder los cuerpos. ¿Usted cree, mi general? Sí. ¿Qué pasa si vienen los suecos y los holandeses? Te encuentro toda la razón. Podríamos tirarlos al mar. No creo, porque podrían a flotar. ¿Y qué pasa si los amarramos a rieles de tren para que se hundan en la mar? La mar está serena. Se van a hundir. No los van a encontrar. Van a desaparecer. Buena idea. Y eso hicieron. Pero años después un cuerpo se soltó de su riel y salió a flote. Y un día íbamos caminando por la playa grande y dijimos. Mira. La mar está serena. Serena está la mar. Espera. Mira. ¿Ese no es el cuerpo de una detenida desaparecida muerta que viene flotando hacia esta playa grande? Sí. Qué impactante. Pero es historia real. Y después tomamos aire y nos metimos al fondo de la mar y descubrimos un arrecife de muchos rieles. Y bueno. ¿Y qué hacemos con los rieles? Son manto sagrado. Llevémoslos a la villa y metámoslos en un cubo que parezca escultura de arte contemporáneo. Y eso hicimos y ahí está. Todo eso hay en la villa. Bueno. Es verdad. Es como para escribir una tragedia. Bueno. Yo digo que la villa se quede así. Es como pobre pero cuenta muy bien la historia de los que sobrevivieron. Y así uno le toma el peso al hecho de que vivimos en un campo santo. Que estábamos dormidos. Que todo el país está construido sobre una villa. Sí. Así que mejor dejémosla como está.

FRANCISCA – Totalmente de acuerdo.

CARLA – Totalmente.

MACARENA - ¿Sí?

FRANCISCA – Sí. Totalmente. Que quede como está.

CARLA – Sí. Buena.

MACARENA - ¿Sí?

CARLA – Por supuesto

FRANCISCA – Sí

MACARENA – ¿Sí?

CARLA y FRANCISCA – Sí

MACARENA – ¿Sí?

CARLA y FRANCISCA – Sí

MACARENA – Ya. Qué bueno. Ahora yo llamo y digo que ya decidimos que quede todo como está.

CARLA – Ya.

FRANCISCA - Ya. Y podrías decirles también que con toda la plata que no se va a ocupar podrían hacer un súper subterráneo para poner los computadores mac.

CARLA - ¿Cómo?

FRANCISCA – Sí. Lo que hablamos. Para que traigan a los escolares y vean y que queden traumatados. Y que después pregunten ¿Dónde se puede hacer justicia? ¿Dónde se puede uno matricular en el partido popular revolucionario del pueblo armado vanguardia izquierdista popular de los pobres de la tierra? Lo que hablamos.

MACARENA – No, pues.

CARLA – No.

FRANCISCA - ¿Por qué?

MACARENA – (A Francisca) No, Alejandra. Habíamos llegado a un acuerdo.

FRANCISCA – Entiendo. Pero lo único que yo digo es que hagamos un subterráneo con computadores mac. Para gastar la plata en algo.

CARLA – No. Porque en ese caso la villa sería como una fachada pobre para tu museo subterráneo.

FRANCISCA – (A Carla.) ¿Ustedes dicen que hay que devolver la plata?

CARLA – Sí.

FRANCISCA - ¿Cuánta plata es?

MACARENA – Veintiseis millones.

FRANCISCA - ¿De pesos?

MACARENA – De Euros.

FRANCISCA – Chuta.

CARLA – ¿Cuánto?

MACARENA – Sí.

Pausa.

MACARENA – Sí. Hay que usar esa plata.

CARLA – ¿Y por qué somos nosotras la comisión?

FRANCISCA – (A Carla.) Pero por último acepta lo del museo subterráneo.

CARLA – Jamás.

FRANCISCA – Chuta. Jamás.

MACARENA – Sí. Chuta.

CARLA – Sí

MACARENA - ¿Entonces no hay decisión?

FRANCISCA – No.

CARLA – No.

MACARENA – No.

CARLA – Chuta.

FRANCISCA – Así no más.

MACARENA – Voy al baño. En todo caso la villa ahora es, no se ve pobre. Es un jardín de naturaleza.

Sale.

FRANCISCA – Chuta.

CARLA - ¿Ella es la jefa?

FRANCISCA – No sé.

CARLA – Porque hace como que es la jefa.

FRANCISCA – Dijo que es de la directiva.

CARLA – Sí.

FRANCISCA - ¿Y viste cuando dijo que tenía ganas de sacarla la cucha a alguien?

CARLA – Sí.

FRANCISCA – Sí.

CARLA – ¿Y cómo és de la directiva?

FRANCISCA – No sé.

CARLA – Es muy chica.

FRANCISCA – Sí. Como nosotras.

CARLA - ¿Cuántos años tienes tú?

FRANCISCA – 33.

CARLA – Yo también.

FRANCISCA – Ah.

CARLA – Y obviamente fue ella la que escribió marichiweu.

FRANCISCA – Sí. Porque yo no sabía lo que era.

CARLA – Y cuando tú saliste me dijo que fuiste tú y que te estabas haciendo la huevona.

FRANCISCA – Qué traidora.

CARLA – Pero yo le dije que hay gente de izquierda que no sabe lo que es marichiweu.

FRANCISCA – Cien veces venceremos.

CARLA – Diez veces.

FRANCISCA - ¿Diez veces? Chuta. ¿Viste que no sé?

CARLA – Obvio.

FRANCISCA – Sí.

CARLA – Y se hace la confundida, la que no se decide y ahora quiere que quede todo igual.

FRANCISCA – No, si es terrible.

CARLA – Sí.

Macarena vuelve. Se sienta. Pausa.

FRANCISCA – Voy a ir al baño.

Sale.

CARLA – Qué bueno que volviste.

MACARENA - ¿Qué?

CARLA – Me dijo que tú votaste por marichiweu.

MACARENA – No. ¿Por qué?

CARLA - Porque yo le pregunté si ella había anulado y me dijo que no, pero que estaba cansada que anduvieran sospechando de ella. Y que tú te hacías la jefa porqueeras de la directiva. Y que cómo era posible que fueras de la directiva si eras tanchica y tan indecisa. Que lo más probable que la concha de loco que quebraronanoche la tiraste tú. Y que tiene miedo que si te dice que tú votaste marichuweu, túle vas a sacar la chucha.

MACARENA - ¿Por qué?

CARLA - ¿Estás bien?

MACARENA – No.

Entra Francisca. Se sienta.

FRANCISCA – Ya. Todo de nuevo. Escuchen. ¿Cual es la propuesta que más les gustó? De todas.

CARLA - ¿Por qué?

FRANCISCA – Espera.

MACARENA – La mia.

FRANCISCA – Exacto.

CARLA – Que quede todo como está.

FRANCISCA – Sí. Ya. Y después yo dije que hay que usar esa plata.

CARLA – Y yo dije que no.

MACARENA – (A CARLA.) Silencio.

FRANCISCA - ¿Puedo hablar?

MACARENA – Habla.

FRANCISCA – Gracias. Ya. Ya. Pero ahora olvidémonos de la plata. Olvidémonos. Porque ya. Yo sé que a ti (A Carla.) Alejandra no te gusta el subterráneo.

CARLA – No.

FRANCISCA – Ya. Muy bien. No te gusta. (A Macarena.) ¿Pero a ti te gusta, Alejandra?

MACARENA – Sí.

FRANCISCA – Ya. A mi también. ¿Votemos?

CARLA – No.

MACARENA – Por favor.

FRANCISCA – Pero si vamos a ganar, (A Macarena.) Alejandra.

MACARENA – No.

FRANCISCA – Mira Alejandra. Yo te quiero mucho...

MACARENA – Pero me conoces hace media hora.

FRANCISCA – Sí. Es una forma de decir.

MACARENA – Ya.

FRANCISCA – Pero mira. Esto del acuerdo conversando ya no fue. Porque esta conversación ya está tremendamente agresiva. A mi no se me nota...

MACARENA - ¿Qué?

FRANCISCA – (Apuntando a Carla.) Me amenazó con una concha de loco.

CARLA - ¿Cuándo?

MACARENA – Tranquila.

FRANCISCA – Sí.

MACARENA – Sí.

FRANCISCA – Ya. Entonces esto ya es como lo que pasó anoche. Por lo tanto lo mejor es votar, Alejandra. Dos a cero. Tú y yo. Y ganamos y ya.

Pausa.

FRANCISCA – Vamos a ganar. La villa queda como está ahora. Y con museo subterráneo.

CARLA – No, Alejandra.

FRANCISCA – No te metas.

CARLA – Sí.

Macarena apoya su cabeza en la mesa.

FRANCISCA - ¿Qué te pasa?

MACARENA – Me quiero ir.

Pausa. La vuelve a levantar.

MACARENA – Ya. Votemos.

Macarena comienza a preparar los votos.

FRANCISCA – Bien.

CARLA – Está mal.

Carla toma bruscamente la mano de Macarena. Macarena se suelta.

MACARENA – (A Carla.) És mayoría.

FRANCISCA – (A Carla.) Dos a uno.

MACARENA – Sí.

Pausa.

CARLA – Perdón. Perdón. Ya. Entiendo. Bueno. Votemos. Votemos.

MACARENA – Gracias.

FRANCISCA – Gracias.

CARLA - ¿Pero por cual opción voy a votar yo?

FRANCISCA – Es un sí o un no. Si tú no estás de acuerdo votas que no.

CARLA – Ah. Puedo votar que no. Bueno.

FRANCISCA – Sí.

MACARENA – Que bueno.

CARLA – Aunque la opción sí me gusta un poco.

FRANCISCA - ¿Cómo?

MACARENA - ¿Qué?

CARLA – Eso. La opción sí. Aunque no me guste, me gusta un poco.

Pausa.

FRANCISCA - ¿Viste lo que está haciendo?

MACARENA - ¿Qué?

CARLA - ¿Qué estoy haciendo?

FRANCISCA – Es un control mental.

CARLA - ¿Por qué?

FRANCISCA – Si cuando la Alejandra salió al baño la destrozaste porque no le gusta tu mansión siniestra.

CARLA - ¿Yo?

MACARENA - ¿En serio?

FRANCISCA – Sí.

CARLA – No.

MACARENA – Pero ya. No importa.

CARLA – Yo nunca.

FRANCISCA - ¿Ah, no?

MACARENA – No importa. Dije. No importa. Mejor votemos y ya.

CARLA – Bueno.

FRANCISCA – Ya.

Votan.

MACARENA – Ya. Un voto sí. Un voto no. Y un voto... marichiweu.

Las tres se ponen de pie.

MACARENA – Ya.

CARLA – Una de ustedes mintió.

FRANCISCA – Cambiar de opinión no es mentir.

MACARENA – Calma.

CARLA – Ah ¿no?

FRANCISCA – No, mentir es escribir marichiweu en todas las votaciones.

CARLA – Yo no escribí marichiweu.

MACARENA – Calma. Calma. Yo sé lo que voté. Y no es marichiweu. Pero si digo lo que voté. La que no votó marichiweu de uestedes dos va a saber que fue la otra y no. Y no. Prefiero que no se sepa.

FRANCISCA – Mejor dilo. Si ya sabemos que fue la (A Carla.) Alejandra.

CARLA - ¿Y cómo sabemos que no fuiste tú? (A Macarena.)

MACARENA – Porque no fui, Alejandra.

FRANCISCA – (A Macarena.) ¿No fuiste?

MACARENA – No.

FRANCISCA - ¿Entonces fuiste tú? (A Carla.)

CARLA – No.

MACARENA – No. Pero quizás fui. Sí. Quizás fui yo. Sí. Es mejor que quede la duda. Porque o si no vamos a terminar mal.

FRANCISCA – Sentémonos.

CARLA – Sí.

Se sientan.

CARLA – Ahora entiendo.

MACARENA – ¿Qué?

CARLA – Lo que pasó anoche.

MACARENA – ¿Qué pasó?

CARLA – La pelea.

MACARENA – Ah. Sí. Y se supone que nosotras somos la comisión especial de la gente seria.

FRANCISCA – Imagínate.

CARLA – (A Francisca.) Imagínate ¿qué?

FRANCISCA – (A Carla.) Cállate, control mental.

CARLA - (A Macarena.) ¿Por qué me dice control mental?

MACARENA – Ya. Silencio.

Pausa.

FRANCISCA - La villa... A mi me gustaría que la villa les doliera a todos. Yo construiría un obelisco. Enorme. Que se viera de todas partes. Y lo pintaría. Rosado con celeste. Y arriba pondría un letrero de neón que diga VILLA.

CARLA – Que divertido.

FRANCISCA - ¿Por qué?

CARLA - El obelisco. Es divertido. Aunque en la villa lo chistoso no funciona. No. Porque la villa es algo absolutamente triste. Y solemne. No da risa. Porque esto es serio. Y el mínimo respeto que le debemos a los finados y a los sobrevivientes es tomarlos en serio. Por eso no es aceptable que uno crea que puede ir a reirse a la villa. La villa no da risa.

FRANCISCA – No estoy de acuerdo.

MACARENA - ¿Perdón? ¿Me viste reirme a mi, Alejandra?

CARLA – Puede ser.

MACARENA – Ah, no.

FRANCISCA – Perdón. Pero yo no estoy tan de acurdo.

MACARENA – Tranquila.

FRANCISCA - Déjame, (A Macarena.) Alejandra. (A Carla.) Es lo que dijiste tú. Toda la gente reacciona distinto. A esto. Entonces tú no puedes usar la villa para imponer tu visión. Es mejor dejarla así, vacía, que no proponga nada. Y si alguien se quiere reir que se ría. O si quiere llorar, que llore. Pero hay gente que no le gusta quedarse traumada para siempre. Por ejemplo, a mi me violaron. Una vez. Y claro. A veces me río. A veces no. Pero cuando se lo cuento mi pololo, si es que hubiera un pololo, él se pone todo espinas de Israel, espinas de Israel, y lo termino consolando yo a él.

MACARENA - ¿En serio?

FRANCISCA – Sí.

CARLA - ¿Sí?

FRANCISCA - Yes. Entonces este pololo está programado mentalmente para ponerse triste. Pero yo preferiría que me dijera, *qué terrible*. Y me preguntara ¿te violaron? ¿estás traumada? A veces sí a veces no. Hoy día sí. Cuchillazos. Ah. Ah. Cuchillazos. Ah. Pero mañana no. Ja ja. Ja ja. Entonces, con todo respeto, la villa debería ser como yo. Flexible. Por eso, ahora que lo pienso, yo sacaría todo. Que quede vacía.

MACARENA - ¿Qué la villa quede vacía?

CARLA – Ya.

MACARENA - ¿Vacía?

CARLA – Sí.

MACARENA - ¿Y sacar todas las construcciones?

FRANCISCA – No sé. ¿Eso dije?

CARLA - ¿Sacar los arboles?

MACARENA – Sí.

FRANCISCA – puede ser.

MACARENA – Sí. ¿Y dejar el sitio pelado?

FRANCISCA – Quizás.

MACARENA – Puede quedar muy seco.

FRANCISCA – Podríamos plantar pasto.

CARLA - ¿Sólo pasto?

MACARENA – Sí. Como una cancha de pasto.

CARLA – Ah.

FRANCISCA – Sí. Y nada más.

CARLA – Entonces uno entra y piensa. Se saca las chalas y se imagina. Ah. Me imagino un Cuartel Terranova. Aquí electrificaron a los presos.

MACARENA – Puede ser.

FRANCISCA – Una se imagina.

MACARENA – Qué bonito.

CARLA – Sí. ¿Pero eso no es como no proponer nada?

FRANCISCA – No. Para nada.

MACARENA – Sí. Es como decir, decidir lo de la villa es tan imposible, que es mejor que se lo imagine cada uno.

FRANCISCA – (A Macarena.) Que quede todo aquí. En el corazón.

Francisca se toca la cabeza.

MACARENA – Pero eso es el cerebro.

FRANCISCA – A eso voy.

MACARENA – Ah.

CARLA – Aunque habría que poner un cartel que diga *prohibido jugar fútbol*.

MACARENA – Claro.

CARLA – Y hay que decir *cuidado con las abejas*.

MACARENA – Claro. Porque donde hay pasto hay abejas.

FRANCISCA – Y en esa cancha de pasto... ¿Podríamos comer huevos duros con Fanta?

CARLA – Sí.

MACARENA – Y yo voy a ir más allá. Podríamos sentarnos en círculo y tocar la guitarra enamorados.

CARLA – Y yo voy a ir más allá. Podríamos hacer recitales de rock.

FRANCISCA – Sí. Y yo voy a ir más allá. Podríamos tomar ácido lisérgico.

MACARENA – Sí. Y yo voy a ir más allá. Podríamos acostarnos mirando al cielo.

CARLA – Sí. Y yo voy a ir más allá. Podríamos darnos vueltas de carnero.

FRANCISCA – Sí. Y yo voy a ir más allá. Podríamos correr sin ropa con los brazos abiertos gritando aaaaaaaaah.

MACARENA – Sí. Es una página en blanco, una villa, una cancha vacía.

CARLA – Sí. Pero en el fondo es una idea tímida.

FRANCISCA – Para nada. No creo.

MACARENA - ¿Por qué?

FRANCISCA – Cada uno siente lo que quiere.

CARLA – Porque una cancha de pasto también es... *nada*.

FRANCISCA – No.

CARLA – Es como rendirse.

FRANCISCA – No creo.

CARLA – Además como que llama al jolgorio.

MACARENA – Quizás.

FRANCISCA – No.

CARLA – Yo voto que no.

Pausa.

FRANCISCA – De nuevo el control mental.

MACARENA – Calma.

FRANCISCA - De nuevo el control metal. Intrigante. Peladora. Alejandra. Alejandrita. Alejandricita. Planeadora. Amargada. Agua tónica. Intocable. Estrellita. Yo voy a votar por la cancha. Porque hace años, años que sueño con pasto. Y no me vas a votar que no. No. Me vas a votar que sí.

MACARENA – Cállate, Alejandra. Cállate. Yo soy la jefa.

FRANCISCA - Pero (A Macarena.) Alejandra, si la Alejandra te dijo que yo te tenía miedo, que sospechaba de ti. Ese es el control mental. Meterse en la cabeza de la gente. ¿Para qué? ¿Para hacer una mansión siniestra? Que original. Eso de andar asustando no sirve. No sirve, Alejandra. Votemos.

MACARENA - ¿Por qué?

FRANCISCA – Votemos por la cancha.

MACARENA – Pero yo no voy a votar por la cancha de pasto.

FRANCISCA - ¿No te gusta?

MACARENA – Me gusta mucho.

FRANCISCA - ¿Entonces por qué, Alejandra?

MACARENA - (A Francisca.) Porque tú dijiste que soñabas con pasto. ¿Estás haciendo un control mental, Alejandra?

CARLA – Sí.

FRANCISCA – No.

CARLA – Sí.

MACARENA - Cállate tú. Claro. La (Carla.) Alejandra es una intrigadora, pero tú. Estoy cansada. Mírame las ojeras. Ya no soporto seguir hablando de esto. A veces quiero que se me olvide. A toda la gente se le olvida. Y por eso no nos andamos matando. Yo mesiento la desagradable que dice acuérdense. Cuando es humano, lo humano es olvidarse. Votaste marichiweu, Alejandra.

Pausa.

MACARENA - ¿Votaste por Marichiweu?

FRANCISCA – Sí.

CARLA – Chuta.

MACARENA - ¿Cuántas veces?

FRANCISCA – Dos veces.

CARLA – Chuta.

MACARENA – Cállate. ¿Y por qué, Alejandra?

FRANCISCA - Porque así se avanza. Así se gana. Yo tenía un plan. Y así las convencí de que la cancha de pasto se les ocurrió a ustedes, pero se me ocurrió a mi. A mi. (A Carla.) A mí, cianura. A mí pellejita. A mi, cholera. A mi. A mi. Y a ti no se te ocurrió nada. Nada. Y es la mejor idea. Pero eso no importa. (A Macarena.) Porque ahora las dos vamos a votar por la cancha de pasto y vamos a ganar. Por favor.

MACARENA – Alejandra...

FRANCISCA – Por favor.

MACARENA – No.

FRANCISCA – Chuta.

Pausa.

MACARENA - ¿Y de verdad te violaran?

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 violaran?

FRANCISCA – Sí.

MACARENA - ¿Sí?

FRANCISCA – Sí. Me violaran. Pero indirectamente.

MACARENA - ¿Cómo?

FRANCISCA – No te puedo contar.

MACARENA – Ya. ¿Y sabías lo que esmarichiweu?

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.) Chipista.

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.

MACARENA - Sí. Pasó. Pasó. Pasó. Y ya no hay nada que hacer. Porque ya pasó. Y si me confundo con lo que ustedes dicen es porque me da lo mismo. Me da lo mismo. No me importa lo que hagan con la villa. Lo que a mi 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 tenerla 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. Llenaría el barrio de moscas. Tendría lagartijas. Y todo tipo de animalejos. Podríamos tener un perro pastor. Tendrá chanchitos. Tendría manteca. Podríamos plantar un ombú. Podríamos plantar damascos. Y en verano le regalaría mermelada a las amigas. 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 agridulce. Es decir, perfecta. Y la gente va a pasar por afuera y va a decir, qué casa más bucólica. Mira. Esta debe ser una casa feliz. Por que por aquí estabala villa maldita, pero esta no es. No. Debe estar más arriba. O más abajo. Pero estoy segura de que esta no es. Esta es una casa de familia feliz. Y por eso yo dejaría una huella. Para que no me olvides. Sí. En la puerta que da a la calle pondría una placade bronce que diga VILLA. Villa. Sí. Y abajo de VILLA va a decir. *Lo que pasó aquí no debería haber pasado nunca. Pero pasó.* Y abajo de eso podríamos poner *wwwpunto villa punto cuartel punto nunca más.* Para mandarlos a otro lado. A un museo. A un archivo. Lo que sea. Para que sepan lo que pasó. Lo que nunca debería haber pasado. Porque si nunca hubiera pasado yo estaría con él. Un voto.

CARLA - Sí Sí. Perfecto. Me gusta. Me gusta porque esa casa feliz, es feliz. Y yo no quiero hacer daño con la villa. Yo sé que antes me hice la áspera, pero por dentro soy muñeca. Y cambio de opinión. Y ahora creo que hacer una casita feliz es lo mejor. Porque si tú haces una villa tóxica... si tú haces una villa tóxica, que sea muy violenta, muy política, muy siniestra... si tú haces eso, si andas llorando, gritando, la gente te va a odiar. Te va a decir, no llores tan fuerte. No seas la víctima. No me amargues la vida. Entonces, te

expones a un segundo castigo nacional. Te puedendecir furiosa, hueso negro, canosa, prepotente, michimalonca, dolorosa. Y te van ainsultar. Te van a ridiculizar. Van a decir que ya no importas. Que eres animaleja. Y te va a dar un segundo castigo. Y quizás por eso todas las villas terminan siendo lindas. Porque sobre conciente o infra concientemente, una quiere decir: no quiero más guerra, esta es mi banderita blanca. Mírenme. Antes era rosa roja y ahora soy clavel. Por eso. Y además quiero que esto pase. Que se nos pase. Para ser paz. Para dormir tranquila. En algún momento hay que aceptar que una es derrota. No sacamos nada. No sirvió de nada. Y esa verdad es la verdad de la verdad de la verdad. Y una quiere crecer. Y quiere salir. Y se va no más. Se va a la playa con amigas. Y se queda con una tristeza celeste. Pero tengo derecho a crecer. Y ellos desde la ultratumba también tienen derecho a decir. No me ovides. Pero suéltate. No hay justicia. No hay consuelo. Resígnate. Crece. Por eso no importa que la villa quedemás o menos, cuatro coma cinco. No importa. Porque eso es la vida. Cuatro coma cinco. No es para tanto. Cuando esté nadando en mi leche de muerta. Voy a estar pensando. Hay problemas que no tienen solución. Que no tienen. Y la villa no tiene solución. Por eso mejor salir cantando. Por eso me gusta la casa feliz. Dos votos.

FRANCISCA - Bueno yo voto marichiweu. Y no me importa que ellos me castiguen por segundavez, lo van a hacer igual. Ya lo están haciendo. Porque está en su naturaleza ser anticristos. Pero yo no quiero caminar por la villa y sentirme blandita. Quiero espantar. Quiero denunciarlos a todos. Quiero estar furiosa. Y eso es como un homenaje para los que no vivieron. Para los que cuando estaban presos pensaron, pucha, ahora me gustaría tener un fusil. Un fusilito. Un AK47. Un CM1. O por último unM16. Aunque se tranque. Por último. Por último una caja de explotadores. Eso. Porque yo soy de los años noventa. Yo nací aburrida. Yo nací vendida. Yo nací apretada. Tengo derecho a ser la bruja del bosque. Tengo derecho a ser homenaje. Hay gente que me dice que cambie. Pero yo quiero quedarme suspendida en elaire. Quiero ser una foto. Quiero morirme sin cambiar. Me van a decir, vacuna, adolorida, turbia, tres letras. No importa. Prefiero quedarme mirando la cordillera esperando que baje Luciano en burro. No soporto el amanecer. No soporto el final feliz. Soy el camino no tomado. Soy hueso. Soy peña. Soy cumbia. Soy charango. Balaza. Calugona. Estrellita. Soy pueblo. Soy marcha. Soy victoria. Soy panfleto panfletario. Soy así. Hablo así. Es la lengua de mi familia. Es mi coa. Y no me importa que me digan estás desperdiciando tu vida. Bueno, alguien tenía que morirse por dentro. Alguien tenía que seguir llorando. Y esa soy yo. Una vaca. Una cochina. Una intocable. Pero todo esto que digo no lo voy a hacer. Porque a pesar de todo tengola lucidez para decir, mejor me quedo callada. Mejor lloro en silencio. Esto que siento

no te lo voy a imponer. No voy a convertir la villa en mi leche derramada. Porque todas reaccionamos distinto. Por eso creo que deberíamos convertir a la villa en cancha de pasto. Para que cada una sienta lo que sienta lo que sienta. Pero lo único que pido es que al centro de la cancha plantemos un árbol. Un canelo. ¿Y por qué un canelo? Porque es el árbol sagrado mapuche. No nos olvidemos de que no hay dios. Y yo en lo único que creo es en la fotosíntesis.

CARLA – (A Macarena.) ¿Entonces ganamos la casa feliz?

MACARENA – No sé.

CARLA – Yo creo que ganamos.

MACARENA – (A Francisca) ¿Y por qué tú siempre estás hablando de los mapuche?

FRANCISCA – Ah. Porque mi mamá es mapuche.

CARLA - ¿En serio?

MACARENA – No.

FRANCISCA – Sí. Pero nunca nadie me cree.

MACARENA – Es que no pareces mapuche.

FRANCISCA – Sí. Es que cuando mi mamá estuvo presa en la villa la violó un oficial de origen alemán, O rubio. No sé.

CARLA – Ah, tu mamá es sobreviviente de la villa.

FRANCISCA – Sí. Por eso me violaran. Indirectamente.

CARLA – Claro.

MACARENA – Sí. ¿Y naciste en la villa?

FRANCISCA – No lo tengo claro. No se habla del tema. Pero es posible.

CARLA – Yo nací en la villa.

MACARENA - ¿En serio?

FRANCISCA - ¿Violaron a tu mamá también?

CARLA – Sí.

MACARENA – Yo también nací en la villa.

FRANCISCA - ¿De violación también?

MACARENA – Sí.

FRANCISCA – Ah.

CARLA – Ah. Por eso somos de la comisión especial.

MACARENA – Sí. Y por eso yo soy de la directiva de la villa.

FRANCISCA – Sí. Ahora se entiende.

CARLA – Sí.

MACARENA – Yo no quería decir.

CARLA – Yo tampoco.

FRANCISCA – Es que no es algo que se ande contando.

MACARENA – No.

FRANCISCA – No.

MACARENA – (A Francisca.) Yo pensé que tú tenías algo que ver con la plata.

FRANCISCA - ¿Porque soy rubia?

MACARENA – Sí.

FRANCISCA – No.

CARLA – (A Francisca.) ¿Y te llevar bien con tu mamá?

FRANCISCA – Sí.

MACARENA – Yo no veo mucho a mi mamá.

FRANCISCA - ¿Por qué?

MACARENA – Porque se acuerda del DINA que la violaba. Salí igual a él. Y a veces ella no me quiere ni mirar.

CARLA – A mi también me pasa. Yo le voy a dar un beso. Me acerco. Mira. (A Francisca.)
Córreme la cara. Hola mamá.

Francisca le corre la cara.

CARLA - ¿Viste?

FRANCISCA – Sí.

MACARENA – Sí. Lo mismo yo.

CARLA – Incluso una vez pensé hacerme la cirugía plástica.

MACARENA - ¿En serio?

CARLA – Sí.

FRANCISCA – Yo a mi mamá le doy besos todo el día.

MACARENA – Es que todos reaccionamos distinto.

FRANCISCA – Sí. Por eso deberíamos hacer la cancha de pasto.

CARLA – Sí.

MACARENA – Quizás.

FRANCISCA – Sí. Porque todas las torturadas reaccionan distinto.

MACARENA – Sí. Hay mujeres que no se recuperan.

CARLA – Sí. Y hay mujeres que se organizan y construyen museos.

FRANCISCA – Sí. Y hay mujeres que se convierten en presidenta de la república.

FIN