



UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Filosofía y Humanidades

Departamento de Literatura

*EL TALLER DE NONA FERNÁNDEZ: REFLEXIVIDAD Y  
MEMORIA EN EL DRAMA COMO ENSAYO Y REPARACIÓN*

Informe final para optar al Grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas  
con mención en Literatura

GABRIEL CASTILLO TORO

Profesora Guía

Carolina Brncic Becker

SANTIAGO DE CHILE

2014

A Daniela Castillo

## ÍNDICE

1. Introducción.....	4
2. Nociones para la elaboración de una crítica dramático/teatral.....	9
3. Los lugares de la escritura .....	18
3.1. La dramaturga en la escena dramático-teatral de los 2000' .....	18
3.2. Memoria y Post-dictadura en la dramaturgia de los 2000'.....	21
4. El Taller de Nona Fernández como ensayo y reparación.....	27
4.1. El marco del drama .....	27
4.2. La estructura dramática.....	34
4.2.1. El taller .....	36
4.2.2. El cuento.....	41
4.2.3. Los soliloquios .....	45
4.3. Analogía y reflexividad.....	49
5. Conclusiones .....	52
Bibliografía.....	57

## 1. Introducción

Esta investigación aborda como objeto de estudio *El Taller* (2012) de Nona Fernández para proponer una lectura desde su textualidad con el objetivo de evidenciar cómo opera en el drama la reflexividad y con qué fin. Así, sostenemos la tesis de que *El Taller* reflexiona, en tanto ensayo y reparación, sobre el tema de la memoria afirmando la imposibilidad de conocer el pasado de otro modo que no sea fragmentario, asumiendo con ello que la realidad no es sino una construcción discursiva y convirtiéndose el mismo en una perspectiva más, a través de la exhibición desenmascarada de la teatralidad –o teatralización– mediante estrategias metadramáticas que muestran su condición de artificio y promueven el distanciamiento crítico –o extrañamiento– en el lector/espectador.

Las razones por las que consideramos pertinente y necesario estudiar *El Taller* son: la positiva recepción de la obra por parte del público que le concedió en 2013 el Premio Altazor a Nona Fernández en la categoría de dramaturgia; en contraste con lo anterior, la escasa y nula recepción del drama por parte de la crítica especializada; la revaloración del género dramático como parte de los estudios literarios; finalmente, por la relación de esta dramaturgia con otras que desde la década de los 2000' ejercitan la re-elaboración de la memoria, asumiendo el conflicto ético que implica en el contexto de la post-dictadura.

El énfasis en este trabajo está puesto sobre la noción de memoria que se articula y desarticula al interior del drama, identificando al mismo tiempo las estrategias reflexivas que exhibe para proponer, en última instancia, que la memoria está viva y se construye a través del lenguaje. A partir de que la obra elabora ficcionalmente un relato que se ubica históricamente en medio la dictadura militar la pregunta que surge –y cuya respuesta

intentaremos esbozar en esta investigación– es cómo se hace cargo de ese pasado, desde dónde y por qué. Es decir, cuál es su posición frente a la problemática de la memoria.

Proponemos que precisamente por no presentar una versión unívoca de los acontecimientos a través de la multiplicidad de perspectivas que ofrece el drama sobre distintos hechos y personajes históricos, la memoria en *El Taller* se revela como "construcción y elaboración social que comprende un conjunto heterogéneo de manifestaciones, formas de pensamiento y de discurso" (Paladini, 22), y no como una realidad natural, estática o asequible de otra manera que no sea discursiva. Esta indeterminación acerca de la historia, esta imposibilidad de acceder a ella de manera objetiva, aparecería amplificadas en el drama a través de estrategias metadramáticas que exhibiendo su condición de artificio apuntarían a alumbrar su cualidad de mera perspectiva, y finalmente, de ser nada más que "una sombra, un reflejo, un juego" (Fernández, 138), como ha dicho la propia dramaturga.

El argumento del drama está inspirado en los talleres literarios dictados por Mariana Callejas, escritora y agente de la DINA, durante la dictadura militar de Pinochet en su casa de Lo Curro –que a la vez funcionó como centro de inteligencia–. Mariana Callejas, como agente de la DINA, fue cómplice de los atentados políticos de Prats –Argentina, 1974–, Leighton –Roma, 1975– y Letelier –Washington, 1976–; como escritora, una promesa de la literatura nacional en la década de los setentas, ganadora incluso del concurso literario Rafael Maluenda del *El Mercurio* (Peña). Basada la obra en hechos reales ocurridos durante la dictadura inmediatamente surge la pregunta: ¿cómo se articula en el drama la tensa relación entre ficción y realidad? De ahí que el drama se elabore reflexivamente problematizando, por una parte, el concepto mismo de representación, y por otra, la posibilidad de una 'verdad histórica' a través de su fragmentación en múltiples perspectivas.

A continuación hacemos una breve síntesis de la historia del drama:

*El Taller* sucede en el contexto de un taller literario dictado por María, escritora y agente secreta de la DINA, a un grupo de escritores inéditos en su casa/cuartel. Los asistentes regulares del taller no se dan cuenta de lo que pasa frente a sus narices –de la organización y ejecución de atentados políticos, de las violaciones a los derechos humanos que se dan al interior del recinto– hasta que empiezan a sospechar con la llegada de un nuevo integrante: Mauricio. Este nuevo tallerista, sin embargo, esconde su verdadera identidad con una larga barba: su nombre real es Caterina y está buscando a la desaparecida escritora Julia Ilabaca, su pareja, de quien no se supo más tras su última asistencia al taller, dejando nada más que especulaciones acerca de su paradero. De manera simultánea a esta búsqueda personal se elaboran en el drama varias preguntas sobre el pasado –quién era Rasputín, quién mató al general Prats, quién atentó contra Letelier, etc.–, algunas de las cuales nunca se solucionan. No obstante aquello, al final del drama al menos una verdad aparece revelada a los talleristas y es a través de *El Mercurio*: según el periódico María es agente de la DINA y, por lo menos, cómplice de los atentados a los ministros de Allende. Justo entonces, y luego de encañonar a los talleristas, la escritora y agente acepta su responsabilidad en la desaparición de Julia Ilabaca.

La estructura de esta investigación consta de tres capítulos –marco teórico, contexto y análisis– más las conclusiones.

El primer capítulo, "Nociones para la elaboración de una crítica dramático/teatral", aborda y problematiza las herramientas teóricas, y más precisamente, las nociones del ámbito de la teoría del drama y del teatro, que utilizaremos para el análisis de *El Taller*. Los conceptos

que elaboramos aquí son: perspectiva/poliperspectivismo, teatralización/teatralizado, metadrama/metadramático, juego de rol, auto referencia, conjunción por analogía, extrañamiento y reflexividad. Perspectiva y poliperspectivismo nos serán útiles a la hora de describir el modo en que las perspectivas, tanto intratextuales como extratextuales, se tensionan en el drama. Las nociones de teatralización, metadrama y reflexividad nos permitirán fijar un marco general de lectura para proponer de qué manera particular *El Taller* se exhibe como un drama reflexivo, es decir, explícitamente como artificio para lograr el distanciamiento crítico en el lector/espectador. Por último, las categorías de juego de rol, autor referencia y conjunción por analogía, en su definición nos servirán para describir las estrategias metadramáticas que utiliza el drama en tanto reflexivo.

El segundo capítulo, "Los lugares de la escritura", consta de la exposición del doble contexto en que se ubica la obra: un primer contexto a propósito de la escena dramático/teatral de los 2000' en que se elabora *El Taller*, a partir de las consideraciones de María de la Luz Hurtado, Inés Margarita Stranger, Amalá Saint-Pierre y Mauricio Barría; y una segunda contextualización en la que nos referimos a la historia reciente de Chile –la dictadura, la transición y la post-dictadura– abordando, además, los conceptos teóricos de memoria y posmemoria –en las concepciones de Marianne Hirsch, Beatriz Sarlo y Ludovica Paladini– en tanto se vinculan estrechamente con las producciones culturales de la post-dictadura chilena.

El tercer capítulo de esta investigación, "El Taller de Nona Fernández como ensayo y reparación", contempla el análisis de la obra propiamente tal, donde se aplican las categorías y herramientas teóricas antes expuestas para fundamentar nuestra tesis. Trabajando separada y conjuntamente las partes se enfatiza en el análisis la condición

reflexiva de *El Taller* que tendría por finalidad última lograr el extrañamiento en el lector/espectador, para dar cuenta de la fragmentariedad de la memoria, y en última instancia, para posicionarse el drama como una perspectiva que, consciente de sus limitaciones, elige mirar la historia desde un determinado lugar en una decisión tanto ética como política.

En las conclusiones hacemos una síntesis de nuestra propuesta de lectura a partir de lo desarrollado en el análisis, relevando los aspectos centrales del drama que en su conjunto estarían dando cuenta de una poética escritural.

## 2. Nociones para la elaboración de una crítica dramático/teatral

Previo al análisis del drama de Nona Fernández se hace necesario definir y elaborar ciertos conceptos del ámbito de la teoría del drama y del teatro que nos serán útiles dar cuenta del problema planteado en la introducción. Estos conceptos son: perspectiva/poliperspectivismo, teatralización/teatralizado, metadrama/metadramático, juego de rol, auto referencia, conjunción por analogía, extrañamiento y reflexividad.

El primer concepto que abordaremos es el de perspectiva/perspectivismo a partir de lo elaborado por Manfred Pfister en *The Theory and Analysis of Drama*. Antes, sin embargo, una aclaración: en tanto esta investigación se posiciona como estudio sobre el texto dramático, la noción de perspectiva para nosotros no tendrá en ningún caso el sentido escénico/teatral que le otorga Patrice Pavis, es decir, el de "perspectiva visual" (339).

Siguiendo a Pfister definimos perspectiva como el habla de un personaje dentro del drama, en tanto cada acto de habla está asociado estrictamente a una perspectiva individual (58). De esta definición se desprende, a su vez, la diferencia entre una perspectiva intratextual inscrita en el drama, que sería la perspectiva individual de los personajes, y una perspectiva extratextual, que entenderemos como la perspectiva de la audiencia pretendida por el autor (Pfister, 58). Además, para acotar su dimensión en el uso dentro de este trabajo, utilizaremos la sigla PIT para la primera y PET para la segunda. Esta noción nos será útil a la hora de abordar la superposición y tensión de las diferentes perspectivas, intratextuales y extratextuales, que aparecen en el drama.

Por otra parte, utilizaremos la noción de poliperspectivismo de Pfister para referirnos a la relación coordinada y equivalente de múltiples perspectivas intradramáticas en el drama,

con el mismo grado de ficcionalidad y validez para el espectador. De ese modo, hablamos de un drama con poliperspectivismo cuando las PIT no se resuelven en términos de verdad o falsedad, sino que cumplen, más bien, con evidenciar la imposibilidad de la memoria unívoca y la fragilidad de una realidad que se supone como última y definitiva. Según Pfister el poliperspectivismo sería una de las características del drama de forma abierta en tanto

En las obras de forma abierta (...) no hay una única línea de convergencia que pueda reunir todas las perspectivas. La relación entre las perspectivas de las distintas figuras permanece oscura, ya sea porque toda las señales de control son omitidas o porque las perspectivas no se contradicen. La perspectiva intencionada por el autor aparece como incierta o ambivalente (cfr. 67)

El segundo concepto, la noción de teatralización, la entenderemos desde el sentido que Anne Übersfeld le otorga en *Semiótica Teatral* (1989): no ya como la interpretación escénica de un texto o acontecimiento (Pavis, 436), sino como una vía a través de la cual se hace consciente al espectador de que se encuentra en el teatro y no en otro lugar (Übersfeld, 37).

Esta vía será entonces un procedimiento, una forma de hacer; la teatralización como un modo de doble denegación que se inscribe textualmente en el drama con el propósito de obligar al lector a comprender el "doble estatuto de los mensajes que recibe" (Übersfeld, 38). En última instancia, el concepto de teatralización proclama la exhibición desenmascarada de la teatralidad y la explicitación de lo ficticio en el drama –lo que Übersfeld llama denegación-teatralización–.

Se desprende entonces de la teatralización la noción de lo teatralizado: aquello que por su inscripción en el drama a través de la textualidad secundaria –figura textual de la denegación-teatralización según la teórica (39)– aparece como manifiestamente falso, haciendo cómplice al lector/espectador de un fingimiento en la escena, obligándolo a cuestionarse permanentemente sobre la *verdad* dentro de la ficción –verdad puesta en duda que, inevitablemente, funciona espejeando la realidad–.

La teatralización, como vía de representación, está compuesta a su vez por estrategias que de aquí en adelante denominaremos metadramáticas/metateatrales, en tanto son textuales, ergo, dramáticas, por una parte, y poseen un correlato teatral –a propósito de su virtualidad escénica– por otra.

La noción de metadrama, de la que se desprende lo metadramático, la concebimos a partir de lo expuesto por Richard Hornby en *Drama, Metadrama and Perception* (1968). De acuerdo al teórico

el metadrama puede ser definido como el drama acerca del drama; esto ocurre cada vez que el tema del drama resulta ser, en algún sentido, el drama mismo (...) todo drama es metadramático en tanto su tema es siempre, quiéralo o no, el complejo drama/cultura. Un dramaturgo está constantemente agarrándose de su conocimiento del drama como un todo (y, en última instancia, de la cultura como un todo), tanto en su "vocabulario" como en su "asunto". Al mismo tiempo, su audiencia está siempre relacionando lo que ve y oye en la representación a la obra como un todo, y detrás de eso, a otras obras que ya ha visto u oído, por lo que el trabajo dramático es siempre una experiencia por lo menos secundariamente metadramática (cfr. 31)

Esta primera noción de metadrama, lúcida sin duda, nos parece sin embargo demasiado general. Según ella, en la permanente referencia del drama al "complejo drama/cultura" –en su permanente intertextualidad con los diferentes discursos que se entrelazan configurando nuestra cultura– estaría ya el germen de esta puesta en abismo: la idea de que el teatro, en tanto afirma y se afirma en convenciones históricas, acusaría su condición de elaboración ficcional. No obstante, luego de esta aproximación, Hornby hace una distinción más precisa y distingue seis variedades de estrategias metadramáticas *deliberadas o explícitas* (cfr. 32). Es en este punto en el que nosotros reconocemos lo más puramente metadramático: en la voluntad exhibitiva del metadrama. Así, al referirnos a lo metadramático en este trabajo nos estaremos refiriendo a la activa denegación de la ficción en el drama, a su auto-sabotaje, antes que a la pasiva e intrínseca condición distinguida por Hornby en los cuatro axiomas que propone para relacionar el drama con la realidad.

Por otra parte, de las seis variedades de estrategias metadramáticas que distingue Hornby, utilizaremos sólo dos para el desarrollo del análisis en esta investigación: la noción de juego de rol y la de auto referencia<sup>1</sup>.

Según Hornby la estrategia metadramática del juego de rol se divide en tres tipos: las del juego de rol voluntario, involuntario y alegórico. De estos tipos el que nos interesará será el primero, definido como el juego en que un personaje consciente y voluntariamente toma un papel diferente de su papel ordinario con el propósito de alcanzar una meta clara (Cfr. Hornby, 73).

---

<sup>1</sup> Traducciones nuestras de las formas inglesas *role playing within the role* y *self reference*, respectivamente, y que utilizaremos de aquí en adelante.

Sumado a esto, consideraremos también alusiones metadramáticas, ecos de esta estrategia, todas las alusiones o referencias que dentro del drama atraigan el problema humano de la identidad como rol. Nos basamos para decir esto en lo propuesto por Richard Hornby: "Así como usar la estrategia de la obra dentro de la obra sugiere preguntas existenciales, el usar la estrategia del rol dentro del rol promueve preguntas acerca de la identidad humana" (cfr. 78). Es decir, las problemáticas de raza, género o clase se amplificarían en una obra metadramática, haciendo patente y acusando la ficcionalidad de los discursos acerca de la identidad. En ese sentido, la subversión de los roles tradicionales por los personajes en el drama tendría también el objetivo de obligar al espectador a cuestionar sus conocimientos o prejuicios sobre lo normal, lo común y lo bueno en una realidad espejeada por la ficción que se desmiente a sí misma. De esta manera, el juego de rol en el que un hombre se convierte en mujer o en el que una mujer se convierte en hombre, apuntaría a desenmascarar la teatralidad de las identidades de género. Según Hornby, la bisexualidad sería una amenaza que se relaciona con la actuación en tanto que la identidad de género también es algo que los seres humanos tienen que aprender (cfr. 70): así como el personaje que actúa un rol diferente del suyo propio dentro del drama amenaza al lector/espectador, enrostrándole su propia calidad de actor en el "teatro del mundo", el personaje que asume una identidad de clase o género que no le 'pertenece' amenaza los códigos según los cuales la sociedad ha estipulado se comportan y estandarizan los individuos.

Enfatizamos esta idea –tal vez secundaria en el capítulo que Hornby le dedica al juego de rol– en tanto cobra vital importancia para una lectura del *El Taller* desde sus cualidades específicamente metadramáticas, dentro de las cuales nos parece relevante destacar otros mecanismos, no canónicos ni convertidos en fórmula todavía, de volverse el drama sobre sí

mismo, sobre su condición de artificio ficcional, y en última instancia, de mera perspectiva: en este caso, a través de la inversión de los roles.

La auto referencia, como estrategia metadramática, la comprenderemos preliminarmente a partir de lo propuesto por Hornby como la poderosa estrategia a través de la cual el drama se refiere a sí mismo como drama y ficción imaginativa (cfr. 103). La auto referencia, a diferencia de otras estrategias, no estaría restringida a la exhibición de partes del drama como ficticias, sino a su totalidad. Acerca de las formas que adquiere, el teórico distingue la verdadera auto-referencia del solo reconocimiento de la audiencia: la primera destruiría el mundo del drama/ficción, mientras que la segunda expandiría el espacio de lo dramático para incluir a la audiencia en un mundo no-verosímil, pero aún resguardado en el terreno de la ficción –este sería el caso de los coros, de las narraciones y de los monólogos– (cfr. 105).

Para esta investigación adoptaremos la noción de auto referencia en un sentido más laxo que Hornby y no como destrucción del mundo del drama, en tanto advertimos que su teoría sobre lo meta no contempla todas las posibilidades de esta estrategia, dejando afuera formas menos directas de la misma y no por ello, menos eficaces.

Tomando en cuenta eso, definiremos la auto referencia como aquella referencia intratextual que vincula dos o más partes del drama poniendo en evidencia, primero, que forman parte del mismo entramado dramaturgico, y segundo, que el drama es un drama, enfatizando la cualidad del mismo como mundo ficticio.

Proponemos el concepto de conjunción por analogía para referirnos a la estrategia metadramática a través de la cual el drama establece vínculos analógicos entre diferentes personajes, acciones o lugares dentro de sí para exhibir sus semejanzas y/o diferencias y

provocar en el lector la voluntad de extender esa red de relaciones *desde* la ficción *hacia* la realidad.

El origen de este concepto se encuentra en *Geschlossene und offene Form Im Drama* (1969) de Volker Klotz, de quién sabemos a través de Pfister. Según Klotz la 'conjunción por metáfora' sería una de las tres técnicas a través de las cuales se puede organizar estructuralmente un drama de forma abierta (cit. en Pfister, 243). Klotz utiliza la expresión 'conjunción por metáfora' para referirse a la repetición de un motivo o imagen para reunir de algún modo secuencias dramáticas autónomas (cit. en Pfister, 244). Nosotros preferimos la noción 'conjunción por analogía' porque, como acusa Bertinetto, el tropo de la analogía releva la percepción estática de las afinidades –y de las diferencias– que unen a dos entidades, mientras que la metáfora, de naturaleza eminentemente dinámica, produce una forma de fusión o co-presencia entre ambas (cit. en Mortara, 182).

A la vez, entendemos la 'conjunción por analogía' como estrategia reflexiva, siguiendo a Bruce Wilshire, en tanto el teatro como metáfora explícita resume, condensa y tematiza las correspondencia proto-metafóricas –intrínsecas para el teatro como representación– para que el lector/espectador pueda mapear el mundo real a través de ese mundo ficticio (Cfr. 239).

Así, juego de rol, auto referencia y conjunción por analogía serían la tres estrategias metadramáticas a través de las cuales el drama se exhibiría como artificio para lograr el extrañamiento o distanciamiento crítico.

El concepto de extrañamiento, desde Bertolt Brecht, lo entenderemos como el distanciamiento que produce en el lector/espectador su desfamiliarización con el drama y

entonces, el reconocimiento del mismo como algo ajeno y distante (Brecht, 10-11). Extrañamiento así será la ruptura de la ilusión –o hechizo, en palabras del dramaturgo– que mantiene en una posición pasiva al lector/espectador para volverlo en activo receptor y cuestionador del drama, y en última instancia, de la realidad. La idea del extrañamiento nace a partir de la premisa brechtiana:

Necesitamos un teatro que no sólo procure sensaciones, ideas e impulsos, facilitado por el correspondiente campo histórico de las relaciones humanas que tienen lugar en la acción, sino que aplique y produzca aquellos pensamientos y sentimientos que juegan un gran papel en la transformación del mismo campo. (Brecht, 8)

El extrañamiento será definido entonces como la realización pragmática en los lectores/espectadores de las estrategias metadramáticas: su fin último.

Finalmente, entenderemos la noción de reflexividad como la:

Estructura subyacente a la obra dramática que evidencia su condición de artificio a través de estrategias pragmáticas –metadramáticas y metateatrales–, en tanto el objeto de éstas es el drama mismo y su objetivo el distanciamiento crítico reflexivo sobre los modos de producción de la ficción y de la realidad.<sup>2</sup>

Así entendido, este concepto contendría a las demás categorías teóricas relacionadas con la condición auto-referente del drama –el metadrama, la teatralización, el extrañamiento– y nos permitiría hablar de un drama reflexivo para aquel que cumple con evidenciar su

---

<sup>2</sup> Definición propuesta y acuñada en el seminario de grado "Texto y teatralidad en la dramaturgia contemporánea" (2014).

condición de artificio a través estrategias pragmáticas que promuevan el distanciamiento crítico.

Nosotros proponemos que *El Taller* de Nona Fernández es un drama reflexivo en tanto motiva el distanciamiento crítico y reflexivo sobre los modos de producción de la ficción y de la realidad, específicamente con el propósito de reflexionar sobre el tema de la memoria y su construcción como discurso desde el presente. Esta idea la ampliaremos en el segundo apartado del siguiente capítulo, a partir de la discusión teórica y crítica que ha generado el tema de la memoria en las producciones culturales y literarias de post-dictadura.

### 3. Los lugares de la escritura

#### 3.1. La dramaturga en la escena dramático-teatral de los 2000'

Patricia "Nona" Fernández S. nació en Santiago de Chile en 1971. Es actriz, escritora, guionista y dramaturga. Estudió actuación en la Escuela de Teatro de la Universidad Católica, oficio en el que se desempeña hasta el día de hoy. Como escritora ha publicado el volumen de cuentos *El Cielo* (2000) y las novelas *Mapocho* (2002), *Av. 10 de Julio Huamachuco* (2007), *Fuenzalida* (2012) y *Space Invaders* (2013); como guionista ha participado en la escritura de más de diez series y teleseries nacionales –*Alguien te Mira*, *¿Dónde está Elisa?*, *El laberinto de Alicia* y *Los archivos del Cardenal*, entre otras–; como dramaturga *El Taller* es su primer incursión en el género: la obra fue estrenada por su compañía, La Fusa, en abril de 2012 y publicado en el libro *Bestiario, freakshow temporada 1973/1990* (2013).

Ha ganado dos veces el Premio Municipal de Literatura –*Mapocho*, *Av. 10 de Julio Huamachucho*– y los Juegos Literarios Gabriela Mistral en la categoría cuento. También fue elegida por la Feria del Libro de Guadalajara como uno de los 25 secretos mejor guardados de la literatura latinoamericana. Además, la escritura de *El Taller* le significó el Premio Altazor a mejor dramaturgia.

Por lo reciente de la propuesta dramática de Nona Fernández, al hacer una síntesis de la escena dramático-teatral chilena actual –léase de los últimos diez o quince años– no hay texto que aborde la caracterización de esta nueva "generación" considerando *El Taller* como miembro o representante de ella, hecho que sin embargo, no quita que en aquellos intentos por dar cuenta de una escena nueva –esparcidos en prólogos a antologías, capítulos

de tesis sobre dramaturgias contemporáneas y pequeños artículos— podamos vislumbrar semejanzas o aspiraciones comunes en su dramaturgia a éstas ya tratadas por la literatura especializada.

A menudo se habla de una generación que luego del auge de una teatralidad no dramática en la década de los noventa retoma el camino de la escritura, de la composición textual, entendida desde su virtualidad escénica, como punto de partida para la representación, amplificada ahora por la experimentación en torno a los lenguajes propiamente teatrales y que muchas veces se alimenta de una práctica actoral guiada por el dramaturgo<sup>3</sup>. Una nueva generación que habría privilegiado la "vertiente que enfatiza la cualidad literaria del texto dramático entendido como palabra-acción, recuperando el oficio del dramaturgo como creador de lenguajes autónomos" (Hurtado, 15) y en la que se insertaría Nona Fernández como dramaturga desde el momento en que decide publicar *El Taller* poniendo de relieve la autonomía del texto dramático en tanto texto literario también. De acuerdo a Inés Margarita Stranger, en estos autores "el rol del texto dramático ha sido definitivamente establecido" (76).

Otra característica de esta promoción sería la de compartir una formación universitaria vinculada a su quehacer teatral. Son actores y actrices que junto con actuar, muchas veces escriben y dirigen sus propios montajes. Por esa cualidad polifacética, Amalá Saint-Pierre habla de ésta como una generación mayoritariamente *multitask* (25). Es también el caso de Nona Fernández que en los montajes de *El Taller* por La Fusa participa como actriz, haciendo el papel de María, la escritora y agente inspirada en la figura de Mariana Callejas.

---

<sup>3</sup> Véase *Qué pasa con la dramaturgia chilena contemporánea*, de Inés Margarita Stranger o el prólogo de María de la Luz Hurtado a la *Antología, un siglo de dramaturgia*, tomo IV.

Mauricio Barría en *Aproximaciones para el estudio de una generación de dramaturgos chilenos contemporáneos: Estrategias alegóricas en la obra de Juan Claudio Burgos* distingue dos "categorías provisionales", vinculadas a procedimientos recurrentes y ejes temáticos, para comprender a grandes rasgos la dramaturgia de los 2000: una primera categoría, que la distinguiría como una dramaturgia que "habla de la contingencia y actualidad hiperreal", y una segunda categoría, que la caracterizaría como una "dramaturgia que trabaja con la memoria" (11). De las dos categorías, destacamos la segunda en tanto resuena con fuerza en la dramaturgia de Nona Fernández: la memoria como eje temático de las dramaturgias de post-dictadura, entendida esta última "no tanto [como] la época posterior a la derrota (...) sino más bien [como] el momento en el que la derrota se acepta como la determinación irreductible de la escritura literaria en el subcontinente" (Avelar, 29).

La otra gran característica de la dramaturgia chilena contemporánea sería la reflexividad:

la dramaturgia de este milenio se piensa a sí misma y a la teatralidad constantemente, dejando la huella de esa reflexión y de sus poéticas en la misma obra de modo que el espectador sepa donde está situado y ante qué tipo de elaboración de discursos en la tensa relación ficción/realidad que constituye está coparticipando (Hurtado, 35)

Considerando lo anterior, dos preguntas surgen inmediatamente: 1) ¿Cómo aparece la reflexividad en esta obra? y 2) ¿Por qué y con qué objetivo?

En cuanto a la primera pregunta, alguna respuesta hemos esbozado ya en el capítulo anterior, respuesta que será profundizada en el siguiente capítulo, cuando nos refiramos

específicamente al análisis de la obra. Sobre la segunda, cabe comentarlo a partir de una contextualización mayor a propósito de la historia reciente de Chile y como se inserta en ella la dramaturgia contemporánea, cuestión que desarrollaremos a continuación en un apartado referido específicamente al tema de la memoria en la literatura de post-dictadura.

### 3.2. Memoria y Post-dictadura en la dramaturgia de los 2000'

El año 1997 Tomás Moulian describía la sociedad chilena de post-dictadura como una "sociedad de mercados desregulados, de indiferencia política, de individuos competitivos realizados o bien compensados a través del placer de consumir o más de exhibirse consumiendo, de asalariados socializados en el disciplinamiento y en la evasión" (28), creada y alimentada por la que denominó la tríada responsable de la 'revolución capitalista' en nuestro país: militares, intelectuales neo-liberales y empresarios nacionales o transnacionales.

Así, las columnas que sostienen este sistema en la década de los noventas, y que explican el desarrollo de la post-dictadura en Chile, serían tres: el terror, que empuja a los individuos a no querer saber sobre los detenidos-desaparecidos, sobre los torturados, en definitiva, sobre la sistemática violación de los derechos humanos en dictadura: a ser cómplices silenciosos (Moulian, 29); el olvido, entendido como la "negación respecto al pasado [que] genera la pérdida del discurso, la dificultad del habla" (Moulian, 37); la impunidad, en tanto para Moulian "Chile Actual está basado en la impunidad, en el carácter simbólico de los castigos, en la ausencia de verdad, en una responsabilidad histórica no asumida por las FF. AA. y por los empresarios, estos últimos los beneficiarios directos de la 'revolución capitalista'" (69).

La transición política en Chile es una transición pactada y hecha a la medida de los intereses de "la tríada", ante la cual los políticos de la democracia no pueden sino adaptarse, relativizando la verdad y la justicia, ajustándolo todo al criterio tristemente célebre que Aylwin inaugura, "justicia en la medida de lo posible", y que hereda a los posteriores gobiernos de la Concertación, imponiendo una democracia basada en una política pragmática de consensos, en la que pervive la sombra de la dictadura fuertemente hasta, por lo menos, el encarcelamiento de Augusto Pinochet el año 1998.

Es frente a este silenciamiento de los hechos ocurridos en dictadura que la generación de los 2000' –o más bien, generación que escribe a finales de los 90' o en los 2000'– reacciona, asumiendo el doble problema que implica, por una parte, referirse a aquello que la historia oficial ha censurado, y por otra, contar una historia que tiene muchas veces por testigos imposibles a hombres y mujeres asesinados y desaparecidos. Como dice Ludovica Paladini, a propósito de estas dramaturgias,

la pregunta, pues, rebasa en las formas narrativas adoptadas para entender y contar la catástrofe de la violencia política; es decir, cuáles son los lenguajes –la poéticas– que cada uno debe, o puede, elaborar para articular la memoria: *cómo* hablar del desastre. (18)

En esta encrucijada cabe preguntarse entonces: ¿Cómo articula el relato de la dictadura Nona Fernández en *El Taller*? ¿Desde dónde?

Así, se hace ineludible la pregunta por la memoria, y a partir de ella, las múltiples preguntas sobre la memoria, en tanto el drama reconstruye un relato sobre la dictadura –aun cuando sea advertidamente ficticio "Esta obra guarda completa autonomía sobre los hechos

reales" (Fernández, 138)–: ¿Cómo entenderemos memoria? ¿Deberíamos hablar de una posmemoria? Y en última instancia ¿Es *El Taller* de Nona Fernández efectivamente un ejercicio de memoria/posmemoria?

Los llamados estudios sobre la memoria han proliferado enormemente en el campo de los estudios culturales en las últimas décadas. Según el *Diccionario de Estudios Culturales Latinamericanos* (2009) de Mónica Szurmuk y Robert Mckee Irwin "hablar de memoria implica remitir a un pasado que en algún momento y por alguna situación determinada quedó en el olvido" (173) reconociendo además los modos en que se representa ese pasado. En ese sentido, la memoria se considera siempre como un punto de vista, una perspectiva acerca de lo sucedido, consciente de las limitaciones que eso conlleva, para poner en duda la posibilidad de una 'verdad histórica'. Por ello, se han identificado con memoria los conceptos de testimonio y subjetividad. Siguiendo a Szurmuk y Mckee sabemos que:

Los trabajos [sobre memoria] realizados en América Latina, y fundamentalmente en el Cono Sur, giran en torno a dos tópicos: las huellas que dejaron las dictaduras gobernantes entre los años sesenta y ochenta y la presencia de la voz aborigen (...) Estos estudios presentan a diferentes actores en situaciones de violencia, y tienen por objetivo entender los sentidos y significaciones que le asignaron estos grupos. (175)

Por otra parte, a diferencia de los estudios de la memoria, que surgen como empresas interdisciplinarias, los de *posmemoria* estarían abocados principalmente al estudio de las producciones culturales y a las mediaciones culturales de los procesos de memoria –entre ellas el teatro– (Szurmuk y Mckee, 224), esto porque el concepto de posmemoria implica la

reconstrucción mediada de la memoria en tanto los sujetos de los que se ocupa no son los que vivieron la catástrofe, sino que sus hijos: aquellos que accedieron a la historia a través del relato de sus padres.

Marianne Hirsch define la posmemoria como

una forma de memoria poderosa y muy particular porque su conexión con su objeto o fuente está mediado no por un recuerdo pero a través de una inversión emocional y una *creación* (...) La posmemoria caracteriza la experiencia de aquéllos que crecen dominados por narrativas que precedieron su nacimientos, cuyas propias historias tardías son evacuadas por historias de la generación previa moldeadas por eventos traumáticos que no pueden ser entendidos o recreados. (22)

Destaco la palabra *creación* del fragmento anterior en tanto podría caracterizar la forma particular de memoria que encontramos en *El Taller* de Nona Fernández: la re-elaboración de sucesos del pasado no a partir de la propia experiencia, sino que mediada por la creación artística, que evadiendo la problemática de la verdad se sitúa provocadoramente en el lugar de la pregunta sobre la posibilidad de una reparación a las víctimas y de la construcción de un relato coherente y cerrado sobre la dictadura.

Si bien Beatriz Sarlo ha apuntado en *Tiempo Pasado* (2005) que el neologismo posmemoria no desempeñaría una función diferente de la que podrían desempeñar conceptos semánticamente equivalentes como memoria o recuerdo, complementando su juicio con el carácter intrínsecamente mediado de la memoria, y por eso anterior al Holocausto – momento histórico que da origen al nuevo término– y a las dictaduras latinoamericanas (cit. en Szurmuk y Mckee, 227), no menos cierto es que su adscripción a momentos específicos

de la historia reciente puede resultar útil para resaltar las características específicas de estas nuevas construcciones discursivas en el contexto de la posmodernidad.

Al margen de estas consideraciones, lo incuestionable aquí es la certeza de que

el pasado, de hecho, no es un tiempo irreversiblemente detenido y congelado en el recuerdo según el modo de lo ya sido; es un campo de citas atravesado por voluntades oficiales de tradición y continuidad, y, a la vez, por discontinuidades y cortes, que borran cualquier deseo unificante de un tiempo homogéneo. El concepto de memoria (...) alude precisamente a esta forma de entender las relaciones entre pasado y presente, según la cual el pasado no es sólo el tiempo pretérito, sino, también, actualidad que se manifiesta a través de la memoria, es decir un pasado presente (Paladini, 22)

Entendida así la memoria, como pasado-presente, el drama de Nona Fernández parece alojarse en la certeza de cierta imposibilidad de acercarse a ella de otra manera que no sea fragmentaria, discursiva o simplemente ficticia. Es por eso que no puede extrañarnos que el "texto exhiba los signos de haber sido articulado desde el presente y, por lo tanto, desde una cierta imposibilidad de nombrar o de significar" (Paladini, 24), como buena parte de las textualidades dramáticas de post-dictadura.

En su tesis doctoral *Teatro y memoria. Los desafíos de la dramaturgia chilena (1973-2006)* (2007) Paladini evidencia que la dramaturgia de post-dictadura al mismo tiempo que ofrece una rearticulación de la memoria, pone en duda toda versión unívoca de la historia, representando la realidad a través de "enfoques múltiples, ambiguos e irresueltos", adjudicándose como rol político ya no condenar sino que abrir interrogantes que llamen a la

construcción de una opinión crítica y toma de conciencia a propósito de la "costumbre nacional al olvido" (26). Este parece ser el marco que encuadra también la dramaturgia de Nona Fernández.

Las ideas de Paladini resuenan también en el prólogo a *Bestiario*, libro que reúne las obras *Grita* de Marcelo Leonart, *Medusa* de Ximea Carrera y *El Taller* de Nona Fernández, en el que Javier Ibacache reconoce estas dramaturgias como "textos [que] desnudan una fractura que aún pena en el imaginario y que relativiza los ideales de la República, comunidad y ciudadanía" (Ibacache, 7) y que dan cuenta de que la dictadura aparece para estos autores como una tragedia no resuelta en la que el teatro, al re-elaborarla, funcionaría como un ejercicio de expiación (Ibacache, 8-9).

Vista así, la reflexividad parece estar sujeta para el caso de *El Taller* a una reflexión sobre la memoria desde un presente post-dictatorial en el que una re-elaboración de sucesos del pasado no puede ser sino manifiestamente multívoca, contradictoria e incluso imposible, enseñando la convicción de que la narración, independiente de la verdad, cumple su rol político en la alegoría de una ceguera que no puede, o más bien, no debe volver a repetirse en la historia nacional.

#### 4. El Taller de Nona Fernández como ensayo y reparación

En este capítulo desarrollaremos el análisis formal y temático de *El Taller* a través de tres apartados distintos. En el primero, abordaremos los aspectos y nociones centrales que elaboraremos en el posterior análisis a partir del marco de la obra. En el segundo apartado, nos referiremos a la estructura de la obra: la división del drama en ocho secciones que a su vez se ordenan en tres tipos de secuencia distintos, en una estructura de forma abierta de acuerdo a Pfister. El tercer apartado consistirá en el examen de *El Taller* como un drama en el que la conjunción por analogía cumple la función de espejear las diferentes partes del drama en un juego reflexivo que acusa explícitamente su condición de artificio para desarticular la validez de su propio punto de vista.

##### 4.1. El marco del drama

Entendemos como marco del drama aquello que Genette definiera en *Umbrales* como peritexto o la textualidad "alrededor del texto, en el espacio del volumen, como título o prefacio y a veces inserto en los intersticios del texto, como los títulos de capítulos o ciertas notas" (10). Para el caso del drama, todas las anotaciones que principian el texto dramático propiamente tal –y que suelen integrarse como parte de la textualidad secundaria o discurso acotacional–: título, *dramatis personae*, las notas previas, etc. Desde aquí desarrollaremos una primera lectura del texto, trazando las líneas generales que seguiremos a lo largo del análisis.

El título del drama de Nona Fernández enseña inmediatamente el camino de dos posibles lecturas: el taller literario como un sitio en el que se *ensaya* el trabajo de la escritura, en el que se prueban diferentes modos de representación y se planifica lo que luego de un

proceso se convertirá en una obra de arte autónoma, y por otro lado, el taller como el lugar donde se lleva a cabo la *reparación* de aquello que ha dejado de funcionar correctamente, donde se juntan los pedazos de un algo roto para recomponerlo, leído metafóricamente, la reparación de la memoria acerca de la dictadura y del trauma que significó para más de una generación.

El taller entendido como ensayo nos orienta hacia una lectura del drama como texto reflexivo en el que la pregunta sobre el 'cómo' se vuelve un tema central, implicando con ello la pregunta sobre el estatuto y el rol del arte, específicamente del drama/teatro. El taller leído como reparación nos conecta con la pregunta por la memoria en el contexto de la democracia chilena a cuarenta años del golpe militar y funcionando de ese modo como un ejercicio ético para señalar la nefasta violencia que significó la dictadura, ejercicio en el que reverberan los "para que nunca más..." y los "ni perdón ni olvido". Esta doble lectura, que se desprende del título del drama, supone sin embargo una contradicción en tanto si bien una afirma, la otra titubea: la necesidad de contar una historia sobre la dictadura, en el que aparecen claramente víctimas y victimarios, inocentes y culpables, se ve puesta en entredicho cada vez que la obra, a través de estrategias metadramáticas, denuncia la precariedad de las diferentes perspectivas en pugna, señalando con ello la imposibilidad de una memoria total y tranquilizadora.

El epígrafe, de Antonin Artaud, le sirve a la autora para amplificar esta contradicción: "Todos los escritores son unos cerdos"; no es sólo una crítica a otros escritores, también es una crítica directa a su propia labor escritural. Una manifestación de las limitaciones del arte que contribuye a una lectura de *El Taller* ya no como puro ejercicio de memoria, sino más bien, como juego reflexivo de memoria y que anticipa la dimensión metadramática,

teatralizada y auto-referida del texto dramático que permite finalmente el distanciamiento crítico del lector/espectador.

El listado de *dramatis personae* también enseña un juego reflexivo acentuando lo dicho hasta ahora. Aquí, en vez de inscribir a sus personajes bajo el título de "personajes" o "*dramatis personae*", la dramaturga prefiere el título de "talleristas", ficcionalizando con ello el marco de la obra y la convención dramática convencional. En efecto, los personajes en la ficción participan de un taller literario, pero el remplazo de "*dramatis personae*" –noción externa a la ficción– por el de "talleristas" –noción con sentido al interior del mundo ficticio– erosiona la oposición ficción-realidad y permite el juego con el doble sentido de la noción de personaje en el drama: personaje como la figura ficcional opuesta a la persona real y al mismo tiempo, como la impostación de un rol determinado y asumido por un personaje al interior de la realidad ficticia misma (o juego de rol). Así, los talleristas adquieren la cualidad de ser dos veces personajes: en la relación del drama con la realidad, y a su vez, en su relación al interior del drama mismo. Esta nominación formal que sustituye el *dramatis personae* convencional anticipa de ese modo el juego de roles que se da al interior de la obra, especialmente a través de la figura de Mauricio/Caterina.

A partir del listado de los personajes algunas de estas consideraciones se acentúan, así como aparecen nuevos temas que isotopizan al interior del drama. Cito textual:

*María*, directora del taller. Su cuento 'La espera' resultó ganador del último concurso literario del diario El Mercurio.

*Cassandra*, escritora inédita. Actualmente trabaja la novela erótica "El eros y el poder".

*Rubén Grande*, escritor inédito. Su obra intenta darle un lugar a las minorías de género. Actualmente postula a un cargo de redactor en el Palacio de Gobierno.

*Rubén Chico*, escritor inédito. Combina sus estudios en el Instituto Nacional con la escritura de un libro de cuentos. Su obra intenta darle un lugar a las minorías socioeconómicas.

*Mauricio/Caterina*, el nuevo integrante del taller.

*La mujer que vio lo que no debía ver.* (138)

El primero es el personaje de María, que acusa por similitud la inspiración de *El Taller* en el verdadero taller literario dictado por Mariana Callejas hacia finales de la década de los setentas. Al igual que en el resto de los personajes, no hay una descripción física ni psicológica y sólo se caracteriza a partir de sus vínculos con la literatura como escritora – parodiando tal vez la escritura que en las solapas de los libros ensalza la figura del autor–. Leemos en este modo de caracterización de los personajes dos elementos centrales en la dramaturgia de Nona Fernández: por una parte, la apuesta por una autonomía del texto dramático como texto literario también, en tanto, no se produce como texto con pretensiones de representación escénica, sino que básicamente como texto narrativo, y por otra, el énfasis en el carácter reflexivo de su escritura, en la medida en que el arte se refiere al arte, y en última instancia, el drama al drama mismo.

El personaje de Cassandra, su nombre específicamente, principia un tema que en la obra se desarrollará extensamente y que se toca con el tema de la memoria: el tema de la ceguera en oposición la clarividencia, en tanto aquí el intertexto obvio es Cassandra, de la mitología y la tragedia griega, que sufre por ser capaz de ver el futuro condenada a que nadie le crea.

La ceguera, relacionada con la memoria, porque uno de los temas centrales de la post-dictadura en Chile fue la *visibilización* de la violación sistemática de los derechos humanos en el régimen. Pero también la ceguera como manifestación de las limitaciones de una perspectiva individual a propósito de la experiencia histórica. El juego aquí es acentuado en tanto el personaje de Cassandra en *El Taller* irónicamente es incapaz de reconocer lo que sucede a su alrededor en el contexto de la dictadura militar, y mucho menos, de prever lo que sucederá en el transcurso del drama, viéndose permanentemente sorprendida: "¿De verdad eres maricón?" (171), "¿Por qué la DINA iba a querer asesinar a alguien!" (186), "¿Pero cómo no nos dimos cuenta" (196), son pruebas todas de su ceguera idiota.

Rubén Grande y Rubén Chico funcionan analógicamente en el drama, es decir, uno como proyección del otro y viceversa o como las dos caras de una misma moneda, desde la caracterización que ofrece la didascalía en ambos casos: "Su obra intenta darle un lugar a las minorías de...", el primero en relación al género, el segundo a la clase –aunque se ocupe irónicamente el eufemismo de "minorías socioeconómicas"–. Así, estos personajes cumplirían el mismo rol en el marco de sus respectivas problemáticas, problemáticas que en la obra se vuelven irreconciliables, pero que en su condición de minorías los vuelve fácilmente confundibles: "Uno de los Rubenes. No sé cuál" (143) dice Cassandra cuando le preguntan a quién le corresponde leer en el taller. El funcionamiento analógico que se esboza ya a partir del *dramatis personae* es un procedimiento de espejeo que funciona en todo el drama como comparación permanente entre una cosa y otra, poniendo de relieve las similitudes y diferencias en cada caso, como estrategia dramática para el distanciamiento crítico en el lector/espectador que se ve constantemente obligado a unir los

cabos sueltos y producir las conexiones que el drama sugiere. Este tema lo desarrollaremos en el apartado final del análisis "Analogía y reflexividad".

Luego, el personaje de Mauricio/Caterina anticiparía el juego de roles a través de su doble nominación, enfatizando que la función del desenmascaramiento en su caso no sería el efecto de sorpresa propio del reconocimiento en el drama convencional. Es decir, que la importancia última de su rol fingido no radica en el golpe sorpresivo que pueda significar para el lector/espectador su desenmascaramiento, sino más bien en la permanente teatralización que significa que un personaje incomode con su presencia ambigua en el escenario, sirviendo en sí mismo como estrategia reflexiva.

El último personaje del *dramatis personae* es *La mujer que vio lo que no debía ver*. En relación a los demás personajes se encuentra en un plano diferente en tanto no tiene nombre propio, no aparece en las mismas secuencias de acción que el resto y no tiene diálogos en el texto. Su figura correspondería a un segundo nivel de ficción dependiente del primero. En nuestra lectura, es el personaje metafórico, motor de las demás relaciones analógicas que propone el texto, representante del silencio. Paladini piensa que el teatro de la postdictadura chilena busca "darle voz a los silencios de la historia" (5). Así es como leemos a *La mujer que vio lo que no debía ver*: como representación del testigo mudo, desconocido y anónimo de los horrores de la dictadura. Pura imaginación, recreación de una memoria que quiere ser, pero que en última instancia es incapaz de ser, de solucionar y de concluirlo todo, y que solo en la actualización de la pregunta se acerca a la respuesta imposible.

Tras el *dramatis personae*, que ya hemos dicho fue remplazado en el drama por el título de "Talleristas", Nona Fernández pone dos pequeñas notas. La primera da algunos indicios acerca del referente real sobre el que trabaja la obra, los sucesos que la inspiraron:

La acción transcurre en el tercer piso de una casa ubicada en Lo Curro, en el Chile de mil novecientos setenta y algo. Los acontecimientos están inspirados en el taller literario que se desarrollaba en el Cuartel Quetripillán de la DINA, Dirección de Inteligencia Nacional del gobierno y del General Augusto Pinochet. El Taller era dirigido por la agente de la DINA Mariana Callejas, escritora con cierto prestigio en la época. Sus talleristas, al parecer, desconocían este rol de agente de su compañera. (138)

La segunda nota, sin embargo, es la que más nos interesa:

Esta obra guarda completa autonomía sobre los hechos reales. Es sólo un reflejo, una sombra, un juego. Debe ser representada con la soltura y el delirio que se necesitan para inventar una historia o narrar un sueño. (138)

Lo primero que llama la atención es el hecho de que explicita su autonomía con respecto a los "hechos reales", advertencia que enfatiza y al mismo tiempo relativiza el lugar que ocupa la ficción respecto de la realidad. Sabemos como lectores que la ficción es diferente de la realidad en tanto conocemos la convención literaria básica. ¿Por qué entonces Fernández considera necesario volver sobre ello? Quizás porque el referente es muy cercano, quizás por temor a ser malinterpretada. En nuestra lectura, porque como juego reflexivo de memoria, como actualización de lo sucedido, se denuncia a través del drama como autónoma respecto de los hechos reales, como imposible de ser fidedigna a los

hechos reales, como perspectiva y punto de vista frente a esos hechos reales, cuestión que contiene en sí inscrita una propuesta: que todo ejercicio de memoria debe dar cuenta de su lugar de enunciación acusando con ello sus limitaciones.

En el siguiente enunciado esta idea es complejizada: "Es sólo un reflejo, una sombra, un juego" (138). Cada uno de estos conceptos tiene una larga historia en la discusión sobre la literatura y el arte que se remonta a la antigüedad clásica, a partir por ejemplo de la noción de mimesis aristotélica o el mito de la caverna de Platón. El reflejo, por mucho tiempo, ha sido una forma metafórica de comprender la representación, o más bien, de comprender la recepción de la obra de arte en la que el sujeto se ve a sí mismo reflejado. A propósito de la metáfora del espejo en *Hamlet* de Shakespeare, Bruce Wilshire propone que los individuos hacen inteligible la realidad a partir de la experiencia de reflejo de la representación aprehendiéndola a partir de la mera apariencia (cfr. 5). Por otra parte, la noción de juego anticipa la concepción del drama como juego dramático o drama reflexivo de memoria, incluyendo el juego de roles como estrategia reflexiva. El último fragmento de la nota sirve a modo de instrucción libre de la puesta en escena –y en ella es interesante que en lugar de cerrar las posibilidades de la representación las abra, poniendo el énfasis en la dimensión textual del drama como lenguaje autónomo–.

#### 4.2. La estructura dramática

*El Taller* se configura dramáticamente a partir a ocho capítulos que se articulan en tres secuencias distintas en una estructura que podríamos llamar de forma abierta.

El primer problema que nos encontramos al analizar el drama es el nombre que da título a cada una de las partes que lo componen: la noción de *capítulo*. De partida, porque implica

una transgresión a las convenciones dramáticas convencionales que lo dividen generalmente en escenas –cuando entra o sale un personaje– y actos –señalando con ello el inicio de un momento diferente en relación a la acción dramática, y que son en la tradición clásica, Isabelina, del siglo de Oro y del drama realista, cinco, y luego, tres–. Segundo, porque implica una hibridación genérica del drama con la novela –usualmente divide en capítulos– lo que acentuaría la autonomía del texto dramático como texto literario, borroneando los límites entre ambos géneros. Esta hibridación a partir de la idea de capítulos, incluso atraería el drama al género del melodrama televisivo, aspecto que junto a otros dentro de la obra –como el uso dramático y teatral de la canción "Rasputín" de *Boney M* o la mixtura del drama con la forma del relato policial– vincularía esta escritura a una cierta estética kitsch, o más precisamente, a una estética posmoderna, tema que no abordaremos en esta investigación que pero que se vislumbra permanentemente, tal vez por la labor de guionista de la dramaturga. Tercero, porque en la medida en que desarticula las convenciones dramático-literarias pone de relieve la pregunta por el 'cómo' de la escritura, por la forma que debe adoptar la narración de una historia, lo que se conecta con la pregunta por la memoria que abordáramos en el capítulo anterior, según la cual, y siguiendo a Ludovica Paladini, podríamos entender esta inestabilidad como un signo de que la obra se articula desde el presente, exhibiendo las dificultades para nombrar o significar el pasado (24).

Los ocho capítulos del drama son: 'La escena inconclusa', 'Salvando al General Prats', 'Una historia rusa', 'Washington D.C.', 'El monje loco', 'La mujer que vio lo que no debía ver', 'Ratas de laboratorio' y 'La casa del propósito especial'. En su lectura podemos distinguir tres tipos de secuencias de acción que los agrupan y que llamaremos "El taller", "El cuento"

y "Los soliloquios". Cada una de estas secuencias de acción funcionan de manera independiente de las demás y a la vez como suplemento, en tanto agregan información, enfatizando el problema del perspectivismo, y con ello, la imposibilidad de la memoria unívoca.

Agrupamos los diferentes capítulos del drama en estas tres secuencias porque el tipo de discurso dramático que prevalece en cada una es distinto: para la secuencia de "El taller" el discurso es eminentemente dramático, es decir, basado en el diálogo; para la secuencia de "El cuento" el discurso es puramente narrativo; para la secuencia de "Los soliloquios" el discurso es monológico.

La secuencia "El taller" incluye los capítulos 'Salvando al General Prats' –que recuerda vagamente a la película *Saving Private Ryan* y se conecta con la dimensión kitsch o posmoderna que anticipábamos–, 'Washington D.C.' y 'Ratas de laboratorio'. La secuencia de "El cuento" incluye los capítulos 'La escena inconclusa' y 'La mujer que vio lo que no debía ver'. Por último, la secuencia "Los soliloquios" contempla los capítulos 'Una historia rusa', 'El monje loco' y 'La casa del propósito especial'.

A continuación nos explayaremos sobre las características específicas que cada una de estas secuencias presenta, los problemas que plantean y el cómo y por qué se conectan entre sí.

#### 4.2.1. El taller

Desarrollamos en primer lugar el análisis de esta secuencia del drama, primero, por su importancia central en el desarrollo del argumentos del drama, y segundo, en tanto se configura como la secuencia en torno a la cual las otras secuencias orbitan, como satélites autónomos pero vinculados entre sí. En "El taller" es donde se desarrolla la acción principal

del drama, que podríamos resumir brevemente así, siguiendo el orden de sus tres capítulos ('Salvando al General Prats', 'Washington D.C.' y 'Ratas de laboratorio'):

Se está realizando un taller literario a finales de los años setentas en la casa de María, escritora y agente secreta de la DINA, donde participan Cassandra, Rubén Grande y Rubén Chico. De repente irrumpe un nuevo sujeto, Mauricio, que dice que le gustaría participar del taller y que viene de parte de Julia Ilabaca. Los talleristas quedan conmocionados y se reúnen en privado para tomar la decisión de si acaso admitirlo o no: su resistencia se debe a que Julia Ilabaca en su última asistencia al taller los trató a todos de ignorantes, ciegos y tontos, por lo que no comprenden la presencia de Mauricio en la casa. Entonces suponen que Mauricio es un espía del taller de Donoso y deciden aceptarlo para saber qué trama. La tensión aumenta cuando Mauricio les comenta sobre qué quiere escribir: el atentado en Argentina al General Prats. No obstante, nadie se opone a su proyecto.

Unas sesiones después Mauricio llega abatido contándole al resto de los talleristas del atentado de Letelier en Washington D.C. y de las llamadas telefónicas de amenaza que ha recibido de parte de un gringo desconocido. Señala también que cambiará su proyecto literario, que ahora escribirá la historia de Letelier. Todos se espantan cuando les explica cómo lo hará porque cuenta la historia exactamente igual como había contado antes la historia de Prats. Cuando lo acusan de plagiarse a sí mismo él responde que en las dos historias pasa lo mismo: ambas tienen un auto, una bomba y un ex ministro de Allende muerto.

A la última sesión Mauricio llega golpeado: las amenazas telefónicas se habían cumplido. Cassandra comenta que María no puede dejar de llorar desde que su esposo la dejó. En ese

momento llega sorpresivamente Rubén Grande con el diario en el que dice que el esposo de María, Tom, es el culpable de los atentados de Prats y Letelier y que la escritora es su cómplice. Entonces todos comprenden que María es una asesina, pero ya es muy tarde, porque al verse ella misma en el diario encañona con un pistola a los talleristas, sin dejarlos escapar. Es cuando Mauricio se revela como Caterina, luego de sacarse la barba que lleva puesta, y le pregunta a María cual es el paradero de Julia Ilabaca, porque es su pareja y quiere saber qué pasó con ella. Finalmente, María da a entender que la mató, descuartizó y enterró en diferentes lugares del patio de la casa.

Como se puede apreciar fácilmente la secuencia de "El taller", puestas en orden sus partes, respeta una causalidad dramática convencional, con el desarrollo de un argumento y la resolución de un conflicto, aunque subvirtiendo la lógica del principio, medio y fin, en tanto el desenlace definitivo queda abierto: no sabemos si los talleristas lograron escapar con vida, si María los asesinó a sangre fría, si hubo o no un posterior arrepentimiento, etc. La escena queda congelada en el momento más álgido de la acción, como metaforizando la imposibilidad de un cierre definitivo para la memoria acerca del desastre. Es interesante, no obstante la linealidad que hemos ofrecido, la fragmentación de esta causalidad a través de la irrupción en el drama de capítulos de otras secuencias, lo que cumple con, por una parte, suspender la acción generando intriga en el lector/espectador, y por otra, obligar al receptor a establecer vínculos cruzados entre una secuencia y otra. Es por estas características que proponemos que *El Taller* es un drama de forma abierta –categoría *ideal*– en la noción de Pfister: uno en el que la historia no se cierra ni se organiza jerárquicamente, sino más bien como un conjunto de fragmentos ensamblados de secuencias relativamente autónomas (cfr. 243).

Temporalmente esta secuencia se ubica explícitamente en el contexto de la dictadura. En el primer capítulo de "El taller" Cassandra dice "Estamos en 1976" (151), fecha que es válida históricamente para los dos primeros capítulos de esta secuencia. El último capítulo, en el que aparece en la portada de El Mercurio la foto de Tom, el esposo de María inspirado en el verdadero Michael Townley, debiera situarse históricamente en el año 1978. Sin embargo, esto no se dice explícitamente, y la acción, contradiciendo la verdad histórica, transcurre como si entre las distintas sesiones del taller hubiesen pasado solo semanas. Para complejizar más esta nebulosa de fechas la canción "Rasputín" del grupo *Boney M* que abre la secuencia en el primer capítulo, donde los talleristas aparecen bailando y cantando, pertenece por publicación al año 1978, contradiciendo lo dicho por Cassandra unas páginas después. Esta confusión, por una parte, confirma lo dicho por la autora en la textualidad previa al drama ("en el Chile de mil novecientos setenta y algo"), y por otra, funciona amplificando la condición explícitamente ficticia del drama, como una forma atenuada de reflexividad.

Sin embargo, la forma más fuerte de reflexividad en esta primera secuencia se presenta al lector/espectador a través de la estrategia metadramática y metateatral del juego de rol, específicamente a partir del personaje de Mauricio/Caterina.

Hemos definido el juego de rol como la acción voluntaria por parte de un personaje de hacerse pasar por otro con un objetivo definido. Enmascaramiento que implica una teatralización en la medida en que el lector/espectador comprende esta actuación en un segundo nivel de teatralidad –no ya como la actuación del actor dentro de la obra, sino como la del personaje dentro de su realidad ficcional–, lo que a su vez lo haría consciente de estar en el teatro y no en otro lugar (Übersfeld, 37). En Mauricio/Caterina el juego de rol

aparece evidente para el lector en el momento de mayor tensión dramática, justo luego de que María es descubierta como agente de la DINA: "Mi nombre es Caterina Rubilar y soy la mujer de Julia Ilabaca" (196).

La didascalia previa a este desenmascaramiento dice "Mauricio toma su barba y se la arranca de cuajo" (196). Para el lector –luego del anuncio en el *dramatis personae* alusivo a la doble identidad del personaje– este es el momento en que reconoce directamente la impostación y el juego de rol, sin embargo, para el espectador de la obra, el que presencia en vivo esta transformación, si bien no es menos sorprendente o violenta, funciona de modo diferente: la barba falsa mantiene al espectador permanentemente consciente de la teatralización del personaje, acentuando su incomodidad y provocando con ello el extrañamiento respecto a lo escenificado. De ese modo, si bien en el texto aparece enfatizada la sorpresa a través de este dispositivo teatral, en la representación funcionaría como el extrañamiento brechtiano<sup>4</sup>.

A propósito de lo mismo cabe citar la caracterización de Mauricio en la didascalia que lo presenta en escena: "En el centro del lugar se encuentra un hombre joven con aspecto de oficinista. Tiene una barba larga y tupida. Y una melena negra que trae suelta. En sus manos una carpeta llena de papeles y algunos libros" (144). Esta caracterización cumple con dos funciones. Primero, le otorga un antifaz al personaje lo que permite su posterior desenmascaramiento. Segundo, por semejanza física coloca a este personaje como análogo a Rasputín, figura histórica permanentemente citada en el drama, procedimiento al que nos referiremos con mayor rigurosidad más adelante.

---

<sup>4</sup> En este sentido, nos parece que el texto falla dramáticamente al excluir la acotación de que el personaje de Mauricio/Caterina está disfrazado desde un principio, pudiendo acentuar así la condición reflexiva del texto en tanto teatralizado.

Por otra parte, proponemos que la homosexualidad de los personajes de Mauricio/Caterina y de Rubén Grande vendría a enfatizar y amplificar la estrategia metadramática del juego de rol, en tanto como opción sexual "desviada" exhibiría el género como construcción social, desbaratando las concepciones esencialistas, y espejeando con ello la experiencia real del lector/espectador, produciendo el distanciamiento crítico. Para Hornby, la bisexualidad de un personaje sería amenazante para el lector/espectador en tanto manifestaría que el género se aprende de la misma manera en que se aprende la identidad (Hornby, 70), lo que resonaría en la metáfora del mundo como gran teatro en el que los sujetos ocupan y juegan un papel determinado.

#### 4.2.2. El cuento

La segunda secuencia de la que nos ocuparemos en el análisis es "El cuento" que contempla los capítulos de carácter narrativo 'La escena inconclusa' y 'La mujer que vio lo que no debía ver'.

Sobre el personaje La mujer que vio lo que no debía ver, lo vinculamos a la noción de testigo imposible desarrollada por Giorgio Agamben en *Lo que queda de Auschwitz: definido testigo como aquel que "ha vivido una determinada realidad, ha pasado hasta el final por un acontecimiento y está pues en condiciones de ofrecer un testimonio sobre él"* (15), el testigo imposible sería aquel que por causa de la propia experiencia es muerto –por lo que en la realidad, es imposible acceder a su versión de los hechos– pero que en la ficción aparece a menudo representado, especialmente tras hechos de violencia sistemática en regímenes fascistas o dictaduras. Magda Sepúlveda utiliza este concepto para referirse a la voz poética creada por los poetas chilenos de la generación de "Los Náufragos" en el seno de la transición postdictatorial (79), generación que en términos etarios es la de Nona

Fernández: la de aquellos que vivieron la dictadura siendo niños y conocieron el relato de ella a través de sus padres.

El primer capítulo de esta secuencia es el que abre *El Taller*. En él aparece una breve narración, sin indicaciones escénicas ni personajes, que trata sobre el "personaje" de La mujer que vio lo que no debía ver –personaje en crisis en tanto aparece en el listado de los *dramatis personae*, pero no tiene diálogos ni participa de la acción directamente–. La forma narrativa que anticipaba ya la noción de "capítulo", esta suerte de hibridación genérica, se hace patente también en esta secuencia que no conserva ninguna característica propia del drama. La narración es la siguiente: "Érase una vez una mujer que vio lo que no debía ver. Siguió el rastro de un grupo de ratitas muertas por el jardín de un palacio y llegó hasta donde no tenía que llegar" (139). La narración se estructura de acuerdo a la lógica del cuento infantil o la narración mítica, en tanto principia con la fórmula clásica "Érase una vez" y se funda en el incumplimiento de la prohibición por parte de la protagonista ("vio lo que no debía", "llegó hasta donde no tenía"). De esta forma se desprende que el relato se ubica más allá de un tiempo y un espacio determinados, y que de éste es posible hacer una lectura alegórica.

El segundo capítulo de esta secuencia, que es el sexto capítulo del drama, se llama 'La mujer que vio lo que no debía ver', igual que el personaje del que se ocupa. Tiene las mismas características formales que el anterior, y dice así: "La mujer que vio lo que no debía ver sigue el rastro de las ratitas muertas y llega al espejo y atraviesa el vidrio y se queda ahí, atrapada en esa escena que ha visto, sin poder salir de ella nunca más" (181). Es interesante aquí que el personaje al atravesar el espejo –que metafóricamente se conecta con las nociones de mimesis y representación– queda atrapado en la eterna repetición de la

escena –concepto propio del teatro–, cuestión que leemos como una autoreferencia del texto o reflexión sobre la literatura y la memoria. Atravesar la barrera del espejo o de la representación, significaría acceder al mundo de la ficción –incluyendo a la memoria en ese universo–. Esta ficción que trasciende al sujeto a través del relato sólo es posible a través de la escritura que fija una historia haciendo que suceda siempre el mismo acontecimiento a los ojos del lector. De esa manera, el título del primer capítulo, 'La escena inconclusa', se despeja como mecanismo reflexivo acusando la condición ficcional del drama en tanto representación.

En ambos fragmentos de la secuencia el personaje de La mujer que vio lo que no debía ver no habla, cuestión que puede interpretarse como metáfora del silencio de las víctimas de las dictadura asesinadas o desaparecidas y que se vincula con la imposibilidad de una memoria acerca de aquello que nadie nunca pudo testificar –idea enfatizada además por el hecho de que es el único personaje anónimo del drama–. Proponemos que en *El Taller* a través de esta figura aparece el testigo imposible desprovisto de voz. La omisión de su voz, y en última instancia de su perspectiva, se exhibe a partir del drama como la única opción posible: las víctimas no hablan, solo los testigos externos y los victimarios, quienes no conocen ni conocerán jamás la experiencia verdadera de la víctima más directa del desastre.

Pero no podemos leer estos capítulos al margen de la secuencia principal. De hecho, su vínculo con ella es directo y literal. Estas pequeñas narraciones que van dejando una sutil huella en la lectura se amplifican una vez que el drama las reitera en la voz de otros personajes, exactamente en el capítulo siete, 'Ratas de laboratorio', de la secuencia principal –título que por lo demás isotopiza el tema de las ratitas blancas–.

Aquí Mauricio le pregunta al resto de los talleristas si recuerdan el proyecto literario de Julia Ilabaca. Cassandra le responde "Sí, claro... era sobre una mujer que iba encontrando ratoncitos muertos en un jardín" (189). Entonces entre todos reconstruyen la misma historia que narra el primer capítulo del drama 'La escena inconclusa'. Luego sucede algo similar cuando María es descubierta como agente de la DINA: saca un arma, encañona a los talleristas y les obliga a oír un cuento suyo: se llama *Ratas de Laboratorio* al igual que el capítulo, lo que en sí vale como operación reflexiva. Entonces empieza a hablar: "Érase una vez una mujer que vio lo que no debía ver. Siguió el rastro de un grupo de ratitas muertas en el jardín de un palacio y llegó hasta donde no tenía que llegar. La mujer se llama: Julia Ilabaca" (197).

La sucesiva repetición de la narración de 'La mujer que vio lo que no debía ver' funciona como enlace de las diferentes partes del drama, de sus diferentes secuencias, y sirve también como fórmula reflexiva en tanto exhibe el entramado dramático como composición literaria, poniendo el foco en la estructura reiterativa del texto, y en última instancia, en la forma en que se estructura el relato: el ensayo de la escritura.

Por último, el hecho de que en *El Taller* unas veces se narre esta historia por los personajes y otras aparezca como didascalia para ser representada –aunque sea de amplia lectura– implica una reflexión sobre los géneros literarios y específicamente sobre su efecto pragmático: si al interior del drama mismo la narración no alcanza a conmover a los personajes –que en última instancia nunca comprenden la indirecta hasta que es demasiado tarde–, la escenificación del relato exhibe la facultad del teatro, como experiencia sensible, de distanciar al espectador para que establezca la conexión entre lo real y lo representado. De alguna manera, la reflexión aquí es la misma que aparece en *Hamlet* de Shakespeare a

través de la escenificación de "La ratonera": en ella, la representación teatral logra conmover al espectador ficcional, Claudio, a tal punto que se ve obligado a reconocer su crimen. Cualidad pragmática que es por lo demás conocida desde la antigüedad clásica: cabe recordar que la etimología misma de teatro, del griego *theatron*, significa literalmente "un lugar desde donde mirar" (Wilshire, 11), evocando con ello la experiencia real del testigo de un suceso.

#### 4.2.3. Los soliloquios

Según Pfister las diferentes PIT al principio de todo drama cuentan con el mismo grado de credibilidad para el lector/espectador (59). Así, el receptor debe reorganizar la historia a partir de la información que cada una de estas figuras presenta y en el transcurso de la obra clasificar las perspectivas de acuerdo a criterios de verdad o falsedad –qué personajes mienten, qué personajes ocultan información, qué personajes dicen la verdad sobre el caso, etc.– para tejer finalmente una jerarquía de perspectivas, desde más confiables a menos confiables.

En *El Taller* los encargados principales de presentar la información al lector/espectador son Cassandra, Rubén Grande y Rubén Chico, materia en la que no siempre coinciden, proliferando en versiones. Lo que en este capítulo nos interesará es precisamente el cruce de sus versiones sobre temas en las que no se dilucida lo "verdadero". Algunos de los debates entre estos personajes, y a los que nos referiremos en el análisis, son: 1) el paradero de Julia Ilabaca, 2) los atentados a los ministros de Allende, 3) la verdadera historia de Rasputín.

Si bien los primeros dos temas propuestos son tratados por los personajes en la secuencia "El taller" decidimos abordarlos en este apartado en tanto aquí nos referiremos al perspectivismo que aparece de manera más radical a través de los soliloquios de los personajes y específicamente a partir de la historia de Rasputín.

Del primer tema sabremos luego que todos estaban equivocados, que Julia Ilabaca había sido asesinada, sin embargo las visiones previas son múltiples: Rubén Chico dice "La Julia se fue donde el viejo" (146) refiriéndose al taller de Donoso, Cassandra piensa que se fue de viaje (184) y Rubén Grande admite su absoluta incerteza (146). Sobre el segundo, los atentados a los ministros de Allende, ninguno es capaz de hacer la conexión entre ellos y María, agente de la DINA: la verdad histórica a estas alturas es un lugar común. No obstante las versiones son oscuras y Cassandra incluso propone que se trataría de un ajuste de cuentas entre narcotraficantes (165). Lo interesante es como frente a la historia de Rasputín las versiones se anulan unas a otras, pero nunca totalmente, dejando la verdad en penumbras, como una visión inalcanzable. Es esto lo que entendemos por *poliperspectivismo*, y en última instancia, como estrategia reflexiva del drama para acusarse como perspectiva.

Para el caso de la historia de Rasputín las versiones que reúne la obra exceden la visión de los puros personajes, agregándose la perspectiva que introduce la canción de la agrupación *Boney M* al principio del drama –que sirve de alguna manera como metáfora del evasiónismo en la población afín a la dictadura de Pinochet– en la secuencia de "El taller": "Ra-Ra-Rasputin/ lover of the Russian queen/ There was a cat that really was gone" (140). Esta primera versión hipersexualiza y despolitiza la figura de Rasputín: en ella todo gira en torno a su virilidad y a su relación con las mujeres. Es, en el fondo, metáfora de la

perspectiva de una sociedad superficial, europeizante e ideológicamente capitalista – cuestión importante considerando la guerra fría como parte del contexto ficcional–.

El resto de las versiones aparecen exploradas por los personajes con mayor detención en sus respectivos soliloquios. Estos sirven a varios objetivos: como puentes entre las diferentes secuencias y capítulos; como pausas en la acción para generar intriga dramática; y en cualquier momento para disipar la acción creando un elemento de distancia reflexiva (Pfister, cfr. 132).

Cassandra se acerca en su visión a la de la canción pop proyectando en Rasputín la imagen de un hombre varonil y seductor, amante de la Zarina, dotado de la clarividencia, como una especie de mago o chamán (157-160). Rubén Grande, contradiciendo a Cassandra, propone que Rasputín era homosexual, que era amante de un primo de la zarina y que habría sido asesinado por un malentendido amoroso (177-180). Su narración, eso sí, se acusa como perspectiva a través del uso anafórico de "Dicen qué", manifestando la imposibilidad de la memoria unívoca: "Dicen que lo arrastraron entre varios (...) Dicen que no estaba muerto (...) Dicen que él mismo se las había sacado (...) Dicen que la Zarina ordenó un funeral pomposo (...) Dicen tantas cosas." (180). Lucidez respecto a la diferencia entre ficción e historia que en Rubén Grande es una constante: "Bueno, es una novela, no un documental" (154) dice a propósito del proyecto literario de Mauricio.

Con sus diferencias, no obstante, las tres perspectivas vistas ahora sobre Rasputín despolitizan la figura de uno de los últimos líderes políticos de la monarquía rusa, vertiente política que Rubén Chico explora en mayor profundidad en el último soliloquio de la obra sobre las consecuencias del gobierno de Rasputín. En él se refiere a "La casa del propósito

especial": una pequeña fortaleza perdida en Siberia y bautizada con ese nombre macabro en la que la familia real rusa fue asesinada luego de la victoria de la revolución. Hacia el final comenta el descuartizamiento y desaparición de los cuerpos de los Romanov. Rubén Chico apenas menciona una vez a Rasputín –"el niño hemofílico de la Zarina que Rasputín logró curar en una oportunidad" (201)– sin embargo, ubicado el soliloquio en la misma secuencia, lo leemos como un desplazamiento metonímico del mismo tema –el efecto cuya causa es Rasputín– configurándose así como otra versión del personaje histórico.

Al final de su soliloquio Rubén Chico concluye el drama con lo que interpretamos como la PET: "E-e-esta historia no es mía. Pe-pe-pero quiero contarla, por si llega a salvar a alguien" (203). A la frase misma, que es una evidente defensa de la permanente reelaboración de la memoria como forma de defensa ante una posible catástrofe –y que evoca al ya clásico "Para que nunca más..."– se suma la forma en que está expresada: tartamudeo que metaforiza la dificultad para referirse al pasado, y que vinculamos con la dimensión ensayística del drama y el problema de la memoria como perspectiva siempre sesgada – memoria que en tanto posmemoria es siempre una "historia [que] no es mía" o de la autora, o en última instancia, del espectador–. Esta última frase, que apela directamente al lector/espectador, en tanto opera reflexivamente, es una evidente proclama que buscaría a la manera de Brecht generar el extrañamiento, confirmando la dimensión explícitamente política del drama de Nona Fernández.

### 4.3. Analogía y reflexividad

En este último apartado del análisis desarrollaremos brevemente el funcionamiento de la conjunción por analogía en *El Taller* como estrategia reflexiva a través de la cual el drama se espejea a sí mismo y a la realidad.

La analogía, como figura retórica, implica la comparación entre dos o más objetos/seres/hechos a través de su yuxtaposición, enseñando así similitudes y diferencias. Considerando esto, proponemos que hay dos analogías estructurales que atraviesan toda la obra: una analogía de lugares y una analogía de personajes. La analogía de lugares implica la comparación entre los diferentes espacios que el drama incorpora a través de la voz de los personajes –en tanto el espacio escénico es uno solo–. La analogía de personajes implica por sobre todo su comparación como víctimas del desastre. El uso de esta figura como enlace entre las diferentes partes del drama es lo que hemos llamado 'conjunción por analogía', estrategia metadramática a través de la cual el drama se exhibe como artificio.

La forma más simple de construir textualmente una analogía es a través de la partícula 'como'. En *El Taller* esta fórmula es usada continuamente para establecer conexiones entre diferentes lugares, implicando con ello conexiones simbólicas. Por ejemplo, cuando María en el capítulo cuatro comenta a los talleristas sobre su estadía en La Casa Blanca, extendiéndose acerca de su belleza y lujo, Cassandra la interrumpe diciendo "Como el Palacio de los Zares" (161). A través de este mecanismo el texto se va tejiendo como una red en la que las correspondencias proliferan apuntando a que el lector las reconstruya para que finalmente las extienda a su propia realidad.

El uso reiterativo de ciertas palabras cumple la misma función. Por ejemplo, la palabra *palacio* es utilizada para referirse tanto al Palacio de los Zares, como a la Casa Blanca –"es un verdadero palacio..." (161)–, como a la casa en que se ambienta el cuento de 'La mujer que vio lo que no debía ver' –"por el jardín de un palacio..."–. También la palabra *laboratorio* que aparece, por ejemplo, en el cuento de Julia Ilabaca –"como de laboratorio" (189)–, en el soliloquio de Rubén Chico refiriéndose a la casa del propósito especial –"como en una jaula de laboratorio" (202)– y que le da título al séptimo capítulo del drama, cuya lectura más literal es una referencia explícita al laboratorio real que existió en la casa de Lo Curro mientras fue el Cuartel Quetrupillán de la DINA. Finalmente, en su extensión a lo real, finalidad última del procedimiento reflexivo, este espejeo remitiría al Chile dictatorial.

La primera analogía de personajes que aparece claramente en el relato es la de Mauricio/Caterina con Rasputín y se traza desde el parecido físico descrito: "barba larga y tupida. Y una melena negra que trae suelta" (144) para Mauricio, "Un hombre grande, de pelo largo" para Rasputín (157). ¿Por qué Nona Fernández crea este símil? Pensamos que esta analogía funciona como procedimiento reflexivo en tanto reúne figuras de diferentes planos, una ficcional y otra histórica, en un mismo plano ambiguo de representación, desarticulando los límites entre ficción y realidad, y generando en el espectador un distanciamiento crítico.

Julia Ilabaca –aunque no es propiamente un personaje– es análoga de la familia real Romanov, de los políticos asesinados por la DINA (Prats, Letelier, Soria) y de Rasputín. Esta analogía, al igual que en el caso de los lugares, se activa explícitamente en el texto a través de la repetición de un tema, y en este caso, a través de la idea del descuartizamiento:

al final del relato María se delata como criminal e insinúa el descuartizamiento de Julia (199), Rubén Chico dice en su soliloquio "los [cuerpos] del pequeño Alexis y de la joven Anastassia fueron también cercenados" (203), Cassandra narra el cuento de María ganador del concurso de El Mercurio –evidentemente inspirado en el atentado a Prats– "El cuerpo del hombre queda desmembrado por la calle" (175), Rubén Grande cuenta sobre la muerte de Rasputín "El Príncipe (...) con un bisturí quirúrgico extrajo el gran miembro de su amante y lo guardo en formol" (180).

La función de esta analogía, el espejeo entre estos diferentes personajes históricos y ficticios, al mismo tiempo que promueve la recepción activa del lector/espectador del drama que comprende estos vínculos intratextuales, supone que su ejercicio no se limite a la ficción, extendiendo la red de espejos a su propia realidad. La analogía de las víctimas de *El Taller* culmina con la emergencia de un referente elidido en la obra pero que resulta fundamental para la comprensión del drama: la figura anónima y por mucho tiempo censurada de los detenidos desaparecidos. Metáfora que en última instancia enfatiza la dimensión política del texto de Nona Fernández como discurso sobre el desastre, consciente de sus limitaciones, pero también consciente de la importancia de la memoria como defensa ante la eventual catástrofe. No importa que al igual que el testimonio de las víctimas la memoria sea un imposible, la importancia radicaría en su actualización permanente. Importancia que la dramaturga le otorga a la creación literaria como elaboración memorística de manera explícita en el texto: "A mí me gusta eso de que el escritor sea como un visionario, como un adivino de lo que ya pasó. Si nos pusiéramos a escribir novelas históricas podríamos cambiar todo. La Historia de Chile sería otra cosa" (156).

## 5. Conclusiones

Cualquier ejercicio de reparación implica el ejercicio previo de conocer la falla que origina el desperfecto. La reparación es siempre la restauración de un algo conocido. El reparador es aquel que conoce la imperfección y que por experiencia hace lo que debe hacer –porque sabe lo que debe hacer– para componer lo descompuesto. Estos son, de alguna manera, los axiomas de la reparación. Hemos dicho en el capítulo anterior que *El Taller se* articula como un ejercicio doble de reparación y ensayo; por eso mismo, por la contradicción que aquello implica –en tanto afirmación de la duda– proponemos que atenta explícitamente contra todos los principios que hemos esbozado: este drama ejercita la reparación sin saber exactamente qué es lo que repara, sin conocimiento alguno de la forma que debe adoptar esa reparación y sin la autoridad soberbia del que conoce la solución última del problema al que se enfrenta. Por el contrario, sobre la marcha improvisa una solución al conflicto que él mismo desencadena, ensaya la reparación al mismo tiempo que repara el ensayo, y por eso se vuelca sobre sí continuamente a través de los procedimientos reflexivos que ya hemos mencionado: el juego de rol, la auto referencia, la conjunción por analogía, todos mecanismos que en última instancia buscan poner el foco sobre el autor enfrentado al problema de significar un pasado sobre el que las versiones son múltiples y contradictorias, y al que no puede referirse sino del mismo modo.

Lo interesante es que a pesar de esto, a pesar del perspectivismo que aparece explícito en el drama, *El Taller* no se convierte en una obra relativista, desorientada o nihilista. Sin caer en la mitificación de la víctimas de la dictadura ni en la satanización rotunda de los victimarios, o más bien, sin orientarse por una ideología u otra, el drama encuentra el equilibrio en este ensayo de reparación, que si bien se inscribe desde la perspectiva de los

vencidos no se agota en la mera distinción de 'buenos' y 'malos', con la aparente premisa de que la memoria, más que un acto definitivo y definitorio, debe ser un acto, estar siendo un acto y permanecer siendo un acto. Es decir, ser/estar en acción. Un pasado que busca hacerse presente y que cumpliría con la misión de mantenernos despiertos ante la eventual repetición de la catástrofe.

En esta voluntad de ser memoria explícitamente mediada –o posmemoria– el drama se constituye como drama político y traza, sin quererlo, una suerte de poética que, volviendo a los orígenes del teatro político en Brecht, exige la reflexividad del drama y el extrañamiento del lector/espectador como finalidad última. Reflexividad que, como hemos visto a lo largo de la investigación, trabaja sobre estrategias metadramáticas a veces subalternas en la búsqueda del distanciamiento crítico.

El cliché dice –o creemos dice– que el taller literario es típicamente el taller de narrativa o de poesía, y casi nunca de teatro. Taller que a menudo aparece retratado, en un procedimiento reflexivo, en géneros como la novela o el cuento –pensamos en Bolaño–. Hemos visto en el desarrollo de esta investigación cómo a través de diversas estrategias textuales el drama se hibrida con otros géneros, y cómo de alguna manera, al situar Nona Fernández el drama en este espacio está dialogando con aquella mixtura. En nuestra lectura de *El Taller* hemos apuntado que este collage de géneros pretende fundamentalmente dos cosas: primero, enfatizar la autonomía del texto dramático en tanto texto literario, y segundo, exhibir la reflexión –en y desde la escritura dramática– sobre el cómo contar la historia y en última instancia, sobre el cómo hacer memoria. Respecto a la reflexión sobre las formas de la memoria destacamos a continuación la idea que se desprende del texto dramático de Nona Fernández –que ya avizorábamos en el análisis–: que el ejercicio de

memoria, como re-elaboración del pasado, debe siempre alumbrar el lugar desde donde enuncia su discurso en el presente, acusando el sitio desde donde articula su perspectiva sesgada, para romper con ello la ilusión de un relato completo y total y exhibir sus limitaciones como representación.

Este collage de géneros literarios en el drama, por lo demás, tiene su correlato en el collage de géneros sexuales problemáticos en la ficción: por una parte en Rubén Grande –el tallerista gay– y por otra, en Mauricio/Caterina –el personaje que se traviste para finalmente aparecer como lesbiana–. Juego de dobles o más, como espejeo en una espiral, que se da en la obra constantemente a partir de la conjunción por analogía: estrategia reflexiva que dada su reiterada aparición en el drama formaría según nosotros parte de la poética escritural de Nona Fernández, y que respondería, en última instancia, a la misma ambición poética que Schlegel vislumbrara en el fragmento 116 del *Athenäum* de volver siempre a la reflexión y multiplicarla, como en una serie interminable de espejos (160). Condición reflexiva que haría de este drama un metadrama –sintéticamente un drama sobre el drama mismo– en el que la pregunta fundamental o eje se desplazaría desde la pregunta por los modos en que se elabora la ficción dentro de la ficción hacia la pregunta por el cómo se elabora la realidad en la realidad misma.

Al final del cuarto capítulo María le pregunta a Mauricio "¿A qué viniste?", a lo que él responde "A que me ayuden a terminar un cuento". La didascalía complementa "Todos miran en silencio" (176). Citamos este fragmento en la conclusión de la investigación porque nos parece que sintetiza muy bien la perspectiva de la autora contenida en el texto.

Leído desde su potencia metadramática el pequeño diálogo ilumina, podríamos decir, todos los aspectos centrales de la obra: por una parte, explicita la función reparadora del drama en tanto reconstrucción del relato –"cuento"– imposible acerca de la dictadura; por otra, problematiza su función original en tanto aparece como pura voluntad –"a terminar"– o como empresa no realizada o en proceso de ser realizada –lo que se conecta con el carácter ensayístico del drama–; finalmente, hace del ejercicio de la memoria una actividad necesariamente colectiva –en tanto depende de la ayuda de otros– apelando con esto directamente al lector/espectador –"ayuden"–.

Terminar el cuento en *El Taller* significa hablar sobre él, discutirlo, problematizarlo y ensayar sus diferentes versiones, metaforizando de un modo u otro la deuda ética e histórica de la post-dictadura chilena en la que la posibilidad del relato –o de los relatos– sobre el régimen no existió en el marco de una transición pactada y de una política de consensos que evitó a toda costa el roce, la fricción, el disenso entre las partes, dejando en el olvido las violaciones a los derechos humanos perpetradas en dictadura por el régimen dictatorial. Relato que sólo después de los 2000' empieza a ser re-elaborado y re-articulado por la historia oficial, y más que nada, por los artistas que lo transforman en el tema central de su producciones a falta de un discurso público encargado de recoger y distribuir la historia del desastre, y como consecuencia de un mutismo ya demasiado extendido.

Finalmente la didascalía, como figura textual principal en la teatralización, se asemeja en el fragmento a un foco que ilumina directamente al público<sup>5</sup>: "Todos miran en silencio". Y no es sólo el silencio de los personajes ni de los actores: es el silencio del público en la sala de

---

<sup>5</sup> Donde la referencia literaria ineludible, a nuestro parecer, es *Los negros* (1948) de Jean Genet, en el que la primera acotación exige que para la escenificación se ponga un foco, la luz de un foco, sobre una persona blanca sentada en la primera fila del teatro, en una butaca especialmente preparada.

teatro siendo directamente interpelado. Es el silencio de los cómplices pasivos de la dictadura y de la transición que pagaron su tranquilidad con la ceguera y el mutismo. El silencio de la ceremonia fúnebre a la que nos enfrentamos como grupo, intentando esconder la soledad de la muerte: velorio terrible porque es el de los cuerpos no identificados, el de los desaparecidos y jamás encontrados, el de los torturados y los descuartizados. Es, en última instancia, el silencio que la dramaturga quiere romper, o más bien, tiene que romper para poder empezar a hacer el relato de aquello que la historia oficial quiso, en algún punto, olvidar para siempre.

## Bibliografía

### Corpus:

- Fernández, Patricia. *El Taller*. En *Bestiario: Freakshow temporada 1973/1990*. Santiago de Chile: Ceibo Ediciones, 2013.

### Teórica sobre drama/teatro:

- Brecht, Bertolt. "Pequeño organon para el teatro". 10 de enero. 2010. *Scribd*. 14 de diciembre. 2014. <[http://es.scribd.com/doc/24993807/Brecht-Bertolt-Pequeño-organon-para-el-teatro-completo-1948#force\\_seo](http://es.scribd.com/doc/24993807/Brecht-Bertolt-Pequeño-organon-para-el-teatro-completo-1948#force_seo)>
- Hornby, Richard. *Drama, Metadrama and Perception*. London: Associated University Presses, Inc., 1986.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós, 2011.
- Pfister, Manfred. *The Theory and Analysis of Drama*. Cambridge: C.U.P, 1988.
- Übersfeld, Anne. *Semiótica Teatral*. Trad. Francisco Torres Monreal. Madrid: Ediciones Cátedra, 1989.
- Wilshire, Bruce. *Role Playing and Identity*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991.

### Teórica sobre memoria y post-dictadura:

- Agamben, Giorgio. 2000. "El archivo y el testimonio". Vol III. *Homo Sacer. Lo que resta de Auschwitz: El archivo y el testigo*. Valencia: Pre-textos. 143-180.
- Avelar, Idelber. "Introducción: alegoría y postdictadura". *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000.
- Hirsch, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge/Londres: Harvard University Press, 1997.
- Moulian, Tomás. *Chile actual: Anatomía de un mito*. Santiago: LOM, 2002.
- Szurmuk, Mónica y Robert Mckee Irwin. *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México, D.F.: Siglo veintiuno editores, 2009.

#### Crítica y otras:

- Barría, Mauricio. "Aproximaciones para el estudio de una generación de dramaturgos chilenos contemporáneos: Estrategias alegóricas en la obra de Juan Claudio Burgos". Diciembre 2009. *Telón de fondo*. 14 de diciembre. 2014. <<http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero10/articulo/232/aproximaciones-para-el-estudio-de-una-generacion-de-dramaturgos-chilenos-contemporaneos-estrategias-alegoricas-en-la-obra-de-juan-claudio-burgos.html>>
- Genette, Gérard. *Umbrales*. Trad. Susana Lage. México D.F.: Siglo XXI editores, 2001.
- Hurtado, María de la Luz. "Claves de esta antología". *Antología: Un Siglo de Dramaturgia Chilena*. Santiago de Chile: Publicaciones comisión bicentenario, 2010.
- Ibacache, Javier. "Bestiario". *Bestiario: Freakshow temporada 1973/1990*. Santiago de Chile: Ceibo Ediciones, 2013. 7-9.
- Mortara, Bice. *Manual de retórica*. Trad. M<sup>o</sup>. José Vega. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1991.
- Paladini, Ludovica. *Teatro y memoria. Los desafíos de la dramaturgia chilena (1973-2006)*. Tesis para optar al grado de Doctor en Lengua y Literatura Hispanoamericana. Venecia: Università Ca' Foscari Venezia.
- Saint-Pierre, Amalá. "Prólogo". *Dramaturgia chilena contemporánea: antología*. México, D.F.: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, A.C., 2013.
- Schlegel, Friedrich et al. *Los románticos alemanes*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina, 1968.
- Sepúlveda, Magda. "El territorio y el testigo en la poesía chilena de la Transición". *Estudios Filológicos* 45 (2010): 79-92.

#### Referencial:

- Peña, Cristóbal. "Mariana Callejas, cómplice del crimen de Carlos Prats y su esposa (I): Vida literaria en el corazón de la DINA". 8 de julio. 2010. *Ciper*. 14 de

diciembre. 2014. < <http://ciperchile.cl/2010/07/08/mariana-callejas-condenada-por-asesinato-de-carlos-prats-i-vida-literaria-en-el-corazon-de-la-dina/>>