

## **Casas y cosas aferradas a la memoria. Afectos y violencia política en Proyecto Villa**

*Houses and things clinging to memory. Affects and political violence in Proyecto Villa*

Catalina Donoso Pinto

### **Resumen**

El presente artículo examina los procedimientos del montaje teatral Proyecto Villa (2019) a cargo de Daniela Contreras y Edison Cajas, para explorar los modos en que se elabora una memoria de la violencia política a partir de ciertos objetos recolectados y una disposición espacial que reconstruye lugares en los que se practicó la tortura por parte de los aparatos de represión. Proyecto Villa se origina como una investigación en torno a centros de detención y tortura y propone una “instalación escénica” en la que ciertas convenciones de la escena tradicional se desafían para construir una experiencia para el/la espectador/a que se vuelve observador/a y participante de un espacio, a la vez que de una memoria viva encarnada en lo inanimado. Para analizar esta obra, este trabajo recurre a algunas de las ideas propuestas por los nuevos materialismos, las teorías de los afectos, una subjetividad poshumana y la noción de documentalidad. En la investigación se observarán dos de las principales estrategias de la puesta en escena de Proyecto Villa: la recolección y disposición de los objetos, por una parte, y la organización de los espacios, por otra. El texto busca poner en relevancia los mecanismos de la ficción puestos en juego al trabajar con materiales documentales, buscando describir estos procedimientos desde una propuesta de subjetividad material que se elabora a partir de los postulados teóricos antes singularizados, en diálogo con la idea de imaginación material.

**Palabras clave:** dictadura chilena; documentalidad; teatro chileno; subjetividad material; memoria.

---

**Catalina Donoso Pinto** 

Universidad de Chile – Chile. [catalina.donosop@uchile.cl](mailto:catalina.donosop@uchile.cl)

## Abstract

This article examines the procedures of the theatrical play *Proyecto Villa* by Daniela Contreras and Edison Cajas, to explore the ways in which a memory of political violence is elaborated from certain collected objects and a spatial arrangement that reconstructs places in which torture was practiced by the repression apparatus. *Proyecto Villa* originates as an investigation around detention and torture centers and proposes a “stage installation” in which certain conventions of the traditional scene are challenged to build an experience for the spectator who becomes an observer and participant of a space, as well as of a living memory embodied in the objects disposed. To analyze this play, this article uses some of the ideas proposed by the new materialisms, the theories of affects, a post-human subjectivity, and documentary theater. In the investigation, two of the main strategies of the staging of *Proyecto Villa* will be observed: the organization of spaces, on the one hand, and, on the other, the collection and arrangement of objects. This text seeks to highlight the mechanisms of fiction put into play when working with documentary materials, while describing these procedures from a proposal of material subjectivity that is elaborated from the previously singled out theoretical postulates, in dialogue with the idea of material imagination.

**Keywords:** Chilean dictatorship; documentality; Chilean Theatre; material subjectivity; memory.

## 1. Introducción: Antecedentes de una casa tomada

Durante la dictadura cívico-militar chilena funcionaron casi mil setecientos centros de detención y tortura que se instalaron en espacios públicos y privados y fueron reacondicionados para ese uso. Tan macabro como suena, la necesidad de hacer pequeñas o mayores transformaciones en estos inmuebles obedecía a los propósitos de recluir en su interior a grupos de personas privadas ilegítimamente de su libertad y someterlas a diversos métodos de tortura física y psicológica. Un número considerable de estos espacios correspondía a casas particulares que fueron usurpadas a sus dueñxs, que en muchos casos habían pertenecido a personas que habían sido detenidas ilegalmente y que continúan hasta la fecha en condición de desaparecidas. Algunos de estos centros se han convertido en sitios de memoria, pero gran parte de ellos han sido destruidos o transformados para nuevos fines y por tanto desaparecidos también como huellas de la memoria del país. Esta desaparición no es simplemente un hecho casual atado al devenir de las ciudades, sino una política de olvido tramada desde la dictadura y que busca operar tanto en el nivel ontológico, como sensorial y epistémico, a través de acciones de destrucción, transformación y ocultamiento, como lo describe José Santos Herceg.

Las desapariciones ontológicas y sensoriales son profundas y devastadoras, pero no necesariamente definitivas. La verdadera irreversibilidad se da si la desaparición es de orden epistemológico. Si un lugar sale del ámbito del saber, si es olvidado, simplemente desaparece para siempre. Un lugar puede ser destruido, escondido, reconstruido, destinado a otra cosa o a la misma anterior, pero sólo desaparecerá del todo si se olvida que fue un Centro de Detención y/o Tortura. Mientras se sepa, en tanto se recuerde que allí la Dictadura destruyó la vida de miles de chilenos, ellos seguirán existiendo. (2016, p. 274)

En 2019 la dupla artística formada por Daniela Contreras y Edison Cajas estrenó la instalación escénica Proyecto Villa, que abordaba en clave interdisciplinaria los testimonios de distintas personas sobrevivientes de detención y tortura, para reconstituir los espacios en los que habían sido reclusos a través de una experiencia inmersiva y participativa de parte de lxs espectadores. La investigación previa tuvo como punto de partida el Archivo Oral de Villa Grimaldi al que luego se sumaron el Archivo Oral del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, el Archivo de Historia Oral de Londres 38 y la colección de la Corporación Memoria Borgoño, en cuyo registro audiovisual participó activamente Cajas. La realización de este montaje se enmarca entonces en la resistencia a una desaparición epistemológica, la posibilidad de permanecer como memoria viva a través de un conocimiento que es también elaboración y por tanto se arraiga en las experiencias de lxs asistentes.

El montaje configura un espacio escénico constituido por la recomposición de los recuerdos que lxs sobrevivientes conservan de estos lugares, todos ellos fragmentarios y dispersos, no sólo por el carácter siempre inacabado de la memoria, sino también por las condiciones limitantes en que vivieron aquellos días (vista vendada, violencia constante, situación de vulnerabilidad). A través de estos relatos, los distintos centros de tortura devienen un solo lugar, en una suerte de “arquitectura de la memoria”, como Contreras la define:

Las memorias, en un esfuerzo por sobrevivir al paso del tiempo y a los intentos de borraduras a las que han sido sometidas, dejan rastros y huellas que permanecen, tanto en aquellos lugares simbólicos como en aquellos espacios físicos testigos del pasado, como si se resistiesen a desaparecer, esperando ser descubiertas por quien ponga el lente ahí. Son estas huellas a las que podemos acceder a través de una arquitectura de la memoria, espacios físicos que contienen esos recuerdos en un espacio y un tiempo determinado. Es esta arquitectura de la memoria la que nos inspira a crear la pieza PROYECTO VILLA. (2021, párr. 1)

Dos años antes del estreno de la obra, la escritora chilena María José Ferrada publicó el libro ilustrado *La tristeza de las cosas* (2017), donde expone un inventario afectivo-material de la desaparición forzada de personas durante la dictadura cívico-militar encabezada por Augusto Pinochet. Cada una de sus páginas se detiene en distintos objetos que pertenecieron a detenedxs-desaparecidxs, como testimonios objetuales vivos de su existencia, rastros materiales que todavía contienen esas biografías violentadas por el aparato de represión estatal. Tal como en su libro anterior *Niños* (2013), *La tristeza* propone una suerte de “memoria imaginaria” de la violencia política, en la que la ficción se vuelve herramienta poderosa para reconstituir una memoria afectiva después del trauma. En el caso de este libro, su lugar de origen es también Villa Grimaldi, pero ya no el acervo oral de testimonios, sino una sala destinada a resguardar objetos pertenecientes a detenedxs desaparecidxs y ejecutdxs políticxs: objetos que les sobrevivieron y que sus familiares llevaron hasta este sitio de memoria para dejar huella de su existencia.

Hay una taza, una camisa, son ese tipo de objetos, no es que llevaran algo muy valioso. (...) Después compré un libro en Japón (porque uno se va encontrando con que en realidad lo que uno piensa no es tan loco) de Hiroshima contado por los objetos que sobrevivieron. Hay un vestido que habla de su dueña, un reloj que dice “todos los días hacíamos tal cosa”. Todos los objetos extrañan a su persona. Es impresionante porque te enfrentas a un vacío concreto. (Ferrada, 2018, p. 32)

Hay una continuidad entre el ser humano y el objeto que se plasma en esta pequeña sala destinada a otro modo de recuerdo y que sostiene la idea misma de montarla. La permanencia del objeto declara la falta de quien ya no está, pero a la vez señala su existencia: el objeto “extraña a su persona” y en esa emoción nos comparte la realidad contundente de la vida que le fue arrebatada. Los objetos hablan desde una presencia/ausencia en relación con las historias de violencia de aquellxs a quienes pertenecieron. La mención de los procedimientos en la obra de Ferrada sirve para situar también a Proyecto Villa en un imaginario en que la vinculación con las cosas no es utilitaria y va tejiendo modelos de relación con lo material que se disponen desjerarquizados y recíprocos. Podemos decir, además, que en la particular circunstancia del duelo -un tiempo atrapado en el lugar de la pérdida- dejar entrar la particular temporalidad de las cosas permite destrabar ese atrapamiento tan sólo al observar ese otro modo de estar en lo que llamamos realidad y que como seres humanos compartimentamos en unidades de duración temporal arbitrarias administradas por el reloj. Las cosas parecen habitar otro tiempo, que para la improductividad detenida del duelo parece más compasivo.

Quizás uno de los aspectos sorprendentes del duelo sea ese: se produce una brecha infranqueable entre el dolor que se siente y la inalterabilidad de lo real. La realidad sigue traqueteando con su ritmo y sus exigencias, con la indiferencia más absoluta. Lo real nunca descansa, nunca se detiene, no acompaña en el duelo: más bien nos enfrenta con nuestra más radical soledad. Lo real es un tiempo sin experiencia, es la confrontación con el aspecto más neutro del tiempo. (Kottow, 2022, p. 90)

El poema “Las cosas” de Jorge Luis Borges finaliza diciendo: “Durarán más allá de nuestro olvido;/no sabrán nunca que nos hemos ido” (1974, p. 992), atendiendo a esa vocación de permanencia arraigada en los objetos y que en el caso de desapariciones forzadas les imprime una fuerza aún mayor. La exposición de los objetos personales en el caso de Villa Grimaldi y la elaboración imaginativa en torno a ellos en el caso de La tristeza es un modo de procesar el duelo como ejercicio colectivo y dando protagonismo a la dimensión material de nuestras relaciones humanas.

Utilizo este ejemplo de la literatura para subrayar dos aspectos que quiero señalar también en el montaje escénico y que son centrales para el punto de vista de este artículo. En primer lugar, la relevancia dada a los objetos y la materialidad como repositorios de subjetividad en el contexto particular de la violencia política ejercida sobre ciertos cuerpos; y en segundo, porque ese anclaje en la potencia de las cosas se desarrolla desde la construcción ficcional de sus historias de vida, engarzando la dimensión documental de estas historias con una propuesta imaginaria o imaginativa que despega desde la historia hacia los relatos que constituyen una memoria colectiva no

necesariamente oficial. Para desarrollar estos puntos es necesario exponer algunas ideas en torno al giro material y afectivo y la noción de documentalidad.

Hace ya algunas décadas se desarrolló desde las ciencias sociales un interés por explorar el valor de los objetos como entidades relevantes dentro de las relaciones sociales y culturales. La vida social de las cosas de Arjun Appadurai es uno de los ejemplos iniciales de este giro, al proponer una aproximación etnográfica a sus devenires y circuitos que desplaza perspectivas más ancladas en la idea de mercancía o fetiche. Desde esta valoración, surge la consideración de una agencialidad presente en lo material que derriba la jerarquía sujeto-objeto que había sostenido toda una tradición de pensamiento. Las nociones de actante y actor-red desarrolladas por Bruno-Latour (2005), vienen a contribuir en la puesta en valor de esta agencia material, desde un cuestionamiento de la lectura antropocéntrica del mundo, situando a los seres humanos como una manifestación más dentro de un sistema de fuerzas y relaciones en la que todo lo viviente junto a lo inanimado se configuran como una red de intercambios y de reciprocidad. Lo que se conoce como Ontología Orientada a los Objetos (OOO) es una corriente de la filosofía que sostiene estas ideas a partir de un modo de conocer el mundo que cuestione la supremacía del lenguaje y la centralidad de lo humano.

En este trabajo me interesa destacar dos nociones que derivan de estas corrientes teóricas y que tejen coincidencias entre ellas para ponerlas en diálogo con el objeto estudiado. La primera proviene de el trabajo de la investigadora norteamericana Jane Bennett (2009), quien acuña el término “materia vibrante” (vibrant matter) para referirse a una vitalidad que recorre todos los cuerpos, humanos y no humanos, y cuyo reconocimiento tiene implicancias políticas. La segunda es definida como “materia indócil” por la artista e investigadora mexicana Shaday Larios, quien recoge estas aproximaciones a la agencia material para subrayar además su desobediencia y rebeldía frente a los intentos humanos por “objetivarla”.

En una potencia recíproca, su rebeldía los vitaliza y su vitalidad los vuelve indóciles, hay un factor irreverente que pasa principalmente por conformar un territorio simbólico de disidencia ante los contornos del raciocinio, ante los axiomas científicos, y en un casi más ideal, por el que se liberan de la condena que los supedita a la oferta y la demanda de un sistema económico. (Larios, 2018, p.16)

Todas estas aproximaciones pueden muy bien engarzarse con algunos de los aportes de las teorías de los afectos, al ofrecernos un marco nuevo para revisar nuestra relación con las cosas. Es también la vinculación afectiva que construimos con ellas la que nos permite otorgarles una vida que no se define ni por su utilidad ni por su carácter de mercancía, y es a la vez la conjunción de su agencia y vitalidad con una insistencia en el carácter afectivo de nuestros intercambios (y cuando digo “nuestros” aplico el pronombre a la interconexión de lo viviente y lo no viviente), la que imprime en toda materialidad una suerte de biografía.

Para ello es necesario repensar entonces los modos de entender la subjetividad, reconociéndola también como una serie de viajes y trasposos entre distintas entidades, individuales y colecti-

vas, humanas y no humanas, desaferrándola de una noción de sujeto que la define como personal, interior y cerrada.

Por el contrario, el “giro afectivo” no se vincula con un regreso al sujeto, sino con la puesta en evidencia de la discontinuidad constitutiva de la subjetividad contemporánea y la experiencia de la no-intencionalidad de las emociones de afectos en los intercambios cotidianos. Por lo tanto, supone el desafío de introducir al cuerpo en la ecuación de la experiencia como una esfera que tensiona el sistema lingüístico y obliga a prestar atención a la percepción como otro modo de cognición y significación. (Depetris y Tacetta, 2019, p. 10)

Teniendo esto en consideración se hace presente la revisión de los límites de lo público, en cuanto la dimensión afectiva y la potencia emocional permean también espacios que han estado tradicionalmente cercados por las barreras del raciocinio y la predominancia del lenguaje. Sara Ahmed, una de las voces más relevantes dentro del campo de las teorías de los afectos, propone, en este mismo sentido, el estudio contemporáneo de las emociones desarmando la oposición interior/exterior, para presentar en cambio un modelo en que ambos espacios se configuran de manera recíproca, a través de las emociones, y no pensándolas como un contenido que fluye desde dentro hacia afuera o viceversa (2004, p. 10). Además, el que el cuerpo y la percepción asuman un rol relevante, y el que se incorporen otros cuerpos a la concepción de subjetividad, contribuyen a pensarla como un fenómeno profundamente político, que nos conmina a volver a elaborar la idea de agencia. Siguiendo los planteamientos de Rosi Braidotti desde una aproximación posthumana, la subjetividad se comprende en su sentido colectivo y relacional: “La subjetividad posthumana expresa, por ende, una forma parcial de responsabilidad encarnada e integrada, basada en un fuerte sentimiento de la colectividad, articulada gracias a la relación y a la comunidad” (2015, p. 64).

Es así que propongo que en el análisis del objeto estudiado trabajaremos con la propuesta de una “subjetividad material” entendida como una interconexión entre los afectos y emociones humanas y las entidades materiales con las que se relacionan. Se trata de una constelación cargada afectivamente en la que la capacidad de afectar y ser afectdx, circula desde y hacia las personas y las cosas. Para el caso analizado, este vínculo ocurre tanto en la apreciación que hacemos de objetos y espacios relacionados con la violencia política sufrida por las personas que fueron detenidas en centros clandestinos del aparato represor de la dictadura chilena, como para los cuerpos que transitan e interactúan con la instalación escénica Proyecto Villa, en su carácter de espectadores de este trabajo.

A este marco de sustentos teóricos y aproximaciones metodológicas que giran en torno a los afectos y las materialidades, sumamos la idea de documentalidad como concepto amplio y laxo que ubica este trabajo dentro del campo de lo documental pero no lo categoriza de manera fija en la modalidad documental. Dicha conceptualización busca afianzar, a través del concepto documentalidad, el interés por ciertos procedimientos que podemos reconocer como documentales, pero que no se agotan en la definición. De ahí que la interacción entre estos procedimientos documentales y algunas operaciones ficcionales sea precisamente el escenario en el que me interesa indagar, examinando justamente cómo la vocación documental, que se compromete con un

suceso fuera de la diégesis y que se sostiene en su estatuto de realidad, requiere de esos tratamientos provenientes de la ficción para hacerse cargo de la potencia y reverberancia que ese hecho despliega en su contexto. Más aún cuando ponemos el énfasis en la idea de subjetividad material descrita más arriba. Esa continuidad interrelacionada nos vuelve materias/objetos implicados/as unxs con otrxs y con lo que nos rodea abraza la ficción como herramienta que afianza su compromiso con lo real. Sin embargo, es cierto que, si bien se ha extendido una aproximación convencional al documental que lo mantiene atado a una supuesta veracidad, que no es más que un código de verosimilitud acordado, la tradición documental ha manifestado desde sus inicios este vínculo con los dispositivos ficcionales. Un ejemplo de ello es la figura de Jean Rouch, pionero del documental etnográfico como realizador y como teórico, quien dejó en obras cinematográficas y en textos escritos la importancia de la ficción como mecanismo para alcanzar más profundamente esa llamada vida real que sus obras asediaban.

Desde este punto de vista, este artículo se detiene en operaciones ficcionales, pero siempre desarrolladas desde una intención que se vincula a lo documental a partir de los materiales de origen con los que trabaja y la manera de ponerlos en escena. Me interesa destacar el concepto imaginación material que desarrolla Andrea Soto Calderón, el cual a su vez deriva de su propuesta de imágenes performativas, donde propone una aproximación a las imágenes (y aquí estamos entendiendo “imágenes” en un sentido muy amplio) que se enfoque en cómo éstas actúan en el mundo, produciendo cambios y generando movimientos: “Pensar la fuerza formadora de las imágenes desde una perspectiva de la imaginación material implica pensar en qué sentidos las imágenes son dispositivos habilitados para articular una crítica social entendida no solo en clave de denuncia, sino como intervención creadora” (2022, p. 10-11). Para el caso de Proyecto Villa, la inmersión dentro del espacio teatral y la interacción con los materiales que allí se disponen, colabora a la activación de una memoria en acto, que no sólo señala ciertos hechos del pasado, sino que construye una experiencia emotiva que moviliza la memoria en el presente.

## **2. Desarrollo: transitando una memoria objetual**

El desarrollo del análisis que sigue se divide en la observación de dos procedimientos: 1) el que se relaciona con el espacio (la reconstitución de las casas, la propuesta de un cierto recorrido) y 2) el que se relaciona con los objetos (mirada, manipulación), que irá integrando las ideas y supuestos más arriba descritos. En ambos casos me detendré en elementos de la obra tratados con alguno de dichos procedimientos y los discutiré según el marco teórico antes explicado.

### **2.1 Espacios**

Tanto en su temporada tras el estreno en 2019, como en las funciones que formaron parte del Festival Teatro a Mil a inicios de 2020, Proyecto Villa se presentó en el Centro Cultural Gabriela Mistral GAM. El hecho de que se realizara en este lugar tenía una connotación especial porque ese mismo espacio había sido una de las locaciones usurpadas por la dictadura. No como centro

de detención y tortura, sino como espacio administrativo tras la imposibilidad de hacer uso de La Moneda como edificio de gobierno luego de su bombardeo. El edificio Diego Portales reemplazó al emblemático edificio de la UNCTAD (Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo es el desglose de la sigla en castellano), construido durante la Unidad Popular. Este hecho se constata en la pieza audiovisual que da término a la obra, junto a las imágenes y referencias de otras casas y edificaciones que han sido identificadas como centros de detención. Hago referencia a este dato porque me parece relevante como seña documental que contiene la ficción creada por la obra. Estamos literalmente dentro de un documento de aquello que los procedimientos ficcionales intentan producir.

Antes de entrar a la sala se nos pide nuestro nombre y número de documento de identidad, que son anotados por las chicas que nos reciben (una de ellas es Daniela Contreras, directora de la obra) y se nos entrega una linterna y una etiqueta adhesiva que tiene un número y que debemos pegarnos en la ropa en un lugar visible. Mientras esperamos, podemos ver, en un costado del hall, un video en loop que muestra una infografía en la que van apareciendo los centros clandestinos de detención que se conocen dentro de la ciudad de Santiago. El mapa de la ciudad va desplazándose a medida que vemos aparecer puntos precisos junto al nombre de cada centro. Antes de entrar debemos sacarnos los zapatos y dejarlos en un lugar indicado con el número que tenemos señalado en nuestra etiqueta. Quien da esta instrucción es Paulina Urrutia, actriz que protagoniza las escenas que se van a desarrollar luego dentro de la instalación a la que vamos a ingresar. Ella se presenta a sí misma y a su compañero de actuación y con un tono amable nos explica lo que va a ocurrir. Sin embargo, en el tiempo que demoramos en sacarnos los zapatos y ubicarlos donde se nos ha señalado, su voz va tomando cada vez un tono más autoritario, pero de manera sutil, lo que parece anunciar que estamos a punto de vivir una experiencia de la que seremos protagonistas.

Dentro de la sala todo está oscuro por lo que nos movemos gracias a nuestras linternas y comenzamos a conocer el lugar y a identificar los elementos que nos rodean. Sólo con fines metodológicos no me referiré en esta sección a los objetos y materiales de menor tamaño, para enfocarme en las características del espacio y las del recorrido que se ofrece en él. La disposición del lugar no se organiza según la delimitación tradicional que separa la escena o escenario y el público. Al fondo hay unas graderías en las que podemos sentarnos y observar desde la distancia la gran escenografía habitable (aunque también una escena se desarrollará en medio de estas tribunas), pero a lo que la obra invita, hasta entonces, es a deambular y explorar. Este transitar se distancia de la comodidad del paseante a causa de la falta de luz y también a que, mientras nos movemos escuchamos versiones distorsionadas –y por tanto perturbadoras– de bandas sonoras de programas televisivos de los años setenta y ochenta. Este recurso, diseñado y ejecutado por Gonzalo Galleguillos, ejemplifica esta presencia del documento, en este caso, archivo sonoro de la época, no como una prueba de veracidad de algún hecho, sino como una textura documental que es utilizada como material afectivo que compone la ficción.

Una pantalla se enciende y sobre ella vemos la proyección de un documento donde se encuentran nuestros nombres y números de documento de identidad anotados con letras Courier, tipografía que imita la de las máquinas de escribir. Hay un nombre que ha sido destacado, la voz

del actor llama a ese mismo nombre y le pide que lo acompañe. Salen de la sala por la misma puerta por la que entramos. Esta acción se repite con una segunda persona, esta vez llamada en voz alta por la primera persona, quien vuelve a salir con ella. En los primeros tiempos tras el golpe cívico-militar aparecían listas de personas que eran requeridas por las autoridades. Muchas de ellas se presentaron voluntariamente sin imaginar que su destino sería la detención en alguno de estos centros clandestinos e incluso la desaparición y la muerte. Sabemos que estamos en el espacio protegido de la sala de teatro, sin embargo, esta acción de individualizarnos y ver que una parte de quienes conformaban nuestro grupo ya no está, crea una sensación de vulnerabilidad que es escasamente racional, y que se instala como atmósfera emotiva en lo que sigue del recorrido. Ben Anderson desarrolla el concepto de “atmósfera afectiva”, que como bien señala Lola Proaño en un artículo sobre afectos, política y conocimiento en la escena teatral latinoamericana, es una reelaboración de la estructura de sentimiento propuesta por Raymond Williams, “que implica, en sentido duplicado y contradictorio, lo efímero y lo transitorio junto a lo estructurado y duradero: un fenómeno colectivo compartido” (2020, p. 152). Podemos decir que lo que acabo de llamar atmósfera emotiva, contiene también este carácter complejo y multidimensional de un sistema de emociones basado en una experiencia que es común.

La etimología de la palabra “emoción” remite al movimiento. Su origen latino refiere a un impulso que moviliza hacia la acción. Algo nos mueve por dentro cuando nos emocionamos, pero no permanece sólo en ese interior. La emoción es en su origen un vínculo entre el adentro y el afuera. Los tránsitos que la obra nos invita a realizar por un período extenso (antes de que se inicie la primera escena que tendrá lugar en la sala) conjugan ese movimiento interno suscitado por los distintos elementos que se han dispuesto en el espacio con un desplazamiento exploratorio que va surgiendo como reacción a todo aquello que encontramos. Es una búsqueda que se deja afectar por lo que lo rodea y que se realiza en conjunto con otros cuerpos que se encuentran y forman parte del mismo tejido movilizado que va componiendo la obra. Como explicaría Rolnik, se forja una subjetividad fuera-del-sujeto, que circula en todas direcciones:

El problema del régimen de inconsciente colonial-capitalista es la reducción de la subjetividad a su experiencia como sujeto, lo que excluye su experiencia inmanente a nuestra condición de vivientes, el fuera-del-sujeto. Las consecuencias de tal reducción son altamente nefastas para la vida. Pero ¿en qué consiste esa otra esfera de la experiencia subjetiva? (...) Se trata de una experiencia extrapersonal, pues aquí no hay contorno personal, ya que somos los efectos cambiantes de las fuerzas de la biósfera, que componen y recomponen nuestros cuerpos y contornos; extrasensorial, pues se da por la vía del afecto, distinto de la percepción, propia de lo sensible; y extrasentimental, pues se da por la vía de la “emoción vital”, distinta de la emoción psicológica que llamamos “sentimiento”. (2019, p. 100)

En ese momento somos actantes dentro de la escena, como cuerpos individuales, pero también como partes de una unidad conformada por lxs demás espectadorxs, los objetos, la luz de las linternas y los focos de la escenografía, la ausencia de lxs compañerxs que fueron identificdxs y obligadxs a salir, la disposición de una casa de tortura hecha de fragmentos.

Otro aspecto que me interesa destacar en este apartado se relaciona con la construcción imaginaria de una casa-piloto o casa-modelo que congrega las diferentes memorias de los testimonios consultados. La instalación escénica que es Proyecto Villa se estructura a partir de habitaciones que corresponden a centros de detención distintos y que rescaten en cada caso elementos significativos que las identifican: el piso del baño, la disposición del espacio, el suelo de la entrada (muchos de los recuerdos refieren a lo que podía verse por debajo de la venda). Este procedimiento es también una operación ficcional basada en material documental, y que en ese tránsito desarrolla una propuesta de arquitectura de la memoria que hermana los recuerdos dispersos para trenzarlos en un solo gesto de reivindicación epistémica. Es importante además señalar que cuando la dupla Contreras-Cájas elabora este traspaso, decide no centrarse solo en los hechos de violencia, sino también en la vida cotidiana que lxs sobrevivientes narran en sus testimonios. Eso fue algo que les llamó la atención en el proceso de investigación: había una vida allí que no se limitaba sólo a la tortura y las vejaciones, y les pareció importante destacarlo como una manera de dignificar esas memorias de sobrevivencia.

## 2.2 Objetos

Al entrar a la sala lo primero que encontramos son máquinas de escribir y documentos desparramados por el suelo. Si nos fijamos atentamente en esos papeles mecanografiados lo que podemos leer son listas de nombres. Al dedicarnos a la lectura de esos nombres nos topamos con los nuestros, nuestros nombres y los números de nuestra cédula de identidad. Este elemento es un descubrimiento que antecede a la operación descrita en la sección anterior, en la que la lista es proyectada sobre una pantalla ubicada en uno de los muros de la sala, antes de que a un par de espectadores se les solicite abandonar el lugar. El encuentro con estos documentos es complementario a la experiencia de la desaparición metafórica de estxs compañerxs y su interrelación se desarrolla como un intercambio entre el detalle (que viene primero) y el ambiente que nos circunda. Si antes señalé que con estas decisiones operativas que se despliegan en la obra se promueve una subjetividad extra-sujeto por la posibilidad de compartir una experiencia común en la que la identificación ocurre no sólo desde una perspectiva antropocéntrica, en el caso de la observación y reconocimiento individuales de cada uno de los nombres de lxs asistentes, la conexión se produce inicialmente con estos documentos que ficcionalizan la historia reciente de Chile y que nos afectan emocionalmente. Es una emoción que se manifiesta de forma simultánea pero secreta y que la puesta en común posterior a través de la proyección y el llamado a viva voz vuelve común y compartida.

En este apartado me interesa sobre todo detenerme en el primer estadio de este proceso, en la relación con los objetos, lo pequeño, y en cómo van generando una vinculación no comunicativa, sino que de “resonancia intensiva, en la cual no hay distinción entre sujeto cognoscente y objeto exterior” (Rolnik, 2019, p. 100), con la memoria situada de los testimonios. En el caso de los documentos me parece importante remarcar que la letra no es aquí discurso o contenido sino primeramente una forma (la tipografía es una suerte de memoria en sí misma) que nos traslada

a un tiempo particular –el de las máquinas de escribir- y luego a la dimensión burocrática de los centros de detención. En estas casas se interrogaba y torturaba con acciones que ejercían su poder directamente sobre los cuerpos, pero para sostener su funcionamiento se requería también un trabajo de oficina que vuelve aún más siniestra su organización. “Yo sólo hacía trabajo administrativo... sólo administrativo”, repite y repite Paulina Urrutia en una de las escenas que se desarrollan brevemente más tarde en la obra, como si esta ocupación absolviera de responsabilidad frente a los horrores cometidos.

Bien sabemos por Hanna Arendt de cuánta banalidad puede vestirse/nutrirse el mal a fin de ejecutarse con precisión. Para la OOO la supremacía del lenguaje en la vivencia de nuestras experiencias debe ser cuestionada. En este ejemplo la letra es una cierta cronología, es también una actividad específica, es la puesta en cuerpo de una dimensión escalofriante de la crueldad: el trabajo administrativo del horror. Por otra parte, contiene también la burocracia de la identidad, el reconocimiento de quiénes somos a través de un nombre y un número. En Chile la cédula de identidad es un documento requerido para múltiples trámites y el número lo aprendemos desde temprana edad como parte de nuestra identificación como ciudadanos. En este caso, el reconocimiento del nombre y el número es un viaje instantáneo a la propia biografía: acá el texto funciona material y emotivamente, y es allí donde habita su potencia.

Una vez que vamos ingresando a otras zonas de la instalación, observamos objetos e imágenes que están abiertos a la exploración. Me gustaría destacar en primer lugar esta disponibilidad de los objetos: podemos observarlos de cerca, tocarlos, explorarlos. Hay un mueble de cocina que incluso podemos abrir y revisar lo que contiene. La posibilidad de relacionarnos con las cosas con tal cercanía refuerza el vínculo que desarrollamos con la materialidad.

En segundo lugar, quiero referirme a la recolección y selección de los objetos que forman parte de los distintos espacios. Las imágenes provienen de fotografías familiares del equipo de trabajo que corresponden cronológicamente a la época de la dictadura. Para lxs directores era importante no sólo esta coincidencia epocal sino también el que las imágenes correspondieran efectivamente a sus recuerdos personales. Me interesa pensar aquí la intención documental no tanto como un mandato de autenticidad, sino como una fuerza afectiva habitada por las fotografías, que se activa ante la mirada del público/protagonista, no porque las imágenes pertenezcan en sentido estricto a un hecho particular, sino porque documentan vivencias que circundan y amplían ese hecho.

Los objetos que ambientan los espacios no se definen como utilería, son también cosas atadas a una historia familiar; la única característica que debían tener era la de gatillar la memoria de una época, en específico las décadas de los setenta y los ochenta. Un elemento particular es el mueble que dominaba la cocina y que fue escogido en virtud de los recuerdos familiares de lxs miembros de la compañía. La cocina que se ambienta corresponde a los testimonios de lxs sobrevivientes de Villa Grimaldi, y aunque carece de descripciones muy específicas, es una referencia recurrente en estos relatos. En este caso, la memoria incompleta se repara con otras memorias, constituyendo una suerte de memoria colectiva de un suceso, pero anclada en estos materiales situados entre la ficción y el documento.

Actualizando algunas de las ideas planteadas por Jacques Rancière en torno a la ficción, Andrea Soto Calderón desarrolla, en su libro *Imaginación material*, una propuesta que se articula en concordancia con las consideraciones del autor francés acerca del reparto de lo sensible y sus posibilidades emancipatorias, así como el cuestionamiento de la división tajante entre mundo real y representación: “Tomar partido por la ficción implica una posición que marca cierta idea de pensamiento que rehúsa los principios de la división dicotómica de la metafísica tradicional entre la realidad y la ficción” (2022, p. 117). Sobre todo, me interesa destacar la potencia de la ficción como aparato de agencia política, que interviene en el ordenamiento de la experiencia del mundo para reorganizarla y desjerarquizarla. Según escribe Soto Calderón: “La ficción, así comprendida, no consiste en la fabricación de personajes, sino en la disposición de medios que instituyen o suspenden una escena de apariencia que introduce sujetos y objetos nuevos, nuevas percepciones de las situaciones comunes”. (2022, p. 121)

En ese sentido, el tratamiento ficcional de los objetos documentales activa en Proyecto Villa la posibilidad de una memoria imaginaria engarzada a la memoria atada al devenir histórico. No importa que los objetos e imágenes dispuestos en la escena no sean evidencia de los hechos, pero sí que declaren una pertenencia efectiva y reconocible desde la que emana su indocilidad. Es importante, que la relación que establecemos como espectadores no esté mediada por un relato maestro anclado en una narración guiada de la experiencia, si no que se establezca una relación más libre entre quienes participan como espectadores y estos materiales, hasta ese momento fundamentalmente tutelada por la disposición espacial y la interacción con lxs demás miembros del público. Es en esa modalidad mínimamente arbitrada de vinculación que se hace posible una aparición del objeto como memoria viva que afecta a quien se dispone a permitir dicha interacción.

### 3. Conclusiones

En ese trabajo he querido exponer los modos en que la obra de Contreras y Cajas se presenta como un gesto de reparación epistemológica de la memoria de nuestro país, a través de la instalación escénica Proyecto Villa, cuyo punto de partida es una investigación en torno a testimonios de personas sobrevivientes a la detención y tortura en centros clandestinos operados por la dictadura cívico-militar chilena. Al detenerme en sus procedimientos de disposición espacial y objetual, ha sido posible reconocer cómo las operaciones ficcionales fortalecen la potencia afectiva de los materiales documentales, que no necesariamente aparecen en la obra como versiones originales o pruebas de veracidad de un hecho, sino que como reverberancias de la memoria que afectan y transforman las experiencias actuales. La ficción actúa en este caso como herramienta de recuperación y reparación de la memoria violentada por las políticas de olvido. De alguna manera, las incontables ficciones oficializadas que habitamos son aquí confrontadas por una suerte de para-ficciones o contra-ficciones, convocadas para disputar la preponderancia de un discurso consensuado y hegemónico, en favor de una experiencia vital asimilada como subjetividad constituida en red con otras formas de recordar. La idea de subjetividad material que he querido desarrollar aquí es central para entender un proceso que ocurre con y gracias a los objetos, materiales y espacios con los que interactuamos como cuerpos en permanente intercambio y escucha.

## Referencias

- Ahmed, S. (2004). *The Cultural Politics of Emotion*. Routledge.
- Bennet, J. (2009). *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Duke University Press.
- Borges, J.L. (1974). Las cosas. Obras Completas. 1923-1972. Emecé.
- Braidotti, R. (2015). *Lo posthumano*. Gedisa.
- Contreras, D. (2021). Instalación escénica PROYECTO VILLA. *Trenzar memorias*. <https://n9.cl/1oj8i>
- Depetris Chauvin, I., & Tacetta, N. (2019). *Afectos, historia y cultura visual. Una aproximación indisciplinada*. Prometeo.
- Ferrada, M.J. (2018). La poética de las cosas en la obra de María José Ferrada. Entrevista por Javiera Barrientos y Loreto Casanueva. *CECLI* <https://n9.cl/at6y>
- Kottow, A. (2022). *Fronteras de lo real*. Hueders.
- Larios, S. (2018). *Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil*. Paso de Gato.
- Latour, B. (2005). *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. University Press.
- Proaño, L. (2020). Afectividad, política y conocimiento: resistencia al neoliberalismo desde la escena teatral latinoamericana. *Investigación Teatral. Revista de Artes Escénicas y Performatividad*, 11(18), 145-171.
- Rolnik, S. (2019). *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Tinta Limón.
- Santos Herceg, J. (2016). Los centros de detención y/o tortura en Chile: Su desaparición como destino. *Izquierdas*, (26), 256-275. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-50492016000100010>
- Soto Calderón, A. (2022). *Imaginación material*. Metales Pesados.

## AUTORA

**Catalina Donoso Pinto**. Académica de la Facultad de la Comunicación e Imagen (FCEI) de la Universidad de Chile. Es Doctora en Lengua y Literaturas Hispánicas de la Universidad de Boston y Magíster en Literatura Chilena e Hispanoamericana de la Universidad de Chile.

## DECLARACIÓN

### Conflicto de interés

La autora declara que no existe conflicto de interés.

### Financiamiento

El presente artículo se enmarca dentro del Fondecyt Regular 1191698 “Documento Inestable: una propuesta de archivo performativo y subjetividad material”.

### Agradecimiento

A Daniela Contreras y Edison Cajas por su constante colaboración con esta investigación.

### Notes

El artículo no es resultado de una investigación anterior.