



UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

LA LAGUNA DEL RELATO:

**La ética del abordaje actoral del testimonio traumático y sus formas de
representación-presentación en el espectáculo del Teatro Documental.**

Estudiante:

Nathalie Yanira Navarro Vergara

Profesora Guía:

Dra. Claudia Cattaneo Clemente

Tesis presentada a la Escuela de Teatro de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano
para optar al grado académico de Licenciada en Teatro con mención en actuación.

Santiago de Chile
2021

©2021, Nathalie Yanira Navarro Vergara

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica que acredita al trabajo y a su autora.

DEDICATORIA

A Lucila, Christian y Constanza, mi familia.

AGRADECIMIENTOS

Concluir una etapa académica entre tanto ajetreo social e histórico da para agradecerse a una misma por resistir, por tener esperanza de que las situaciones pueden mejorar, por mantener firme las convicciones y aceptar el aprendizaje que este contexto de cambio nos ofrece, parto agradeciéndome por el fuego interno puesto en esta investigación y en la vida.

Agradezco a Claudia Cattaneo por haber tenido el placer de conocerla, por su gran acompañamiento en todo este proceso, por su preocupación e interés y por ser una excelente guía y docente que todos/as deberían tener.

A mi familia por ser el pilar fundamental, A mi madre por luchar y sobrevivir para seguir acompañándonos por muchos años más y a mi Padre por incentivar me siempre a ser la mejor versión de mi misma.

A Yasna por darme alojamiento cada vez que lo necesitaba, recibíendome con mucho amor comida y un espacio cómodo para estudiar y terminar esta etapa de la mejor manera, a Constanza por ser la mejor hermana del mundo, siempre preocupada e incentivándome a escribir cuando caía en la procrastinación.

A Benjamin, por ser un gran compañero de vida, por sostenerme cuando pensaba que me derrumbaba y por celebrar cada progreso, por estar con mucho amor a mi lado en cada proceso.

A mis amigos de la vida y a mis compañeros de carrera por el apañe de mantenerse en pie, por las risas y el amor para continuar aunque se veía complicado, gracias por ser una fuente de inspiración, aprendizaje y crecimiento.

Es necesario agradecerles a todo mi entorno por ayudar a resistir en la adversidad, por cuidarnos, querernos y sobretodo empatizar, en este contexto de tanta fragilidad resulta necesario fortalecer nuestras relaciones humanas y a pesar de todo agradezco la fuerza de la vida y tener siempre motivos para sentirme agradecida.

TABLA DE CONTENIDOS

DEDICATORIA	III
AGRADECIMIENTOS	IV
TABLA DE CONTENIDOS	V
RESUMEN	VI
Introducción	1
Capítulo I: El testimonio y su abordaje ético	
1.1 Irrupción de lo real: el testimonio	19
1.1.1 La palabra y el silencio	22
1.1.2 Testimoniar por delegación	27
1.2 La importancia de la memoria	31
1.2.1 La memoria y el deber de preservarla	32
1.3 Ética del cuerpo y de la representación del testimoniante	35
1.3.1 La representación del testimoniante y el testimoniante en escena	38
Capítulo II: El testimonio traumático en el teatro documental: Actuar la laguna del relato	
2.1 La representación del testimonio traumático y el espectador	44
2.1.1 El trauma y la memoria traumática	48
2.1.2 Teatro documental y el espectador	52
2.2 La laguna del relato: La presentación / lo irrepresentable.	57
2.2.1 Cuerpo, gesto y silencio	58
2.3 La dramática documental: Actuar la laguna del relato	61
Conclusiones	65
Bibliografía	
Anexos	

RESUMEN

Al enfrentarnos al abordaje del testimonio traumático en la escena teatral, su carácter personal y sensible implica, por consecuencia, instaurar un parámetro ético para establecer el diálogo con el otro y abordar los dilemas que se presentan cuando no se ha pasado por la experiencia que, como intérpretes, debemos llevar a escena. Cuando nos referimos al abordaje ético del testimonio traumático, lo hacemos pensando en dos aristas: los testimoniados en escena y los intérpretes que representan los testimonios de otros. Considerando todo ello, es que esta tesis invita a la reflexión desde la óptica del filósofo alemán Giorgio Agamben, que permite una discusión crítica de sus formas de representación- presentación en el espectáculo del teatro documental. La base de toda la reflexión gira en torno a aquella laguna del relato expuesta por Agamben, la cual hace referencia a los silencios en el testimonio del hecho traumático y que hacen presente las imágenes del horror por medio de lo que la palabra no logra expresar.

Para ello, se comienzan identificando las problemáticas éticas del testimonio traumático, examinando las perspectivas de la ética post-crisis de la representación, para luego abordar los conceptos de testimonio y testigo en correlación con las propuestas filosóficas de lo que implica la inmersión de lo real en escena. A su vez, se discuten posibilidades y límites actorales en la representación – presentación del testimonio en función de dicha laguna, indagando en las concepciones sobre el trauma y la memoria traumática para generar un nexo con la importancia de la memoria y su necesidad urgente de preservación. Finalmente, se propone un análisis crítico sobre las formas de representación en el teatro documental, examinando dos montajes teatrales que se consideran relevantes para esta reflexión interpretativo/actoral en la escena documental chilena. La metodología utilizada es del tipo cualitativa, con un enfoque fenomenológico-hermenéutico ya que se orienta a la dimensión humana sin dejar de lado los aspectos técnicos que posee cualquier investigación, por lo que la recopilación de información documental y las entrevistas generan correlación con la adaptación e interpretación personal y sensible para la práctica. Lejos de intentar buscar una forma precisa de cómo se deben abordar el uso del testimonio en escena, se lleva a cabo una reflexión en torno a la necesidad y finalidad de la rememoración de un trauma, otorgándole

énfasis a la perspectiva ética ante los sucesos que implican situaciones de violación a los derechos humanos y cómo presentar esos sucesos desde lo que almacena el cuerpo, respetando sus pausas y silencios, entendiendo que es en aquellos espacios donde está contenido todo el horror.

Vamos, decime, contame todo lo que a vos te está pasando ahora
Porque si no, cuando está tu alma sola, llora
Hay que sacarlo todo afuera
Como la primavera
Nadie quiere que adentro algo se muera
Hablar mirándose a los ojos
Sacar lo que se puede afuera
Para que adentro nazcan cosas nuevas.

(Piero)

Introducción

La forma dramática y de representación teatral clásica está ligada en su totalidad al principio de la mimesis o imitación “la acción es vivida por los personajes directamente a los ojos del espectador, representada por actores y expresada en los diálogos que estos profieren a nombre del personaje” (Viviescas, 2005, p. 441), esto describe la forma clásica con base en principios racionales, la acción, el personaje y el diálogo, donde el contenido esencial del drama es el conflicto. Sin embargo, entre finales del Siglo XIX e inicios del Siglo XX, la concepción de representación entra en crisis junto con una serie de problemáticas sociales, filosóficas globales. “En el final del siglo XIX, es el conjunto de la imagen de realidad la que se degrada. Los principios racionales se revelan insuficientes para controlar la realidad lo que redundará en una proliferación de realidades” (Viviescas, 2005, p. 444), se puede decir entonces, que la crisis de la representación estalla en el momento en el que la imagen del hombre es descentrada y la percepción objetiva de la realidad se pone en cuestión, en conjunto con conceptos como racionalidad – irracionalidad, objetividad- subjetividad, verosimilitud - inverosimilitud, las cuales no solo son cuestionamientos exclusivos del teatro, estas serie de controversias se pueden enmarcar como movimientos de fuga¹ lo que significa un constante cuestionamiento del hacer y una respuesta a la necesidad de cambio en las artes. Esto contribuye al desgaste del concepto de obra entendida como interpretación, en su lugar, toma protagonismo el acontecimiento, el que debe ser percibido y experimentado. “En lugar de los conceptos de interpretación, significado, sentido, comprensión aparecen conceptos tales como, acontecimiento, escenificación, puesta en escena, personificación.” (Fischer-Lichte, 2003, p. 79).

¹ Viviescas plantea esta lectura como movimientos de fugas donde se encuentran tres aristas fundamentales, Fuga (1) de la plenitud de la objetivación de lo humano: este marca el principio de la intersubjetividad, lo íntimo desatado como fuerza devastadora denuncia que no todo lo real es racional, cuestionando la capacidad del control racional sobre lo humano. Fuga (2) del imperativo de la identidad y unicidad del sujeto: cuestionamientos identitarios que llevan a los autores a experimentar sobre la existencia del sujeto las etapas de esta experimentación pasan por el desdoblamiento, la pérdida de la unidad en el personaje y el des- montaje del personaje. Fuga (3) del espacio de la autonomía de la obra de arte y del teatro de ilusión: lo dramático característico del teatro, obliga a los autores a avanzar en estética para acompañar estos cambios, generando un cambio en la ilusión escénica.

El cambio de siglo, da inicio a una serie de cambios globales que afectan no solo el ámbito artístico, sino que marcan el inicio de una nueva concepción de la vida humana. Muchas sociedades y civilizaciones comenzaron a sufrir radicalmente transformaciones en su condición de vida, a raíz de la relación existente entre diversos países, se ingresa a una dinámica inestable de rivalidades, revoluciones y competencias, se genera el cambio radical de la mano con lo heredado de la revolución industrial, la revolución capitalista y el inicio de la cultura occidental como cultura principal. La época del 1900 fue la cuna de las grandes guerras, marcando, con la primera guerra mundial, el inicio de grandes conflicto nacionales e internacionales del Siglo XX; como consecuencia, millones de personas entre civiles y soldados, fallecieron. Consecuencias igualmente catastróficas, fueros las que dejó la segunda guerra mundial, incentivada por Alemania y el dominio de Europa bajo la visión de un vasto y nuevo imperio. “Esta percepción del S.XX como siglo de la violencia, del totalitarismo y los genocidios, impulsa a la figura de la víctima hacia el centro de atención” (Traverso, 2011, p. 1). Por lo que, a mediados de la década, comienza a surgir la necesidad de construcción de la memoria, impulsado por las atrocidades ocurridas en el periodo de guerra y principalmente por el brutal holocausto².

Este es un fenómeno que hay que analizar en sus características particulares, porque esta emergencia de la memoria del Holocausto es algo relativamente reciente. En la posguerra hubo una larga época de represión, de olvido, de ocultamiento y entonces hubo etapas de anamnesis, de recuperación de la memoria, y después progresivamente, gradualmente, este fenómeno se planteó en el centro de la escena como base para repensar la memoria del Siglo XX en su conjunto. (Traverso, 2011, p. 2).

A consecuencia de este hecho, es que surge la urgente necesidad de repensar la modernidad y el actuar ético del ser humano. Según Bauman y su perspectiva desde la ética posmoderna, “el pensamiento y la práctica moral de la modernidad estaban animadas por la creencia de la posibilidad de un código ético no ambivalente y no aporético” (1993, XVIII), es

² Se hace referencia al concepto holocausto netamente por comprensión cultural, ya que desde la perspectiva de sobrevivientes (como Primo Levi) el termino desde su origen y semántica, “establece una conexión, aunque sea lejana, entre Auschwitz y el olah bíblico, y entre la muerte en las cámaras de gas y la "entrega total a motivos sagrados y superiores" lo que no puede dejar de sonar como una burla. No sólo el término contiene una equiparación inaceptable entre hornos crematorios y altares, sino que recoge una herencia semántica que tiene desde el inicio una coloración antijudía,” (Agamben, 2000), comprendiendo esto, dicho término será utilizado solo a modo de cita o referencia.

decir, que la práctica moral debía ir por un solo camino, donde el desarrollo de la capacidad de juicio individual sea indispensable, sin embargo, este juicio individual debería estar instalado para obedecer el orden que los legisladores pretenden instaurar; esto es lo que propone Bauman como *universalidad y fundamentos*; el primero hace referencia a la regla sin excepciones de un grupo de leyes que prevalecen en un determinado territorio, y el segundo, a los poderes coercitivos (represores) del Estado, que hacen posible la obediencia de las reglas universales “bien fundamentadas”, lo que para los filósofos significaba una respuesta convincente al ¿Por qué debo obedecerlas?

La incredulidad de esa posibilidad, es justamente el giro hacia lo *posmoderno*³ de la ética y la moral, “La modernidad tiene la extraña capacidad de minimizar el autoanálisis; envuelve los mecanismos de autorreproducción en un velo de ilusión sin el cual dichos mecanismos, siendo lo que son, no podrían funcionar adecuadamente” (Bauman, 1993, X), esto es lo que se considera como una época de ilusiones que rondaba en torno a la concepción de un mundo perfecto. Bajo un destapar el “velo de ilusiones” es que se propone la perspectiva posmoderna como un reconocer las falsas pretensiones.

Comprendiendo esto, se concibe la moral como un código, como reglas estipuladas con base en la necesidad de la construcción y toma de decisiones:

Vivimos y actuamos en compañía de una multitud aparentemente interminable de seres humanos, vistos o adivinados, conocidos y desconocidos, cuya vida y acciones dependen de lo que hacemos y, a su vez, influyen en lo que hacemos, en lo que podemos hacer y deberíamos hacer; todo ello de maneras que no comprendemos ni podemos anticipar. (Bauman, 1993, p. 1).

El ser humano necesita aferrarse a reglas solidas que demarquen lo que es correcto y lo que no, ya que la libre elección deja una brecha de incertidumbre del accionar mismo, es por eso que esa crisis moral, donde se cuestionan las formas de delimitación de lo correcto e incorrecto, repercute de igual manera en una crisis de la concepción de la ética, pues, con la ausencia de las imposiciones religiosas, es necesario un código ético que suplante esas necesidad de parámetros. Insistiendo en la perspectiva de Bauman, “El deseo de ser moral

³ Lo posmoderno, en este punto, se considera tal como lo plantea el autor, desde un *pos* no en sentido cronológico de desplazar y sustituir la modernidad, de nacer al momento en que la modernidad termina y se desvanece, sino en el sentido de conclusión, pues, los esfuerzos que la modernidad ha realizado durante tanto tiempo están desviados, erguidos sobre bases falsas y destinados, tarde o temprano, a agotarse.

sólo podía tener raíces terrenales como los cimientos sobre los que se erigiría la ética del futuro, y pasar una prueba tan humana como el terreno en el que se colocaran estos cimientos” (1993, p.13), la razón como cualidad humana, permite reconocimiento para asimilar que hacer el bien es mejor, asimismo, según el autor, el potencial de la naturaleza humana en desarrollo forma parte de estos cimientos desde el planteamiento mismo de la ética.

Desde esta perspectiva, es que se aborda el giro ético de la estética, “el giro ético es una reversión del curso del tiempo: el tiempo dirigido hacia el fin a realizar -progreso, emancipación u otro- es remplazado por el tiempo dirigido hacia la catástrofe situada tras nosotros” (Rancière, 2004, p.112), esta catástrofe está referida específicamente al genocidio encabezado por la Alemania nazi y al temor de que esos horrorosos acontecimientos vuelvan a ocurrir. Lyotard, a partir del análisis rancièriano, propone los <<derechos de otros>>, esclareciendo el giro ético y otorgando a los derechos humanos una dualidad en su relación con el ciudadano, donde ya no es el ciudadano el que se añade al hombre, sino, lo inhumano lo que lo separa de si mismo (2004, p.111). A causa de esto, el arte y su reflexión estética también dan un vuelco en el que se propone la representación del horror como prohibición; que desde la mirada posmoderna de Lyotard, sería “aquello que se niega a la consolación de las formas bellas al consenso de un gusto que permitiría experimentar en común la nostalgia de lo imposible; no para gozar de ella sino para hacer sentir mejor que hay algo que es impresentable” (1987, p.25). Tomando esto en consideración, Rancière comenta que no se trata de exponer una obra artística sobre el exterminio de los judíos en base a la imitación que conllevaría un goce estético, por lo que entra en conflicto el rol del arte y su representación de la realidad, y aquí es donde Rancière propone un arte anti-representativo:

No es un arte que ya no representa. Es un arte que ya no limitado ni en la elección de los representables ni en la de los medios de representación. Por ello es posible representar el exterminio de los judíos sin deducirlo de ninguna motivación atribuible a personajes, ni de ninguna lógica de las situación, sin mostrar ni cámaras de gas, ni escenas de exterminio, ni verdugos, ni víctimas, representar lo excepcional del genocidio sin escenas de exterminio es contemporáneo tanto de una pintura hecha únicamente de líneas o cuadrados de color, como de un arte de instalaciones que simplemente re expone objetos o imágenes que trae del mundo de la mercancía y de la vida ordinaria (2004, p. 117).

Lo irrepresentable a lo que el autor hace referencia, es un abordaje desde las consideraciones éticas que imposibilita la capacidad de utilizar la ficción para abordar una

realidad traumática. Dentro de la misma lógica, el filósofo alemán Theodor Adorno afirma que posterior a Auschwitz, la sensibilidad no debía someterse a la positividad de la existencia, ya que eso sería una injusticia para con las víctimas (en Berrio Peña, 2019). Al afirmar esto (entre otros cuestionamientos), propone nuevos principios para replantear la filosofía y su condición ética, en concordancia con la crudeza de los acontecimientos reales; a su vez, se realiza la controversia con su conocida frase “luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz es cosa bárbara escribir un poema” (Adorno en Veto, 2012, p. 74), lo que pone en cuestión las formas de la representación artística tal como lo menciona Rancière, pero a su vez, incentiva la búsqueda de nuevas formas en relación a la imaginación, la interacción con la necesidad de perpetuar la memoria, el alcance significacional de la palabra y el cuidado ético del otro.

Dicho esto, una ejemplificación de esta búsqueda es lo que propone Peter Weiss en su obra teatral documental *La indagación (Die Ermittlung, 1965)*, donde, según el análisis de Arias, se evidencian claramente los problemas ligados a la posibilidad de transmitir y representar la experiencia del horror, sobre todo de los acontecimientos ligados al holocausto: “(...) tenía que ver con su desconfianza respecto al lenguaje y la creencia de su ineficiencia a la hora de comunicar o transmitir una experiencia intensa” (Arias, 2006, p. 103). La obra está estructurada en once cantos que transitan en forma lineal y descendente, hacia lo que podría ser el abismo infernal, es aquí donde, en cada canto, se van confrontando testimonios/relatos cada vez más duros, relacionados con el campo de concentración. Se comprende desde aquí, la necesidad ética de relatar los horrores vivenciados por los sobrevivientes.

Sin embargo aparece un aspecto fundamental que debe ser abordado cuando se habla del testimonio, esto es: lo no tangible del lenguaje como tal, ya que “el testimonio vale en lo esencial por lo que falta en él; contiene, en su centro mismo, algo que es intestimoniable, que destruye la autoridad de los supervivientes” (Agamben, 2000, p. 18). Esto es lo que Agamben comprende como *la laguna del relato*, es decir, lo que no se puede testimoniar con la palabra, ya que va más allá de la palabra misma. Agamben, supone que no todo puede ser explicado razonablemente, apelando a las ciencias sociales o a ciertos dispositivos ideológicos, es por

esto que su análisis sobre el testigo va más allá del acto mismo de relatar, ahondando en las imposibilidades perceptibles de lo intestimoniable.

Ahora bien, cuando se habla de Teatro Documental, se hace desde una variante teatral que comprende el vínculo que se genera entre el teatro, el contexto histórico y la historia misma que se devela a través del archivo, documentos y testimonios. Favorini define teatro documental como:

[Se trata de] obras caracterizadas por apoyarse central o exclusivamente en acontecimientos reales antes que imaginarios y en diálogos, canciones y/o materiales visuales (fotografías, films, documentos pictóricos) ‘encontrados’ en el registro histórico o reunidos por el dramaturgo/investigador, y por una predisposición a ubicar el comportamiento individual en un contexto político y/o social articulado. (en Bownell, 2012, p. 774).

Esta definición, permite comprender la base fundamental del teatro documental, donde los acontecimientos individuales que son abordados desde un contexto, es lo que transforma la historia verídica en objeto de denuncia social y política de forma colectiva.

El teatro documental, se interpreta como un proceso de reflexiones profundas a través del acercamiento íntimo y personal con el/los sujeto(s) testimoniantes, a su vez Weiss en sus notas sobre el teatro- documento, plantea diversas miradas sobre este, entre ellas la renuncia de cualquier tipo de invención ya que todo material utilizado es auténtico, no varía en su contenido (2017, p.2) Esto reafirma lo propuesto por Favorini y le otorga otra capa a la recopilación de archivos, la no intervención ni manipulación sobre cualquier dispositivo documental para mantener su carácter verídico. Asimismo Weiss destaca otro punto, “El escenario del Teatro-documento no muestra ya la realidad momentánea, sino la copia de un fragmento de la realidad, arrancado de la continuidad viva.” (2017, p.3) esto aclara que el teatro documental, no es realismo, si bien utiliza dispositivos ligados a eventos reales, no se enfoca en “el presente mismo” sino que rememora acontecimientos pasados en un tiempo presente.

Por otro lado, a partir de la definición de Favorini, Pamela Bownell propone otra variante, definiendo el teatro documental como: “(...) un teatro documental representativo, en el que a partir de documentos escritos y orales se conforma un texto dramático que es llevado

a escena por actores, que se distingue de un teatro documental testimonial, en el que los propios protagonistas suben a escena a hablar de su historia.” (Bownell, 2012, p. 775). Esto permite entender el teatro documental desde, la narración e interpretación de acontecimientos reales a través de archivos, materiales visuales, diálogos, etc., los cuales pertenecen a la persona en escena, es decir es un hecho verídico íntimo, contado en primera persona por quien ha vivenciado el hecho traumático, por otra parte, también se puede abordar desde el uso de dichos documentos para una reestructuración, combinando realidad y ficción, a fin de llevarlo a escena por actores, es decir, ya no son los propios protagonistas quienes cuentan sus historias, sino, un tercero, manteniendo el carácter verídico de los acontecimientos puestos en escena.

Sin embargo, esta reestructuración debe tomar las consideraciones correspondientes, ya que los procesos de narración testimonial pueden representar aspectos traumáticos de la experiencia humana, donde la evocación y el tiempo pasado del evento, trae la memoria al presente. La “eficacia presente” de lo traumático requiere, entonces, de la repetición que impacta, ya no solo en la representación, sino en una interpelación ética ante este acto repetitivo. (Cabrera y Tesche, 2017). Es aquí donde opera el conflicto de la ética en la representación de eventos traumáticos. En esta búsqueda de la identificación del conflicto, Sánchez propone la ética como:

Un hacer que manifiesta y condiciona la consideración que cada individuo tiene de los otros individuos en cuanto sujetos de derechos y de efectos; se trata de una ética inminente, que no fundamente una moral, sino que se identifica con ella en el tiempo de la vida individual y en el tiempo de la vida social. (2013, p.10).

En efecto esta propuesta está dentro de la perspectiva posmoderna sobre el concepto de ética, ya que no se considera como un sistema normativo rígido, condicionante, sino más bien como un medio para poder tomar decisiones sobre el quehacer, lo cual permite ampliar la perspectiva y tener en consideración *el cuidado* al momento de abordar traumas en representaciones.

En otro ámbito, se asimila la relación directa del empleo del testimonio y los archivos como preservación de la memoria colectiva “El drama individual solo cobra relevancia en el contexto colectivo” (Bravo Elizondo, 1979, p. 202). Sin embargo, en la última década el

teatro documental y testimonial traslada el interés hacia el cuestionamiento de la verosimilitud y la autenticidad, posicionando y problematizando lo real como posibilidad escénica (Contreras, 2017, p. 10). Cabe señalar, que desde esta perspectiva no se descarta la posibilidad de preservar la memoria a través del testimonio real, solo que, si bien se trabaja en torno a la realidad, ésta no se transforma en el objetivo principal.

Esto se evidencia claramente en el trabajo de María José Contreras, quien se basa en el estudio de los conceptos expuestos por Agamben, para articular una metodología enfocada en los cuerpos de los testimoniantes, generando una investigación con testimonios de quienes fueron niños/niñas en la época de la dictadura militar en Chile: “Allí donde la articulación discursiva daba paso a silencios y balbuceos era posible constatar cómo aparecían gestos corporales que entraban en diálogo con las fracturas discursivas” (Contreras, 2017, p. 9). Esto pone en cuestión las dificultades de abordar los testimonios más allá del solo relato o como búsqueda de una memoria difusa. Si bien, este proyecto tenía como contexto las vivencias en la dictadura militar, la investigación se complejizó al intentar contener el acto no verbal de una experiencia.

Debido a ello, surge la necesidad de investigar precisamente, en esta *laguna del relato* testimonial, cuando un actor debe asumir su representación-presentación, desde el exterior de la experiencia y vivencia misma. Dicha laguna sugiere un quiebre en la representación al proponer una crisis en el lenguaje “Hurbinek no puede testimoniar, porque no tiene lengua (...) Y, sin embargo, "testimonia a través de estas palabras mías". Pero tampoco el superviviente puede testimoniar integralmente, decir la propia laguna.”(Agamben, 2000, p. 21). A raíz de esto, se provoca una confluencia entre dos imposibilidades de testimoniar: la palabra y el silencio. De aquí surge el cuestionamiento actoral, pues, al momento de enfrentarse con la representación de estos espacios que pertenecen al testimonio pero que no pueden ser transmitidos por medio de la palabra, debe enfrentarse a problemáticas de diversas índoles, entre ellas, a las éticas. Problemáticas que serán el centro de esta investigación, posibilitando una discusión crítica de las formas en las que se ha abordado la forma de representación – presentación del testimonio en el espectáculo del teatro documental.

Esta investigación se llevará a cabo bajo la óptica de Agamben sobre el acto de testimoniar, por lo tanto se inicia esta discusión con su perspectiva; El autor en su texto “Lo

que queda de Auschwitz” (2000), le otorga al sobreviviente testigo un carácter muy particular, lo posiciona como aquel que por delegación habla de una experiencia que no alcanzó a atravesar. Sin embargo, existe también la figura del testigo integral, aquel que ha pasado por los brazos de la muerte y ha logrado safarse de su llamado: el musulmán.

Lo que Agamben llama *musulmán*, es el testigo que en los campos de concentración llegaba al punto de estar muerto en vida, era aquel que nadie quería tener cerca pues no estaba ya en este mundo y aún no alcanzaba el otro mundo. Para poder comprender mejor este concepto, el autor señala que en latín hay dos palabras para referirse al testigo:

La primera, *testis*, de la que deriva nuestro término "testigo", significa etimológicamente aquel que se sitúa como tercero (*terstis*) en un proceso o un litigio entre dos contendientes. La segunda, *superstes*, hace referencia al 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. (2000, p. 9).

Dicha diferenciación, posiciona al testigo en dos lugares: el primero, como un observador que no ha experimentado el hecho traumático en persona pero que puede testimoniar aquello que presenció; el segundo, además de ser un observador es un agente participativo, directamente involucrado en el hecho. Es a raíz de ello, que Agamben propone (desde Auschwitz) el término *musulmanidad*, como aquel testigo que experimentó el campo en su totalidad, pero que carece de la palabra para dar testimonio, el musulmán es, por ello, el testigo integral, el que vivencio el horror del suceso hasta la muerte, “Los que no han vivido esa experiencia nunca sabrán lo que fue; los que la han vivido no la contarán nunca; no verdaderamente, no hasta el fondo. El pasado pertenece a los muertos...” (Wiesel en Agamben, 2000, p. 17). Es por esto que quien asume la carga y el valor de testimoniar, tiene por delegación, que dar testimonio de la imposibilidad de testimoniar (2000, p.18). Esta imposibilidad es lo que propone como *lagunas del relato*, dichas lagunas son las que contienen esta incapacidad de testimoniar, donde se relata “por cuenta de terceros” el relato visto desde cerca pero no experimentado por uno mismo, hablando por delegación. (Primo Levi en Agamben, 2000, p. 18).

Esta crisis del relato y de la palabra, que es también una crisis de la representación, viene a significar el ingreso de la performance al ADN del teatro, para fracturar su sentido estable, tópico y jerárquico por medio de la presentación, una inmersión de lo real a la escena.

Ileana Diéguez propone un análisis donde se entrelaza vida y arte con la condición ética y la creación estética dentro de escenarios sociales, políticos y culturales: “la dura realidad cotidiana, incluyendo como protagonistas a los habitantes de las calles, dirige la exploración de acontecimientos de presencia, desmarcados de las formas tradicionales de representación.” (2014 p. 143). Aquí es donde los términos de presencia y cuerpo, adquieren mayor fuerza, ya que la realidad es expresada en la existencia de un cuerpo que se desenvuelve en una puesta escena y en torno a ella, el cuerpo del espectador como del interprete, en una experiencia. Fischer Lichte la plantea como “La experiencia umbral o también llamada experiencia liminal se refiere a un modo de experiencia, que puede conducir a la transformación del que vive tal experiencia”. (2003, p. 80). Esto implica la modificación de las personas involucradas, la experiencia estética esta proporcionalmente relacionada a la vivencia del cuerpo y el espacio real, además de la transformación de todo los aspectos “respecto a percepción de la realidad” (Fischer-Lichte, 2003, p. 81).

Bajo esta percepción de la realidad, Diéguez realiza un análisis en relación a la percepción real del tiempo durante la instalación teatral *Prometeo*⁴ en la que se presenta un “tiempo estético”, donde la persona convertía su propio relato en acto performativo, realizando pequeñas acciones, casi rutinarias y un “tiempo cotidiano” donde manifestaban sus relatos recientes, sus historias de vida, a través de unas pantallas panorámicas en las que emergían sus memorias, imágenes de la ciudad cuatro décadas atrás, fragmentos fílmicos de la demolición del barrio; como si la virtualidad buscara ser una extensión del espacio borrado. (2014, p. 150). Cabe destacar en este análisis, la percepción de la performatividad del testimonio, en relación a una acción en tiempo real.

Diéguez considera la perspectiva de Nelly Richard sobre el testimonio, quien lo aborda como “la reinscripción en primera persona de vivencias intransferibles que obligan a repensar los dilemas de la representación y a buscar procedimientos y escenas para entrelazar las experiencias pasadas en el presente (en Diéguez, 2012, p. 150). Sin embargo, cuestiona las narraciones testimoniales, no solo como un acto de revelación de lo ocurrido en el pasado, sino que considera que el acto de memoria también resulta performativo cuando se reactivan

⁴ Prometeo fue una performance sostenida por los testimonios de los propios habitantes de El cartucho, sobre las ruinas del lugar. Instalación teatral Prometeo. Primer Acto. Tuvo lugar en diciembre de 2003, en el barrio de Santa Inés (Bogotá, Colombia). Para un análisis detallado de la performance, ver Cornago, 2010.

críticamente los acontecimientos vividos (Diéguez, 2012, p. 150). Cabe destacar que esta distinción de testimonio pertenece, principalmente, a la presencia del cuerpo testimoniante y sus posibles performatividades. En efecto, Diéguez considera el desplazamiento de lo macro hacia lo micro, haciendo énfasis en los micro relatos sosteniendo la presencia de sujetos y memorias específicas, donde los cuerpos se manifiestan desde lo real.

Otro de los textos que servirán para iniciar esta discusión, será el de Bownell quien hace una distinción entre el teatro documental y el teatro testimonial, el primero basado en los archivos, documentos o testimonios que son llevados a escena por actores/actrices a quienes no les pertenece dicho material, y el segundo, en el que los propios protagonistas suben a escena a hablar de su historia, ya sean actores o no. Es aquí, en el teatro documental, donde se hace la distinción del teatro testimonial con la utilización de materialidades, puesto que “los objetos, a su vez, también son testigos. Testigos mudos, porque han sobrevivido al fluir de la vida para llegar a ser mostrados ahí y a contar su historia en un lenguaje sin palabras” (Bownell, 2012, p.778). Dentro de esta supervivencia es donde también se posiciona al testigo/testimoniante como el sobreviviente de una experiencia que puede dar cuenta ante terceros, considerando el problema planteado por Agamben, de que dicha experiencia solo fue conocida en plenitud por quienes lo padecieron hasta sus últimas consecuencias (Bownell, 2012, p. 779). Asimismo, se tienen en cuenta dos posibilidades de testigos, los testigos materiales, como sobrevivientes en el paso del tiempo, y los testigos por delegación, que a pesar de no haber vivenciado en totalidad el suceso, poseen en sus cuerpos el relato escrito del acontecimiento.

Al exponer un documento verídico ligado a un acontecimiento particular, se está vinculando, consciente o inconscientemente, una temática a un rol que cumplía el sujeto en cierta época, situación o momento, esto permite que el dramaturgo(a), interprete o investigador(a), dirija este acontecimiento, no solo desde la experiencia individual, sino, desde un contexto social y/o político. El testimonio juega un rol fundamental para que esto se pueda desarrollar, pues se comprende no solo como la experiencia relatada de lo que vivencio el/los sujetos, sino, como un relato que se construye a través de la memoria. Por lo tanto, entra en juego el punto objetivo de la realidad que genera preguntas como, ¿Qué?, ¿Desde dónde? ¿Por qué quiero decir?

Estos cuestionamientos se pueden considerar como puntos de referencia para agudizar la mirada, para organizar la puesta en escena y comunicar a través del testimonio, pues, según John Beverley, “El discurso del testigo no puede ser un reflejo de su experiencia, sino más bien su refracción debida a las vicisitudes de la memoria, su intención, su ideología” (1993, p. 490), por lo que resulta importante analizar los testimonios desde esta perspectiva, abordando su carácter ético en relación con la memoria individual y colectiva y de acuerdo a esto indagar como se posiciona ética y actoralmente el actor- actriz frente a estos relatos y sus variantes.

Por consiguiente, es preciso señalar que para esta investigación es fundamental considerar la dimensión y la carga ética que conlleva la representación de eventos traumáticos, ya que implica necesariamente pasar por un proceso de duelo, “un proceso en que se pueda reconocer y trabajar sobre las pérdidas para construir proyectos ético-políticos futuros basados en ese reconocimiento y ese trabajo, y no sobre su negación u obliteración” (Veto, 2012, p.72). Es aquí donde Silvana Veto cuestiona, desde lo ocurrido en Auschwitz, la dimensión ética de la representación, en la que la disputa no se halla en las posibilidades del lenguaje ni en la experiencia estética, sino, en la finalidad de dicha representación, preguntando:

¿Qué es verdaderamente eso que se pretende representar? ¿Cómo representarlo?
¿No es toda representación la manifestación de una presencia, una positividad allí donde quizás no se trata sino de pérdida, de ausencia, de negatividad? Se está lidiando con el sufrimiento de muchísimos seres humanos, con las vidas trastocadas para siempre de los sobrevivientes y con la memoria que de ese sufrimiento, de esas muertes sin rito, de esos cuerpos insepultos, tienen sus herederos y probablemente muchos otros. (Veto, 2012, p. 76).

Esta perspectiva permite cuestionar el abordaje del testimonio desde la consideración por el ser testimoniante, ya no visto como un relato puesto en escena o las posibilidades e imposibilidades del lenguaje o como un ser necesario para la preservación de la memoria, si no que por el contrario se piensa con meticulosidad al ser en cuestión, para detener o evitar la repetición constante de lo traumático. A causa de esto, es que la autora plantea y cuestiona los conceptos de *aporía* y *redención* según la posibilidad de las narrativas, bajo estos términos, en acontecimientos traumáticos como lo ocurrido en Auschwitz. “Lo único que queda en estas narrativas es la eterna repetición del pasado en el presente y la ruina. En otros términos, se

transmite una vinculación a la pérdida como algo intramitable y continuo donde, por lo tanto, las posibilidades de elaboración o de duelo son imposibles.” (Veto 2012 p.85). Esto es uno de los puntos por lo que el abordaje testimonial es pensado y analizado desde esta perspectiva ética.

Como pregunta de investigación, se plantea: ¿Cuáles son las problemáticas éticas del abordaje actoral del testimonio traumático desde la óptica de Agamben que permiten una discusión crítica de sus formas de representación - presentación en el espectáculo del teatro documental?

De esta pregunta principal, se desprenden algunos cuestionamientos. Con base en las experiencias de los propios intérpretes ¿se podría llegar a construir un método para este tipo de representación? ¿O su carácter subjetivo y particular impide tal generalización? Si tal como se plantea anteriormente, es imposible representar el acontecimiento traumático, ya que esto conllevaría, consciente o inconscientemente, un goce estético de dicho trauma, ¿de qué manera se puede abordar, sin generar dicho goce?

A su vez, caben las preguntas: ¿Qué rol cumple el testimoniante en la escena del teatro documental?, ¿Qué sucede cuando debe llevarse lo real del testimonio al mundo de la representación escénica?, ¿Cómo el actor / actriz absorbe y se hace cargo del trauma del testimonio del otro?, ¿Cómo se interpreta un testimonio de un acontecimiento que no se ha vivenciado en carne propia?

Para responder estas preguntas, se plantea el siguiente objetivo general: Examinar las problemáticas éticas del abordaje actoral del testimonio traumático desde la óptica de Agamben para una discusión crítica de sus formas de representación - presentación en el espectáculo del teatro documental.

Y los siguientes objetivos específicos:

- Identificar las problemáticas éticas del abordaje del testimonio traumático desde la óptica de Agamben.
- Establecer las posibilidades y límites actorales en la representación y presentación del testimonio traumático.
- Discutir críticamente las formas de representación - presentación del testimonio traumático en el espectáculo del teatro documental.

La hipótesis de esta investigación expone que la perspectiva de los y las intérpretes al momento de abordar un testimonio, se relaciona con lo traumáticos del relato, considerando las dificultades de esto para no caer en la re-victimización del testigo ni del relato mismo. De igual manera, es importante considerar la importancia de la ética en este abordaje, ya que el concepto *ética* se va modificando acorde a las necesidades y la evolución de la sociedad, tal como se revisa anteriormente con el cambio de paradigma que se genera al suplantar las normativas religiosas sobre la conducta humana, descartándola como base principal.

Por ende, las problemáticas éticas del abordaje actoral del testimonio traumático desde la óptica de Agamben que permiten una discusión crítica de sus formas de representación - presentación en el teatro documental, recaen en la imposibilidad de poder representar lo real que no se ha vivenciado en primera persona (desde el intérprete) haciendo hincapié en que se aplica lo real ocurrido en un tiempo pasado y no en el acto del realismo de la representación, y en base a esto, como se logra transmitir la verosimilitud de un relato que no es propio, además se suma la complejidad de delimitar un margen ético general para este tipo de representaciones y la búsqueda de una metodología teatral aplicable para el abordaje del testimonio traumático, lo cual puede implicar la búsqueda de un trabajo interdisciplinario que dialogue con diversas herramientas, asimismo se puede plantear que los/las intérpretes deben, de manera consciente, posicionarse éticamente ante el trabajo en base al testimonio traumático de otro, y a su vez desarrollar metodologías teatrales específicas- particulares ante cada hecho y testimonio.

La investigación se halla dentro del paradigma cualitativo, pues no se busca exponer resultados objetivos, más bien, el objeto de interés es el cómo los sujetos experimentan los hechos sociales, en este caso, el cómo se enfrenta a la problemática en cuestión, profundizando con base en la experiencia.

Como enfoque metodológico, se propone un método (modelo) recientemente planteado por Max Van Manen (2003)⁵ y que mixtura el enfoque fenomenológico con el hermenéutico

⁵ “Van Manen, pedagogo neerlandés radicado en Canadá, es pionero en la configuración, consolidación y difusión de una variación de fenomenología hermenéutica llamada práctica o aplicada como metodología de investigación en las ciencias sociales y otras áreas disciplinares, pero especialmente en la pedagogía.” (Ayala, 2016, p. 361).

(FH para el autor). Para comprender este enfoque, se debe partir del hecho de que “el método de la fenomenología es que no hay método” (Van Manen, 2003, p. 48), debido a una larga, variada y rica historia de propuestas teóricas en torno a este enfoque. Por ello, Van Manen, influenciado por la Escuela de Utrecht, Husserl, Heidegger, entre otros, expone que el enfoque fenomenológico-hermenéutico “no es un método en el sentido de un conjunto de procedimientos de investigación que se pueden dominar de un modo relativamente rápido” (2003, p. 48), pues es una apertura hacia la experiencia vivida y sus significados, que son interpretados para aportar una nueva revisión al fenómeno estudiado. Cuando el autor se refiere a experiencia, sitúa al investigador en el plano de “una actitud o disposición de sensibilidad y apertura: es una forma de apertura a los significados cotidianos experimentados; significados experimentados como opuestos a significados teóricos” (van Manen cit. en Henriksson, y Friesen, 2012, p. 1). Todo ello implica una deconstrucción de los abordajes positivistas de investigación y un abrir los espacios hacia nuevas formas de mirar el mundo, como comenta Ayala:

Por tanto, es necesario planificar y consolidar espacios de aprendizaje donde sea posible de-construir esa mirada positivista sobre la realidad humana y social. Darse y darles a los estudiantes la posibilidad de experimentar las otras miradas, trabajando sobre la concepción personal de la investigación cualitativa: explicarla, cuestionarla, conceptualizarla (Sandín, 2006). (Ayala, 2016, p. 365).

Así, se posibilita la aplicación del método reflexivo del que habla Van Manen en el que se “interpretan los aspectos de significado del fenómeno”, como comenta Ayala (2016, p. 365). El enfoque FH se orienta a la dimensión humana sin dejar de lado los aspectos técnicos que posee cualquier investigación: cotejar dicha dimensión con la dimensión teórica para ayudar a la interpretación. En el caso de la presente investigación, servirá para estudiar los aspectos éticos del testimonio traumático que pertenecen al *mundo de la vida* (Van Manen, 2003, p. 27), aquel mundo experimentado del sujeto testimoniante que será interpretado y reflexionado a la luz de las propuestas teóricas de Agamben, quien se centra en la laguna del relato como aquel espacio prereflexivo desde donde surge la experiencia real, indagado con sensibilidad para conocer/vivir la naturaleza esencial del hecho que origina el relato testimonial, en aquel silencio que contiene el dolor del trauma. Cabe aclarar que este enfoque permite la discusión de la experiencia sin que necesariamente se resuelva un problema, sino más bien, generando otras interrogantes frente al fenómeno estudiado.

De esta manera, Van Manen aclara que aunque no se conciba como un método propiamente tal, en un sentido convencional, se desarrolla por medio de métodos que se inspiran en la tradición que el autor entiende como “un conjunto de conocimientos e ideas, una historia de vida de pensadores y autores que, si son tomados como ejemplo, constituyen tanto una fuente como una base metodológica para presentar las prácticas de investigación en ciencias humanas” (2003, p. 48). Por ende, este camino (*Methodus*, en su origen epistemológico latino) de investigación involucra el pensamiento y la actitud del investigador respecto a nociones y presupuestos de la fenomenología y la hermenéutica:

El investigador FH está interesado primordialmente por el estudio del *significado esencial* de los fenómenos así como por el *sentido y la importancia* que éstos tienen. (...) Del mismo modo, es esencial para el investigador comprender, por ejemplo, la idea FH de la naturaleza del conocimiento (...) y su vinculación con la práctica (Cf. Van Manen, 2003). (Ayala, 2008, p. 411).

Para esta investigación, discutir y reflexionar sobre el sentido ético de la representación testimonial es fundamental para el actor del teatro documental, pues trabaja desde y con materiales sensibles y con seres humanos que han pasado por experiencias traumáticas. El actor/actriz que se acerque a estos materiales, a estos testimoniantes, deben tener resguardos éticos en su estudio para evitar el daño al ser humano, que al recordar y testimoniar, revive el suceso que originó el trauma. Esta investigación, desde este enfoque, permitirá generar cuestionamientos en torno a estas problemáticas éticas para configurarse como un documento de reflexión para los actores y para el teatro documental.

El autor de este enfoque, propone, a su vez, una serie de actividades de investigación que se encuentran dentro de dos tipologías metodológicas: las de la naturaleza empírica y las de naturaleza reflexiva.

Los métodos *empíricos* se orientan a la recogida de material experiencial o de la experiencia vivida. En ellos el interés desarrollado por el investigador es más claramente descriptivo. Algunos de los métodos empíricos propuestos por Van Manen son: *la descripción de experiencias* personales, las experiencias de otros u obtención de descripciones en fuentes literarias); *la entrevista conversacional*, y *la observación de cerca*. Cada una de estas actividades, en apariencia comunes a otros enfoques de investigación de corte cualitativo, tienen como peculiaridad fundamental la naturaleza de la pregunta que se formulan: “¿Cuál es la *naturaleza* de este fenómeno (...) en tanto que experiencia *esencialmente humana*?” (Op. cit. 80). Por su parte, los métodos *reflexivos* pretenden analizar y determinar las estructuras

esenciales de la experiencia recogida. Los principales métodos reflexivos son *los análisis temáticos, la reflexión temática, la reflexión lingüística* (estudio de etimología y expresiones lingüísticas cotidianas), y la *reflexión mediante conversación*. (Ayala, 2008, p. 412).

Entonces, para llevar a cabo esta investigación, las técnicas utilizadas para el levantamiento de la información serán la revisión documental en torno a los conceptos de memoria y testimonio, centrándose en la propuesta de Agamben sobre la laguna del relato o lo que viviescas concibe como el silencio en donde se puede experimentar y representar el horror. A su vez, para abordar las experiencias de los testimoniantes y los actores, que serán concebidos como intérpretes (actorales) y testimoniantes (de su propia experiencia) al mismo tiempo, se realizarán entrevistas en profundidad y entrevistas convencionales:

La entrevista en profundidad aspira obtener información sobre el objeto de estudio asumiendo que esta información está presente en la biografía de la persona entrevistada. En esta entrevista se recoge la *interpretación* que la persona tiene acerca de la experiencia. [para los testimoniantes] Por el contrario, la entrevista conversacional aspira a obtener el *significado vivido* de determinada experiencia prescindiendo de las interpretaciones subjetivas acerca de ella. [Para los actores]. (Ayala, 2008, p. 412).

De esta forma, las entrevistas a testimoniantes, intérpretes y directores/as que posean experiencia en teatro documental, permitirá generar un acercamiento directo e intimidad con la persona entrevistada para así, poder profundizar de manera particular y con diversos puntos de vista sobre el tema planteado, permitiendo, a su vez, que el entrevistador tenga la libertad de poder ahondar y reflexionar en ciertas preguntas en relación a la respuesta del entrevistado. Otra actividad investigativa será la de realizar observación cercana, que:

(...) pretende aproximarse, de la forma más cercana posible, al mundo vital de la persona observada con el fin de llegar a aprehender —*in situ*— el significado de determinada experiencia vivida por ella. (...) la observación de cerca evita cuidadosamente formularse esquemas de pensamiento previos (ya sean personales o teóricos) (...) Asimismo, en la observación (...) de cerca el final del proceso —y es su elemento distintivo— es la *elaboración de anécdotas* (cf. Van Manen, 2003). (Ayala, 2008, p. 412).

Por medio de esta observación, se indaga en aquellos signos corporales, gestuales y silentes que contienen los actos comunicativos, configurándose como aquellas anécdotas que menciona Ayala y que se interpretarán bajo la perspectiva de Agamben.

Se considera relevante la constante recopilación y necesidad de testimoniar, para la reconstrucción, rescate y re-valoración de la memoria sobre todo en contextos de grandes acontecimientos que conllevan eventos atroces, en un ámbito cercano y nacional, es posible que se levanten, o que ya existan, puestas en escena en relación al estallido social iniciado en octubre del 2019, en el cual dentro de las diversas aristas que se pueden tomar de dicho suceso, se encuentra la mutilación ocular como acto de violencia y represión, lo cual desde el ámbito artístico obliga éticamente a (re) pensar sobre la escenificación de este acontecimiento recientemente traumático, y el impacto que puede generar en quienes lo vivenciaron hasta el punto de la mutilación.

Realizar esta investigación es importante para la disciplina teatral, dado que el carácter sensible y humanitario que le entrega la perspectiva de Agamben al abordaje testimonial, abre el espacio para analizar y repensar las formas de representación de la realidad en el teatro actual. Existen compañías teatrales que trabajan los testimonios traumáticos de actores y no actores en escena, lo cual obliga a quienes estén a cargo a buscar estrategias desde la disciplina misma, y otras disciplinas, para mantener el límite ético en la puesta en escena. Se espera con esta investigación examinar específicamente a actores/actrices que se ven enfrentados a interpretar los testimonios traumáticos de otros, lo cual ha sido poco abordado en la disciplina por la dificultad misma y la problemática de representar el trauma ajeno, es por esto que la búsqueda de las problemáticas éticas en si abre camino para acercarse a una posible respuesta del ¿Cómo hacer? o bien, al acercarse a estas problemáticas, abrir mayores interrogantes en relación a estas, es necesario mantener la investigación sobre un tema tan sensible como lo es el testimonio, puesto que tal como va evolucionando la sociedad, van modificándose los puntos de vista para abarcarla.

Capítulo I:

El Testimonio y su abordaje ético

1.1 Irrupción de lo real: el testimonio

Este punto inicia con las consideraciones sobre el concepto de *realidad* o *lo real* desde una perspectiva filosófica, abordando el debate sobre la construcción de la realidad desde un punto de vista objetivo y subjetivo, para desde ahí, comprender el carácter contextual que conlleva el acto de testimoniar y cómo esta realidad se introduce en un contexto teatral. Es sabido, que la búsqueda de una definición del concepto realidad es problemática y controversial, debido a los diversos significados que se le ha otorgado en la historia del pensamiento (Tovar, 2000, p.30). Entendiendo estas complejidades, es que se intentará precisar el concepto sin pretender cerrarlo en una definición única y fija.

En primera instancia, se puede abordar ‘lo real’, pensando en que esto hace la diferenciación, por ejemplo, entre la percepción y las alucinaciones, entre sueños e ilusiones (Franceschi, 1929, p. 156), entendiendo que la percepción, si bien puede ser subjetiva, está fundamentada en lo concreto y tangible, sin embargo, es posible la confusión entre estas diferenciaciones, ya que poseen una condición subjetiva, pero efectivamente lo que hace la diferencia entre ellos es el carácter de ‘realidad’, con ello, se ha de decir que la *realidad* se define de manera empírica, determinando lo que es verdadero y lo que es falso, pues, según Maturana: “el empirismo sostiene (...) de muchas maneras y muy complejas, qué existe una certeza inmediata del mundo exterior y que ella es lo confirmante.” (1995, p. XIX). Lo que ratifica que la *realidad* está ligada a lo verdadero o falso, de ahí es que al querer afirmar que algo es *real*, no se pretende más que recalcar que se trata de algo verídico. Continuando con estas interpretaciones, Maturana propone un análisis sobre la realidad objetiva o construida y en ella plantea:

En la cultura occidental (...) hablamos cotidianamente de la realidad y de lo real como un dominio de entidades que existen independientemente de lo que hacemos (...) El flujo de la vida cotidiana normal y la experiencia, donde las cosas se nos manifiestan como si estuvieran allí independientemente de lo que hacemos, parece confirmar esto (1995, p. 30).

Esto propone, que lo que consideramos como *realidad* desde la cultura occidental, es algo que va más allá de cada ser humano, ya que sin importar si estamos presentes o no, va a seguir existiendo, esto se puede entender desde un peso material que se le otorga a lo que nos

rodea y lo que enmarca el cómo percibimos esa realidad, que va a depender de cada subjetividad, sin embargo, no deja de existir el carácter material de lo tangible que va más allá de cada interpretación, Neumann, citando a Kant, ejemplifica este punto diciendo:

Que el rojo, en sus muchas variantes, tenga una longitud de onda entre 590 y 750 nm es una cuestión atribuible al fenómeno. Pero que este fenómeno desate en mí una percepción específica que se llama ‘rojo’ es un asunto cuya explicación no se remonta sin más al fenómeno físico. (2009, p. 268).

Es este fenómeno físico, al que le atribuimos la característica de *real*, ya que es lo que podemos identificar con uno o más sentidos. Siguiendo esta misma línea, se puede decir que la realidad es aquello que corresponde a una sensación (en general) percibida en un debido tiempo y espacio determinado.

Percibimos lo materialmente dado en la medida en que somos afectados por la materia en tanto articulada realmente. La expresión “articulada realmente” no alude al hecho de que la articulación de lo material tenga efectivamente lugar, sino que la expresión se refiere a la modalidad que asume esta articulación. Vale decir, materialidad es realidad. (Neumann, 2009, p. 260).

Esta afirmación se relaciona al fenómeno físico de las cosas e invita a pensar la realidad desde su construcción concreta, sin quitarle el énfasis a la percepción de la sensación de esa materialidad, sin embargo, Neumann expone que aunque no exista una sensación, la realidad seguirá existiendo en tanto exista su materialidad.

Ahora bien, volviendo a la perspectiva expuesta por Maturana, quien sostiene que la cuestión de la *realidad* determina el cómo la persona decide vivir su vida y así forjar sus relaciones, aceptaciones y/o rechazos con otros seres humanos (1995, p.11), se comprende que la concepción de la realidad es lo que delimita los tipos de relaciones entre seres humanos y el cómo el individuo se puede desarrollar dentro de esa realidad. Como bien se ha dicho, existen elementos que pueden ser transversales a toda cultura, por ejemplo, la existencia de la naturaleza, es indiscutible que la naturaleza como tal es real y existe sin necesidad de la presencia y/o intervención humana, sin embargo, lo que determina nuestra realidad es el cómo nos relacionamos, en este caso, con la naturaleza, lo cual está definido por nuestra concepción

cultural que delimita y abre espacios para que existan diferentes realidades en relación una misma cosa. Según Maturana:

Existimos como seres humanos solo en un mundo social que, definido por nuestro ser en el lenguaje, es el medio en que nos realizamos como seres vivos, y en el cual conservamos nuestra organización y adaptación. En otras palabras, toda nuestra realidad humana es social, y somos individuos, personas, solo en cuanto somos seres sociales en el lenguaje. (1995, p.13).

Bajo estas afirmaciones, se comprenden las percepciones de lo real en la construcción de lo que se recuerda para poder dar testimonio sobre algún acontecimiento, conjugando el concepto realidad con veracidad. En el contexto de la representación escénica, la concepción de lo real ha sido un conflicto, debido a la complejidad de su representación, por lo que la búsqueda ha ido encontrando soluciones en la integración de materialidades que pudiesen aseverar la veracidad de lo puesto en escena. De igual manera, “lo real aparece siempre asociado al individuo, al cuerpo individual o a la perspectiva del individuo que contempla, que interpreta, que traduce.” (Sánchez, 2007, p.4), por lo que este acto de incorporar la realidad en escena, puede también estar sostenido por la presencia de un individuo, utilizando su corporalidad y vivencia como materialidades; es aquí donde se aborda la utilización de testimonios en escena, no solo como una narración que puede ser oral o escrita, sino como testimonio en todo lo que comporta como veracidad en el cuerpo mismo del ser testimoniante.

1.1.1 La palabra y el silencio.

Primero que todo, el ser humano es un ser comunicativo y lo que lo diferencia de otras especies, según algunos estudios, es la forma de comunicación, la producción del habla, el acto de formular y emitir palabras con un sentido lógico. La palabra en sí, esta compuesta por signos que, al generar un nexo con el significado, se convierten en lenguaje, en esta línea: “El rol de la palabra es hacer presente lo que se quiere significar, su función es comunicar y se comunicará tanto más eficazmente cuanto el significado sea el mismo tanto para quién habla como para quien escucha” (Cuesta, 2008, p.108).

Esto es un punto de inicio contextual para comprender de manera sencilla a lo que se refiere *la palabra*, pues bajo esta afirmación se halla el concepto en su relación con un otro,

concentrando su finalidad en la comunicación para lo cual es necesario que exista un emisor y un receptor que manejen un mismo código de lenguaje, en función de que el mensaje sea decodificado correctamente. Desde una perspectiva más amplia, David Le Breton plantea que:

Pensar el mundo significa hacerlo inteligible mediante una actividad simbólica cuyo campo de acción reside en el uso apropiado de la lengua: el mundo se descubre a través del lenguaje que lo nombra. El pensamiento está hecho de palabras que dan cuenta de los incesantes acontecimientos que alojan el discurso de la existencia (1997, p. 7).

Esto permite comprender el lenguaje desde la palabra, para poder dar valor y significado al cómo percibimos el mundo desde la sensación, utilizando la lengua como medio no solo para la comunicación con un otro, sino, para la comprensión individual del significado que le otorgamos a lo que percibimos.

En cuanto a la concepción del lenguaje, Cuesta, citando a Benjamin, se refiere a la comunicación del lenguaje, diciendo que: “el lenguaje comunica la entidad respectivamente lingüística de las cosas, mientras que su entidad espiritual solamente trasluce cuando está directamente resuelta en el ámbito lingüístico, cuando es comunicable” (2008, p. 109), esto significa que lo que comunica el lenguaje es la esencia del lenguaje mismo. La expresión, según Benjamín (2008, p. 109), es sinónimo de lenguaje, considerando que todo lo que existe debe, de una u otra manera, tener expresión, y por lo tanto, un lenguaje. Esto desestima la idea preconcebida del lenguaje solo como una sucesión de palabras que se ordenan en un sentido lógico para comunicar.

Bajo esta óptica, se aborda el concepto y las implicaciones del silencio como parte esencial del lenguaje y de la expresión, entendiendo que la palabra y el silencio no son opuestos, más bien, ambos son importantes para la emisión de un mensaje, no podría existir el lenguaje sin la presencia de ambos.

Pensar en el silencio, es adentrarse en la percepción de la expresión corporal, emocional y contextual, el cual invita a prestar mayor atención a los detalles y diversas formas de la expresividad desde la pausa y el acto de escuchar, el silencio es tan poderoso como medio de comunicación como lo es la palabra, en un sentido lingüístico, marca las pausas, tiempos, ritmos en el acto del habla y desde en un sentido filosófico:

Dice lo que las palabras no sabrían expresar, concede plaza a una emoción que un enunciado no habría sabido calibrar. Muestra también la reserva de la persona que aun medita su decisión, aunque en otras ocasiones puede ser la clara información del enfado. El silencio adquiere su significación en función de los usos culturales de la palabra, del estatuto de participación de los presentes, de las circunstancias y del contenido del intercambio y de la historia personal de los interlocutores. (Le Breton, 1997, p. 57).

Esto abre una infinidad de posibilidades en relación a la percepción del silencio, desde una intención hasta una emoción que muchas veces es imposible de comunicar por medio de la palabra, aseverando que la percepción de los silencios varía en concordancia a la construcción cultural que ha experimentado el hablante.

Bajo la óptica de Agamben (2000), luego de los sucesos ocurridos en Auschwitz, se abre un fuerte cuestionamiento acerca de la eficacia de la palabra, la pertinencia del silencio y el significado y urgencia del testimonio, en relación a las imposibilidades de la comunicación de hechos traumáticos. Para el filósofo italiano, luego de los testimonios traumáticos de las experiencias vividas por las víctimas sobrevivientes del nazismo en los campos de concentración de la Segunda Guerra mundial, surge la imperiosa necesidad de transmitir el testimonio, apropiándose de la palabra y del acto de contar, por un lado, y del silencio, por el otro. Una voluntad de testimoniar, que Le Breton relaciona con el hecho de no repetir el horror:

La voluntad de dar testimonio del horror suele ir paralela al mutismo, por la impotencia del lenguaje para dar cuenta de una monstruosidad que ha asolado la existencia y desbordado la capacidad expresiva de las palabras. Una experiencia de lo indecible que, a pesar de todo, hay que intentar contar para conjurar el olvido, en la esperanza de que en el futuro no se vuelvan a repetir situaciones parecidas. (1995, p.83).

Esta aseveración, destaca la importancia del lenguaje y la palabra para transmitir los sucesos traumáticos a pesar de lo complejo y difícil que esto pueda resultar, hacer el hincapié en la necesidad de los relatos para valorar los sucesos traumáticos y otorgarles una importancia en el desarrollo de la sociedad, considerándolos como base para no repetir sucesos que impliquen violaciones a los derechos humanos.

Asimismo, desde esta valoración y el acto del habla, es que el rol artístico toma la posición política y ética para desarrollar espacios donde ocurran los actos de testimoniar, sin

embargo, esto también posee controversias, retomando la discusión propuesta por Adorno: “luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz es cosa bárbara escribir un poema” (Adorno en Veto, 2012, p. 74), poniendo en disputa no solo lo comprendido en su totalidad desde la literatura como poema, sino, cualquier intento o acto artístico que conlleve un goce estético sobre la representación de un suceso traumático, por lo tanto, es una invitación a pensar que no es ético hacer arte del horror después del acto traumático de Auschwitz.

Bajo esta afirmación de que el rol artístico toma posición política y ética, es que Benjamin se refiere a la estetización de la política, la cual analiza que desde la revolución industrial es imposible la singularidad en el arte, porque todo se reproduce técnicamente, partiendo con el desarrollo del cine y la fotografía, por lo que la construcción artística ya no es único ni singular ya que se puede repetir, por lo tanto pierde la capacidad de singular e irrepetible, pierde su aura:

Podremos decir: en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta. El proceso es sintomático; su significación señala por encima del ámbito artístico. Conforme a una formulación general: la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible. (Benjamin, 1989, p.3).

El arte pasa a vivir en la época de la reproductividad técnica, técnicamente se reproduce de manera infinita, pierde su categoría artística y frente a eso, la salida posible que plantea Benjamin (1989) es el arte por la política, ya que como el arte es reproducible y con mayor alcance, entra en la vida política y por ende a tener una razón política y no una razón artística pura. En efecto bajo la óptica de Paredes, quien analiza el concepto propuesto por Benjamin (1982), considera que:

Las consecuencias últimas del arte por el arte⁶, principalmente desde el lado de la experiencia estética del espectador. La estetización de la política lleva a su punto máximo la absoluta autonomía de la obra de arte y, por eso, la realiza de manera

⁶ El arte por el arte es un concepto que deja fuera cualquier consideración extra estética, es el arte autorreferencial y absolutamente autónomo que se preocupa sólo por sí mismo y deja por fuera todo reparo cognitivo, histórico, ético o social. Lo importante en esta concepción del arte es que la obra pueda realizarse a toda costa, incluso aunque perezca el mundo. De esta forma, el arte por el arte tiene como único criterio el mérito estético: “¿Qué importan las víctimas si el gesto es bello?” ¿qué importa la muerte de un individuo si esto permite la creación de una obra inmortal? (Paredes 2009, p.92).

acabada. La obra que vale por sí misma, que es completa y plenamente autosuficiente, evade las preguntas éticas y políticas desatadas por la glorificación de un acontecimiento bélico que genera el exterminio de seres humanos. (2009, p.93).

Sin duda esta dualidad entre estética y política resulta conflictiva, donde Benjamin, analiza la peligrosidad del carácter estético con el que se observan las guerras bajo una glorificación fascista, anteponiendo la concepción de belleza estética ante cualquier observación social y/o ética, ya que lo importa es la experiencia estética y no las consecuencias humanitarias que pueda traer consigo un acontecimiento de exterminio. Por consiguiente, Paredes (2009) genera una oposición a esta problemática, citando a Ranciere propone:

la relación entre estética y política no debe entenderse a partir de dos ámbitos absolutamente separados que entran en conexión una vez los criterios de uno invaden el campo del otro, sino como un vínculo que ya habita en la definición misma de cada uno de los dos ámbitos. Por eso Ranciere plantea que la relación entre arte y política debe ser entendida a partir del encuentro entre una “política de la estética” y una “estética de la política” (Rancière en Paredes 2009, p.95).

Estas consideraciones sobre estética y política permiten reflexionar que la representación de actos traumáticos, además de contener un conflicto ético, se plantea desde una imposibilidad estética.

Para finalizar, volviendo a lo planteado por Agamben (2000), es preciso detenernos en su reflexión sobre la laguna que poseen los relatos traumáticos, donde precisamente se genera esta dicotomía entre la palabra y el silencio, el testimoniar lo que no se puede testimoniar, “La prohibición de callar, de resistir al olvido, como también al silenciamiento pretendido por los verdugos pareciera imponerse a los sobrevivientes de modo ineludible, pero siempre bajo una conciencia de una imposibilidad de hablar” (Cabrera y Tesche, 2017, p. 101), lo cual está relacionado con la voluntad de testimoniar, versus las imposibilidades de aquella voluntad, impuestas, sea por factores externos, como es el caso mencionado del silencio exigido por los verdugos, u otros factores o sucesos, como la imposibilidad de dar testimonio ya que se ha partido de este mundo. El verdadero testigo es quien ya no puede otorgar su testimonio, ya

que se enfrentó hasta el último suceso del horror ocurrido en las cámaras de gas. (Agamben 2000, p.20).

1.1.2 Testimoniar por delegación

En este punto, se aborda con mayor profundidad el término testimonio, comprendiendo su carácter y su relación con la realidad, en conjunto con el análisis sobre los silencios que este sugiere. Primeramente, se debe entender la figura del testimoniante como un testigo: “El testigo es aquel que puede dar cuenta de un suceso en virtud de su participación en el hecho testificado, por lo que resulta evidente que el testimonio supone la existencia de un testigo” (Cabrera, 2011, p. 105). A raíz de esto, es que desde Auschwitz se le otorga el carácter de sobrevivientes testigos a quienes lograron sobrevivir para poder contar, teniendo en cuenta que la finalidad de las cámaras de gas era desaparecer a todo testigo posible.

De esta manera, se comprende que el testigo está en condición de contar y transmitir todo lo que observa y experimenta en primera persona, sin embargo, existe un tipo de testigo propuesto por Agamben, que define como testigo por delegación, que:

Le otorga al testigo sobreviviente un estatuto muy particular; en el sentido de ocupar la posición de aquel que habla por delegación; habla de una experiencia que no alcanzó a atravesar en toda su completud, y de una experiencia además, estructuralmente por fuera del lenguaje. (2000, p.7).

Con esto, Agamben se refiere a la posición que adoptan quienes lograron sobrevivir al exterminio, ya que el autor posiciona al testigo integral como quien atravesó completamente toda la experiencia de las cámaras de gas, por lo que no puede dar testimonio sobre eso. Sin embargo, quien logró sobrevivir es quien testimonia por los que no están. Entendiendo esta perspectiva, es que el sobreviviente testigo acude al silencio de quien no puede explicar con la palabra el horror vivido o presenciado, a lo que Agamben se refiere con la laguna del relato. También, al acto de testimoniar una vivencia que no se experimentó en su totalidad, es decir, hasta la muerte.

Continuando con lo propuesto por Agamben, se presenta otro testigo, el que se mantiene en el limbo, un ser que no pertenece en su totalidad al mundo ni de los muertos ni de los seres

vivos, este testigo es denominado como *musulman*, el que también carece de la posibilidad de dar testimonio:

Los que hemos sobrevivido somos una minoría anómala, además de exigua: somos aquellos que por sus prevaricaciones, o su habilidad, o su suerte, no han tocado fondo. Quien lo ha hecho, quién ha visto a la Gorgona, no ha vuelto para contarlo, o ha vuelto mudo; son ellos, los "musulmanes", los hundidos, los testigos integrales, aquellos cuya declaración habría podido tener un significado general. Ellos son la regla, nosotros la excepción... Los que tuvimos suerte hemos intentado, con mayor o menor discreción, contar no solamente nuestro destino sino también el de los demás, precisamente el de los "hundidos"; pero se ha tratado de una narración "por cuenta de terceros", el relato de cosas vistas de cerca pero no experimentadas por uno mismo (...) Nosotros hablamos por ellos, por delegación (Lévi cit. en Agamben, 2000, p.18).

Esto plantea una disyuntiva desde ese *deber* de contar, no solo el relato mismo, sino el de otros, lo cual otorga un peso y una responsabilidad sobre quien testimonia; Este gesto desde la responsabilidad, como lo plantea Agamben, es apreciado desde un punto de vista netamente jurídico, una responsabilidad impuesta desde un carácter político, el cual determina su relevancia en relación a la culpabilidad presentada en el acto de arrepentimiento o del deber de contar. Esto implica entrar directo en el ámbito del derecho, no así en el ámbito de la ética. (2000, p.13) Con responsabilidad jurídica⁷, se hace referencia a la responsabilidad por un daño hacia otro, quien, bajo el parámetro legal, es merecedor de la protección que brinda el sistema jurídico para resguardar la integridad del sujeto.

Esto resulta importante de considerar, ya que adiciona complejidad a la acción de testimoniar por otros, la complejidad del resguardo ante un sistema, considerando las condiciones legales de dicha acción. Si bien, al hablar sobre condiciones legales se puede inferir o creer que se trata de castigar/condenar o no a un sujeto por sus actos, bajo esta investigación no se pretende posicionar como correcto-incorrecto, legal-ilegal, dicho acto de testimoniar, sino que se considera como un punto que conlleva también su complejidad sin la

⁷ Se utiliza el concepto de responsabilidad y ámbito jurídico, en base a la posición que plantea el autor, sobre la responsabilidad, donde esto pasa a estar irremediamente contaminado por el derecho (Agamben 2000, p.13), tomando en consideración la definición de García (2012), quien expone la responsabilidad jurídica donde mediante acciones o mediante omisiones, un sujeto ha de procurar que otro u otros no sufran cierto daño. Cuando se señala a un sujeto como responsable de ese mal o daño que otro ha padecido, el sistema normativo de que se trate imputa al sujeto responsable una consecuencia negativa, una sanción, en sentido lato del término. (García, 2012, p. 126).

necesidad de entrar en la dicotomía de posicionar la acción en un punto o en otro, más bien se estima que no se debe pasarse por alto.

Continuando con el mismo análisis, bajo esta aseveración que realiza Agamben sobre que la responsabilidad es competencia del derecho y no de la ética, es que se realiza una observación ante esta polarización, ya que las normas judiciales están establecidas, de igual manera, bajo un parámetro ético y moral, por lo tanto, dicha responsabilidad inevitablemente posee un carácter ético.

Este último punto, permite abordar otra problemática desde la perspectiva del testimoniante y reflexionar sobre cómo el acto de contar se transforma en un acontecimiento legal, por lo que al momento de presentar estos testimonios en escena, además de poseer una complejidad ética, conlleva una responsabilidad jurídica, lo que para la escena teatral conlleva una búsqueda en profundidad cuando se decide trabajar con el testimonio traumático en escena, ya que se debe considerar desde el ámbito actoral, el cómo trabajar evitando la carga de la culpabilidad sobre lo que se está presentando, considerar la responsabilidad legal y ética que conlleva tal acto, por lo que antes de poner un testimonio traumático en escena se debe comprender y tener muy claro cuál es el objetivo y la finalidad de presentar y representar un trauma en escena. Veto, enfatiza en esto último desde lo ocurrido en Auschwitz, recalcando que:

Se está lidiando con el sufrimiento de muchísimos seres humanos, con las vidas trastocadas para siempre de los sobrevivientes y con la memoria que de ese sufrimiento, de esas muertes sin rito, de esos cuerpos insepultos, tienen sus herederos y probablemente muchos otros. (2012, p. 76).

Es fundamental tomar en cuenta todas estas capas cuando se habla de *delegación*, si bien, el autor se enfoca en un testigo testimoniante que vivenció el mismo contexto que el testigo integral, cuando se aborda esta fisura en la representación escénica se expone el relato a transformaciones, desde el momento en que se busca la repetición y el ensayo de este, hasta el punto de la delegación del relato, es decir, cuando quien narra es un intérprete y no quien experimentó la situación, lo que genera un cambio en el carácter íntimo e individual de la narración, por lo que se pierde la particularidad del acto de testimoniar.

A causa de esta delegación, es que el rol del actor/actriz se debe trabajar con mayor cautela, y para ello, se comienza entendiendo que existen varias técnicas interpretativas a considerar, que permiten la articulación del trabajo del interprete, dependiendo de las decisiones que se tomen para construir una puesta escena. Asimismo, existe un punto transversal donde, tal como lo plantea Karina Mauro (2014), “El Yo actor⁸ debe mantener al margen su identidad personal para poder accionar en base a la identidad de todo aquello que se encuentra durante la situación de actuación⁹” (p.143). Esto permite mantener la atención en la ficción representada para poder ser contemplada.

Ahora bien, se comprende que esto es lo básico para sostener una representación interpretativa, que conlleve la personificación y que se encuentre trabajado bajo los parámetros de las técnicas de actuación¹⁰ y de las metodologías específicas¹¹, donde a la vez se plantea que el sujeto (yo actor) debe adquirir un punto de vista personal frente a lo que debe interpretar y comunicar, ya que esto permite trabajar desde la particularidad evitando los estereotipos (p.149). Por lo tanto, el trabajo interpretativo desde la técnica y la metodología, permite potenciar el nivel interpretativo y comunicativo.

Lo mencionado anteriormente resulta fundamental de profundizar, sobre todo al plantearse en esta tesis el tema de la interpretación actoral de un acontecimiento traumático, por lo tanto, se deben considerar, según la lógica de Mauro, mayoritariamente las metodologías específicas y el trabajo identitario a realizar, por lo que surgen los cuestionamientos: ¿Es posible abordar un testimonio traumático por delegación desde la personificación?, ¿Cuál es el punto que separa al personaje de la persona para abordar el testimonio?, ¿Es posible personificar a quienes vivenciaron experiencias traumáticas? Para discutir estas interrogantes es que, considerando a Weisz (2009) se observa el concepto de *despersonificación*, tomando en cuenta que la idea de personificación propone un punto donde

⁸ Concepto propuesto por la autora para determinar la instancia en que el sujeto, desde un punto de modificación identitaria, se posiciona frente a un público espectador.

⁹ Concepto propuesto por la autora bajo un contexto de tiempo/espacio, donde el sujeto se posiciona como Yo actor, y la ejecución de las acciones encuentran justificación y fundamento para ser contempladas.

¹⁰ Se refiere al concepto propuesto por la autora, definiendo “Técnica de Actuación como el conjunto de procedimientos que se ponen en práctica durante la formación del actor, a partir de la relación que se establece entre el docente o quien cumple dicha función el alumno o aprendiz y sus compañeros, en pos de que el sujeto asuma su identidad actoral compartida frente al espectador, posicionándose así en la situación de actuación” (p.147)

¹¹ Una metodología específica, en palabras de la autora, “es aquel conjunto de procedimientos que prepara al actor para la actuación en un determinado universo estético y en muchas ocasiones, también ideológico o ético” (p. 96).

el personaje “termina” y la despersonificación emprende una indagación de lo que se señala como lo personal, la identidad (p.102), exponiendo que las ficciones personales no deben ser las mismas. Además, el autor plantea una:

Bifurcación que rompe con la linealidad, es factible interrumpir los discursos unilaterales. La consecuencia inmediata es que el significado unívoco del discurso pasa a segundo plano, lo que se busca son las voces y resonancias no manifiestas (...) No hay pues, la posibilidad de encerrar al personaje en la costra de un discurso que tenga un significado hegemónico. Me percaté de mi anhelo utópico pero en este puede abrirse el proceso de una invención futura donde los límites del personaje queden abiertos. (Weisz, 2009, p.100).

Esto presenta una alternativa a lo propuesto por Mauro (2014), donde se piensa la representación desde el trabajo con la identidad misma, lo que permite llegar más allá del momento de contemplación. Este trabajo de despersonificación permite buscar una alternativa para deconstruir la representación y romper con la ilusión dramática, sin pasar a ser la dualidad de la personificación, más bien “es la figura de una alteridad de la personificación, su sombra, su mala conciencia. Esto quiere decir que existe la imposibilidad de fijar el discurso absoluto de la persona” (Weisz, 2009, p.103), por lo que el trabajo, desde el reconocimiento de la identidad, posiblemente pueda ser una opción para abordar la representación, sin la construcción de un personaje meramente ficticio.

1.2 La importancia de la memoria

Al referirnos a la memoria, nos introducimos en un ámbito amplio sobre el concepto mismo, los usos, las formas de construcción, la veracidad, los componentes, el carácter político, y así se podría seguir desglosando; Sin embargo, lo que trasciende todas las aristas de esta concepción es que, indudablemente, la memoria cumple un rol fundamental en el desarrollo humano individual y el desarrollo de una sociedad.

Pero para poder comprender esta importancia, se debe considerar la construcción de la memoria en un espacio- tiempo, mantener la conciencia del tiempo que pasa es lo que se domina como memoria, ya sea individual o colectiva. “La memoria no está en nosotros, somos nosotros quienes nos movemos en una memoria-ser, en una memoria-mundo.” (Deleuze, 1986 p. 136). Lo propuesto por Deleuze, permite estimar la memoria en un espacio

por el cual se puede transitar desde las concepciones de un pasado, presente y futuro, el cual circula por diversas capas, en las cuales, Deleuze propone:

El pasado como preexistencia en general y el presente como pasado infinitamente contraído, están pues, todos los círculos del pasado que constituyen otras tantas regiones, yacimientos, capas estiradas o encogidas: cada región con sus rasgos propios, sus «tonos», sus «aspectos», sus «singularidades», sus «puntos brillantes», sus «dominantes». Según la naturaleza del recuerdo que buscamos debemos saltar a tal o cual círculo. (1986, p. 136).

Esto conlleva una relación directa con la selección de los recuerdos y la necesidad del olvido, lo cual se profundizará en el siguiente sub punto; Cabe destacar que el acto de testimoniar o de recordar toma mayor necesidad y mayor potencia cuando los acontecimientos vividos son de un carácter trágico y excepcional, por lo que la acción se transforma en un deber (Todorov 1995, p. 18). Por ello, el siguiente punto se aborda la importancia de la memoria desde la perspectiva de Todorov, como un deber de preservación que recae en todo ser humano.

1.2.1 La memoria y el deber de preservarla

La preservación de la memoria conlleva en sí, un proceso de reconstrucción del pasado, esto según Todorov (1995 p.14) es percibido como un acto de oposición al poder, ya que permite – en parte – la liberación ante el intento de supresión de información de los regímenes totalitarios. Esta afirmación permite comenzar la discusión sobre la importancia de la preservación, considerándolo desde un ámbito político y territorial, donde existe un reconocimiento social y grupal que permite – de cierta manera- el beneficio sobre dicho reconocimiento social, transformándolo en un acto singular; sin embargo, para los poderes estatales este recurso de reconocimiento y de reconstrucción del pasado son especialmente útiles cuando las pertenencias son reivindicadas por primera vez: “conmemorar a las víctimas del pasado es gratificador, mientras que resulta incómodo ocuparse de las de hoy en día” (Todorov 1995, p.52). Esto se plantea como una crítica ante el abuso político que se

ha hecho de la reivindicación de la memoria, exponiendo que es más simple recordar el pasado, que utilizarlo para poder dedicarse al presente.

Por otra parte, para este análisis se pone en discusión la dicotomía entre “memoria y olvido”, aspectos que para el autor no son opuestos bajo ningún punto de vista, más bien son necesarios entre sí, el proceso de reconstrucción de la memoria equivale en sí mismo a una selección, pues, “algunos rasgos del suceso serán conservados, otros inmediata o progresivamente marginados, y luego olvidados” (Todorov 1995, p.16), lo cual propone, por un lado refiriéndose a “algunos rasgos”, que el recuerdo de los sucesos será siempre parcial e intervenido, y por otra parte, esta selección conlleva en sí, un punto de olvido ya sea parcial o total, esto posibilita abordar no solo el derecho a la memoria, sino también, el derecho al olvido. Es decir, permitir a quienes vivenciaron un suceso trágico y/o traumático el derecho al olvido para no anteponer la necesidad social o colectiva por sobre la necesidad individual, relacionando esta perspectiva de derecho con el término propuesto por Agamben (2000) sobre el testigo por delegación, considerando que este testigo tiene derecho al olvido y al silencio.

De igual manera, resulta fundamental la consideración del olvido ante la reconstrucción de la memoria, donde el proceso de selección actúa bajo lo que se considera importante y con base en eso, se organizan los recuerdos de una manera determinada. Sin embargo, aunque se comprende la necesidad intrínseca de la memoria, para Todorov (1995), esto no asegura cual será el uso que se le dará a estos testimonios. Asimismo, la selección de la memoria permite plantear consciente o inconscientemente algunos parámetros que pueden orientar la utilización que se le entregara al pasado (p.17), lo cual se relaciona directamente con lo propuesto por Veto (2012) sobre la finalidad de la rememoración de un trauma, cuestionando los propósitos con los que se plantean los testimonios en la representación. Sobre este punto, el autor búlgaro, cuestionando los “buenos” y “malos” usos de la memoria, expone:

¿Existe un modo para distinguir de antemano los buenos y los malos usos del pasado? O, si nos remitimos a la constitución de la memoria a través de la conservación y, al mismo tiempo, la selección de informaciones, ¿cómo definir los criterios que nos permitan hacer una buena selección? ¿O tenemos que afirmar que tales cuestiones no pueden recibir una respuesta racional, debiendo contentarnos con suspirar por la desaparición de una tradición colectiva que nos somete y que se encarga de seleccionar

unos hechos y rechazar otros, y resignándonos por consiguiente a la infinita diversidad de los casos particulares? (Todorov 1995, p. 29).

De esta manera, es posible discutir sobre los usos de la memoria y la importancia de los resguardos ante las particularidades que posee la reconstrucción de ella, lo que conllevaría como una posible opción, un intento por definir criterios que resguardaran a la persona que decide recordar, sin anteponerse sobre sus derechos. Sin embargo, esto se transforma en una acción que puede poseer efectos contrarios, así lo plantea el autor en la entrevista para *letras libres*:

Con el malo me refiero a ese abuso, a realizar reivindicaciones en nombre del pasado como si constituyeran una justificación. Existe un deber de verdad o un deber de justicia, y la memoria es buena cuando sirve a esos deberes. No es buena cuando sirve a la venganza, la agresión, la violencia. David Rieff dice que no hay que recordar porque la memoria nos condena a la victimización y al rencor. Quizá sea excesivamente sistemático, pero ese uso es posible. En sí, la historia no tiene sentido. Somos nosotros, los intérpretes de hoy, quienes le hacemos decir una cosa u otra. Es bueno conocer la historia, pero el sentido que sacamos de ella depende del presente y no del pasado. (Todorov en Gascón 2015, p.8).

Todorov postula claramente, que el presente no depende del pasado, sino que el pasado depende y cobra sentido solo en el presente, lo que el autor define como memoria literal y memoria ejemplar¹². En esta última se pone énfasis en el cómo decidimos guiar el pasado bajo las situaciones del presente, por lo que se relaciona el testimonio con otra complejidad: la fluctuación de los relatos por las condicionantes del presente. Esto también abre otra arista propuesta por el autor, que se refiere a una comparación en la formulación de la memoria:

Cuando se habla de una cualidad “singular”, lo que ha sido visto más a menudo es, en realidad, una cualidad superlativa: se afirma que es el mayor o el peor crimen de la historia de la humanidad; lo cual, dicho sea de paso, es un juicio que no puede resultar más que de una comparación (Todorov 1995 p.38).

¹² Terminologías propuestas por el autor para hacer una diferenciación entre las construcciones de la memoria, separando entre memoria literal y memoria ejemplar. “El uso literal, que convierte en insuperable el viejo acontecimiento, desemboca a fin de cuentas en el sometimiento del presente al pasado. El uso ejemplar, por el contrario, permite utilizar el pasado con vistas al presente, aprovechar las lecciones de las injusticias sufridas para luchar contra las que se producen hoy día, y separarse del yo para ir hacia el otro” (Todorov 1995 p.32).

Lo que expone, es que resulta arriesgado comparar la atrocidad de un suceso con otro, ya que genera una cierta invalidación sobre lo que es más o menos terrible. Todos los puntos mencionados sobre lo propuesto por Todorov, permiten considerar las diversas implicancias sobre los usos de la memoria y la necesidad imperante de reconstrucción y preservación. Para finalizar, el autor expone:

Tenemos que conservar viva la memoria del pasado: no para pedir una reparación por el daño sufrido sino para estar alerta frente a situaciones nuevas y sin embargo análogas. El racismo, la xenofobia, la exclusión que sufren los otros hoy en día no son iguales que hace cincuenta, cien o doscientos años; precisamente, en nombre de ese pasado no debemos actuar en menor medida sobre el presente (1995, p 58).

Así mismo, la decisión de esta rememoración esta atravesada por una necesidad que se entrecruza con el deber de decir, exigiendo un espacio seguro para la ejercer la acción, intentando recuperar la dignidad humana y respetando el derecho de buscar nuestra propia verdad.

Nada debe impedir la recuperación de la memoria. (...) Cuando los acontecimientos vividos por el individuo o por el grupo son de naturaleza excepcional o trágica, tal derecho se convierte en un deber: el de acordarse, el de testimoniar. (...) Así restablece a los desaparecidos en su dignidad humana. La vida ha sucumbido ante la muerte, pero la memoria sale victoriosa en su combate contra la nada. (Todorov, 2000, p. 4).

Concluyendo, con lo expuesto por Todorov se recalca el deber de la preservación, que propone un análisis extenso sobre su utilización, como propuesta política, como necesidad singular y como construcción social, para poder reivindicar los sucesos pasados y devolver, como dice el autor, la dignidad humana a los desaparecidos.

1.3 Ética del cuerpo y de la representación del testificante

¿Qué rescatar, qué se debe recordar para que guíe la conducta, la acción y la existencia de los pueblos, de los grupos, de los individuos?
Aquí está la clave: en este *qué se debe recordar* está lo que, me parece, sustenta la idea de una ética constitutiva de la memoria.

Para abordar la ética del cuerpo y de su exposición frente al espectador, se debe partir por comprender desde dónde nos situamos para hablar de ética, para lo cual se hará en foco en la dimensión ética del testimonio y del cuidado. El primero referido a la relación que se establece el testimonio de quien relata la experiencia traumática con el testigo quien escucha, en este sentido Para Felman, es imperativo actuar “como testigo cultural [cum político] que convierte el trauma como experiencia en conocimiento y cuyos conceptos innovadores [pueden darnos] nuevas herramientas para pensar” (Felman, 2002, p 8). Por lo que se plantea la ética del receptor que se transforma en un testigo más a través de la escucha del relato, en relación a esto En *Witnessing*, Oliver postula, parafraseando a Lévinas, que somos responsables de la capacidad de responder del otro (Oliver, 2001, p 19) esto en pos de ir mas allá de reconocer al sujeto como víctima, las causas y las características de su trauma si no que en reconocer *al otro* en su dimensión ética, lo que obliga al testigo oyente a una mayor responsabilidad del cómo se interpela y se contribuye en la producción del relato y una posible respuesta

Dominik La Capra desde un contexto y perspectiva post Holocausto, produce un análisis en relación al cambio de enfoque que motiva en los estudios del trauma, ampliando su perspectiva en dirección a las catástrofes históricas que hayan afectado a una comunidad, dicha extensión le ha permitido analizar las políticas públicas y la labor del estado del arte llegando a la conclusión de que ninguna de estos pilares ha sido capaz de garantizar el resguardo de la memoria, lo que establece una ética inmovilizada en el duelo y la melancolía por las víctimas , ante lo cual se debería impulsar más bien el pensamiento crítico del recuerdo en función de la reactivación de estas memorias, planteando como objetivo, la elaboración de una relación “mutuamente informativa y críticamente cuestionadora entre el recuerdo y la reconstrucción que nos mantenga sensibles a las problemáticas del trauma(La Capra 2005, p 201)

De esta manera este giro ético propuesto por La Capra está basado en la responsabilidad que se adquiere con el trauma del otro y que el cómo accionar desde el testigo oyente, el giro ético resulta necesario entonces porque viene a devolver las tensiones y disputas propias de la memoria, a partir de sus capacidades, de sensibilidad y afectación por el otro. De esta manera también es que aborda la ética del cuidado planteada por la autora Carol Gilligan, abordando este término desde las diferenciaciones morales y sociales del desarrollo, desde una perspectiva binaria, entre hombres y mujeres, levantando el concepto por la necesidad sobre una perspectiva de género en las definiciones de ética, ante esto Cortes & Parra analizan su trabajo y determinan que:

“En su trabajo clínico con mujeres y hombres encontró que los juicios morales masculinos ante situaciones particulares se basaban en derechos básicos individuales y que concebían la moral en términos de jerarquía de valores, mientras que las mujeres desarrollaban su moral a partir de las relaciones con otros y el apego, lo que llevaba a una moral del cuidado y la responsabilidad de otros a lo que ella denominó la lógica de red” (2009, p208)

Esto se desarrolla completamente con la construcción social y política en torno a las construcciones de género y se tiende a ver el cuidado, la sensibilidad y la responsabilidad para con otro como una debilidad, postura completamente prejuiciosa, determinante y delimitante ante el crecimiento y evolución del ser humano.

Es necesario que tanto hombres y mujeres desarrollen competencias comunicativas, cognoscitivas y emocionales que les permitan desarrollar habilidades básicas para establecer diálogos constructivos, tener la capacidad para ver la misma situación desde el punto de vista de otras personas y la manera como una decisión propia afectaría a los demás; así mismo, desarrollar habilidades para identificar y responder constructivamente ante las emociones propias y las de otros y otras (Vélez citado en Cortes & Parra, 2009, p.209).

Esta perspectiva ética en relación al cuidado del otro más que considerarse, prejuiciosamente, como una debilidad, ya sea en los procesos sociales, políticos, familiares, se debería considerar como una forma intrínseca ante la forma de relación en sociedad, viendo esta perspectiva ética como una posibilidad ante el resguardo de los derechos humanos y la búsqueda de justicia

Para abordar este punto, comenzaremos por revisar las reflexiones de Ileana Diéguez sobre las problemáticas del no-lugar - término propuesto por Marc Augé, 2000¹³ -, relacionándolo con la ausencia de un cuerpo y su representación, la problemática del cuerpo está hoy atravesada por la problemática de la ex/posición y la ausencia. (Diéguez, 2016 p.11), posicionándose desde la perspectiva de la desaparición en contextos de violencia y represión Latinoamericana; lo cual resulta fundamental para el análisis y la comprensión del abordaje de la representación ética ante esta ausencia, relacionando esta propuesta del duelo, el cuerpo y las prácticas artísticas en escenarios de violencia, con la propuesta de Agamben (2000) y la definición del testigo por delegación, abarcando esta propuesta de testigo en un espacio de representación y su implicancia en la puesta en escena.

Para esto, se comprende la concepción de cuerpo roto,¹⁴ considerando su disposición más allá de la muerte como transmisores de mensajes de poder, donde existe la construcción de la historia desde los vencedores, suprimiendo la identidad y los vestigios tangibles de un suceso que implica cuerpos desaparecidos y silenciados, es por eso que se considera fundamental empezar bajo estas reflexiones y la importancia ética de la representación que involucra un cuerpo.

1.3.1 La representación del testimoniante y el testimoniante en escena

Uno de los puntos a abordar para comprender desde donde surgen los conflictos éticos, es la construcción histórica, la cual se plantea desde sus inicios la construcción y transmisión de los relatos desde los vencedores, otorgando un carácter de mayor importancia y permitiendo la supresión de las otras historias, las que no se permiten ser contadas, lo que posibilita la permanencia en la legitimación de los discursos que se

¹³ Los – no lugares- propuestos por Marc Augue hacen referencia a el tipo de relaciones con el espacio (y por extensión con los demás humanos) que se ha establecido en nuestro tiempo, es el espacio urbano y simbólico de la sobremodernidad, planteándolo como lugares de transito que te aseguran el acompañamiento solo desde el estar físicamente en un espacio con otra persona, pero sin necesidad de relacionarse.

¹³ Ileana Dieguez define el cuerpo roto o post-sufriente, como aquel que ha sido objeto de los más atroces actos y que cuando aparece expuesto ante la mirada pública ya no puede considerarse un ser sufriente, sino un cuerpo-cadáver que expone las huellas del dolor y el martirio del cuerpo. (2016 cap.4, p.7)

transmiten en el presente. Kuffer (2014) en un análisis de la filosofía de Walter Benjamin, hace hincapié en la necesidad de considerar la historia desde un nuevo paradigma y a su vez, comprende que la escritura de la historia está bajo la óptica del historiador/a, y por lo tanto, de una interpretación subjetiva. Para lograr este cambio de paradigma se debe deconstruir la tradición historiográfica que habla de los sucesos desde la perspectiva de los vencedores, para lo cual el trabajo está en considerar y profundizar en las historias de los vencidos, generando una nueva mirada sobre el pasado. Esta decisión de asumir la historia y por consiguiente la memoria de los olvidados, es lo que para Benjamin representa una decisión ética. (Kuffer, 2014, p. 4).

Visto de esta manera, la construcción de la historia necesita la presencia del testigo y que su recuerdo se plante en el presente, bajo la interpretación de un otro que le otorga sentido a este recuerdo alejándose de la construcción de conmemoración por tradición “Si el recuerdo se contentara con devolver los acontecimientos del pasado al patrimonio colectivo y celebrar su culto, con una mera conmemoración de los fracasos y las víctimas, éstos quedarían para siempre perdidos en el conformismo de la tradición” (Kuffer, 2014, p.10), por lo que resulta primordial la carga ética que se le otorga a la escucha activa de estos relatos para poder actualizar sus luchas en el presente. Ante esto Kuffer plantea:

Es como si la conciencia política del presente “saltara” por encima de los siglos para captar un momento del pasado en el que se reconoce; no para conmemorarlo, sino para reanimarlo, darle una vida nueva, y tratar de realizar hoy lo que faltó ayer (2014, p.9).

Sin embargo, enfrentarse a historias que cargan con el peso y el silencio de los muertos conlleva una perspectiva ética, que es a lo que se refiere Agamben con su propuesta de testigo y la importancia de la laguna del relato, las voces de los muertos, lo que Benjamin (en Kuffer, 2014) entrecruza con la labor del historiador y sus tareas: escuchar esta laguna para la transcripción de la historia, sin embargo ante la incapacidad moral de nuestro tiempo, Agamben opone la ética del testimonio, refiriéndose a los testigos como resto de lo intestimoniado, donde el testimonio otorgado por el testigo por delegación tiene razón de ser si suple al que no puede dar testimonio (2014, p.14), lo cual

no significa que a quien se le otorga esta delegación este dando voz o hablando por los que ya no pueden, más bien hace consciente esta falta de testimonio, testimonian acerca de aquello que es intestimoniable.

A raíz de esto, es que el enfoque está en la búsqueda de formas de evocación de la memoria del otro, para eso se considera la reflexión y propuesta por Navarrete (2016) sobre cómo se aborda la ética del cuerpo en *Historia del llanto* (2007) de Alan Pauls, donde se observa un personaje que encarna el sufrimiento ajeno desde el cuerpo como soporte memorioso, otorgando una mirada específica sobre la implicación de la memoria. A raíz del análisis de la novela, es que la autora propone la configuración del cuerpo:

Como una frontera regulada por el dolor, esto es, regulada por cuánto de aflicción por el otro permite la membrana de la piel. Esta idea resulta bastante original si pensamos en la relación entre cuerpo y moral que prevalece en la cultura occidental, que asocia el dolor y sufrimiento del cuerpo al castigo moral. (Navarrete, 2016, p. 15).

Bajo esta configuración y considerando el dolor como punto de inflexión entre los seres humanos, es que se habla sobre la necesidad de escuchar, lo cual implica una escucha corporal activa.

El padecimiento del otro se debe escuchar, se debe atender y nos debe afectar hasta las lágrimas, es decir, el sacrificio por el otro implica al cuerpo. Las lágrimas, la piel y los oídos, todos son elementos asumidos como puentes comunicativos-corporales que trazan un lazo material con el sufrimiento del otro. (Navarrete, 2016, p. 21).

Esta configuración se ve implicada en cuanto, tanto los hablantes como los receptores, se permitan la permeabilidad, cuestionando cuánto es lo que nos permitimos conovernos por el otro. Entendiendo las percepciones captadas por el cuerpo, este debe ser entendido como “un valor derivado de procesos continuos de percepción de la propia materialidad, o sea, desde los modos en que se vive desde el interior de la conciencia individual dicha corporalidad” (Navarrete, 2016, p.17).

Si bien, se entiende que la configuración corporal está condicionada tanto a los procesos individuales como a nuestras relaciones sociales y el cómo nos presentamos ante los sucesos, ya sea como oyente o hablante, ahora el cuestionamiento está en cómo llevar esta relación hablante –oyente al ámbito de la representación, considerando que desde la perspectiva de algunos creadores, la representación del dolor es incompatible con la ética, ya que la ética tiene lugar en la vida y los encuentros del pasado – presente y no en representar la vida o representar el encuentro (Sánchez, 2012, p.177).

De este modo, es que se considera la ética de la representación desde la ética del cuerpo, lo que para Sánchez implica que “la representación sólo resuelve la incompatibilidad con la ética cuando el cuerpo se pone en escena, cuando uno pone su cuerpo, no necesariamente como actor, pero sí como creador que pone en juego su propio cuerpo” (Sánchez, 2012, p.177). Con esto, se comprende que la presencia del cuerpo es lo que delimita la ética en la representación, ya que es desde ahí, un cuerpo en escena que comporta una carga del tiempo pasado para ponerlo a disposición del presente, se permite que se genere un tránsito y un encuentro en el presente. Bajo esta misma perspectiva es que, al pensar en la representación del otro, surge la enunciación de que ese “Otro no puede ser representado (visualmente), pero sí puede ser representado (políticamente). La representación visual no puede tener efectividad política” (Sánchez, 2012, p.182), lo que propone que la representación se transforme en un cometido que abarque algo más general que la representación individual, donde la fuerza de la representación no está en la capacidad del interprete que representa algo, sino más bien, en el vaciamiento para representar una fuerza colectiva.

Sin embargo, homogeneizar o encasillar la representación es un acto de violencia e inconsecuencia, ya que niega y/o segrega la heterogeneidad desplazando las subjetividades de cada individuo en una representación absolutizada. (Sánchez, 2012, p. 182). Por lo que se vuelve al punto inicial sobre la importancia del cuerpo en la representación, donde se excluye el virtuosismo del interprete ante lo fundamental de éste, entender que el estar en escena o plantear un relato, ya sea propio o del otro, es una necesidad que a la vez conlleva una exposición, es decir, asumir el riesgo de comprometerse corporalmente.

El actor se vacía de sí para convertirse, no en un personaje con identidad definida, sino en “uno cualquiera”. Cuando esto se hace no por virtuosismo, sino para hacer valer un discurso silenciado, este sacrificio adquiere una dimensión ética. La ética sólo existe en relación con los otros y los otros, en este caso, son tanto los espectadores como aquellos que adquieren representación en el vaciamiento del actor. (Sánchez, 2012, p.186).

En este espacio del cuerpo y el trabajo interpretativo ante la exposición, es que se debe considerar también el cuidado de quien representa (siendo un interprete o no) para por un lado, evitar caer en la victimización, y por otro, para poder reconocer las particularidades propias, para así poder disponer de la corporalidad como dispositivo en la escena, sin transformar la importancia del relato en una mera imagen carente de sentido. En relación al abordaje del dolor en escena, el autor propone que:

No se idealiza la realidad, se es consciente de que el sufrimiento es inevitable, que la injusticia es inevitable, los desequilibrios. Sin embargo, lo que se propone es la posibilidad de enfrentar el inhumanismo con humanismo y que el cuidado puede vencer la resistencia de la identidad y las resistencias puramente físicas. (2012, p. 189).

En resumen, se podría decir que lo que determina la ética de la representación sucede cuando se expone un cuerpo con su verdad innegable en escena, tener conciencia de la carga que conlleva la exposición y abordarla con sus correspondientes factores, manteniendo presente la finalidad por la que se está trabajando y la necesidad social ante esta exposición.

Capítulo II:

El testimonio traumático en el teatro documental:

Actuar la laguna del relato

2.1 La representación del testimonio traumático y el espectador

En este punto, se discute sobre las posibilidades de la representación del trauma en el teatro documental, para ello, se consideran, como ya se han mencionado, algunos autores abogan por las imposibilidades de la representación de situaciones traumáticas en sí mismas, sin embargo para el filósofo Jean Luc Nancy esto resulta cuestionable, ya que la argumentación sobre lo irrepresentable es difusa, por lo que plantea un cuestionamiento acerca de si realmente se trata de una imposibilidad o responde mas bien a una ilegitimidad (2004 p.2), lo que a su vez se puede relacionar con la aseveración de Adorno sobre la imposibilidad de escribir poesía después de Auschwitz, tal imposibilidad o prohibición no está enfocada en la producción de obras figurativas, sino, a la veracidad desde la representación, el sentido de lo real que se emplea en la construcción artística, considerando que la representación no es un simulacro (Nancy, 2004, p.2), por el contrario, se aprecia que la representación:

No es el reemplazo del original en realidad, no se refiere a una cosa objeto, es la presentación de lo que no se resume en una presencia dada y acabada (o dada totalmente acabada) o bien es hacer presente una realidad (o forma) inteligible por la mediación formal de una realidad sensible. (Nancy, 2004 p. 4).

Con base en esto, es que se infiere que la problemática de la representación estaría centrada en el carácter real que conlleva, no obstante el acto de testimoniar posee en sí mismo una condición de realidad que poco y nada se cuestiona. A su vez, es considerado algo legítimo, por lo que se pueden analizar perspectivas y formas de representar testimonios, ya sean personales o de otro, siempre comprendiendo que la impregnación del trauma no se encuentra solamente en la memoria y los recuerdos, sino que en todo el cuerpo, por lo que se podría considerar como el espacio central que alberga el acontecimiento traumático a través del tiempo. Así, es posible identificar o percibir el dolor, el peso de un suceso terrible en el cuerpo.

En una entrevista realizada por un medio de comunicación a Patricio Guzmán (2021) acerca del caso Pinochet,¹⁵ éste señala que lo fundamental en su trabajo de investigación y proceso de entrevistas a las víctimas de tortura y familiares de detenidos desaparecidos, era la instalación del silencio, la duda, el espacio que surge entre una declaración y otra, la pausa, y es ahí, en esos momentos de silencio, donde las facciones, la expresión, la respiración cambia, donde se pueden identificar la veracidad y el dolor del relato, por lo que para la representación de un testimonio, se debe considerar que la corporalidad resultaría ser el eje central.

Por esta razón, es que resulta pertinente abordar los análisis realizados a expresiones artísticas que han buscado maneras para poder contener la carga corporal de los relatos traumáticos, para esto se consideran las observaciones realizadas por Mac-Millan a la novela gráfica de Joe Sacco “Notas al pie de Gaza” (2009).¹⁶ La autora hace una aclaración sobre lo que en la novela se considera como traumático: “Lo traumático en Sacco se refiere a los acontecimientos bélicos que suele tratar en sus obras: masacres, bombardeos, violencia y represión diaria” (2020 p. 584), por lo que el término se empleará bajo esta definición.

La representación tiene como efecto una cierta homogenización, por lo que la búsqueda de la particularidad se torna necesaria, sobre todo al abordar sucesos traumáticos, para así evitar la relativización y la representatividad. En relación a esto, Gardner propone un análisis sobre la representación y el testimonio del subalterno, el cual es considerado desde su excepcionalidad, lo que conlleva a que dichos relatos se transformen en un reflejo, una representación de un grupo, cultura y/o sociedad, transformándose en un representante, “podemos decir que cada protagonista en cuestión es, a su vez y como consecuencia, un pobre representante de su pueblo” (Gardner, 2015, p. 319), esto está determinado por la particularidad y excepcionalidad de sus historias y los criterios u acciones que hacen que sea más “interesante” de abordar. Sin embargo, esta representatividad provoca igualmente una cierta segregación hacia el subalterno: “si consideramos cierto que sólo el subalterno excepcional es retratado en los testimonios,

¹⁵ Patricio Guzmán es director y documentalista de “el caso Pinochet”. Para mayor referencia véase “entrevista Mentiras Verdaderas –Patricio Guzmán: Programa lunes 01 de noviembre de 2021. Cornejo, F (2021)” Mentiras verdaderas” Canal de televisión La Red, Chile.

¹⁶ Novela gráfica que relata el asesinato de más de cien palestinos por soldados israelíes en 1956.

entonces -estrictamente hablando- el verdadero subalterno no está representado y su voz continúa sin ser escuchada”. (Gardner, 2015, p. 320).

Considerando este punto de la representación del subalterno, es que se retoma el análisis de la novela de Sacco, en la que el autor grafica las particularidades de los cuerpos; si bien se posiciona desde puntos de vistas particulares, la representación de los cuerpos se considera más colectiva, otorgando características similares a una forma de representar el dolor colectivo. El cuerpo, según Mac -Millan, es la parte esencial de todo el trabajo desarrollado por el autor:

El ‘cuerpo’ es el elemento que liga la energía colectiva” (2002: 32). Es importante comprender que el cuerpo en *Notas* ocupa un rol fundamental a la hora de testificar las matanzas, aunque este rol no se entienda de modo aislado. Mucho más, hemos de entenderlo como fungiendo un peso social dentro de la comunidad. Dicho peso continúa más allá de la muerte como un rasgo propio de la comunidad palestina. Habremos de mostrar cómo Sacco privilegia esa centralidad del cuerpo para su testimonio, pero siempre entendiendo que este cuerpo forma parte de un todo mayor. (Mac – Millan, 2020, p. 590).

Esta representación del cuerpo basada en los testimonios del horror de un conflicto, posee a su vez una ambivalencia, ya que como dice el autor, confluye por un lado la violencia perpetrada y por el otro, el amor, la necesidad de los familiares por llorarlos y recogerlos (2020, p. 592), otorgarles una sepultura y con ello, dignidad. Con base en esto, es que surge la interrogante de cómo se pueden representar los muertos. Agamben propone el testigo por delegación, quien testimonia y hace presente la imposibilidad de testimoniar de otros. Mac-Millan se cuestiona:

¿Qué función cumple el cadáver al interior del testimonio? En términos generales proponemos leer el cadáver como la persistencia del cuerpo, su enconada negativa a desaparecer y por eso mismo como signo con fuerte carga indicial: esto ha sucedido, esto sucedió (Barthes, 1989: 136). El cuerpo muerto es también doble o ambivalente ya que es depositario de la violencia ejercida y testimonio en sí mismo de esa violencia. (2020 p. 598).

Por lo que en su novela procura abordar esta ambivalencia, graficando los guiños y gestos que se logran percibir como señales de un dolor extremo, permitiendo una

visualización del dolor contenido en esos cuerpos. Por otra parte, para seguir abordando posibilidades de representación, Burucúa y Kwiatkowski trabajan e identifican lo que se denomina como las formulas de la representación, donde:

Las representaciones de las masacres y los mecanismos retóricos y estéticos asociados a ellas permiten asimismo la creación de una cierta distancia o Denkraum. Estos mecanismos, a su vez, abren la posibilidad de abordar sucesos que de otro modo serían insoportables. (2014 p.103).

Sin embargo, estos mecanismos no pretenden ser (y de hecho, no son) absolutos, más bien se plantean como empleos mutables que se vuelven insuficientes para las necesidades mismas de la representación, ya que “Frente al problema que suponía representar lo que era casi imposible representar, los artistas, escritores e historiadores recurrieron a nuevas metáforas en un intento por encontrar alguna forma de relatar y describir las masacres”. (2014, p. 108). La forma representacional << cinegética>>, la fórmula del martirio y la metáfora infernal¹⁷ son recursos culturales que se configuran en el tiempo y generan que sus modos resulten fácilmente reconocibles, sin embargo, como ya se ha mencionado, estos reconocimientos culturales, si bien se emplean para la identificación o la transmisión de los sucesos relatados, también se mantienen en un límite delgado entre el reconocimiento social y la banalización de los sucesos, ya que “implica un proceso de generalización que, sin querer, podría reproducir la uniformidad que el perpetrador trató de imponer sobre las víctimas”. (Burucúa y Kwiatkowski, 2014, p.115). A su vez, la sobrerrepresentación produce la saturación de la memoria, lo que también “implica una sacralización de los testimonios, que cristalizan el horror y no permiten complejizar el acontecimiento” (Margiotta, 2019, p. 2), esto es parte de lo que supone los límites de la representación.

¹⁷ Conceptos desarrollados por Burucúa y Kwiatkowski, los cuales definen la” forma representacional «cinegética» (...) que ha sido utilizada para describir el comportamiento y el carácter de los autores y de las víctimas como cazadores y cazados.” (2014, p. 105). Esto se ve cuando se utilizan metáforas de la fauna para narrar sucesos reales, sin caer en la fábula, más bien es animalizada la figura humana. La “fórmula del martirio colectivo. En el siglo xiv, las escenas de martirios se convirtieron en la representación por antonomasia de la desesperación.” (2014, p 106), y la” metáfora infernal, en algunos casos para identificar a las víctimas con demonios, y en otros para describir la experiencia de la propia masacre, se convirtió en una de las formas más potentes de representar los asesinatos masivos.” (2014, p 107).

2.1.1 El trauma y la memoria traumática

Este punto de la investigación, se enfoca en la memoria y los testimonios de los sucesos traumáticos, por lo que resulta fundamental partir definiendo trauma como la “calificación de las lesiones psíquicas dejadas por un acontecimiento inesperado y de extrema violencia en un sujeto que puede tener la impresión de una muerte inminente” (Loriga, 2018, p.92), por lo que inicialmente la comprensión general del trauma se refiere a sucesos cercanos a la muerte o que se mantienen en el límite, lo cual suele provocar un impacto emocional intenso que podría llevar a un daño psíquico permanente. La complejidad del trauma se posiciona en la no linealidad de la memoria, los sucesos recordados transitan en el espacio de la mente de manera atemporal, lo que genera que el acontecimiento no posea un inicio ni un final concreto para poder abordarlo, el trauma tiñe y engloba todas las situaciones de la vida de un ser humano y por lo tanto, su comportamiento en sociedad. Ante esto, se plantea que:

Aunque fue real, el acontecimiento traumático tuvo lugar fuera de los parámetros de la realidad ‘normal’, tales como la causalidad, el orden, el lugar y el tiempo. El trauma es, pues, un acontecimiento que no tiene un comienzo ni un fin, ni un antes, durante o después. La ausencia de categorías que lo definan le confiere una calidad de ‘alteridad’, una prominencia, una intemporalidad y una ubicuidad que lo sitúan fuera del alcance de la comprensión, el relato y la capacidad de dominarlo. Los supervivientes de traumas no viven con los recuerdos del pasado, sino con un acontecimiento que no podía finalizar y no finalizó, que no tiene fin y, por lo tanto, continúa en el presente. (Laub, 1992, p. 69).

El lugar fuera de los parámetros de la realidad “normal”, se comprende desde la amplia dimensión del acontecimiento que en la memoria se conserva como algo irregular, como una fractura de lo cotidiano; a su vez, este espacio atemporal de los recuerdos también implica un tránsito temporal donde la elaboración del recuerdo conlleva visitar el pasado sin perder la conciencia de vivir en el ahora, por lo que se debe considerar que los sucesos traumáticos y su reconstrucción suponen una temporalidad tardía y un período de latencia entre un suceso anterior, real o ficticio, y otro posterior, que de algún modo evoca de nuevo el suceso. De esta manera, al visitar el pasado se trae al presente la misma sensación (y emociones), reviviendo en cierta forma el suceso experimentado, desapareciendo la distancia entre el aquí y el allá, entre el ahora y el entonces (LaCapra, 2005, p. 108). A estos espacios de tiempo, es a lo que

se debe prestar especial atención en el espectáculo del teatro documental, ya que como se visita constantemente el pasado a través del recuerdo, se trabaja con la liminalidad de la memoria en el tiempo, que puede desencadenar un espacio de descontrol, entiéndase por descontrol el hecho de entrar tan profundo en el recuerdo que llegue a un punto donde no se logre distinguir el pasado del presente. Ante estas situaciones, es importante la ética en el trabajo de la escenificación para poder evitar llegar hasta la re-traumatización del sujeto.

Otra arista importante de abordar cuando hablamos de trauma, es el sentimiento de sobrevivencia que generan las situaciones límites, al respecto, LaCapra habla sobre la resistencia ante el suceso traumático, ante la necesidad de fidelidad al trauma, lo que hace que el testificante relacione el hecho de elaborar un relato o representar el trauma con una traición, pues su finalidad es la de o continuar con la vida, ante quienes no lograron sobrevivir en el pasado (2005, p. 46). Esto se relaciona con lo que plantea Loriga (2018) sobre los efectos del trauma que se mantienen durante toda la vida bajo un sentimiento de negación y de culpa por haber sobrevivido ante otros que no, a lo que se pregunta ¿Cómo aceptar la suerte prodigiosa de ser sobreviviente? (p. 94), ante esta interrogante parece pertinente volver a retomar la justificación ante la necesidad y el deber de la memoria propuesta por Todorov, lo cual puede ser una motivación para enfrentar la suerte prodigiosa, desde el deber social e histórico de la resistencia al olvido.

El complejo trabajo de memoria ante la reconstrucción de sucesos traumáticos, implica por parte de quien elabora el relato, otorgarse el espacio de confusión, ya sea en las acciones o en el tiempo; un ejemplo de ello se ve reflejado en el montaje “Recuerdo Chacabuco¹⁸” (2021), donde el intérprete modificaba los relatos en cada función, acto que no significa falta de veracidad en su testimonio, sino más bien, representa el reflejo de los baches de la memoria y de su fragilidad, así mismo lo expresa su director desde su propuesta de tener una partitura libre en la creación del montaje:

Si tú te das cuenta en varias partes dice “comienzo”, luego vuelve y luego “comienzo” de nuevo, que está asociado precisamente al fracaso de la memoria, al fracaso y éxito de la memoria, porque la memoria recuerda fragmentos, recuerda

¹⁸ Montaje estrenado en noviembre del año 2021 en el centro cultural Gabriela Mistral (GAM), interpretado por Guillermo Orrego, actor y testigo sobreviviente del campo de concentración de chacabuco de la dictadura chilena, y dirigido por Hugo Osorio.

ciertas cosas y a otras las deja de lado. Yo he leído los relatos testimoniales y en un relato testimonial de Chacabuco en una ganaron 10-0, en otro ganaron 7-1, en otro ganaron 4-2, entonces no es que alguien esté mintiendo, son así vivos los recuerdos. Entonces tomar esa fragmentariedad yo creo que es muy honesto su no impacto, es una obra que fracasa pero al poner su fracaso en escena logra algo, logra comenzar constantemente, volver a tratar de recordar, volver a tratar de armar, y algo bien interesante que le pasa a la gente y que me han dicho es que inmediatamente enganchan con la memoria y que va de adelante para atrás, para arriba, para el lado. (Osorio, H. Comunicación personal 19 de noviembre 2021, p 72)

Lo que resulta como un buen ejemplo de la puesta en práctica de la memoria, sus fracasos y atemporalidad, ante esto Loringa recalca que:

El acontecimiento originario es después recordado por otro acontecimiento de apariencia banal: a saber, que en un contexto histórico y subjetivo posterior, el individuo reorganiza los acontecimientos pasados dándoles un nuevo significado. A través de la noción de efecto retardado, Freud destaca que en un segundo momento resurge lo que ahí se hallaba pero no podía decirse. (2018, p.107).

Esto indecible no guarda relación con que el suceso en sí mismo no se pueda decir, o por lo menos aquí, no se planteará de dicha manera, más bien se refiere a los saltos temporales que ocurren en los recuerdos y más en profundidad a los espacios donde se visibilizan y concretizan esos tránsitos, los silencios y las lagunas que poseen los relatos ante la búsqueda en la memoria, es lo que contiene aquello que no podía decirse con la palabra, es ese espacio de suspensión que se hace presente en la elaboración de un testimonio.

En la entrevista realizada a Hugo Osorio en noviembre del 2021, donde profundiza sobre el montaje “Recuerdo Chacabuco”, habla sobre la importancia que ve en los estos espacios de silencio y lo denomina como un espacio comunitario, donde por un tiempo se forma un lazo efímero, un vínculo de escucha y un vínculo con la vista y a su vez con lo que no se ve y tampoco se escucha, es un vínculo, una conexión que se logra a través de los silencios, silencios que aluden a los fantasmas, los fracasos, a la pérdida, que expresan lo que le está pasando al interprete al momento de evocar el recuerdo.

Cabe destacar nuevamente la importancia de la memoria en el desarrollo y construcción de una comunidad, y a su vez, comprender que la memoria colectiva también conlleva eventos traumáticos (individuales y colectivos). Dichos eventos poseen una carga tan

significativa, que se transforman en traumas hereditarios, refiriéndose a quienes no vivieron el suceso pero que aún así se sienten devastados por el acontecimiento traumático; para esto se emplea el concepto de post-memoria, acuñado por Marianne Hirsch¹⁹ para referirse a la relación que posee la generación posterior con el trauma cultural, colectivo e individual vivido en otro periodo (Loringa, 2018, p.95). Los traumas no se acaban solo con el individuo que lo vivenció, ya que influyen en la relación, conducta y cuidado social que se tiene ante el conocimiento de los acontecimientos traumáticos.

Descubrimos que el horror vivido y secreto puede repetirse de nuevo: atraviesa el tiempo, pasando de manera implícita e indirecta a través de generaciones; es decir, entre generaciones que conviven una al lado de la otra, pero también entre generaciones que jamás estuvieron en contacto. (Loringa, 2018, p. 96).

De aquí es que toma mayor fuerza el traspaso del relato sin desvalorizarlo por no haber vivenciado el evento como tal, las generaciones nuevas son el reflejo de lo que se construyó en el pasado, por lo que la historia y la preservación de la memoria es un trabajo colectivo y común a toda la humanidad.

Hugo Osorio en relación a la obra "Recuerdo Chacabuco" menciona esta herencia de la memoria, del deber de la reparación y la justicia, sobre como también las generaciones siguientes al golpe militar somos responsables por permitir la falta de justicia, por permitir el silencio histórico sobre un acontecimiento que atentó contra los derechos humanos, comentando que desde su perspectiva

También nosotros somos culpables del golpe, hay culpables más culpables obviamente que deberían estar presos y no salir nunca (...) pero también todos los que hemos sido culpables de haber generado esas condiciones, no cabe duda, si fuimos irresponsables con la UP también fuimos culpables de aquellos, por eso hay que ser cuidadoso. (19 de noviembre, 2021)

Esto pone en tensión la memoria y su herencia para reflexionar sobre la importancia de quienes estamos en el presente de presentar espacios de reparación e insistir, apoyar, participar en la búsqueda de la justicia por situaciones del pasado, no es posible construir un futuro sobre un pasado silenciado.

¹⁹ Autora citada y analizada en el artículo: Sobre el trauma histórico - Sabina Loriga

2.1.2 Teatro documental y el espectador

¿Cómo se enfrenta el proceso espectadorial ante la presentación de un suceso traumático? Este punto pone en cuestión directamente la relación e intención para con el público espectador de dicha presentación, principalmente ante la necesidad del testimoniante de narrar, pero por sobre todo, de ser activamente escuchado/a, lo que posiciona al espectador como una especie de testigo del trauma, ya que está en presencia del sujeto en cuestión y se está permitiendo la permeabilidad de dicho relato. Desde esta perspectiva, “los espacios colectivos, donde el trauma es reconocido por los «otros» y es nombrado en relación con la Historia, pueden ayudar a salir del enclaustramiento traumático” (Loringa, 2018, p. 109), esto le otorga una importancia al relato desde la colectividad y la historia, lo que implica asumir una responsabilidad como testigos del testimonio del testigo, en cómo nos relacionamos, interpelamos y participamos en la construcción de ese testimonio y la responsabilidad que se asume con eso, de los que estamos siendo espectador/as testigos.

Entendiendo este proceso comunicativo entre presentador/a y público espectador, es que se enmarca “La preocupación por lo que sucede en el proceso espectadorial del sufrimiento humano y del trauma atendiendo al proceso de conversión de los sujetos de violencia en simples objetos” (Wiesel, 1982 en Gámez y Gómez, 2017, p. 172), lo que permite cuestionar la contemplación de dicho proceso desde una mirada voyeurística enmarcando el testimonio desde la reproducción mediática, esto en el trabajo de Kaplan (2005) se aborda como:

(...) las relaciones entre los relatos mediatizados del trauma y el ser testigo directo de ello. Esta autora, al igual que la tradición de los *Trauma Studies*, focaliza sobre eventos traumáticos de la Historia con mayúsculas y cómo dar testimonio ético sobre ellos dando numerosos ejemplos de la cultura popular que consiguen huir de las miradas sensacionalistas y mercantilizadoras de los productos mediáticos., (cit. en Gámez y Gómez, 2017, p. 172).

Con base en lo que afirma Kaplan, se pone en cuestión la exposición, sobreexposición y la re-victimización del intérprete y el relato, poniendo al público espectador como agente influyente en la percepción del relato, pues no se trata solo de la re-victimización de la misma

víctima o de la re-victimización que el ojo director pueda otorgarle a la puesta en escena, sino que además se suma la cautela y la ética del espectador ante la perspectiva de re-victimización de lo que está observando, lo cual implica despojar los prejuicios y permitir la escucha consciente. En relación a esto Hugo Osorio considera que:

Hay un espacio con lo no dicho que se comunica al espectador en el silencio, ¿por qué digo como un espacio comunitario? Porque alguien compró la entrada, lo invitaron, alguien está sentado, ahí hay un vínculo, un vínculo efímero, puede ser que alguien vio la entrada, compro en internet, fue a verla, le gusto o no le gusto da lo mismo, pero establece un vínculo, un vínculo de escucha, un vínculo con la vista, dos particularidades del teatro no exclusivas porque el teatro contemporáneo puede generar otras dinámicas pero hay algo que uno ve, que percibe, que escucha, pero también interesante lo que no ve y lo que no escucha. (Comunicación personal 19 de noviembre 2021, p 78)

Por lo tanto, en este punto entra en discusión tanto la ética del testimonio en sí, como la ética del testigo-espectador que permite que dicho testimonio genere el acto comunicativo. Es por esto que Gámez y Gómez proponen la condición ética del testigo, como:

La relación que se mantiene, durante el proceso de producción de los productos culturales, con las personas que darán cuenta de sus experiencias. Así pues, la relación se categoriza en el eje que discurre desde la existencia de cierta empatía e identificación con el sujeto que ofrece su testimonio (primer nivel), pasando a la posición más activa de quien escucha —o provoca el discurso— en el ejercicio de una responsabilidad ética a la hora de permitir que un discurso doloroso o vergonzante emerja (segundo nivel), y hasta la búsqueda conjunta de una realidad oculta en la que, a partir de un caso específico, se pone de manifiesto la extensión de un problema social (tercer nivel). (2017, p. 175).

Refiriéndose y categorizando el proceso de un testimonio desde el punto donde se decide prestar atención al relato y se genera ese momento de empatía, conexión, identificación, hasta el comprender el carácter social y cultural que implica el relato, ubicarlo dentro un tiempo e identificar la herencia del trauma social que conlleva. Por otra parte, las autoras también proponen la ética del testimonio como una posibilidad de permitir:

Repensar los procesos de representación del trauma en aras de una política de la reparación del daño y de la rendición de cuentas. Pero reivindicamos la figura del testimonio, no solo por su capacidad de probar realidades negadas o silenciadas, sino por las posibilidades que abre al debate y a la reflexión colectiva sobre las dinámicas

sociales y las estructuras que sostienen las desigualdades en las que se asienta la violencia (Gámez y Gómez, 2017. p177).

Refiriéndose a la reparación, no como una reversión u olvido del trauma para poder continuar con la vida, sino para poder otorgarle un espacio de expresión para construir nuevos significados asociados a la violencia, refiriéndose a un espacio de representación escénica, el cómo se expresa, se construye y se reconstruyen estos espacios de violencia, y cómo, dentro de esta búsqueda, es que el espectador/testigo también forma parte de esa (re)construcción con base en la reflexión colectiva de las estructuras políticas y culturales que permiten que estos acontecimientos traumáticos sucedan. Para ello, también se deben tomar las medias y resguardos sobre el acto mismo de hablar, ya que esto podría expresarse “como una fuente de re-traumatización o de re-victimización” (Loringa, 2018, p.109).

En *Recuerdo Chacabuco* uno de los aspectos más importantes para llevar a cabo el montaje, según el director, era el no caer en la re victimización, para lo cual se critica la falta de recursos e interés en la salud mental en Chile, sobre todo para quienes vivenciaron sucesos de violencia sistemática, por lo que abordar la dictura y la tortura resultaba complejo, Osorio comenta que el recibir apoyo de su terapeuta en sus sesiones personales le resulto de mucha ayuda para entender que la mejor forma de abordar los sucesos complejos e innombrables es precisamente nombrándolo, diciéndolo y otorgándole el peso que se merece, comprender el contexto en que se desarrolla la evocación de esos recuerdos traumáticos, es teatro, un espacio ficcionado que te permite abordar sucesos reales sin olvidar que es teatro. A su vez el hijo del intérprete quien se desempeña como psicólogo aconsejó que esta sería una forma para expresar todo lo que quiera, para liberar sus recuerdos y contribuir a su propia reparación, sin necesidad de caer en lo exitoso que podría llegar a ser, según Osorio los consejos de profesionales en la salud mental no se interponían ni cumplían el rol central como terapia en el montaje, ya que eso podía llevar a la neta funcionalidad de la obra “ hacer terapia para que el montaje resulte mejor” (19 de noviembre 2021) no era la idea ni la finalidad, por lo que el hecho de rememorar un trauma se trató desde, por y para el teatro, desde los límites que el teatro podía alcanzar, considerando siempre el deseo, la necesidad y la comodidad del interprete para su elaboración de testimonio, así es como lograban prevenir la re victimización.

Retomando la implicancia social del testimonio, es que se discute también dicha implicancia en su representación escénica a través de la utilización de documentación, asimismo, LaCapra (2005) desarrolla la idea de que los documentos primarios (preferiblemente archivos) permiten confirmar hechos del pasado, los cuales pueden relatarse en una narración (enfoque más inclinado hacia lo “artístico”) o pueden exponerse con otro estilo más analítico que propone hipótesis verificables (p. 28). Por otro lado, se plantea vincular la utilización de archivos y documentos no solo para justificar materialmente que lo que se está exponiendo es verídico, sino que, desde la perspectiva de Pinto (2021), los archivos se plantean como una marca visible sobre las relaciones de poder, ya que sin eso no sería posible el archivo. A su vez, Pinto propone que los documentos forman parte esencial para otorgarle un lugar a los discursos (p, 22). Según esto, los archivos y documentación sobre un suceso permiten dar cuenta tangiblemente de las diferenciaciones, las relaciones y los abusos de poder de un suceso determinado, esto permite ampliar la perspectiva desde una experiencia privada unipersonal a una visión más pública de los sucesos, lo que insta a repensar sobre nuevas visiones de la historia y su reconstrucción.

Esto lo podemos observar en la práctica con la decisión de utilizar elementos cotidianos que aportaban al relato de Guillermo en “Recuerdo Chacabuco” y que a su vez, si bien no eran los elementos que se usaron en el pasado, la manufactura era la misma en el presente:

la obra está en torno a esa ejecución del “hágalo usted mismo” que tuvieron los presos, y siempre quise eso, yo no pudiese haber metido más plata a la escenografía, no, porque ellos trabajaron con latas de leche nido, una vez el Memo me dijo “agarré el micrófono” y le pregunté que cómo un micrófono, él me dijo “no si teníamos un palo de escoba con una lata oxidada que pasaba a ser el micrófono”. Entonces esa lógica es la que yo creo que tuvo que imperar en ese desarrollo, es una lógica de silencio escenográfico, es muy mínima la luminosidad, todo tenía que estar acorde a resaltar la figura del testimonio y no a sobre poblarlo de imágenes. (Hugo Osorio, 19 de noviembre 2021)

Esta es la lógica del teatro documental, y el cómo se develan las relaciones de poder en los elementos utilizados, archivos y documentos, en como la lógica del hágalo usted mismo devela la precariedad y vacío de ese pasado, además la decisión de silencio escenográfico es la permite que el testimonio cobre mayor sentido, mayor veracidad y mayor relación con el espectador, ya que a través de las materialidades se puede relacionar al relato y generar la inmersión como espectador en el testimonio mismo.

Ahora bien, ¿cómo hacer que la propuesta estética sea también parte de este repensar la realidad planteada en una puesta en escena?, ¿cómo se conjuga el testimonio, la estética, los archivos, los elementos técnicos propios de una puesta en escena teatral ante un suceso traumático real? Se permite pensar en la ética como razón de hacer, y el testimonio o los archivos como puntos centrales a enfocar, para no perderse en la conjugación estética de la situación, más bien que este carácter estético y los elementos técnicos estén en función del testimonio y/o archivo, para no perder el carácter real que enmarca el espectáculo documental. De esta manera es como se plantea y se trabaja la obra “Recuerdo Chacabuco”, permitiéndose el devenir estético de un hecho doloroso y real, resguardando la memoria y dándola a conocer para perpetuarla, ante esto el director comenta:

El goce estético siempre está, hay luces, hay música, hay puesta en escena, hay escenografía, hay aplausos, hay show, pero lo importante era que ese goce estético estuviera acorde al mismo goce que vivió esa persona, porque esa persona fue un actor, hizo unos shows, participó. (19 de noviembre, 2021)

Lo cual no significa que en los momentos donde rememoraba los sucesos de tortura o perdida hubiese habido un goce de parte del interprete al momento de representar, el goce vivenciado por el intérprete hace referencia a la comodidad, a la autoría y decisión del intérprete de poner su límites y exponer hasta donde es posible llegar y cómo hacerlo, por lo que se recalca lo expuesto por Hugo Osorio sobre que “ La estética es subsidiaria a la ética” para así armonizar el testimonio, la ética y la estética puesta en el montaje.

A su vez, los elementos utilizados en escena son los que el intérprete va proponiendo acorde a cómo se configura su propio recuerdo, esto permite que la relación generada entre el actor, el espacio y sus elementos, tome un sentido más particular, pero desde la representación, comprendiendo que, por ejemplo, el palo de escoba no era el mismo que se utilizó en su pasado, sin embargo, a través de la representación se transmite la carga historia, el significado que tuvo tal elemento en el pasado y su implicancia en la configuración del relato, lo que por consecuencia invita y permite al espectador entrar en el recuerdo, concretándolo en el materialidad de la escena. Por lo que las aristas para poder abordar el proceso espectral y su conjugación con la puesta en escena están enmarcadas bajo la conjugación entre la ética del testificante y la ética del espectador; cabe destacar que los

públicos son rotativos y diversos, por lo que intentar definir una ética o conducta esperada de cada espectador, resulta dificultoso.

2.2 La laguna del relato: La presentación / lo irrepresentable

Como bien se ha mencionado en puntos anteriores, la laguna del relato se refiere a lo que no es capaz de expresarse con la palabra, es la esencia misma del suceso contenida en aquel espacio mnémico que lo mantiene vivo, por lo que para profundizar sobre esto y su implicancia en la representación escénica, se debe comenzar con el planteamiento de las posibilidades de representación de esta esencia. Por ello, es que se aborda lo irrepresentable, considerando la constante tensión entre lo real del suceso expresado en el relato y sus lagunas, y la ficción trabajada en el acto de representar dicho relato. Resultaría tajante buscar una aseveración sobre si hay asuntos que efectivamente son representables o no, por lo que se intenta una aproximación a las condiciones, un acercamiento acontecimiento de lo irrepresentable, bajo el contexto de traumas históricos, genocidios y masacres. Para Ranciére existen dos puntos para abordar estas condiciones:

La imposibilidad de hacer presente el carácter esencial de la cosa en cuestión. No se lo puede poner bajo la mirada ni encontrarle representante a su medida. No se puede encontrar una forma de presentación sensible adecuada a su idea, o, por el contrario, un esquema de inteligibilidad igual a su potencia sensible. (2011, p. 120).

Y en un segundo punto, expone el ejercicio del poder del arte en lo irrepresentable, diciendo que:

Una cosa es irrepresentable por los medios del arte, en razón de la naturaleza misma de estos medios (...) En primer lugar (...) se caracteriza por su exceso de presencia, que traiciona la singularidad del acontecimiento o de la situación, rebelde frente a cualquier representación sensible integral. En segundo lugar, este exceso de presencia material tiene como correlato un estatus de irrealidad que sustrae a la cosa representada su peso de existencia. (2011, p.120).

Los puntos abordados por Ranciére relacionados al exceso, la carencia y la sustracción, se refieren a la impotencia del arte basado en el hacer presente el carácter esencial de lo

presentado, sobre el cómo no existe forma de presentación sensible que sea acorde, y sobre la imposibilidad de los medios del arte, el exceso de la presencia material y el abordaje de la irrealidad.

Otro concepto importante es el simulacro en relación a la valoración del relato, un relato simple que no pretende ser estetizado, sino traducir la experiencia del individuo. Y por otra parte, está el relato del testigo en el que se trata menos de contar el acontecimiento que de dar testimonio, viendo en el relato un nuevo modo de arte (Ranciere, 2011, p.120). Basándonos en esto, es que se puede relacionar la tensión entre lo real y la ficción, estos tipos de relatos contienen la vivencia de lo inhumano encontrando un lenguaje, una identidad entre sentimientos humanos y acciones inhumanas, es el lenguaje mismo por el que la ficción estética se opone a la ficción representativa. (Ranciere, 2001, p.134). Hablando de lo real, lo increíble del suceso, la narración del testigo “expresa este real de lo increíble en el dispositivo de lo semejante/diferente (...) De esta manera lo hace medir el tiempo y la relación inconmensurable entre lo que dice la palabra y lo que el lugar brinda como testimonio. (Ranciere, 2011, p.136).

En conclusión, de esta mirada sobre lo irrepresentable en relación con lo real y lo ficticio, se puede decir que existe lo irrepresentable en función de las condiciones de quien este representando y de quienes no pueden representar; esta imposibilidad se desliga de la prohibición sobre la representación, ya que más que un deber hacer, es un poder hacer, dentro de la implicancia de las limitaciones propias de un relato/suceso traumático que se intenta a través del arte y la representación, visibilizar lo invisible como reconocimiento de los sucesos. Para esto es que se considera la presencia de un cuerpo, un testimonio, un relato que salga a la luz con una finalidad: ya sea reconocer, restaurar, perpetuar, liberar o sanar.

2.2.1 Cuerpo, gesto y silencio

Para empezar a profundizar en la implicancia del cuerpo frente al testimonio en la escena teatral se toma como punto de partida analizar la obra, recientemente estrenada, “Recuerdo Chacabuco” monologo interpretado por Guillermo Orrego Valdebenito y dirigida

por Hugo Osorio, obra que recopila fragmentos de la memoria de Guillermo, ex prisionero político de las oficinas salitreras en Chacabuco que se transformaron en centros de detención en el periodo de dictadura militar Chilena. Uno de los puntos interesante de esta obra es que el intérprete en escena fue participe activo de los espectáculos realizados por la comunidad de prisioneros, por lo que él tenía conocimientos previos sobre espectáculo e interpretación, pero luego de su liberación no volvió a pisar un escenario hasta cuarenta y ocho años después de su detención. En palabras del director:

Es una obra poco pretenciosa, sé que es una obra que no va a tener éxito porque no está avocada a ese éxito, eso es muy importante porque yo podría hacer teatro testimonial para tener éxito y hay ciertos códigos que uno sabe y maneja, ciertos diseñadores con los que uno puede trabajar, ciertas salas, pero no es la idea, a mí me interesa el GAM, el Ictus, porque son salas con una conciencia política, el mismo desayunaba ahí, me contaba lo que desayunaba ahí abajo cuando estábamos tomando un café en el lugar donde después iba a hacer la obra, para qué decir el Ictus con toda la carga política. (19 de noviembre, 2021)

Lo que orienta hacia qué tipo de trabajo se está refiriendo al hablar de Recuerdo Chacabuco, un montaje donde el énfasis y el foco se encuentra en el testimonio y el testimoniante más que en la funcionalidad o exitismo de una obra. Para finalidades de esta investigación es imprescindible hablar sobre el intérprete testimoniante, sin embargo, no se puede dejar a un lado la relación que propone el intérprete para con el espectador, donde se puede identificar el viaje desde la escena que logra transmitir los fragmentos desde una posición de testigo sin caer en la re victimización; El actor sugiere dos instancias para que el público espectador participe, la primera ocurre dentro de las primeras escenas del montaje donde invita a alguien al escenario, no obstante, y según el director, en ninguna de las funciones hubo participación del público ante esta instancia, a lo que el intérprete responde con un nostálgico >> *muchas gracias* << y continua, la segunda invitación ocurre en las escenas cercanas al final, luego de ya haber pasado por varios relatos, a lo que el intérprete invita al público a cantar con él, en esta instancia todos los espectadores responden y cantan en coro, esta transición resulta interesante abordar ya que algo ocurre en el transcurso del relato que logra generar una especie de identificación, conexión, empatía y/o necesidad de acompañamiento para con el intérprete que se encuentra solo en escena, es interesante pensar que una hipótesis ante esta transición de la negación a la inmersión ocurre gracias al trabajo y

la sinceridad del actor en escena que logra a través de sus acciones transmitir las emociones pasadas, las emociones que le surgen a él al recordar el pasado en el presente, la invocación de los recuerdos y fantasmas que lo acompañaron durante su proceso de detención y la mención e invocación de sus compañeros prisioneros que no tuvieron el mismo destino hacia la libertad que él.

Ahora bien durante este transcurso se realizó un viaje por diversos relatos propuestos por Guillermo, relatos personales que para él cobraban sentido y era necesario comentar, podría haber sido una decisión el hecho de enfocarse solamente en los sucesos más terribles dentro de Chacabuco, sin embargo en los relatos se encontraba la representación del intérprete en como él recordaba los espectáculos desde la música y la poesía, hasta los partidos de fútbol, donde según la perspectiva del director se permitieron estos espacios que en cada función se iba modificando, tales como la melodía, el conteo de goles, las caminatas, entre otros, ya que la memoria es frágil y el hecho de que Guillermo dijera en una función que era el número 20 y en otra el 14, no significa que su testimonio sea falso, sino más bien expone la veracidad misma de la fragilidad del acto de recordar lo cual le otorga el carácter humanitario y sensible a la narración. Desde la dirección se propone una partitura libre a lo que Hugo permite y suma los relatos que para el intérprete fuesen relevantes:

Yo soy bien libre, sí, pero en algo no me pierdo, que el testimonio es lo que está generando, y si el testificante me dice “no, no quiero seguir acá” perfecto, no vamos a presionarte para que esto sea así, bajo ningún punto de vista, y si tu quieres lo del fútbol porque te gusta el fútbol y fue importante, va lo del fútbol, vamos a arreglarlo, a amonarlo un poco más, pero obviamente para ti es fundamental en tu historia (19 de noviembre 2021)

Esto abre el espacio para el análisis de la modificación corporal en el transcurso del montaje y en el carácter íntimo de cada relato, se perciben dos tipos de corporalidades trabajadas en el montaje, en primera instancia se encuentra el cuerpo del representante, como tipo *showman* el cual se hacía presente en los relatos de como él fue participe artísticamente en el centro, para otorgar un espacio de distensión entre tanta incertidumbre utilizando el arte como trinchera de resistencia, bajo ese contexto es que luego de cuarenta años vuelve a aparecer *memo bronson* con una corporalidad activa, tonificada, erguida con las palabras bien

articuladas y siguiendo un ritmo constante de espectáculo, a pesar del tiempo concurrido su cuerpo se adaptaba a la forma con la que el recuerda haber accionado en tiempos pasados. Por otro lado aparece el cuerpo de la historia, del recuerdo doloroso, un cuerpo pausado, melancólico, con menor tonicidad que el cuerpo representante, un cuerpo respetuoso donde en el relato se transmitía la historia, no por las palabras, si no por su mirada, sus pausas entre lo que iba contando, sus respiraciones y sus silencios, otorgándole un lugar, un espacio de dignidad a lo que iba a relatando, sin caer en la re victimización ya que además al hablar de quienes ya no estaban en el plano terrenal, lograba llevarlos a escena, invocarlos para otorgarles a ellos también un espacio de dignidad, un lugar dentro del no lugar.

Esto último permite pensar como el relato personal atraviesa los límites de pertenencia individual y se transforma en colectivo, lo que le paso a él sigue repercutiendo en las generaciones posteriores, claramente no son de la misma manera, pero se permite el reconocimiento en los sentires para comprender la historia y que su historia también es parte de mi historia y a la vez logro reconocer mi historia en su historia y así se conforma la identificación, esto es la importancia del trabajo de reparo de la memoria.

2.3 La dramática documental: Actuar la laguna del relato

Para concluir, con este punto se expondrán las perspectivas aplicadas de lo visto anteriormente en el teatro documental, el cómo se aborda la ética y cómo aparece la laguna del relato en la representación del teatro documental. Ya se ha hecho la mención y el análisis a una obra recientemente estrenada, comprendiendo la necesidad del testimonio en el arte donde el mayor foco está en el relato, de igual manera el teatro documental contiene otros elementos fundamentales en el trabajo de memoria, las materialidades y la producción de imágenes son factores a los cuales también se les presta atención, son estas producciones de memoria que se permiten introducir en el imaginario y en el marco de la representación , para arrojar destellos de luz sobre los oscuros procesos históricos por lo que el foco está en analizar el documento como elemento de representación y el cómo este dialoga con el relato y sus lagunas. El investigador Chileno Mauricio Barría utilizó el término “emergencias

documentales”, para referirse a la recuperación del interés por la historicidad en la constitución de un teatro político en la actualidad.²⁰ Desprendido de este término es que se pueden analizar diversas perspectivas para abordar el teatro documental siempre bajo el alero de la recuperación de la historia.

Para esto es que se considera el análisis expuesto por Catalina Pinto sobre *Ñuke. Una mirada íntima hacia la resistencia mapuche (2016)* de la compañía KIMVN la cual ha trabajado a través de la inclusión de elementos documentales, trabajando con actores/actrices profesionales y no actores, lo cual propone una mixtura entre el documento y su realidad con la ficción de la representación.

La autora señala que la documentalidad en *Ñuke* está inserta en el uso de documento y el testimonio, la presencia de los cuerpos como documentos vivos y la elaboración de los testimonios encarnados en un rol escénico (Pinto 2021, p.26) esto generado gracias a la decisión del trabajo entre actores profesionales y actores no profesionales, posicionando al interprete profesional en el juego de la representación vivenciando un suceso en el presente y al interprete no profesional como presentador de su historia y un suceso del pasado posicionándolo en el presente, esto genera, en el trabajo interpretativo, una tensión, en el buen uso de la palabra, entre quienes están representando y quienes están presentando, para así configurar un nuevo lenguaje que permite la inmersión en el relato mismo. Esta corporalidad presente no solo está en el quien actúa, repite, relata un texto, sino que también se ve inmersa en las actividades cotidianas que se realizan en el espacio teatral (Pinto 2021, p.226) cabe comentar que *Ñuke* es un montaje presentado en una ruca construida por la compañía y así logra generar la inmersión íntima, como una invitación al hogar, por lo mismo las acciones cotidianas son presentadas en su temporalidad normal, bastante cercano a la corriente del naturalismo.

Al final del montaje lo que estuvo preparando durante toda la función se comparte con el público y así levantar una instancia de discusión en base a comunicación y además

²⁰ Referencia mencionada en” Presencia y archivo: estrategias documentales en dos montajes teatrales chilenos”. Catalina Pinto, 2021.

promueve la interacción con el público presente que durante la obra adopta la postura de observador en silencio, algo similar a lo que propone “Recuerdo Chacabuco” donde el intérprete invita al final del montaje a acompañarlo con un canto guiado por él, estas instancias en el teatro documental resultan interesantes ya que se transforman en acciones íntimas, generalmente ocurren al finalizar ya que es en el trascurso del montaje donde se comienza a formar un tipo de relación sensible con quien está en escena presentando su relato, por lo que ocurre un momento muy particular y bello cuando el público decide formar parte y entregar una instancia de acompañamiento hacia quien se encuentra en escena. En relación a esto Pinto (2021) levanta una reflexión tomando en consideración las propuestas de Ranciere sobre la ética, la estética y el carácter mimético:

Me parece que, usando la nomenclatura de Jacques Rancière, no se trata ni del régimen mimético, ni del de la inmediatez ética, sino una apuesta política de representación estética, que modifica el mundo no porque su temática sea social, ni porque convoque a la participación pública, sino porque, desde sus propias prácticas discursivas, se entiende como parte de él. (p.227)

Esto permite comprender estas prácticas desde el reconocimiento de los sucesos entendidos en un contexto social, que penetra en el mundo por ser perteneciente a él; Lo cual se conecta en cierta punto, con el término de “hacer ver” comentado también por Ranciere como una sub - determinación que es posible a través de la palabra y los silencios, el hacer ver desde el relato se posiciona ante la imposibilidad de la representación gráfica de los sucesos terribles, y es este el compromiso que debe adaptar el relato y que se presenta de manera más inconsciente en los silencios.

Para finalizar volviendo al análisis de Ñuke, a través de la presencia de actores no profesionales que además pertenecen al pueblo mapuche, se instala “la realidad” no fuera del espacio escénico sino integrada a sus propios códigos, lo cual se fortalece con mayor potencia al utilizar el espacio de una ruca y la vez trabaja a la par con intérpretes profesionales, sin intentar influir en ella desde la diferencia sino porque el discurso estético es también un hecho de esa realidad. (Pinto 2021, p.235). La práctica del documental ya sea en el teatro o en el cine resiste e intenta ahondar en las limitaciones de lo irrepresentable, transgredir la

prohibición y trabajar desde las imposibilidades presentadas tanto en las materialidades y documentos tangibles como en la presentación de los relatos.

Conclusiones

Finalmente para efectos de esta investigación, se considera la complejidad de delimitar una forma tan particular como lo es el abordaje de los testimonios por lo que la búsqueda queda enfocada en identificar las problemáticas éticas de trabajar el testimonio y de permitir la reflexión sobre las diversas aristas que posee el abordaje de testimonio traumático.

Para lo cual durante la investigación se plantean las problemáticas éticas del abordaje actoral del testimonio y además se suma, con el análisis de Recuerdo Chacabuco, la perspectiva desde la dirección ante el trabajo del testimonio traumático, dentro de esto se logra concluir en base a diversos autores que la ética no es restringida a un solo modo de actuar, como se pudo analizar según La Capra está la ética del duelo, Según Felman la ética del testimonio y según Guilligan la ética del cuidado, entre muchas otras perspectivas para analizar la ética, sin embargo estas subdivisiones solo nos permiten comprenderlas en profundidad de manera individual ya que en la práctica nos encontramos con el cruce entre todas estas perspectivas, que ofrecen una base sólida para poder tomar las correspondientes decisiones ya sea en la dirección de un montaje o como intérprete de la misma.

Continuando con las problemáticas éticas, es como también se entrecruza el conflicto con la estética, donde surgió el cuestionamiento sobre cómo se lleva a cabo una representación de un evento traumático considerando el goce estético, para lo cual el aporte entregado por Recuerdo Chacabuco y su director resulto crucial para comprender que en cualquier evento escénico existe la estética y el goce estético, ya que es una situación extra cotidiana que se presenta ante un público, bajo un escenario, luces, texto entre otros, por lo que resulta ingenuo pensar que la representación o presentación de un testimonio traumático bajo el contexto del teatro documental no conlleva en si una estética como tal, sin embargo se comparte con la decisión de la dirección en Recuerdo Chacabuco, en que la estética debe estar complementando la ética y el goce estético se conjuga en relación al goce del interprete en escena, la estética es subsidiaria a la ética y a su vez ambos son subsidiarios al testimonio.

Para el abordaje de eventos traumáticos, su carácter particular impide una metodología limitada, por lo que las decisiones de abordaje en el teatro dependen de la perspectiva que el

director le quiera otorgar y de lo que el intérprete en escena quiera hablar y accionar, respetar los límites y decisiones del interprete en parte fundamental para el abordaje ético, no forzar el recuerdo, evitar la sobreexplotación del trauma, proponer situaciones que evoquen a recuerdos no tan violentos para permitir la distención tanto del interprete como del público es una estrategia que, por lo menos en los dos montajes expuestos en esta investigación, actúan como puente y puntos de respiro entre la violencia expuesta.

Bajo la óptica de Agamben y su definición de testigo es que se puede considerar la opción de la representación de un evento traumático por delegación, sin embargo esto en la práctica también resulta complejo de delimitar ya que al momento de exponer un testimonio por delegación, entran en juego otras lógicas que poseen distintas formas de operar, por lo que pensar en la delegación de un testimonio cobra más sentido con el cruce entre actores intérpretes y el/la intérprete de su propia historia, como se pudo analizar en ñuke y como sucede en la mayoría de las obras de kimvn teatro, dicha estrategia resulta interesante de considerar ya que se logra una comunicación y un acercamiento entre actores y testimoniantes, lo cual permite comprender los límites expuestos por los interpretes de sus propias historias, se genera un entrecruce que resulta nutritivo tanto para los intérpretes como para la puesta en escena, se pretende pensar desde el punto de que esta estrategia es para lograr una mayor comunicación y nuevas formas de abordar los testimonios en el teatro, que resulte una experiencia grata para quienes ofrecen sus historias y para la puesta en escena en sí, más que una búsqueda imperante del éxito al proponer actores con “no actores”, ya que también se comparte con lo expuesto por el director de Recuerdo Chacabuco en que lo primordial se encuentra en el testimonio, el relato y los silencios, donde todo lo expuesto en el escenario debe ir en función de dicho relato, tratando de evitar la búsqueda de una obra exitosa por su configuración y enfocándose en que lo principal es lo que cuenta el relato, la comprensión de que dicho suceso del pasado es también parte de un pasado colectivo que influye y afecta en el presente individual y colectivo.

Es por esto que resulta importante considerar el rol del interprete testimoniante en escena ya que, dependiendo de la decisión, se posiciona como eje central donde no existe competencia entre los elementos dispuestos para la puesta en escena, donde otorgarle al

testigo testimoniante la seguridad de que todo dependa de él/ella, no como una carga ni un peso, si no que depende de su comodidad de lo quiera hacer decir y/o disponer resulta fundamental. El intérprete con su testimonio es el principal articulador para un teatro documental, la importancia y el foco se encuentra en la historia, en la memoria, en su corporalidad, en su voz y aquí es cuando sucede la inmersión de lo real, lo real de la representación se almacena en lo real de la expresión, en los silencios que contienen esa terrible realidad pasada, y eso resulta intransmisible, sin embargo con la estrategia de cruzar la ficción, con actores, y la realidad, con “no actores” se logra configurar una posibilidad ante la representación/presentación del testimonio traumático, permite expandir el campo manteniendo la misma lógica de la presentación neta del testigo testimoniante, enriqueciendo las posibilidades representativas de quienes no son “actores” (profesionales) y ampliando los límites de la presentación para quienes son actores/actrices (profesionales) abordando el trauma y testimonio de otro, desde la comprensión, la empatía y la necesidad de contribuir en la reparación historia que se le debe al testigo, posicionarse como interprete (profesional) con altura de mira, y cuestionando constantemente la finalidad de llevar a cabo la representación en una puesta en escena.

Continuando con esta articulación es que se identifica imperantemente la presentación de un cuerpo, al igual que los elementos, archivos, documentos, etc. que se dispongan en el escena en un espectáculo de teatro documental, el cuerpo ya sea del interprete testigo o del interprete delegado, juegan un rol fundamental en la presentación de un testimonio traumático, y tal como se comentó anteriormente sobre la estrategia de entrecruzar interpretes (profesionales) con interpretes (no profesionales) surge también una configuración personal e íntima en relación al trabajo interpretativo abriendo nuevas posibilidades en relación al abordaje corporal del trauma.

Considerando esto último expuesto es que finalmente la propuesta de investigación se extiende al análisis y constante cuestionamiento sobre la necesidad y la finalidad de la rememoración de un trauma, cuestionando las practicas que busquen el éxito por seguir la masa o los contextos sociales álgidos, tal como lo pudimos presenciar en las representaciones instantáneas de la violencia sistemática y el suceso de la mutilación ocular detonada con el

estallido social en Chile, por lo cual se invita a cuestionar y reflexionar sobre estas prácticas efímeras que responden a una necesidad de expresión por delegación, pero que al ser tan repentinas, la representación simbólica de un trauma recae en el exitismo o la ligereza de no plantearse un parámetro ético en el accionar.

Sin bien como se expuso anteriormente la necesidad del testimonio recae en la necesidad del deber, de la preservación y de la memoria, estos deberes - el deber de la memoria, el deber de relatar -¿puede estar por sobre la necesidad del testimoniante? Creemos que es ahí donde también se otorga el énfasis a la perspectiva ética ante los sucesos que implican situaciones de violación a los derechos humanos, Silvana Veto una de las autoras expuestas en esta investigación abre el cuestionamiento preguntando ¿Qué es verdaderamente lo que se quiere/ pretende representar? Y para poder obtener respuestas ante esto es que se debe considerar que se está abordando el sufrimiento de seres humanos, personas que se encuentran en el presente y otras que solo se encuentran en los recuerdos, se trabaja con corporalidades trastocadas y cómo presentar esos sucesos desde este cuerpo, es el trabajo que cada interprete, cada director/a y cada compañía deben definir y tomar decisiones al respecto sobre lo que buscan con instaurar un trauma y la realidad en escena, se propone como base esencial ante cualquier trabajo humano el respeto y la empatía, el respeto a la pausas, los silencios, los límites y el respeto a la historia.

Comprender estas prácticas desde el reconocimiento de los sucesos entendidos en un contexto social también resulta fundamental, ya que se comprende dicho contexto en el mundo por ser perteneciente a él, considerando los sucesos traumáticos históricos no como un evento aislado e irrepitable, si no como parte fundamental en la construcción de la historia, para así mantener presente los eventos y evitar su repetición.

Finalmente dentro de las grandes finalidades de la exposición de un relato esta, la expresión de un sentir, de compartir un evento traumático para buscar su reparación, la deuda con la reparación y la salud mental en Chile es enorme, por lo que se buscan alternativas para, la preservación de la memoria a la par con la búsqueda de justicia y el trabajo para sopesar el trauma, por lo que el teatro ofrece una opción para conjugar estos puntos desde el término

“hacer ver”, como una sub - determinación que es posible a través de la palabra y los silencios, este hacer ver desde el relato hablado y lo que narra el propio cuerpo se posiciona ante la imposibilidad de la representación gráfica de los sucesos terribles, evadiendo constantemente el voyerismo y es este el compromiso que debe adaptar el relato y que se presenta de igual manera en los espacios de silencio.

¿Quién dijo que todo está perdido?
Yo vengo a ofrecer mi corazón
Tanta sangre que se llevó el río
Yo vengo a ofrecer mi corazón
No será tan fácil, ya sé que pasa
No será tan simple como pensaba
Cómo abrir el pecho y sacar el alma
Una cuchillada de amor
Luna de los pobres, siempre abierta
Yo vengo a ofrecer mi corazón
Como un documento inalterable
Yo vengo a ofrecer mi corazón

(Rodolfo Paez y Fito Paez)

Bibliografía

Agamben, G. (2000) “Lo que queda de Auschwitz, El archivo y el testigo, Homo sacer III.” En Agamben, G. Lo que queda de Auschwitz. Valencia: PRETEXTOS

Arias, L. (2006) “La representación y el horror.” Trama y fondo, N° 21, Vol. 5, pp. 100-122

Auge, M (1992) “Los <<No lugares>> espacios del anonimato - Una antropología de la sobremodernidad“ Ed. de Seuil Título del original en francés: Non-lieux.Introduction á une anthropologie de la surmodernité. Editorial Gedisa, S.A. Barcelona (España) <https://designblog.uniandes.edu.co/blogs/dise2609/files/2009/03/marc-auge-los-no-lugares.pdf>

Ayala, R. (2008) La metodología fenomenológico-hermenéutica de M.Van Manem en el campo de la investigación educativa. Revista de Investigación Educativa, vol. 26, núm. 2, pp. 409-430 Asociación Interuniversitaria de Investigación Pedagógica Murcia, España.

_____. (2016). Formación de investigadores de las ciencias sociales y humanas en el enfoque fenomenológico hermenéutico (de van Manem) en el contexto hispanoamericano. Educación XXI, 19(2), 359-381, doi: 10.5944/educXXI.16471

Bauman, Z. (1993) La ética posmoderna. Madrid, España, edición S.XXI España editores S,A.

Beverley, J. (1993) El testimonio en la encrucijada. Revista Iberoamericana, N° 164-165,V. LIX, pp. 485- 495.

Berrio Peña, A. (2019) Filosofía después de Auschwitz. en Adorno, T. Metafísica negativa. Estudios de filosofía, N° 59, pp. 213-232.

Bravo Elizondo, P. (1979) La realidad latinoamericana y el teatro documental. Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana, julio –septiembre, N° 14, pp. 200-210

Brownell, P. (2012) La escenificación de una mirada y el testimonio de los cuerpos en el teatro documental de Vivi Tellas. Revista Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, N° 3, Vol. 3, pp. 770-788

Cabrera, J y Tesche, P. (2017) (Im) posibilidades del sujeto testimonial: aproximaciones interdisciplinarias a la memoria de lo traumático” U Austral de Chile, Escuela de Psicología, Sede Puerto Montt. Puerto Montt, Chile. U Andrés Bello, Escuela de Psicología, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Concepción, Chile. N° 3, Vol. 28, pp. 327-336.

Contreras, M. (2017) Del relato testimonial al cuerpo de la memoria: investigación performativa sobre la escenificación de testimonios de niños chilenos en dictadura. Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, N° 12, Vol. 1, pp. ‘xx’

Cortes, A & Parra, G (2009). La ética del cuidado. Hacia la construcción de nuevas ciudadanías/ the ethics of care. towards the construction of new citizenships. *Psicología Desde El Caribe*, (23) Retrieved from <https://www.proquest.com/scholarly-journals/la-ética-del-cuidado-hacia-construcción-de-nuevas/docview/1436986412/se-2>

Cornago, Ó. (2010.), Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización: La creación escénica en Iberoamérica. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Cornago, Ó. (2009), “Actuar ‘de verdad’. La confesión como estrategia escénica”, en: Archivo Virtual de Artes Escénicas, disponible en: <http://archivoarte.uclm.es/wp-content/uploads/2019/04/Oscar-Cornago-La-confesion-como-estrategia-escenica-1.pdf>

Cuesta, M. (2008). APUNTES SOBRE LA CONCEPCIÓN BENJAMINIANA DEL LENGUAJE. *Nómadas*, 17(1), 107-119. Retrieved from <https://www.proquest.com/scholarly-journals/apuntes-sobre-la-concepción-benjaminiana-del/docview/1903918423/se-2?accountid=8171>

Deleuze, Gilles. (1986) “Puntas de presente y capas de pasado”. La imagen-tiempo, Buenos Aires, Paidós

Diéguez, I. (2014) Escenarios liminales, teatralidades, performatividades, políticas. Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, A. C., México, D. F

Favorini, A (1995). Introduction. After the Fact: Theater and the Documentary Impulse. In: FAVORINI, Attilio (Org.). Voicings. Ten Plays of Documentary Theater. Nueva Jersey: The Ecco Press.

Fischer-Lichte, E. (2003) Experiencia estética como experiencia umbral. Revista de Teoría del Arte, Instituto de Estudios Teatrales, Universidad Libre de Berlín.

Franceschi, A. (1929) Nota sobre el concepto de realidad. Publicado por primera vez en Humanidades, t. XIX.

García, J. (2012) Responsabilidad jurídica. Eunomía. Revista en Cultura de la Legalidad, España. N° 1, septiembre 2011 – febrero 2012, pp. 125-132.

Gámez, M & Gómez, E.(2017). El Testimonio ético como modelo analítico en la comunicación para el cambio social. Investigación cualitativa en Ciencias sociales, Vol. 3. Atas-Investigação qualitativa em ciências Sociais, p. 170 -179.

Gascón, D (2015) Dossier, entrevista con Tzevetan Todorov. Revista Letras Libres, junio, pp 6-12.
Henriksson, C., y Friesen, N. (2012). Introduction. En N. Friesen, y C. Henriksson, (Eds.). Hermeneutic Phenomenology in Education (pp. 1-14). The Netherlands: Sense Publishers

LaCapra, D (2005) Escribir la historia, escribir el trauma - 1ed.- Buenos aires: Nueva Vision , 2005, 224 p.. 22,5 x 15,5 cm (cultura y sociedad)

Liotard, J. (1987) La posmodernidad (explicada a los niños) Barcelona, España. Editorial Gedisa, S.A.

Le Breton, D (1997) El silencio. Editions Metai lie, Paris.

Loriga, S (2018) Sobre el trauma histórico. PASAJES 54, 2018, pp. 92-110

Maturana, H (1995) La Realidad: ¿Objetiva o construida? Vol. I, Fundamentos biológicos de la realidad. Universidad Iberoamericana. Editorial Anthropos, México.

_____ (1995) *La Realidad: ¿Objetiva o construida?* Vol. II, Fundamentos biológicos de la realidad. Universidad Iberoamericana. Editorial Anthropos, México.

Mauro, K (2014) Elementos para un análisis teórico de la actuación. Los conceptos de Yo Actor, Técnica de Actuación y Metodología Específica. *Telondefondo Revista de teoría y crítica teatral* n°19 – julio CONICET-Universidad de Buenos Aires. pp.137- 156

Neumann, H (2009) Intensidad y realidad a propósito de dos conceptos centrales de la filosofía de Kant. *Thémata. Revista de Filosofía*. Número 41. Universidad Católica de Valparaíso

Paredes, D (2009) De la estetización de la política a la política de la estética. *Revista de Estudios Sociales* No. 34 rev.estud.soc. Diciembre de 2009: Pp. 176. ISSN 0123-885X Bogotá, Pp.91-98.

Pinto, C. D. (2021). Presencia y archivo: Estrategias documentales en dos montajes teatrales chilenos 1. *Taller De Letras*, (68), 217-238. Retrieved from <https://www.proquest.com/scholarly-journals/presencia-y-archivo-estrategias-documentales-en/docview/2593665990/se-2?accountid=8171>

Rancière, J. (2004/2005) El viraje ético de la estética y la política. Santiago de Chile, *Palinodia* en <https://crucecontemporaneo.files.wordpress.com/2013/04/jacques-ranciere-el-giro-etico.pdf>

_____. (2011) El destino de las imágenes. La ed.- Buenos aires: Prometeo Libros. 144p; 21x15cm . Traducido por Lucia Volgelfang y Matthew Gajdowski. Título original: *Le Destin des Images*.

Sánchez, J. (2013) Ética de la representación. *Apuntes de teatro*, N° 138. Escuela de teatro – Pontificia Universidad Católica de Chile. pp 9 -25.

_____. (2007) *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid, Visor Libros. pp 1-7.

Tovar, C (2000) El significado del concepto de lo real. *Física cuántica para filósofos*. México: FCE (La Ciencia para Todos; 178).

Todorov, T (1995) *Los abusos de la memoria: La memoria amenazada*. Ed. Arlea, Paris. Traducción Miguel Salazar, 2000. Ediciones Paidós Ibérica S.A

Traverso, E. (2011) *Historiografía y memoria: Interpretar el siglo XX*. Parte 1 y 2. *Aletheia*, N° 1, Vol. 2, pp. 01-07 en <https://www.proquest.com/scholarly-journals/historiografia-y-memoria-interpretar-el-siglo-xx/docview/1944361045/se-2?accountid=8171>

Van Manen, M. (2003). *Investigación Educativa y Experiencia vivida*. Ciencia humana para una pedagogía de la acción y de la sensibilidad. Barcelona: Idea Books

Vetö, S. (2012) Maus y la ética de la representación después del Holocausto *Narrativas post-traumáticas, elaboración y post-memoria*. LIMINALES. Escritos sobre psicología y sociedad, Abril, Universidad Central de Chile, N° 01, Vol. 1, pp. 71-113

Viviescas, V. (2005) La crisis de la representación y de la forma dramática. *Centro de investigaciones y desarrollo científico*, pp. 437-465

Weiss, P. (2017) Notas sobre el teatro-documento. La casa de las Américas. Revista Conjunto, oct-dic, No.185, pp. 02-07.

Weisz, G (2009) Despersonificación. En compilado, Des/tejiendo escenas Desmontajes: procesos de investigación y creación - Ileana Diéguez México: UIA, INBA, CITRU

ANEXOS

ENTREVISTA SEMIESTRUCTURADA

Nombre del entrevistado	Hugo Osorio
Edad	-- años
Profesión/ocupación del entrevistado	Decano Facultad de Artes UAHC, Director teatral
Lugar de trabajo	UAHC
Fecha y hora de la entrevista	19 de nov, 2021, 11:00
Lugar de la entrevista	Lote 6, 3b
Duración de la entrevista	01:24:00
Medio de la entrevista	Virtual
Entrevistador/a	Nathalie Navarro

Nº	Pregunta	Respuesta
P1	<p>Me gustaría comenzar esta entrevista y comprender cómo lograste hacer el abordaje desde la dirección y cómo también viste el trabajo de Guillermo dentro de este montaje, cómo fueron las perspectivas éticas que se tuvieron que tomar al respecto. Entonces en relación a la implicancia ética que conlleva el abordaje de los testimonios, desde la perspectiva tuya como director, ¿cómo fue el proceso de creación de este montaje? qué resguardos éticos tuviste que tomar para evitar revivir este trauma o las situaciones traumáticas que vivió Guillermo y cómo también se logró percibir el trabajo de él ante estos resguardos que fuiste tomando tú?</p>	<p>R1: Mira, yo creo que hay un asunto ético periférico diría yo en toda puesta en escena testimonial, ya sea desde las artes visuales, desde la danza, desde el teatro, que está en torno a que el sesgo estético o el sesgo de lo que significa una técnica artística, que tiene que quedar siempre en un segundo plano en relación con el mismo testimonio. Eso es súper fundamental porque muchas veces cuando hay directores que hacen este tipo de obras tienden a privilegiar, y sé entiende el por qué, cierto estatuto artístico por sobre el contenido profundo del testimonio, y yo creo que ahí se parte de un error, uno tiene que entender que las dinámicas son otras y uno tiene que comprenderlas desde un ámbito más subsidiario que desde un ámbito más protagonista, ahí el protagonismo está en el testimonio y desde el testimonio es dónde se articula la obra. Entonces eso es en un ámbito periférico porque también te pone un sello y un camino que también va a influir en cómo tú te enfrentes ante el proceso de la puesta en escena. Con respecto a la puesta en escena de “Recuerdo Chacabuco” en específico, uno de los principales miedos o preocupaciones era en torno a una posible revictimización o todo lo que significaba un proceso de abrir ciertos ámbitos bien insondables en una generación muy compleja, Chile no se hizo cargo terapéuticamente de la salud mental de todos los que padecieron la tortura en la dictadura y además a eso se suma que es una generación que no cree mucho en la terapia psicológica, los psicólogos llegan después a ingresar en los colegios, yo no soy tan viejo pero con suerte en mi época había un orientador, no había un psicopedagogo o psicólogo, no estaba todavía la psicología, tu generación han vivido más en esa logia. Entonces esos dos rasgos hacen que no haya sido muy indagado en los ámbitos de lo que significa una terapia con hechos traumáticos. Entonces la gran pregunta, que creo también es la que está rondando tu tesis, es cómo no callar, no caer en el panfleto, cómo no caer en un exceso</p>

	<p>y cómo dejar que el testimonio con su crudeza, pero también con su nobleza hablen. Es una preocupación que yo también tenía, yo me terapeo hace 6 años y le preguntaba a mi terapeuta antes de partir que cómo era factible este ingreso o cómo tocar ciertos temas, porque puede ser un recuerdo bien grato, pero también puede ser un tema bien complejo y no por eso no hay que tocarlo, sino que cómo es la forma, y me decía “bueno hay que hablarlo, hay que decirlo, hay que exponerlo y también darle el peso que se le está dando en ese momento”. Entonces eso es una cosa bien valiosa de comprender que es otra situación y eso es importante. Es una situación en que se abre a una puesta en escena una serie de recuerdos y una serie de acciones que Guillermo Orrego en este caso hizo. Hay otra arista anecdótica que el hijo de Guillermo es psicólogo, el único hijo que tuvo, entonces también le preguntó y lo conversamos y le dijo “viejo, es lo mejor que te puede pasar como para poder trabajar aquello que no ha sido trabajado”. Y lo tercero que también es importante es que Guillermo siempre comentaba esto, son relatos que los tenía muy a flor de piel, hay personas que con los ámbitos de tortura y esos procesos se encapsulan, se retraen, muchas veces hay hijos o nietos que no han accedido a aquellos recuerdos porque la persona no, en cambio Guillermo Orrego quizás también por su propio ejercicio de resiliencia, por su propio ser... A lo que voy Nathalie es que es una obra hecha para Guillermo Orrego, quizás no hay una especie de fórmula que pudiese ser que en otro contexto a otra persona pudiésemos desarrollar de la misma manera, él posee una gran capacidad de memoria y de aflorar sus recuerdos y de ponerlos en escena con naturalmente. Entonces el trabajo en ese sentido se hizo muy grato porque también, este es el cuarto factor que hay que tener en cuenta, en un teatro testimonial el ámbito de la sinceridad y honestidad es fundamental, o sea el rayar la cancha, el saber hacia dónde se va, saber los límites y cuando parar pero que todo esté dicho, que nada esté oculto, no presionar al actor para que dé más porque quiero que dé más por una idea escénica, sino que es el director el que se tiene que acomodar a esa idea escénica que propone es testimoniante. Y yo creo que esa fue la virtud de la obra, creo que la gran ganancia de la obra es que tiene una exquisita fragilidad, como que uno siempre está en un límite, si se va a quebrar o no, y las emociones, se estructuró en base a que muchas veces Guillermo se emocionaba y lo hacía en diversos momentos de la obra, en algunas funciones se emocionaba en unas escenas, otras en otros recuerdos y lo que por lo general es penalizado en ámbitos tradicionales de lo que significa</p>
--	--

	<p>una actuación, acá lo importante era dejar correr esa emoción, y él podía vivir esa emoción, podía vivir ese sentimiento y después podía continuar como lo hacía con la siguiente escena, entonces tampoco había una especie de sanción más allá de la estructura que tenía la obra, incluso yo la trabajé en formato de partitura, yo tenía pensado un guion pero la trabajé en cuanto a estructura para no cercenar ese desarrollo de recuerdos. Entonces eso generaba un problema pero que había que tomarlo, una escena de partitura, la obra tiene alrededor de 24 escenas entonces la escena X tú te acuerdas del pasto, una pelota de fútbol y te acuerdas del recuerdo del estadio, esa escena cuando se ensaya como es una partitura y es un libre recuerdo dura 6 minutos, uno podría pensar que esa escena quedaría muy bien en 5 minutos que es la vista del director y quizás la vista de un público, pero esa escena al día siguiente o semana siguiente dura 12 minutos, luego dura 7 minutos, a veces duraba 4 minutos, porque no había manera de articular cómo el desarrollo del pensamiento se generaba, él comenzaba a decir muchas veces “la repetición me genera más recuerdos, me acuerdo de más personas, me acuerdo más de la situación”. Entonces eso fue importante para mí, decir “bueno, el público aguantará que algunas funciones sean más extensas de lo normal pero lo que no puede ocurrir es que fragmentemos el fluir de esa memoria”. Tiene que ser una estructura libre, una partitura más que un guion porque un guion es una estructura apretada, ambas son estructuras, pero hay algunas que son más libres, o sea hay cinturones que los aprieto en el último orificio y hay cinturones que quedan más holgados, entonces esto es generar una estructura para que él se mueva libremente y esa libertad también es un gesto ético, es un gesto de respeto ante su memoria y ante la manera de recuerdo. Entonces los recuerdos se estructuraron en base a eso pero hay mayor libertad en ese ejercicio de desarrollo, y eso es muy bueno porque, bueno tú has leído los textos y diversos autores cómo señalan de que el grave problema del trauma es lo indecible precisamente por su categoría de trauma, es algo ominoso, no logra ser formulado, pero yo creo que la pregunta de cómo decir lo indecible su respuesta es diciendolo, la respuesta a cómo digo lo que no puedo decir es diciendolo, porque cuando uno hace una terapia lo que hace es generar una narración, no es que tú tienes un trauma y logras resolver el trauma, lo único que haces es aflojar el nudo del trauma, o sea logras que ese trauma, si la terapia va en buen camino, generen narraciones que no son las del trauma que ayuden a liberar como una especie de válvula de escape a ese espacio que me está haciendo ese ruido. Entonces yo creo que la obra también oficia de ese ejercicio terapéutico, ese ejercicio de poder narrar muchas cosas inenarrables pero puestas en un formato de narración,</p>
--	--

		<p>que no significa que yo narre el trauma, sino que significa que hago discursos que me ayudan a desanudar un poco la tensión de eso. Entonces si yo le pusiese un corsé, lo apurase más, le dijese “no” a esto... piensa por ejemplo que las dos últimas funciones el Guillermo se me acerca y me dice “Oye quiero que en las dos últimas funciones me acompañe mi padre y mi madre” y trae una ánfora con las cenizas del papá, entonces tú tradicionalmente pudieses decir “no, no calza en la escena, hay una escenografía”, pero yo ante eso lo único que tengo que decir es “perfecto, que bueno que te acompañen, tú ve en qué lugar las quieres dejar” y las puso ahí detrás de la pelota, con la foto de la madre y ahí estuvimos las últimas dos funciones con sus padres. Entonces ese gesto que es mínimo te habla de cómo la estructura pasa a no ser asfixiante que era lo que a mí me interesaba, porque yo creo que, si fuese una estructura asfixiante, si fuese una dirección tradicional hubiésemos ayudado a esa revictimización.</p>
<p>P1.1</p>	<p>Y en relación a eso, ¿el montaje se trabajó terapéuticamente aparte o solo lo trabajaron desde el teatro? Porque uno comprende que el teatro en ciertas ocasiones tiene un sesgo de terapéutico, pero también es necesario como otro tipo de sesiones terapéuticas porque hay ciertas cosas que el teatro no puede abarcar al 100%, uno generalmente comprende esos límites. Entonces desde esa perspectiva por lo que me habías comentado ¿lo trabajaron solamente desde el teatro o hicieron trabajos paralelos?</p>	<p>R1.1: Lo trabajamos solo desde donde yo lo puedo trabajar, que es el teatro. Piensa que Kubrik cuando hace “Ojos bien cerrados” y trabaja esta relación de pareja entre la Nicole Kidman y Tom Cruise que él quiere tener una pareja real, eran pareja en ese momento en la vida real, les solicita que vayan a terapia de pareja durante todo el montaje. Es tan fuerte la película que al final terminada terminan separándose Tom y Nicole. Entonces ahí hay una visión de un director que lo que le interesa precisamente, algo muy de Kubrik y es muy respetable, es precisamente la estética de la obra y cómo eso se adiciona. Yo no quería contaminarlo, porque si era una contaminación el hecho de que esto ocupase una especie de formalización o incluso de una terapia alternativa no dicha o informal. No es una terapia informal a no ser que te haya servido a ti terapéuticamente, pero ese gesto es un gesto que debe salir de ti y no debe ser infectado por mi trabajo, porque mi trabajo es poner una puesta en escena y resguardar los límites éticos en este caso con respecto a aquello. Entonces también haber generado un proceso paralelo con respecto a terapia, haber trabajado con psicólogos, etc, yo consideraría que es inadecuado porque estaríamos mezclando dos cosas, que si se mezclan debe nacer de Guillermo esa mezcla, porque a la larga sería utilitaria la mezcla, estaría trabajando paralelamente una terapia para que la obra me funcione al fin y al cabo, y yo lo que quiero es que la obra funcione y esta funciona y voy a establecer los límites éticos para que esa obra funcione, pero el asunto es la obra de teatro, yo no me pierdo en eso, el asunto es armar una obra de teatro, un monólogo, que trabaje las luces y las sombras de una historia contada por Guillermo Orrego Valdebenito en este caso. Entonces moverme pal otro lado, que uno pudiese decir “uy super ético, super bueno que este con un</p>

		<p>terapeuta” pero a la larga casi se vuelve efectista, es como que estaría utilizando soporte psicológico para que la obra funcionase, entonces yo creo que hay que desligarlo y ponerlo en ese lugar. Me acuerdo de que cuando le pregunte al Germán, mi psicoanalista, sobre cómo trabajar la escena de tortura, por ejemplo, y me decía que, trabajándolo, dándole el peso que tiene que no es más que una escena de teatro, que si hay emoción se para, si no se puede seguir se continua y si ya no se puede seguir se saca de la obra. Entonces ese es el contenido que cuando yo te decía que la estética es subsidiaria a la ética en este ámbito, porque es otro parámetro, hay otros pesos. Me acuerdo de que cuando lo comenté con un famoso actor y director sobre esto que estaba haciendo, al principio, ni partía, eran los primeros avances, y me dijo la pregunta más insólita que yo he sentido, dijo “bueno pero qué tipo de peso artístico tenía el show o el teatro en el campo de concentración” y ahí me di cuenta que no estaba entendiendo nada porque ese peso artístico que si podemos pedírselo a la última obra que dirige Alfredo Castro, no podemos exigirlo acá, y no es que no lo tenga, es que no es el asunto. Yo siempre les decía a mis estudiantes que la gran diferencia del arte medieval con el arte del renacimiento es la aparición de la perspectiva, pero el renacimiento también tenía perspectiva, pero no era el tema, para el renacimiento fue un tema, pero para el medieval no y la ocupaba o no lo ocupaba, entonces esa es la lógica de un teatro testimonial, la lógica de un arte donde el testimonio es lo que prima. Por eso hay que ser cuidadosos, hay que ser cuidadosos con el testimonio, cuando uno es cuidadoso con el testimonio no hay revictimización posible, porque se ha sido cuidadoso, ahí está el cuidado, esa es la terapia: cuidar algo o resguardar algo, es como un curador, cuida de que las cosas se den adecuadamente, cuida de que Guillermo se sienta bien, Guillermo se sentía muy grato con como se fue desarrollando la obra, se sentía una voz también, habían muchos fantasmas en la obra, aparecían muchos nombres. También eso era interesante porque podría haber dicho que eran muchos nombres, a la gente tírale 6 pero no les tires 40, pero son sus memorias, o sea si él se quiere acordar de todo el equipo de futbol porque para él fue radicalmente importante y yo como director no me gusta el futbol yo no le puedo decir “no, sabes que no, acorta la escena”, no, realmente es importante aquellos seres que pasaron y que en algún momento jugaron o ganaron. Entonces eso es como el puntal ético que uno debiese siempre entender, y también la humildad, o sea saber que es uno de los relatos que ayuda a desanudar ese nudo que tienen muchos más relatos y muchos más nudos, eso también es importante porque el ego en el arte es grandísimo, uno cree que poco menos esta haciendo la panacea y no, uno hace una pequeña</p>
--	--	---

		<p>cosita, que eso es muy de Orrego, el sintió que ayudaba, el decía “yo di un grano, generé una risa”, es un héroe anónimo como tantos, eso lo hace valioso, lo ético de Guillermo es darse cuenta de lo ínfimo de lo que hizo y eso lo hace ser muy grande y esa humildad está en la obra, uno ve esa humildad, uno ve ese individuo anónimo, la historia mínima y cómo generó eso, creo que ahí hay algo muy potente que también dialoga con la ética, eso lo puedes conversar más con Guillermo.</p>
<p>P2</p>	<p>Sin duda es un punto para conversar con él , me gustaría detenerme un poco en esta perspectiva que dices en relación a la estética, porque dentro de los autores a los que yo he visitado y he leído hay algunos que también se posicionan desde la imposibilidad de una presentación o de una representación de un testimonio porque esto en cierto sentido implicaría cierto goce estético, entonces en relación a eso ¿cómo se conlleva esta especie de goce estético dentro de esto, cómo lo trabajaron en relación a lo que me habías comentado anteriormente?</p>	<p>R2: Yo creo que acá no hay que ser tan talibán, obviamente ese hecho paso en ciertas circunstancias y nunca más vamos a vivir ese hecho, porque paso en ciertas circunstancias. Entonces ese goce estético siempre está, hay luces, hay música, hay puesta en escena, hay escenografía, hay aplausos, hay show, pero lo importante era que ese goce estético estuviera acorde al mismo goce que vivió esa persona, porque esa persona fue un actor, hizo unos shows, participó. Hay la obra tiene un extraño y raro juego que yo todavía no lo logro comprender plenamente, que es como esa sutil línea dual, que es muy simple pero muy rara, que es la línea entre cuando estamos viendo a Guillermo Orrego, pero cuando estamos viendo a Memo Bronson, hay shows que comienzan a aparecer, o sea fue una forma de resistir, de sanar. Guillermo dice “Yo vi cuando ingresé a Chacabuco lo primera imagen que tuve fue alguien bañándose con ropa, yo no quería quedar así y tenemos que generar algo”, los de Chacabuco hicieron muchas cosas: universidad, una película, todo con lo que tenían ahí, teatro, deporte, asistencia social. Entonces yo creo que el asunto está en no demonizar el goce estético en el teatro testimonial, pero también nuevamente entenderlo desde ese ejercicio testimonial, yo creo que ahí está el asunto. Cuando se pasa a un mero goce estético yo podría decir que mejor no se hable de los 11 jugadores porque a lo mejor es una escena extra, no, ahí el goce estético tiene que decir, entonces ¿cómo lo decimos? Porque tampoco es ya dale, habla 40 minutos de tus compañeros, mejor armemos ese goce estético que si lo quieres decir, pero veamos ciertos tips o ciertas maneras que también para el público sea un goce ese recuerdo, y ahí empleamos el recuerdo básico de cuando están los narradores de las radios de los partidos de fútbol que dicen los nombres más cortos, etc, y ahí se dio esa conjunción. Si se dio, se entendió, se puso de nuevo el goce estético y volvió ese recuerdo a armonizarse. Ese dialogo, que también es una base de la obra, es fundamental en un teatro testimonial, en todo ámbito, yo creo que ahí hay un aspecto ético que tiene principalmente el teatro, la danza, el cine (que es más mediatizado), es un encuentro con un otro y cómo ese dialogo va generando la escucha, porque no es mueve para acá, cierra acá, no, si no que queremos hacerlo. Vuelvo a Kubrik, por ejemplo, en “El</p>

		<p>resplandor” Kubrik fue macabro, torturaron con Jack Nicholson a la protagonista porque la querían tener siempre en un estado de quiebre emotivo, la tensionaron, aquí el goce estético está primando y eso quizás hace que sea una gran obra evidente, pero sus sustentos éticos están bien inadecuados, eso no significa que no sea una gran obra estética y obviamente muy superior a “Recuerdo Chacabuco” por estética, se entiende. A lo que voy es que en estos planos el ejercicio ético tiende a tener una preponderancia y el goce estético tiene que estar acorde a eso otro, tiene que acordarse en el buen sentido de la palabra, tienen que llegar a un acuerdo, no es solo el goce estético si no que logremos que eso dialogue, no son antinomias porque ahí seríamos dicotómicos, pensar que en la representación del trauma no hay goce estético, o sea Freud se da cuenta que el arte o un dibujo aparece el trauma inconscientemente, entonces hay ahí un vínculo, solo lo otro es no supeditar, no aniquilarlo, no ponerlo uno sobre otro, yo creo que ahí hay una gran diferencia. Me acuerdo que hay un director llamado Ítalo Fuentes que trabaja el teatro testimonial y me contaba una amiga que había tomado un taller con 5-6 personas, y que ellos contaban una anécdota y el tipo hizo la obra final pero sacó la de mi amiga porque no le pareció que tenía mucho peso estético, entonces eso es una cosa inadecuada, porque para este formato si hay 6 tienen que ir los 6, en otro formato puedo hacer improvisaciones, quedas tú, hago un casting, esto sí, esto no, es otra lógica porque el peso está puesto en otro lugar y que también uno pudiese ver ciertas decisiones éticas en el casting, pero eso es otro asunto y habría que pensarlo de otra manera, pero acá tiene otra lógica. Entonces yo creo que ahí está el asunto, por eso es bonita tu tesis, porque precisamente es una atención muy interesante de comprender y que te da también como nuevos parámetros de las formas tradicionales de lo que había sido el arte testimonial.</p>
<p>P3</p>	<p>Obvio, claramente se deben ir buscando nuevas formas y nuevas lógicas para trabajar con un ámbito tan personal como el testimonio y comprender que es difícil, casi imposible llegar a una forma única establecida... Me gustaría volver a algo que me habías comentado antes sobre el cómo decir lo indecible, que efectivamente se hace diciéndolo, tratando de ponerlo en palabras, pero en relación a eso que implica lo</p>	<p>R3: Bueno, la categoría impacto es la categoría más extraña, aparte que es una categoría FONDART que a mi siempre me va mal, como decir “quiero hacer una obra en japones, qué impacto puede tener”, es como casi una categoría muy espectacularizada también. Para ser honesto no lo sé, pero intuyo que hubiese sido distinto, en ese sentido, me vas a perdonar la respuesta amarilla, no es parangonable de una con mayor impacto que la otra o no. Creo que poseen densidades de lenguaje distintos, por ejemplo, antes de que partiese la obra yo grabé casi 100 horas al Guillermo en audio principalmente, yo pudiese haber hecho una obra de montaje de puro audio, haber sentado a los espectadores, haber puesto como parte la obra 4 minutos en oscura y lanzar eso. ¿Hubiese tenido el mismo impacto, hubiese tenido otro impacto? porque</p>

<p>particular y personal de estos relatos, en el caso hipotético de que Guillermo no se hubiese podido presentar en cuerpo en escena, pero que el si hubiese puesto a disposición su historia y su testimonio, ¿Tú crees que eso hubiese tenido el mismo impacto si es que hubiese sido posible que un actor interprete haya representado este tipo de testimonios así? que no se viven en carne propia, pero aun así el testimonio es verídico y está a disposición, ¿crees que hubiese sido posible que tuviese un impacto similar?</p>	<p>obviamente tú puedes decir ahí estaba el personaje, lo veían, se encariñaban, si, pero también cuando estas en la obra a oscura, ya ha pasado una hora, quizás tu cuerpo, el que está tosiendo al lado, el entorno, el cerrar los ojos, el sentir esa presión, la asfixia, quizás hubiese generado otra lectura. Entonces en ese sentido es distinto, yo creo que la obra también tiene eso, también postula ese fracaso de la narración. Si tú te das cuenta en varias partes dice “comienzo”, luego vuelve y luego “comienzo” de nuevo, que está asociado precisamente al fracaso de la memoria, al fracaso y éxito de la memoria, porque la memoria recuerda fragmentos, recuerda ciertas cosas y a otras las deja de lado. Yo he leído los relatos testimoniales y en un relato testimonial de Chacabuco en una ganaron 10-0, en otro ganaron 7-1, en otro ganaron 4-2, entonces no es que alguien esté mintiendo, son así vivos los recuerdos. Entonces tomar esa fragmentariedad yo creo que es muy honesto su no impacto, es una obra que fracasa pero al poner su fracaso en escena logra algo, logra comenzar constantemente, volver a tratar de recordar, volver a tratar de armar, y algo bien interesante que le pasa a la gente y que me han dicho es que inmediatamente enganchan con la memoria y que va de adelante para atrás, para arriba, para el lado, pero como que lo compraron desde un inicio y se metieron en esa estructura nemotécnica que si uno lo piensa fríamente no es fácil, si uno viese esta obra sin haberla presenciado y se escucha el playlist, que es rarísimo, porque tienes desde Ray Charles hasta melodías de Jorge Peña Hen, populares y no, una al lado de otra. Cuando uno dice comienzo significa que vuelve de nuevo, en Manhattan de Woody Allen es así, un narrador que narra la obra pero que no logra comenzar porque no le gusta el inicio y al final Woody Allen termina partiendo con el final, con fuegos artificiales en la ciudad de Manhattan y Nueva York que es preciosa, como estoy tratando de comenzar y no puedo, esa arquitectura yo creo que le quita la categoría impacto porque pone el fracaso de la narración pero también la revalida al ponerla, por eso lo de cómo se dice lo indecible se le dice así, humildemente, humanamente, fragmentariamente, no es posible, pero algo hacemos, el caminar que no llega a puerto es válido también en su caminar, porque estas caminando y eso se nos olvida porque tenemos esa visión teleológica de llegar a una meta y no comprender que el mismo hecho de caminar ya es algo, uno puede decir que es mínimo pero es algo, y si juntamos esos micro-algos, no sé, yo creo que el Memo también caminó con ellos, hizo esos micro-algos, hizo show, ensayó, se la jugó y algo hizo, en momentos de penuria no es menor, claro quizás tiene más impacto cuando intentaste matar a Pinochet o saliste volando</p>
---	--

		<p>por los cielos, pero ojo que quizás hay otros motores de la historia. Te estoy dando puras citas de películas porque creo que la obra tiene un poco de eso, pero hay una que se llama “Un día muy particular” de Ettore Scola el cual relata la relación de un día amorosa que tienen dos vecinos que no se conocen, pero toda la historia radica en que el dueño de casa va con los niños a ver a Hitler que ha llegado a Roma como la gran historia, después cuando cierra la película dice “Oye te perdiste ver al Hitler” y ella atesora una microhistoria de ese día que le genero una transformación, entonces claro que es más impacto, para todos los canales, libros, revistas, cines, la llegada de Hitler a Roma y lo que significo el pacto con Mussolini, pero para esa mujer, ese encuentro fortuito con un vecino del otro edificio fue mas significativo. Entonces ahí la categoría de impacto se vuelve más débil y habría que hablar de otro lugar, no sabría cómo decirlo pero a lo menos de intento, yo creo que cuando uno dice “comienzo, comienzo” uno ve también ese intento, que también fue el intento de la UP, si a la larga eso es la obra, cuando él dice “Se desmorona esto, ahí comprendí que los 1000 días”, o la escena de las armas, cuando querían defender con una arma que se la pasaban con una bala, ahí yo reforcé el goce estético con dos armas paralelas para también reflejar eso, que eran reales al final, el palo de escoba él jugaba a eso, entonces eso yo creo que ahí hay juegos con respecto más que al impacto, al intento de, y eso lo hace honesto, o sea vamos en esto, sigamos, tratemos, no funciona, volvemos, y entre tanto ir algo hacemos.</p>
<p>P3.1</p>	<p>Y en relación a este recuerdo de los microrrelatos, ¿cómo se logró trabajar? Porque hay un espacio entre estos relatos que por lo menos yo también lo pude percibir cuando fui a ver el montaje, y que existen espacios entre un relato y otro y en el transcurso de un mismo relato también, que eran los espacios de silencio. ¿cómo se trabajaron esos espacios, si se hicieron conscientes? Porque estos silencios son los que abarcan y guardan básicamente todo lo</p>	<p>R3.1: Para mí era súper importante para mí el tema del silencio porque encuentro que hay un espacio con lo no dicho que se comunica al espectador en el silencio, ¿por qué digo como un espacio comunitario? Porque alguien compró la entrada, lo invitaron, alguien está sentado, ahí hay un vínculo, un vinculo efímero, puede ser que alguien vio la entrada, compro en internet, fue a verla, le gusto o no le gusto da lo mismo, pero establece un vínculo, un vínculo de escucha, un vinculo con la vista, dos particularidades del teatro no exclusivas porque el teatro contemporáneo puede generar otras dinámicas pero hay algo que uno ve, que percibe, que escucha, pero también interesante lo que no ve y lo que no escucha, que muchas veces no nos damos cuenta de aquello, yo te puedo pasar imágenes muy rápidas y uno ve, ve, ve pero también no estas viendo, porque estas viendo tantas cosas, o cuando se fragmentan y ven 10 cuadros al mismo tiempo, entonces veo una cosa pero pierdo otra. Entonces era muy importante el trabajo de lo que no se ve y del silencio en un teatro testimonial, porque alude precisamente a ese fracaso, a esa perdida, a esos fantasmas, y se daban en base a la consciencia de lo que le esta</p>

	<p>vivido, dentro de estos silencios uno puede percibir también todo lo que le está pasando al actor en escena.</p>	<p>ocurriendo a Guillermo cuando hacia la obra, había relatos que eran necesarios de escuchar. Me acuerdo del relato de la tortura, que es un relato bien fuerte que también es muy complejo para no caer en una espectacularización de la tortura pero tampoco caer en la romantización, es un límite muy fino, y yo le traje al Guillermo un audio que quedo en la obra que es una sinfonía inconclusa de Jorge Peña Hen, el cual fue torturado y muerto, fue un musico connotado que armo orquestas sinfónicas, y cuando lo toman prisionero, la última composición que hace, se consigue un palo de fosforo y escribe esa composición, entonces en un ensayo yo llego con la música y se sienta en la silla y yo le tiro el audio sin decirle lo de Jorge Peña Hen, y el Memo quedó impactado y en silencio, lo conversamos después y ahí el me comento lo impresionante que sintió al escucharlo, cómo que se conectó sin saber, entonces partimos siempre con que era importante escuchar ese silencio y escuchar a Jorge Peña Hen como homenaje, otro fantasma que aparecía y trabajar también ese silencio del inicio y de lo que sigue, no partir atropelladamente, darle un tiempo a ese silencio. A veces yo le decía que se alargaba mucho, el empezaba más rápido y yo le decía que no, es que quiero más recuerdo y menos anécdota, que se metiera en los silencios, en aquello no dicho, porque es necesario para el espectador ese silencio, es necesario porque hay también negaciones del espectador, cuando lo invitan por primera vez a ingresar y nadie acepta, en ninguna de las funciones nadie acepto, y el dice muchas gracias, hay una negativa, hay un silencio del espectador pero que se quiebra al final, cuando comienzan a cantar, dejan de ser espectadores silentes y que solo aparecen en el mejor de los casos con unos aplausos al final, o con una tos o un celular que quedo mal apagado y se hacen parte porque también fueron silenciados y comenzaron a hablar. Hay un trabajo también de muchas escenas que hay tips específicos de aquello no dicho, no hecho, y que se refuerza, porque la obra está en torno a esa ejecución del “hágalo usted mismo” que tuvieron los presos, y siempre quise eso, yo no pudiese haber metido más plata a la escenografía, no, porque ellos trabajaron con latas de leche nido, una vez el Memo me dijo “agarré el micrófono” y le pregunté que cómo un micrófono, el me dijo “no si teníamos un palo de escoba con una lata oxidada que pasaba a ser el micrófono”. Entonces esa lógica es la que yo creo que tuvo que imperar en ese desarrollo, es una lógica de silencio escenográfico, es muy mínima la luminosidad, todo tenía que estar acorde a resaltar la figura del testimonio y no a sobrepoblarlo de imágenes, eso es lo que le pasa por ejemplo en “La resentida”, donde hace un trabajo con respecto a las niñas del SENAME, que es un trabajo bien</p>
--	---	---

		<p>espectacular, bien hecho, gran producción, pantalla gigante pero pasa a ser que el testimonio quede invisibilizado por ese ejercicio espectacular, funciona muy bien, pero si queríamos que el testimonio fuera relevante quizás faltó menos imagen, menos luces, menos, porque muchas veces cuando tienes una parafernalia haces que el individuo se consume en eso y quede el testimonio ahogado y la gracia de esto era que ese testimonio, ese ahogo apareciese y se fuese desarrollando en diversos aspectos durante la hora cincuenta que dura.</p>
<p>P4</p>	<p>Y en relación a esto que me comentabas del espectador ¿cómo lograron percibir estos cambios de no querer participar en un inicio y el final terminar cantando, que a mí como espectadora también me pasó?, ¿cómo lograste percibir todo esto y si es que fue voluntario? ¿Fue pensado de que el espectador tuviese cierta participación dentro de este montaje? ¿cómo lo vieron?</p>	<p>R4: Ahí hay muchas capas, porque tú sabes que un final así es de los peores que uno tiene o podría tener, porque es como cantan o no, el público logra meterse o no en una canción que no es conocida, quizás conocida para la gente de Chacabuco, qué va a tener uno o dos espectadores a grado sumo pero no es conocida, entonces se pensó en que hay también una crítica a lo que significó aquello, o sea en la dictadura también hay una responsabilidad nuestra, de todos nosotros, no es que la dictadura aparezca de la nada, las condiciones estaban antes y vienen desde el inicio de cómo se configuró Chile históricamente, por algo acá se dio más que, por ejemplo, Ecuador que tiene una cultura mucho más rica en ámbito de organizaciones sociales y también han pasado por hartas cosas, entonces hay un tema de una comunidad fracturada y que era necesario también hacerlos responsables y no testigos tan cómodos en su silla en el GAM, pero tampoco maltratarlos o forzarlos, no porque nos estén pagando la entrada, sino porque también caerían en una violencia contra ese espectador que es alguien que está accediendo a eso. Hay una forma que yo fui pensando, que era muy interesante decir “ya, la obra parte y si el Guillermo está bajo una manta, la gente tiene que estar bajo la manta” entonces vamos a partir con un audio que habla sobre esto, de estar bajo una manta, entonces somos todos responsables de esta historia y estamos todos bajo la manta con Guillermo y esa es una escena de pura oscuridad, de un blackout radical, con lo cual trabaja precisamente esa ausencia. Luego viene la segunda escena en contraposición que es perfecto, estuvimos bajo la frazada, escenas, escenas y escenas después preguntamos “¿quiere alguien venir acá? Porque yo estoy haciendo el loco acá, estoy tocando con mi cuerpo, recitando una poesía, tirando chistes, ¿nadie? Gracias”, entonces la comunidad que estuvo contigo se rechaza, y luego siguen escenas y viene el final falso, que todos sabemos que es la escena bien dramática que pasa por este paredón, que habla y se va desmoronando el cuerpo y queda a oscuras con la canción a capella de la última canción de Víctor Jara en el estadio Chile, y nuevamente ahí genera una conmoción grande porque volvemos a la oscuridad total, al blackout de la primera escena, volvemos</p>

		<p>a sentirnos participes y corto porque viene otra escena. Entonces el final es precisamente ese momento, el momento en que el actor dice “yapo, canten” porque han pasado por esa escena, porque acuérdate que también la iluminación es muy importante, porque el blackout hace que solo dos veces se ilumina al público, hay una terca y cuarta que es al inicio, cuando la gente entra, que es como habitual, siguen conversando, se saludan, apagan los celulares, se podría llamar de realidad, no inmersa todavía en lo que va a ser. Entonces eso juega porque las dos luces que aparecen cuando em Memo solicita que vayan y no van y al final cuando los hacen cantar porque te llegan las luces, no es menor, tu estas como publico oscuro y protegido y aparecen los focos y te dicen que canten, ha sido impactante que, en ninguna función, incluso una con 4 espectadores, en todas las funciones la gente ha cantado. Entonces eso es muy extraño, no sé, algo ocurre con la obra que genera un ejercicio, quizás también pensé que podía ser la pandemia, como el momento de primera obra, que uno viene más fragilizado, pero hay algo que la gente canta, mucha gente incluso no puede cantar por lo que le ha pasado, la gente se emociona durante la obra, me ha pasado funciones de llanto constante, entonces hay algo que remece, la obra se va metiendo, es una obra cotidiana pero tan extracotidiana, porque si uno piensa fríamente, no sé, si estás en el piso con la canción de Víctor Jara y después aparece como campanita y luego bailas un tango como que no cuadra, pero pasa la obra, tiene sentido, porque también está estructurado en base a los shows, así como ese formato, yo creo que hay algo de ahí, está pensando en nuestra culpa porque también nosotros somos culpables del golpe, hay culpables más culpables obviamente que deberían estar presos y no salir nunca y con 800 años de prisión, pero hay también todos los que hemos sido culpables de haber generado esas condiciones, no cabe duda, si fuimos irresponsables con la UP también fuimos culpables de aquellos, por eso hay que ser cuidadoso. Por eso lo de Karina Oliva es muy grave, por la responsabilidad, fue muy irrespetuosa e irresponsable y también lo digo con gran dolor porque es alguien de la academia, esas son las cosas que deberíamos estar atentos. Ahí hay algo de la obra, del foco a público, el foco cotidiano si lo piensas fríamente, el inicio o la llegada, la parte que no te acepto, la parte que te acepto y la parte que me voy, son las 4 veces que se ilumina el público, 2 dentro de la obra y 2 supuestamente fuera de la obra, que son también parte de la obra.</p>
P5	que importante igual es pensarlo desde la relación que tiene esta historia con el publico que va a ver esta	R5: Yo creo que el rol es el eje central y al cual todo va hacia él, la luz, la escenografía, el vestuario, el público, la estructura va hacia él, es el anclaje, si tú vas a hacer un teatro testimonial no hay nada que no esté tematizado desde

<p>presentación del testimonio en sí mismo, me quedé dando vueltas con eso. Ya para ir cerrando con una última pregunta, que quizás puede ser más general, ¿cuál es el rol que crees tú que tiene el testimoniante en sí mismo en una puesta de escena del teatro documental y cómo va dialogando con los dispositivos que se van poniendo en escena, que se prestan también para eso?</p>	<p>ese ejercicio de testimonio, todo tiene que estar, porque si lo hacemos de manera paralela pudiese ser que compitiésemos contra el testimonio, entonces mi goce estético se pone en contraposición, la luz se pone en contraposición, y no, el asunto es ese, resguardar precisamente el testimonio, o sea si el Memo me dice “quiero estar con el ánfora de mi padre” perfecto, está en todo su derecho, pero eso estéticamente da lo mismo, esto es otra cosa, el se tiene que sentir seguro, eso era para mí super importante, y sentirse seguro no solo significa que está un director, un equipo, hartos ensayos, la sala adecuada, sino que sienta que todas las cosas dependen de él en el buen sentido de la palabra, no hay nada que lo perturbe, sino que son todos recuerdos y anexos de recuerdos. Entonces eso yo creo que es fundamental, hay un rol del testimonio, del testigo, que articula la obra, yo creo que ahí hay una dirección, está el director que ve la puesta en escena, que pone la escena acá y acá y todas las tonteras que solemos hacer los directores, pero hay una dirección del propio testimoniante con su testimonio, hay un fluir que no debe ser anquilosado, ni competido, ni puesto en una mala atención, ni diezmado por el hecho estético. Entonces yo creo que ahí está la verdadera dirección del asunto, o sino no es testimonial. Hay que saber que son como obras que ya se resuelven antes de que se experimenten, es como cuando el Gustavo pierde su visión y ya teníamos a un cantante en menos de 30 minutos haciéndole una canción, cuidado con eso, o cuando termina la obra y ya está el “actorcillo” tapándose un ojo, yo creo que ahí está un asunto que no se ha dimensionado, los pseudo artes testimoniales, lo que a mí más me interesó fue no caer en eso, no caer ni en el panfleto, que de alguna forma uno dijera acá hay un testimonio. Es una obra poco pretenciosa, se que es una obra que no va a tener éxito porque no está avocada a ese éxito, eso es muy importante porque yo podría hacer teatro testimonial para tener éxito y hay ciertos códigos que uno sabe y maneja, ciertos diseñadores con los que uno puede trabajar, ciertas salas, pero no es la idea, a mí me interesa el GAM, el Ictus, porque son salas con una conciencia política, el mismo desayunaba ahí, me contaba lo que desayunaba ahí abajo cuando estábamos tomando un café en el lugar donde después iba a hacer la obra, para qué decir el Ictus con toda la carga política. Yo creo que ahí hay un tema que hay que estar resguardando siempre, es fundamental, ahí está la dirección, es una dirección quizás ponla oculta, una dirección no dicha, pero es la que rige al montaje, todo rige desde ahí. Yo soy bien libre, sí, pero en algo no me pierdo, que el testimonio es lo está generando, y si el testimoniante me dice “no, no quiero seguir acá” perfecto, no vamos a</p>
--	--

		<p>presionarte para que esto sea así, bajo ningún punto de vista, y si tu quieres lo del futbol porque te gusta el futbol y fue importante, va lo del futbol, vamos a arreglarlo, a amonarlo un poco más, pero obviamente para ti es fundamental en tu historia, ahí está la dirección.</p>
	<p>P5.1 Que significativo es pensar este tipo de trabajos testimoniales desde la importancia misma del testimonio, de la preservación de este testimonio, de la importancia que tiene y de la particularidad también, destacar esos puntos, porque claro, he visto replicado esos gestos y guiños de lo algo testimonial que se ve muy a la ligera o que busca la replicación del símbolo para ser más “potente” y también comparto que el asunto no va por ahí, no hay que caer en la necesidad o en querer que siempre sea muy espectacular o exitoso, porque de por si ya tiene su propio peso y es importante.</p>	<p>R5.1: Claro, es otra cosa y se resuelve con otros códigos, imagínate que cuando postulamos al FONDART para tener los fondos, que no los ganamos, nos dijeron “no es que el actor no tiene mucha experiencia, toda la compañía tiene experiencia, pero no el actor”. Entonces ahí uno entiende que, porque es un evaluador connotado, se entiende, incluso yo creo que me iría mejor con gente que no conociera el teatro, viera los proyectos y los evaluara. Ahí también está en asunto de no entender ese ámbito, que qué pasa con ese teatro testimonial.</p>