



Vol. 12, No. 1, Fall 2014, 107-124

Performance de la memoria / teatralidad del testimonio: la puesta en escena del archivo FASIC

Milena Grass Kleiner

Pontificia Universidad Católica de Chile

El presente artículo trata sobre el proyecto de investigación titulado “Los archivos y las voces: memoria y dramaturgia en el Chile de la Dictadura”, dirigido por el profesor Francisco Albornoz y realizado en la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile en el año 2012.¹ Dicho proyecto de laboratorio consistió en indagar en la creación de un texto dramático basado en los testimonios del Archivo de la Fundación de Ayuda Social de las Iglesias Cristianas (FASIC). Algunas de las preguntas que orientaron la investigación fueron: ¿Poseen los testimonios del FASIC una dramaticidad intrínseca? De ser así, ¿cuáles son las operaciones dramáticas que permiten su teatralización? ¿Es posible restaurar, a partir del testimonio y a través del teatro, tanto el espacio/tiempo de la situación testimoniada como la escena misma en que se dio el testimonio? ¿Qué comprensión particular de la violencia de estado permite esta performance de la memoria traumática que ocurre en y a través del cuerpo

¹ En el proyecto participaron también Constanza Ambiado (historiadora y esteta), Mariana Hausdorf (actriz e historiadora), Renata Puelma (actriz), Pablo Green (actor) y Álvaro Valdevenito (actor).

de los actores y actrices? ¿Qué aporte a la circulación de la memoria entre las generaciones produce este tipo de experiencias?

Por tratarse de un espacio de investigación y por el carácter exploratorio del proyecto, más que analizar el resultado en términos de un objeto artístico final y acabado, me interesa reflexionar aquí sobre el tipo de mecanismos de dramatización que se impuso a los testimonios para lograr su puesta en escena. Al hacerlo, abordo el proceso de composición que operó en el paso del archivo a lo escénico y la forma en que dicho proceso constructivo legitima o constituye cierto tipo de memoria específico.

Teatro, testimonio y archivo

Los inicios del siglo XX vieron dos formas de poner en escena la relación entre teatro, testimonio y archivo, que serían determinantes para todo el desarrollo de la dramaturgia por venir. Al revisitar la tradición del rapsoda—que se mueve entre la actuación/mímesis y la narración/diéresis—, Brecht problematizó la cuestión del testigo. Aquí, el actor se desdoblaba entre el personaje—que da testimonio de su existencia a través de la acción—y el actor distanciado—que da testimonio de una acción que él observa, al modo de un “testigo ocular”. Paralelamente al desarrollo de este teatro del testimonio, Piscator inauguró lo que luego se conocería como “teatro documental”; en este caso, la relación con la realidad no se da a través del testigo, sino por medio del uso del archivo.

Ambas líneas rindieron frutos en el siglo XX, entreverándose y diversificándose hasta producir una suerte de hipertrofia tanto del teatro cuyo referente explícito es la realidad, como de las categorías analíticas que tratan de dar cuenta de este fenómeno. Así, el uso indicial de documentos muy diversos—siendo los testimonios solo uno de ellos—, permite hablar hoy en día de teatro de lo real, de teatro documental o de teatro *verbatim*. Sin embargo, estas denominaciones no se han configurado como una taxonomía estable ni compartida por la totalidad de la comunidad artística ni teórica, ya que el análisis detallado de los procedimientos compositivos suele revelar su carácter mixto.² En el caso que analizamos aquí, por

² Si bien el teatro *verbatim* supone una cita “literal”, que trabaja desde una supuesta ortodoxia estricta en el uso de los documentos, Reinelt (13) señala que

ejemplo, la composición dramática comparte, evidentemente, la referencia testimonial y su vinculación obvia con lo real; y, al mismo tiempo, participa de estrategias creativas que manipulan el material original con el fin de incrementar su potencial dramático.

El Archivo FASIC

Antes de avanzar en el proyecto teatral en sí, es importante entregar mayores antecedentes sobre el archivo al cual se recurrió para este ejercicio dramático. Según detalla Nicholls, la Fundación de Ayuda Social de las Iglesias Cristianas (FASIC), institución de carácter ecuménico, fue creada en 1975 para asistir a los prisioneros políticos que, en virtud del Decreto Supremo 504 creado por la Junta Militar, buscaban conmutar la pena de prisión por extrañamiento. Progresivamente, la institución diversificó los sistemas de apoyo a las víctimas de la represión dictatorial a través de una serie de programas diversos (Médico Psiquiátrico, de Reunificación Familiar y de Apoyo al Retorno). En el marco del Programa Médico Psiquiátrico, se invitó a las personas que estaban siendo atendidas por los psiquiatras y psicólogos de la institución a dar testimonio sobre sus propias experiencias como víctimas de la represión o como parientes de ellos “para que se hiciese público—en el extranjero donde actuaban redes solidarias de exiliados y organismos internacionales de Derechos Humanos, o en los canales subrepticios o clandestinos de las organizaciones sociales y políticas, donde la información sobre la violación a los derechos humanos circulaba en Chile” (Nicholls 4).

A pesar de la importancia de estos documentos como fuente para el estudio de las violaciones a los derechos humanos ocurridas en dictadura, recién hace una década, se realizó un primer proyecto para transformar el cúmulo de documentos fondeados en una bodega en un archivo de uso público que cumpliera con la vocación de denuncia con que habían sido creados. Sin embargo, de los 959 testimonios, hasta la fecha solo se han hecho públicos 175, luego de ser “rescatados” por medio de la digitalización

dramaturgos destacados—como David Hare o Robin Soans—reconocen abiertamente que, a veces, combinan materiales de más de una fuente en un mismo parlamento o incluso elaboran los diálogos conservando el sentido general del discurso de base.

y escaneo antes de que se terminara de deteriorar el papel en que estaban escritos. En el conjunto, llama la atención la diversidad de los relatos que van de lo biográfico a la información dura sobre las características de los lugares de detención, nombre de torturadores y otros detenidos. Igualmente, se registran testimonios de relegados y declaraciones judiciales. Sin embargo, quizás “[l]o [más] peculiar de estos testimonios es que al ser enunciados en el contexto de dictadura permiten una aproximación al contexto de la época, al clima que se vivía, [...] el presente de los años 70 y 80 en [el] que la gran mayoría de los testimonios fueron enunciados es claramente palpable” (Nicholls 6). Se trata, entonces, de narrativas que no están contaminadas por el futuro y que

contienen y reflejan las urgencias propias de su contexto y del tiempo en que fueron registrados: la denuncia ante la negación de los desaparecidos, las primeras elaboraciones sistematizadas de lucha en ámbito legal, social y terapéutico ante la experiencia de detención, tortura o amedrentamiento, el registro de la experiencia de la relegación, o las peticiones de los exiliados, entre otras. (Albornoz et al. 7)

La contemporaneidad de los hechos recogidos en los testimonios del archivo FASIC, lo convierte en una suerte de archivo *à rebours*. Organizado muy parcialmente y mantenido en forma muy precaria, este “repositorio” no se ha enmarcado dentro de la política de monumentalización de la memoria que ha caracterizado otras iniciativas más institucionalizadas como el Archivo Oral de Villa Grimaldi, el Archivo Audiovisual de Londres 38 o el Archivo Oral del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, y que forman parte de lo que Richard considera:

...la instauración del consenso como molde de la reconciliación nacional retorizada por el gobierno de Patricio Aylwin (1990) con el ánimo de superar los antagonismos del pasado violento, y [que] concluye con la inauguración del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (2010) que escenifica la culminación institucional de la narrativa de la memoria oficializada por la transición chilena. (9)

En el Chile del 2012, donde los informes de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación (Informe Rettig 1990) y de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura (Informe Valech 2004 y 2011) han dado cuenta de las violaciones a los derechos humanos, reconstruyendo el funcionamiento de la compleja y sistemática maquinaria represiva de la

dictadura, ¿cuál puede ser el aporte de un proyecto teatral como el que analizamos aquí? La misma distancia temporal de los hechos que ha permitido la reconstrucción de los acontecimientos a través del trabajo documental y de la recolección de testimonios, divide los documentos obtenidos entre aquellos focalizados en la situación traumática puntual o en la desafección necesaria para que se articule un relato. De alguna manera, cobran protagonismo las vivencias más crudas, mientras el miedo cotidiano queda opacado. Este proyecto se centra, justamente, en esa cotidianeidad, en la angustia del no saber qué estaba ocurriendo. Se trata de una forma más fina de volver al pasado traumático, relevando el estado de excepción y temor diario, donde la dictadura no tiene fecha de término y, por lo mismo, tampoco hay garantías de que ceje el poder absoluto de los agentes represivos del estado.

El proyecto teatral

Así, el proyecto “Los archivos y las voces: memoria y dramaturgia en el Chile de la Dictadura” se propuso restaurar performativamente ese tiempo en que las cosas “estaban ocurriendo” mediante un dispositivo que cumpliera “la doble condición de la dramaturgia: constituir un texto literario autónomo y a la vez ser capaz de activar una potencial puesta en escena” (Albornoz et al. 31) y que permitiera “superar aquella mirada sobre el Archivo que lo ha visto como un material estático e inmutable, sin reconocer sus trayectorias ni las transformaciones propias de sus condiciones de producción material” (20).³

En este contexto, cada uno de los cinco participantes—actores, historiadores, estetas—, revisó individualmente y en visitas sucesivas el archivo FASIC en un período de cuatro meses, escogiendo los relatos que les parecían más interesantes y potencialmente dramáticos. En reuniones periódicas, compartían sus hallazgos con el coordinador del equipo, procediendo a seleccionar dos tipos de material: por una parte, testimonios que correspondían a los mismos hechos relatados por dos personas

³ Se tensiona aquí la distinción que articula Taylor entre archivo, como un repositorio estático y secuestrado de la vida social, y el repertorio, que se vincula con la puesta en circulación de la memoria colectiva a través de la performance y permite mantener viva una serie de estrategias sociales activadas y activables según las necesidades del presente.

distintas; y, por otra parte, fragmentos breves y diversos relativos al secuestro, tortura e incomunicación que podían ponerse luego en relación temática aunque no se refirieran a un mismo acontecimiento.

Así, se fue construyendo un texto escénico “híbrido” que contiene once “fragmentos” a modo de escenas. Cinco de ellas son de carácter teórico⁴ y buscan dar cuenta del contexto metodológico en que se realizó el proyecto y de la vinculación entre investigación y creación teatral. Esta misma estructura funciona como una forma de distanciamiento, ya que las escenas “teóricas” resultan “frías” por oposición a las escenas ficcionalizadas, donde los actores se dejan llevar por el *pathos* del testimonio. Cabe destacar que el distanciamiento que produce el tránsito entre unas y otras escenas es reforzado por el simple dispositivo escénico, donde los actores están siempre sentados frente a atriles desde los que leen, con una iluminación muy básica y una música de fondo que se escucha solo a ratos.⁵

Los otros seis “fragmentos” corresponden a dramatizaciones, en el sentido de que se trata de “puestas en cuerpo y en diálogo” de testimonios que originalmente fueron recogidos en forma de monólogo transcrito. Asimismo, el proceso de construcción dramática provee de una estructura donde es posible distinguir una progresión en la acción y personajes situados espacial y temporalmente. En este contexto, es posible hablar de un eje de acción principal, constituido por la historia del secuestro, tortura, juicio, encarcelamiento y liberación de Mariela Bacciarini. Hija de un funcionario⁶ de la Policía de Investigaciones que fue torturado y asesinado

⁴ Estos fragmentos—que no llevan título—incluyen: a) la introducción al proyecto; b) consideraciones sobre la práctica como investigación; c) elementos de estudios de la memoria, performance, archivo y repertorio; d) objetivos del laboratorio; e) conclusiones.

⁵ Algunas de las obras más emblemáticas del teatro documental (como *La indagación (Die Ermittlung)*, Peter Weiss, 1965), *Rwanda 94* (Groupov, 1994), *11 de septiembre del 2001 (Le 11 septembre 2001)*, Michel Vinaver, 2012), suelen tener la forma de un oratorio. Sarrazac se lo atribuye al hecho de que “la intrusión en una obra dramática o teatral del gesto de testimoniar desestabiliza el dispositivo teatral” (23). Esto mismo ocurre en el caso de “Los archivos y las voces...”, donde la polifonía de las voces testimoniantes permiten dar cuenta de la experiencia individual y, al mismo tiempo, logran constituir la referencia al colectivo humano que sufre las consecuencias del trauma cultural cuyo duelo está tratando de elaborar.

⁶ Enrique Bacciarini fue secretario regional del partido socialista de San Antonio Muerto, Tejas Verdes, San Antonio, hasta septiembre de 1973. Raúl

poco después del Golpe en el mismo recinto en que ella estaba recluida, Mariela fue detenida el 7 de septiembre de 1973, a los dieciseis años de edad, y liberada más de un año después, tras cumplir una condena en un colegio de monjas por ser menor de edad. La historia se entrega en cuatro fragmentos contruidos a partir de los testimonios de Mariela y su madre y que corresponden a: 1) la detención, 3) la viuda Bacciarini habla sobre el socialismo, 5) el fusilamiento de Mariela, 6) el juicio, la condena, la liberación y el epílogo.⁷

El texto dramático final incluye dos dramatizaciones más. La primera pone en escena una composición que recoge diversos fragmentos breves extraídos de testimonios muy diversos. La segunda elabora una misma situación testimoniada por dos hombres en forma separada, que narra el allanamiento a una iglesia en una población, la detención de ambos y sus experiencias posteriores, en particular la represión y tortura, y sus consecuencias físicas y psicológicas.

Mecanismos de dramatización

Derrida ha señalado que el testimonio pertenece al orden de lo performativo-pragmático—en un sentido austiniano—y que tampoco “es total y necesariamente discursivo. A veces es silencioso. Debe comprometer algo del cuerpo que no tiene derecho a la palabra” (33-34). El trabajo de dramatización de los testimonios buscaba reintegrar a la presencia aquello que, al ser fijado en el papel y depositado en el archivo había quedado fuera del cuerpo, del tiempo y del espacio. Por eso no debe extrañar que sea justamente el teatro el que se pregunte por la escena del testimonio que ha sido despojada de su aspecto performativo y se proponga restituirla a la

Bacciarini, de 49 años de edad, era casado y tenía cinco hijos. Trabajó durante 19 años como detective de la Policía de Investigaciones de San Antonio. Era militante del Partido Socialista. Fue detenido el 13 de septiembre de 1973, en su domicilio en San Antonio, por personal de Investigaciones, trasladado a dependencias de dicha repartición y luego a la Cárcel de San Antonio. El 22 de septiembre del mismo año, junto a cinco personas más, fue ejecutado irregularmente por sus captores. Oficialmente se dio una versión diferente, la que esta Comisión desestimó (Memoria viva, <http://www.memoriaviva.com/Ejecutados/Ejecutados_B/bacciarini_zorrilla_raul_enrique.htm>.)

⁷ La numeración corresponde al número del fragmento dentro del total del texto presentado.

circulación pública encarnándola en un cuerpo situado temporal y espacialmente en el mismo tiempo y espacio en que se encuentra el espectador. En este sentido, el trabajo teatral pone en escena una multiplicidad de cronotopos: el de la situación teatral resultante del laboratorio teatral, el de la situación de entrevista en que se recoge el testimonio, el de la situación que da origen al testimonio.

Para ejemplificar cómo se produce este retorno a la presencia voy a presentar a continuación algunas de las operaciones de dramatización utilizadas. En primer lugar, vemos cómo se van combinando los testimonios de dos personas para dar curso a una suerte de multiplicación caleidoscópica donde van entrando las voces de otras personas en forma de citas:

MARIANA: Volví a mi casa, y me acuerdo que un día que mi mamá estaba regando afuera, yo estaba haciendo un postre.

RENATA: Yo iba a regar el pasto que estaba seco. Alcanzo a salir con la manguera y para el auto de Investigaciones.

MARIANA: Yo andaba en bata cuando llega el vehículo de investigaciones y le dicen a mi mamá que quieren hablar conmigo.

RENATA:—“Yo la acompaño”— “No señora, Ud. no puede ir...” — “Pero yo tengo que acompañarla porque es mi hija y es menor”. Entré y quise hacerle una señal para que huyera.

MARIANA: Le dijeron que no, que era rutina, una que otra pregunta y nada más. Me llevaron, pero resulta que en Investigaciones no me hicieron ninguna pregunta, me llevaron a una oficina, llamaron a Tejas Verdes, dijeron que me tenían en su poder, llamaron a un comandante, no sé quién sería. Igual como quien le dice “aquí la tenemos presa, la pillamos, te la mandamos...”.⁸ (Albornoz et al. 3)

Se produce así una sensación de desdoblamiento de la escena del testimonio, amplificada progresivamente por la inclusión de un nuevo actor que dice los textos correspondientes a nuevos personajes o bien por la reiteración de un mismo texto en la voz de dos actores/actrices distintos, como vemos a continuación:

MARIANA: Yo me puse a llorar, le dije que estaba equivocado, que no le había dado ninguna información a nadie, que yo lo único que quería era estar tranquila e irme de ahí, que por favor me dejara de hacer sufrir, que me creyera que no lo había hecho. Y viene este tipo y saca el revólver y me hace caminar en dirección al río. Y viene el teniente Quintana y le dice...

⁸ Las comillas dentro de los diálogos citados indican que el personaje está citando otra voz que no es la suya.

ALVARO: “Perdónela... pero no fue ella fiscal, yo se lo aseguro... yo que estoy de planta aquí sé...”

RENATA: “Perdónela... pero no fue ella fiscal, yo se lo aseguro... yo que estoy de planta aquí sé...”. Por eso no lo hicieron... no sé en que momento aceptó la petición. Total dicen que le dijo a Mariela...

MARIANA: “Quiero que desaparezca en un segundo, porque si en un segundo no desaparece la voy a acribillar a balazos”.

RENATA: Pero ella se quedó con los pies pegados en el suelo y no pudo correr.

MARIANA: ...sin poder mover las piernas, no las podía mover... (Albornoz et al. 34)

Cabe destacar aquí que el hecho de que RENATA/la madre de Mariela repita la frase del Teniente Quintana, representado por un tercer actor, no logra constituirlo en un nuevo personaje por derecho propio. Por el contrario, el efecto que se produce es de estar escuchando las voces que la madre tiene en su cabeza. Para avanzar en el proceso de recuperación de la escena original, lo que antes era una sola voz en el papel—la de quien da testimonio—, se va a ir complejizando a medida que avanza la obra, en la medida en que un actor o actriz deja la narración para intervenir en el relato hablando en primera persona:

RENATA: Ella supo de la muerte de su padre, en la cárcel, después de seis meses de ocurrida su muerte. Me tenían prohibido decirle. [...] Lo primero que me decía:

MARIANA: Mamita, ¿cómo está el papá?

RENATA: Yo le decía que estaba bien. Y tuvo la mala idea de entrar una niña del colegio, ese día antes que yo y le dijo:

CONSTANZA: Mariela, siento lo sucedido con tu papá.

RENATA: Entro yo y me dice: “Mamá, por Dios! ¿Qué pasa con mi papá? ... ¿por qué no me dicen qué han hecho con mi padre? ... Qué va a ser de nosotros!... de qué vamos a vivir... qué vamos a comer! ... qué han hecho con mi papá!...” (Albornoz et al. 40)

Hay que destacar aquí que el desdoblamiento del testimonio monológico en un despliegue de las varias voces que éste contiene en potencia es progresivo. A través de este mecanismo se devela justamente el proceso de personificación y encarnación de aquello que había quedado relegado al archivo. Mediante la teatralización, los espectadores asisten a la restauración de la escena original y de la escena del testimonio en sus aspectos relacionales, lo que permite una mejor comprensión por parte de los espectadores de toda la situación que se presenta. Si además dicha presentación, como es obvio en el teatro, pasa por una corporización, la

audiencia no solo entiende cognitivamente, sino que se ve comprometida afectivamente ya que sus propios cuerpos espejean al son del despliegue físico que ocurre sobre el escenario. El gran valor público y político del teatro, la catarsis aristotélica, ha encontrado su fundamento biológico en los últimos hallazgos de las neurociencias y permite, hoy en día, sostener con aún mayor autoridad que el convivio teatral permite al público aprehender integralmente aquello que se re-presenta ante sus ojos.

Mucho se ha discutido sobre el paso del testimonio como afirmación del haber estado allí al valor probatorio que tiene hoy en día. Como una forma de volver al papel del testigo ocular, algunos de los ejercicios de composición dramática buscan destacar la individualidad y subjetividad de cada relato, mostrando las diferencias con que cada testigo da cuenta de la experiencia vivida. En un segundo eje de dramatización, que solo tiene una escena, se trabajó básicamente con los mismos recursos antes mencionados para la historia de Mariela Bacciarini, pero partiendo de la “experiencia particular en las voces de varios testimoniados, los que probablemente nunca conocieron las otras versiones registradas por otras personas, con sus correspondencias y contradicciones, relevando el espacio de incertidumbre de la memoria fijada” (Amiando y Hausdorf 8). Aquí se narra la experiencia de dos hombres:

Antonio: Llegó una micro grande con unos 20 pacos

Cristian: con 30 carabineros más o menos

Antonio: muy armados, con bombas lacrimógenas, cascos, un despliegue increíble [...]

Antonio: Se había juntado alrededor de la micro mucha gente, alrededor de unas 300 ó 400 personas

Cristian: La gente de la población empezó a tirarle piedras, salió cualquier cantidad de gente, tuvieron que disparar al aire con metralleta, varias veces,

Antonio: 10 a 12 balazos

Cristian: después empezaron a tirar bombas lacrimógenas

Antonio: una a dos bombas. (Albornoz et al. 23)⁹

⁹ No quiero dejar de destacar que, en este caso, se usan los nombres de los testimoniados para encabezar los parlamentos, en vez de los nombres de los actores, como ocurría en el caso anterior, donde cada parlamento estaba identificado por la actriz que lo tenía a su cargo. Dado que el texto a mi disposición es la versión definitiva de un proceso de investigación y no una obra de teatro que busca ser distribuida para la lectura y puesta en escena por terceros, esta diferencia en el tratamiento de los testimoniados no debe ser analizada con demasiado rigor. Sin embargo, aún así hay que considerarla como un signo de las tensiones que este

Aquí podemos ver claramente la subjetividad con que se recuerda la experiencia personal. Las versiones de cada uno de los participantes en un mismo suceso—allanamiento a la población—, producen relatos distintos. Al ponerlos uno junto al otro, no se busca desautorizar las voces, sino reconstituir la individualidad del testimonio a partir de la experiencia personal que incorpora la subjetividad y la percepción de la realidad determinada por el impacto emocional que la violencia implica.

Finalmente, un tercer modelo de dramatización, que también representa solo una escena—al igual que la anterior—, se compone a través de breves fragmentos de varios testimonios independientes que nos refieren a una misma situación. En este caso, se produce una suerte de expresión coral cuyo eje es el relato de la detención y asesinato de un joven, que dialoga con el hecho de que no se le dijera nada de esta situación a su “abuelita”. Esta situación sirve de hilo conductor para que se presente reiteradamente la angustia del momento de la detención y, especialmente, de la incomunicación posterior. Se compone así un texto polifónico, donde las palabras articulan una suerte de narrativa y componen una escena compleja y colectiva, pero también operan como un contrapunto que las saca de contexto y las fragmenta:

RENATA: Oye es bien interesante la incomunicación.

PABLO: El problema está en que no hay que descontrolarse, hay que hacer esfuerzos para que ese miedo se canalice o se controle y no perder la noción del tiempo.

RENATA: Ahí me acordé de Mario Insunza que estuvo meses y que todavía le tiene fobia a la incomunicación, claro, es horrible.

PABLO: Porque algunos después no se recuerdan cómo lo llevaron.

RENATA: Ho...

PABLO: Dónde los llevaron

RENATA: Rri...

PABLO: Cómo fue la detención

RENATA: Ble.

PABLO: No se acuerdan de nada.

RENATA: Debe ser horrible, si uno qué hace si no tiene nada, ni un lápiz, nada, nada, su pura cabecita, no tiene nada más.

ALVARO: El periodo de incomunicación. (Albornoz et al. 10)

Podemos apreciar que se utiliza aquí un nuevo recurso estético: la fragmentación de una palabra y su inserción entre los parlamentos de otros

tipo de trabajo instala en términos de la adjudicación de la autoría de la obra; elemento que comentaré más adelante.

personajes. Lo anterior refuerza lo polifónico, donde las palabras funcionan como contrapuntos en una composición musical que busca operar a un nivel tanto sensorial como cognitivo.

Algunas conclusiones preliminares

En primer lugar, hay que destacar que, en el trabajo del laboratorio “Los archivos y las voces: memoria y dramaturgia en el Chile de la Dictadura” no se utiliza el archivo en su función probatoria.¹⁰ Hoy en día, especialmente después de la hiperexplotación de todo tipo de material documental—de primera fuente o recreado a través de ficcionalizaciones—ocurrida en el año 2013 con ocasión de los 40 años del golpe, debemos pensar que ya nadie puede negar lo ocurrido. Así, no se trata aquí tan solo de cumplir con la promesa del documental en el sentido de ofrecerle al espectador un vínculo indicial con la realidad, sino de preguntarnos por la naturaleza misma del teatro y de los procedimientos de composición dramática.

A diferencia de lo que plantea Andrea Jeftanovic, refiriéndose particularmente a *Cuerpo*, de Rodrigo Pérez (Teatro La Provincia 2006), no creo que sea posible hablar hoy en día de una tendencia generalizada del teatro chileno de la última década a operar desde una desconfianza en la palabra que impulsaría el uso cada vez mayor de nuevos dispositivos escénicos visuales, dancísticos, etc. Muy por el contrario, tanto la gran cantidad de obras de teatro estrenadas en el año 2013 relativas al golpe de estado y la dictadura basadas en textos dramáticos de diversa índole como la revisitación del archivo muestran una revitalización de la palabra. Justamente de lo que se trata aquí es de restituir la presencia al testimonio, porque lo que dice el testigo es, precisamente, “juro que vi, escuché, toqué, oí, estuve *presente*” (Kalawski et al. 31). El testimonio entonces es portador de una dimensión irreductiblemente *sensible* de la presencia. Y las operaciones propuestas en la investigación teatral analizada aquí buscan

¹⁰ Lo cual sí ocurrió durante la dictadura, donde la primera misión que se dio el teatro en relación con las violaciones de los derechos humanos fue poner en el espacio público aquello que estaba siendo silenciado y negado taxativamente por las fuerzas militares y por la prensa que participó en forma activa en el encubrimiento de los crímenes cometidos por ellas.

desplegar dicha presencialidad para instalarlo en la lógica relacional y presente propia de lo performativo.

Por otra parte, la proliferación del teatro testimonial en sociedades post-traumáticas tendría que ver también con la estrecha relación entre testimonio y muerte. Benveniste diferencia, en este sentido, entre *testis* y *supertestis*. El primero es quien asiste como observador a un acontecimiento y da cuenta de él; mientras que el *supertestis* es la persona que ha sobrevivido: quien habiendo estado presente pudo sobrevivir y cumple el rol de testigo. A este respecto, Derrida plantea una continuidad entre testimonio y testamento: “¿Porque la cuestión del *testimonio* no es otra sino la del *testamentum*, de todos los testamentos, es decir de sobrevivir en el morir, de *sobrevivir* antes y más allá de la oposición entre vivir y morir?” (10). En este caso, entonces, el testigo *promete* decir o manifestar a otro, su destinatario, algo, una verdad, un sentido que le ha sido presentado de alguna manera, a sí mismo en tanto testigo—solo e irremplazable. Esta singularidad irremplazable, como dice Derrida, vincula la cuestión del testimonio a la del secreto, pero también a aquella, indisociable, de la muerte que nadie puede anticipar, ni ver venir, ni dar ni recibir en lugar de otro. Testimonio, testamento, secreto, cripta y muerte se reúnen en el cierre de la línea argumental más importante de “Los archivos y las voces: memoria y dramaturgia en el Chile de la Dictadura”. Ésta tiene que ver justamente con indagar en la posibilidad de poner en escena una experiencia límite, única, imposible de transmitir. Hasta ahora hemos reconocido y estamos de acuerdo en que la tortura y desaparición de personas son quizás el caso límite de este tipo de experiencia indecible o irrepresentable; lo que todavía estamos silenciando como sociedad, lo que sigue invisibilizada como experiencia totalizante y persistente, es la culpa individual y colectiva que la acompaña y que el testimonio de Mariela Baccierini expone sin ambages:

MARIANA: Cuando yo llegué era mucha alegría en la casa, era todo fantástico, los amigos, las amigas, sonaba el teléfono para invitarme, poco menos que querían llevarme a una fiesta todos los días, querían como volverme loca de recreaciones más o menos. Yo no quería, si no quería ni salir a la calle; salía a la calle, de repente me encontraba con alguien y me tocaba entera, porque cómo podía estar entera. Les habían dicho que me habían cortado la cabeza, que no tenía brazos y montones de cosas. Y había gente que se ponía a

llorar cuando me veía, que me abrazaba... Era como volver.... Si todas las etapas fueron terribles, todas.

Yo creo que mi mayor crisis quizás puede haber sido cuando yo descubrí que mi mamá—y creo que hasta hoy día—me responsabiliza a mí un poco por la muerte de mi papá. En una oportunidad tuvimos un intercambio de palabras, cuando yo ya estaba en la casa, y mi mamá me lo gritó, me dijo:

“Si no hubiese sido por ti mi marido todavía estaría vivo...”

La culpa mía fue haber caído antes, es cierto, yo sé que es cierto y esa cosa no me la voy a poder quitar nunca de la cabeza, porque a mi papá le ofrecieron asilarse, que se fuera a cualquier embajada, pero mi papá no lo hizo por mí. Pero qué culpa tengo yo... (Albornoz et al. 40).

Como decía Peter Weiss: “En el teatro uno puede oír muchas voces al mismo tiempo” (Favorini 154). Quizás sea esta experiencia de lo colectivo lo que permite quebrar la “soledad esencial del testigo” y sacarlo de la culpa por no haber sido objeto y sujeto de la violencia que ha quedado condenado a relatar (Derrida 77).

Por otra parte, el uso del testimonio en el marco de un proceso de investigación teatral colaborativa permite ponerlo en el espacio público y social, lo que levanta también cuestiones éticas. Aunque estas consideraciones puedan parecer triviales frente a la urgencia con que se enfrenta en otros países la tarea de constituir un archivo de la violencia política o incluso la necesidad de determinar quiénes y cuántas han sido sus víctimas, no puedo dejar de poner en el tapete aquello que el nivel de avance en materia de derechos humanos del caso chileno deja en manifiesto. La pregunta que surge aquí es si se requiere un consentimiento escrito y explícito¹¹ para el uso de testimonios archivados para la creación escénica o basta, como propone Eugenia Horvitz,¹² con ser fieles al espíritu con que dichos testimonios fueron entregados, esto es, para que se conociera públicamente la verdad de los hechos.¹³ Por otra parte, el trabajo

¹¹ En Chile, el uso del testimonio y las entrevistas está cada vez más regulado a través de una política del “consentimiento informado” sumamente prescriptiva que se aplica a cualquier proyecto de investigación con personas.

¹² Comentario con ocasión de la discusión con el público después de la presentación del laboratorio teatral en la Escuela de Teatro UC el 5 de diciembre del 2012, Santiago de Chile.

¹³ La respuesta a esta pregunta es difícil y múltiple; en el campo teatral chileno también es muy diversa. Hay directores como Rodrigo Pérez, que se niegan consistentemente a utilizarlos en escena. La única vez que quebrantó esta norma fue en una puesta con María Izquierdo, quien trabajó sobre la detención de su

colaborativo donde un grupo de creadores recoge los testimonios y construye colectivamente un dispositivo dramático/escénico, plantea también el problema de la autoría teatral y de los “derechos de autor” de los propios testimoniantes. Porque, si estamos trabajando por dar voz a quienes no la tuvieron, a quienes fueron violentamente silenciados durante años, a quienes sufrieron la ignominia de que sus palabras fueran denigradas como meras fantasías, no podemos repetir ese gesto invisibilizador so pretexto de que utilizar sus testimonios para la escena pública es un bien mayor. En este sentido, el uso dramático del archivo, que permite la reinscripción de la experiencia individual en el contexto colectivo y hace que “la relación de negociación y encarnada de algunos sujetos discretos con la performance y sus materiales permita experiencias colectivas de duelo” (Reinelt 12), conecta claramente la ética con la estética.

Finalmente quiero destacar dos hallazgos del proyecto “Los archivos y las voces: memoria y dramaturgia en el Chile de la Dictadura”. Por una parte, la metodología de investigación artística propuesta posibilitó la creación de una suerte de memoria encarnada que permitió la circulación de los testimonios a través del cuerpo de los actores en el espacio convivial que se genera en el encuentro con los espectadores. En este caso, el proceso de apropiación por parte de los actores/investigadores fue particularmente relevante dado que éstos habían nacido a fines de los 80 y no conocieron de primera fuente la violencia represiva que encontraban en el archivo del FASIC. El proyecto jugó con un importante elemento de traspaso transgeneracional entre quienes vivieron las experiencias y las relataron, y los jóvenes que terminaron por hacer pasar ese relato por sus propios cuerpos para darles una voz corporizada. Por ejemplo, una de las participantes en la investigación señala que:

El proceso de encarnar esas memorias [era transformarlas] en algo nuevo. Porque finalmente no es la vida de ellos, sino nuestras lecturas sobre esos vestigios. Pero también dar cuenta de esa vida en dictadura que al mismo tiempo sigue siendo una vida que está

propia hermana (Pérez 2012). En este caso, fue la actriz quien se arrogó la prerrogativa de darle cuerpo y voz a una experiencia ajena, tomando esa decisión sobre la base de la relación de íntimo parentesco con la víctima. Otros directores, como Alfredo Castro en su *Trilogía de la Memoria*, han construido todo un cuerpo de obra partiendo de los testimonios de terceros, transformando esta práctica en una estética por derecho propio.

ocupando los mismos espacios en que vivimos hoy en día. Por ejemplo, cuando encontré un testimonio en que salía la calle donde viví cuando era muy chica, mi casa de infancia, y darme cuenta de que algo pasó a dos casas de mi casa. Y era un testimonio también muy potente porque involucraba niños. [...] y había mucha emocionalidad en el testimonio. Y darte cuenta de eso y empiezas a preguntarte ¿me acuerdo de esas personas?, ¿me crucé en la calle con ellas?, ¿me di cuenta?, ¿conversé con esos niños que aparecen en el testimonio? Creo que a todos nos pasó eso porque sale la Alameda y sale el Campus Oriente y salen personajes que uno reconoce y uno empieza a sentirse que es parte de eso.¹⁴

De esta manera, se va estableciendo una suerte de continuidad entre las vivencias de la violencia política en dictadura con lo que ocurre en nuestros días, que “nos permite ver que no es un pasado, como los discursos que uno escucha en la calle, ‘ya pasó’. No, no es pasado, es presente”.¹⁵ Así, se van descubriendo las prácticas de una violencia cotidiana que se mantienen hasta el día de hoy:¹⁶

Nos dimos cuenta de que esta memoria parece un poco fría, encerrada ahí en los archivos del FASIC, ahí en Manuel Rodríguez, no está sólo ahí, de veras es carne, es práctica. Y se nos hizo súper patente un día cuando hablábamos de cuando uno va a las marchas, y cómo marchamos, cómo nos asustamos, cómo corremos, el susto que te da después de que un paco te agarra, o agarra a un amigo y uno dice ¿te hicieron eso?, ¿pero cómo te hicieron eso? Y luego de eso vas al archivo y dices ah, se parece.¹⁷

Así, la importancia de volver al archivo y a los testimonios que éste cautela para revisitarlos a través del teatro, no solo permite poner en escena la voz de las víctimas de la violencia política. También permite—y

¹⁴ Comentario de Constanza Ambiado con ocasión de la discusión con el público después de la presentación del laboratorio teatral en la Escuela de Teatro UC el 5 de diciembre del 2012, Santiago de Chile.

¹⁵ Comentario de Renata Puelma con ocasión de la discusión con el público después de la presentación del laboratorio teatral en la Escuela de Teatro UC el 5 de diciembre del 2012, Santiago de Chile.

¹⁶ Es interesante el problema que se plantea aquí en relación con los cortes artificiales que se establecen en torno a la historia de Chile y la violencia desplegada por las fuerzas militares en el país. El relato de Mariela Bacciarini resulta decidor: Mariela fue detenida el 7 de septiembre de 1973, cuatro días antes del golpe. Éste es un ejemplo que cuestiona el supuesto de que dicha violencia comienza y termina con la dictadura de Pinochet; su detención dice lo contrario y los comentarios de los participantes en el laboratorio ponen también en cuestión su cese al fin del período militar.

¹⁷ Comentario de Mariana Hausdorf con ocasión de la discusión con el público después de la presentación del laboratorio teatral en la Escuela de Teatro UC el 5 de diciembre del 2012, Santiago de Chile.

quizás sea eso lo más relevante—el traspaso transgeneracional de esas vivencias no solo para la comprensión del pasado o con un fin didáctico, sino como una experiencia que permite a los jóvenes observar el presente críticamente para develar la persistencia de antiguas prácticas de ejercicio del poder autoritario que siguen porfiada y disimuladamente en pie.

Referencias

- Albornoz, Francisco et al. “Los archivos y las voces: memoria y dramaturgia en el Chile de la Dictadura”. Texto no publicado. 2013. Impreso.
- Ambiado, Constanza y Mariana Hausdorf. “Los archivos y las voces: memoria y dramaturgia en el Chile de la Dictadura. Laboratorio de Investigación Teatral ETUC”. Ponencia presentada en el Congreso PreALAS, Pucón, Chile. Texto no publicado. 2012. Impreso.
- Derrida, Jacques. *Poétique et politique du témoignage*. París: L’Herne, 2005. Impreso.
- Favorini, Attilio. “History, Memory and Trauma in the Documentary Plays of Emily Mann”. *Get Real: Documentary Theater Past and Present*. Alison Forsyth y Chris Megson eds. London: Palgrave Macmillan, 2009. 151-166. Impreso.
- Féral, Josette. “Investigación y creación”. *Estudis escènics: quaderns del’Institut del Teatre* 35 (2009): 321-326. Impreso.
- Jeftanovic, Andrea. “Teatro político, dramaturgia e informe sobre derechos humanos. *Cuerpo*, de Teatro La Provincia (Chile) y *SIN TÍTULO – técnica mixta*, de Yuyachkani (Perú)”. *Apuntes de Teatro* 136 (2012): 41-53. Impreso.
- Grass, Milena. *La investigación de los procesos teatrales, manual de uso*. Santiago de Chile: Frontera Sur, 2011. Impreso.
- Kalawski, Andrés et. al. “Teatro y archivo”. Texto no publicado. 2013. Impreso.

- Nicholls, Nancy. A “40 años del golpe de estado en Chile: usos y desafíos de los Archivos de la Represión.” Texto no publicado, sf. Impreso.
- Pérez, Rodrigo. Entr. Milena Grass. 30 jun. 2012. Santiago, Chile. Archivo de audio.
- Reinelt, Janelle. “The Promise of Documentary”. *Get Real, Documentary Theater Past and Present*. Alison Forsyth y Chris Megson eds. London: Palgrave Macmillan, 2009: 6-24. Impreso.
- Richard, Nelly. *Crítica de la memoria (1990-2010)*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2010. Impreso.
- Sarrazac, Jean-Pierre. “Introduction”. *Études théâtrales* 51-52 (2011): 9-1. Impreso.
- . “Le Témoin et le rhapsode ou le retour du conteur”. *Études Théâtrales* 51-52 (2011): 13-25. Impreso.
- Taylor, Diana. “Performance e historia”. *Revista Apuntes* 131 (2009): 105-123. Impreso.
- “Víctimas. Bacciarini Zorrilla Raúl Enrique”. *Museo de la Memoria y los Derechos Humanos*. Web. 2 jun. 2014 <<http://190.98.219.232/~interac/victimas/?p=1078>>.