

Panambí

| REVISTA DE INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS |

n. 18 Valparaíso JUN. 2024 ISSN 0719-630X
online

| CENTRO DE INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS | UV |



CENTRO DE INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS
UNIVERSIDAD DE VALPARAISO

[SUMARIO]

págs.-

EDITORIAL

7 - 8 *Sibila Sotomayor Van Rysseghem*

INCISO

9-10-20-
30-44-45-
57-58-69-
75 **SI TODO SIGUE IGUAL DESDE SIEMPRE, PARA QUÉ GUARDAR LOS RESTOS DE LO QUE NO HA CAMBIADO**
Rodrigo Vergara

ARTÍCULOS

12 - 19 **EL GIRO PERFORMATIVO DE LOS CUERPOS.**
De la representación del cuerpo adiestrado a la re-presentación del cuerpo político.
Daniela Bertolini

21 - 29 **TEATRO Y AUTO-BIOGRAFÍA ANTE LA BARBARIE.**
Imposibilidad de los sueños en cuerpos indomables.
Andrés Grumann-Sölter

31 - 43 **LOS CALCOS DE LA CÁRCOVA.** Coleccionismo y usos de copias en yeso en instituciones de formación
artística en Buenos Aires (1905-1932)
Milena Gallipoli

46 - 56 **LA FLUIDEZ CONTEMPORÁNEA.** Psicogeografía y deriva sónica de la escena Punk de Santiago de Chile: Un
análisis del discurso del documental “El Punk Triste”.
Ricardo Zavala Villegas

PROCESO DE ARTISTA

59 - 68 **VACIADO Y EXTRAÑAMIENTO: UNA MIRADA DESDE LA METODOLOGÍA GUIADA POR LA PRÁCTICA**
Jorge Santana Molina

RESEÑA

71 - 74 **EL «DESIERTO» NIHILISTA QUE SE EXPANDE POR EL MUNDO HA LLEGADO A GOTHAM.**
Sobre Joker de Todd Phillips
Emilio Álvarez Ortega
Catalina Álvarez Sandoval

[ARTÍCULOS]

TEATRO Y AUTO-BIOGRAFÍA ANTE LA BARBARIE.
Imposibilidad de los sueños en cuerpos indomables.

THEATER AND AUTOBIOGRAPHY IN THE FACE OF BARBARISM.
Impossibility of dreams in indomitable bodies

TEATRO E AUTOBIOGRAFIA DIANTE DA BARBÁRIE.
Impossibilidade de sonhos em corpos indomáveis

Andrés Grumann-Sölter

Escuela de Teatro, Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile
agrumann@uc.cl

RESUMEN

En el marco de la conmemoración de los 50 años del golpe cívico-militar en Chile se presentaron diversas aproximaciones al horror. La catástrofe histórica no solo delimitó la vida de quienes la padecieron, sino que rearticuló los modos en que los cuerpos se presentaban en el espacio público. Desde la teatrología, el ensayo aborda aspectos de la autobiografía y el teatro en tiempos de la barbarie (1974) y se pregunta por cómo 2 actores transformaron el horror en cuerpos indomables que desplazaron la imposibilidad de los sueños. Una anécdota de Heiner Müller presenta el problema que se debatirá a lo largo del ensayo.

Palabras claves: teatro, auto-biografía, barbarie, cuerpo, actuación

ABSTRACT

Within the framework of the commemoration of the 50th anniversary of the civil-military coup in Chile, various approaches to horror were presented. The historical catastrophe not only delimited the lives of those who suffered it, but also rearticulated the ways in which bodies were presented in public space. The essay presents aspects of autobiography and theater in times of barbarism (1974) and asks two actors how they transformed horror into indomitable bodies that displaced the impossibility of dreams. An anecdote from Heiner Müller presents the problem that will be discussed throughout the essay.

Keywords: theater, autobiography, barbarism, body, performance

RESUMO

No âmbito da comemoração do 50º aniversário do golpe civil-militar no Chile, foram apresentadas diversas abordagens do horror. A catástrofe histórica não apenas delimitou a vida daqueles que a sofreram, mas também rearticulou as formas como os corpos eram apresentados no espaço público. A partir da teatrologia, o ensaio apresenta aspectos da autobiografia e do teatro em tempos de barbárie (1974) e pergunta a dois atores como eles transformaram o horror em corpos indomáveis que deslocaram a impossibilidade dos sonhos. Uma anedota de Heiner Müller apresenta o problema que será discutido ao longo do ensaio.

Palavras-chave: teatro, autobiografia, barbárie, corpo, performance

1974: “Al principio existía la vida”, este es el título de la obra que El Aleph logró escenificar solo en 4 funciones antes que la compañía fuese desmembrada por los agentes de la dictadura. El texto, que incluía retrazos de la Biblia, del Principito, del Quijote, estaba lleno de guiños a la Unidad Popular y a la figura de Salvador Allende. Para muchos, una locura que pretendía sostener la existencia de la vida en medio de la barbarie cívico-militar que de golpe desmembra el tejido social y colectivo en Chile. Cuerpos indomables que aman la vida encarnada en el arte del teatro, pero cuya fragmentación definitiva se materializó después de la cuarta función: Óscar Castro y su hermana Marieta son detenidos y enviados a prisión, siendo reclusos, primero en Tres Álamos y luego en los campos de concentración de Ritoque y Melinka. Unos días después, la madre de los Castro, Julieta Ramírez junto a su cuñado Juan McLeod (miembro de El Aleph), son detenidos e ingresados a la prisión. Se supo de ellos por última vez el 23 de diciembre de 1974 en Villa Grimaldi.

En nuestra lengua, el verbo transitivo “domar” refiere a “amansar a un animal salvaje y hacer que obedezca al ser humano, así como, también, a “contener o moderar cierta pasión o conducta”. Etimológicamente se vincula al latín domare que, a su vez, refiere a domus, en español: casa (domar la casa...). Por su parte, el prefijo “in”, también del latín, apunta a una acción “hacia adentro”, además de referir a una negación o privación. En ambas acepciones, el domar infiere una acción directa de dominio, control y obediencia del cuerpo, sus conductas y pasiones. Tomando en cuenta lo anterior, mi propuesta de cuerpo indomable refiere a dos asuntos: por un lado, a la imposibilidad de eliminar la “casa”, donde casa refiere a las instancias propias y colectivas de hacer memoria (recordar el trauma en nuestros cuerpos), así como al arte de actuar y, por el otro, a la imposibilidad de contener y asegurar previamente la afección sensible que se nos aparece, que emerge en nosotros, ante la barbarie. Entre estos dos asuntos, amplios y diversos, se juega para nosotros un asunto fundamental: el lugar de la actuación en el teatro y en la vida de quienes contienen el oficio de la actuación. En este caso se tratarán dos testimonios de lo que he llamado en este escrito como cuerpos indomables: el de la actriz Gloria Laso quien, en el marco de una entrevista televisiva, recuerda instantes de sus vivencias ante la barbarie en las que su propio cuerpo da cuenta de la afección, el miedo y dolor experimentados en forma de gestos y movimientos en su cuerpo y la del actor Roberto Parada quien se entera de la muerte de su hijo a instantes de salir a escena, desplegando su arte de la actuación, mientras sus compañeros de escena, donde destaco los relatos de Elsa Poblete y Héctor Noguera, quienes dan cuenta en escritos testimoniales el desgarramiento indomable de los cuerpos. Dos testimonios de actores chilenos en medio de la barbarie, enmarcados en contextos de difusión discímiles (una entrevista transmitida por un canal de televisión abierta en la que Laso recuerda su vivencia traumática y en una función de obra, en la que los compañeros de Parada, recuerdan el dolor compartido) que me permiten presentar vivencias extremas trazadas por dos cuerpos indomables del arte de la actuación chilena ante la barbarie. Cuerpos cuyo oficio se mezcla con la vida testimoniada, sus formas de interacción con la afección (en términos patológicos) y la imposibilidad de ser domados. Como lo veremos a continuación, estoy interesado en presentar el poder transformador del cuerpo actoral en el teatro como encarnación afectiva in-domable ante la barbarie en Chile durante la dictadura cívico-militar.

1. El teatro *ante* la barbarie

Para comenzar, quisiera retomar el recurrentemente citado dictamen de Th. W. Adorno: “escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie”. Recordemos que Adorno, quien escribió varias páginas para la música, el cine y la ópera, le dedica algunas, pero significativas, ideas al teatro en su texto *Televisión y cultura de masas* (2002) cuando nos dice: “el arte del teatro no puede separarse de la reacción del auditorio” (Adorno, 2002, p.1). En ello, Adorno valida una definición de teatro como relación entre cuerpos que se afectan en un presente más allá o complementando el paradigma identificador de la representación, desplazando, de este modo, como primitivas y superficiales a ciertas tendencias pseudo-realistas del teatro con las que la cultura popular de masas buscaba inculcar una experiencia intensificadora de la catarsis en el público. Es más, Adorno sostiene que lo que cuenta en el proceso de generar una experiencia intensificadora en el público “no es la importancia del crimen como expresión simbólica de impulsos sexuales o agresivos que de otro modo están controlados, sino la confusión de este simbolismo con un realismo mantenido pedantesco en todos los casos de percepción sensorial directa” (p.1). Lo que Adorno describe con el concepto de “confusión” va emparejado con aquellas tendencias pseudo-realistas que buscaban traspasar un tipo de identificación entre la vida real y su representación en el público, desplazando aquella dimensión corpo-afectiva (pática y extraña) con la que toda actuación despliega su arte. El filósofo de la Escuela de Frankfurt, ejemplificando con el tipo de recepción que la *Orestíada de Esquilo* y el *Edipo de Sófocles* generaban en el público griego, da cuenta de una ácida crítica a la presunción identificatoria de aquel pseudo-realismo. En sus palabras: “A decir verdad, el pseudo-realismo permite la identificación directa y sumamente primitiva alcanzada por la cultura popular; y presenta una fachada de edificios, habitaciones, vestidos y caras triviales como si constituyeran la promesa de que algo emocionante y estremecedor puede tener lugar en cualquier momento” (2002, p.2) estableciendo, en palabras de Stanislavski, “un efecto de creencia” permanente en el espectador (por medio de la catarsis) que es definido por Adorno como “cultura popular” capturada por un paradigma identificador de la representación. Adorno, pensando en las experiencias de control que comenzaban apasionarse de modo masivo a través de la televisión en el formato de una “cultura popular”, sitúa un paralelismo con el arte de la actuación realista que perseguía domar la experiencia interpretativa del espectador a través de aquel “efecto de creencia” con el que Stanislavski elaboró sus primeras concepciones de la actuación¹.

Aquel “primitivismo” que critica el filósofo alemán en cierto realismo teatral, es parte de las estrategias de dominación que despliega la televisión en la masa popular, anulando dimensiones de lo humano y la propia actuación en la que la identificación se da más allá de la interpretación, esto quiere decir, a través de la *afección corporal* en la que el arte de la actuación puede jugar un rol determinante y que la presente propuesta desea trazar

con dos ejemplos. Un rol que, frente a la barbarie, cobra un cariz particular y donde se pueden rescatar diversos testimonios encarnados en actrices y actores que son parte significativa de la historia del teatro chileno. Así planteado, la actuación en el teatro presentaría la posibilidad de re-pensar otro vínculo, otra relación *con* la barbarie, una que se desprenda de este pseudo-realismo criticado por Adorno a propósito de sus similitudes con el rol de la televisión y posicione otra concepción de la representación en la que la división da paso al testimonio encarnado *ante* la barbarie en formas del testimonio. Las preguntas entonces son: ¿cuál otra relación? Y ¿cómo serían estos vínculos? La respuesta estaría, pienso, en aquella doble imposibilidad que presento bajo el concepto de un cuerpo indomable para la interpretación de la actuación dentro del teatro. A raíz de ello, partamos revisando una anécdota, un testimonio *con* y *ante* la barbarie que recorre los fundamentos de la actual propuesta. Para, posteriormente, presentar los dos ejemplos de la actuación en el teatro chileno.

.....
¹ Recordemos que el modelo de actuación propuesto por Konstantin Stanislavski contiene al menos dos fases claramente definidas enmarcadas en decisivos libros donde elabora su concepción teórica y pedagógica. Por una parte, aquella que invita al actor a indagar en la “memoria emotiva” para la construcción del personaje (*El trabajo del actor sobre sí mismo* en el proceso de la encarnación y *El actor se prepara*) en la que el actor dialoga con sus emociones para crear las del personaje y, en su última etapa de vida vinculada a un trabajo de las acciones físicas, como lo sostiene Christopher Balme “enfaticando la importancia de llegar a un equilibrio entre los aspectos físicos, vocales y los aspectos emocionales” (2013, p.51). En ello, el propio Stanislavski se dio cuenta de aquella dimensión de las acciones físicas afectadas que comprometen el proceso de encarnación del personaje, proponiendo un modelo de enseñanza actoral robusto que contribuyó en la formación de actrices y actores hasta el día de hoy con múltiples variaciones realistas. Adorno, solo se detuvo en un elemento que obedece a la formulación temprana del sistema del teatrista ruso.

2. Una anécdota ¡biográfica! Entre un cuerpo indomable y la barbarie

Kurt Müller, nacido el año 1903 en Alemania, que militó en el Partido Socialista y fue un activo opositor a Hitler, se transformó en un fantasma, el fantasma de la niñez de Heiner Müller, su hijo. En 1958, Heiner Müller escribe *El Padre (Der Vater)* como un modo de doblegar su biografía a través del arte del teatro. Su relato comienza del siguiente modo:

El 31 de enero de 1933 a las cuatro de la madrugada a mi padre, funcionario del Partido Socialdemócrata de Alemania, lo sacaron de la cama y lo arrestaron. Me desperté: el cielo tras la ventana negro, ruido de voces y pasos. En la habitación de al lado estaban tirando libros al suelo. Oí la voz de mi padre, más aguda que las voces de los extraños. Me levanté de la cama y fui hasta la puerta. Por la rendija vi a un hombre que le pegaba a mi padre en la cara. Helado, con el embozo subido hasta la barbilla, yacía yo en la cama cuando se abrió la puerta de mi cuarto. En el umbral estaba mi padre, detrás de él los extraños, altos, con uniformes pardos. Eran tres. Uno sujetaba la puerta abierta con la mano. Mi padre estaba a contraluz, yo no le podía ver la cara. Le oí llamarme en voz baja. No contesté, ni me moví. Entonces mi padre dijo: está dormido. Cerraron la puerta. Oí como se lo llevaban, luego los pasos cortos de mi madre que volvía sol. (Reichmann, 1987, p.151)

El testimonio de Heiner Müller da cuenta de un traumático momento para su familia que dejó profundos huellas en el dramaturgo alemán, pero que, al mismo tiempo, impulsó su concepción de teatro desde una reivindicación escénica de la memoria fantasmal de su padre hacia un teatro como “laboratorio de la fantasía social” (*Errores reunidos*, 1975). Un teatro de/en el trauma. Pero: ¿cómo puede el teatro evitar las catástrofes hacia las se dirige la humanidad? Su respuesta, cito, mi teatro se instala allí “cuando la ranura de la visión se abre de vistazo en vistazo, cuando algo no visto entre imagen e imagen se torna casi visible, cuando algo no oído entre sonido y sonido se torna casi audible; o cuando algo no sentido entre sensaciones se torna casi palpable” (Lehmann, 2013, p.334, citando a Müller²). Parafraseando una vez más a Adorno, podríamos decir: ¿cómo pensar/hacer teatro no solo después de la barbarie, sino *en* la barbarie? En Müller, quien cuestiona con un trabajo en las materialidades del texto y su puesta en escena la idea brechtiana de un montaje cerrado que se proyecta sobre un público buscando una respuesta prefijada³, la estrategia convoca a “romper la clausura del drama” (Sánchez, 2002, p.155) junto a una práctica del *collage* como una estrategia con el objetivo de desmembrar la realidad en pedazos para crear una nueva realidad al interior del texto, así como en la escenificación. El mecanismo lo explica el propio Müller,

mi interés principal cuando escribo teatro es destruir cosas. Durante treinta años me obsesionó Hamlet, de modo que escribí un breve texto, *Hamletmaschine* (Máquina Hamlet), con el que intenté destruir Hamlet. Otra obsesión fue la historia alemana, y he intentado destruir esa obsesión. Creo que mi impulso más fuerte consiste en reducir las cosas a su esqueleto, arrancándoles la carne y la superficie. Penetrar tras la superficie para ver la estructura. (Müller, 1982, p.160)

Ante la barbarie, Müller elaboró un mecanismo, no repitió una fórmula. Estamos frente a una disyuntiva, o al menos, a una disyuntiva teatral en la que se pone en crisis dentro de la barbarie la necesidad de proyectar nuevos sueños como un laboratorio de la fantasía social. Denis Diderot utilizó la palabra “paradoja”; ya en el siglo XX, Antonin Artaud lo denominaba como “su doble”, en que, como nos decía “siento en mí tales disposiciones para destruir”, el teatro y su función vital se transforma en la perturbación catastrófica que pone en escena, más no

necesariamente representa, lo extraño en la propia carne. Heiner Müller, citando a Artaud, nos indica:

Lo importante de Artaud es que constituye una gran perturbación. Ha perturbado todas las formas: la autocomprensión ingenua de la gente del teatro y naturalmente también la de los autores que escriben para el teatro. Y hoy se pueden actualizar muy bien algunas concepciones suyas. Artaud... intentó restituir al teatro una *función vital* que por lo general ya no tiene. (Müller, 1982, p.156, el destacado es mío)

El dramaturgo alemán une su gran perturbación biográfica (relataba en *Der Vater*) con la necesidad de Artaud de restituir al teatro su función vital bajo la idea de un “placer de la catástrofe” ... donde, cito a Müller: “la existencia sólo está justificada por la imposibilidad de ver realizados los sueños. La imposibilidad de construir un nuevo orden (que) justifica el anhelo de destrucción y de catástrofe, en cuanto apertura del campo utópico: la destrucción crea el espacio libre para el movimiento” (Müller, 1982, p.159) de otro teatro. De aquel mecanismo en la que una máquina (Hamlet) “intente destruir Hamlet”, surge la materialización del conflicto: la materialización de la destrucción de la forma dramática, en la que subyace una idea de representación como “cosmos ficticio”, cerrado en sí mismo. Dado que la forma dramática ha sido “contenedor de la sociedad en sus límites” (Müller, 1977, p.110), no podía seguir funcionando ante la barbarie. Su mecanismo apuntaba a “la renuncia a la forma intelectual, a la arquitectura dramática, llevado [al teatro] a una preeminencia de lo asociativo y de lo rítmico en el momento de la escritura: lo primero es el ritmo, luego aparecen palabras aisladas, sólo entonces la idea, que, al ser formulada, es al mismo tiempo superada o relativizada, y se olvida uno de ella” (Sánchez, 2005, p.157-8).

Pienso en esta forma ideada por Heiner Müller, aquel mecanismo artístico de desmembrar el texto dramático y sus formas tradicionales de representación, creando un espacio libre para el movimiento como sueño encarnado. Y la conecto con aquel acto de barbarie que Adorno delimitaba a la poesía, pero que cuando se piensa desde el teatro, adquiere otro lugar de enunciación que, para efectos del horror y la catástrofe es, en palabras de Artaud, una “misericordia indomable” en la que confluye una radical crítica al realismo para el teatro y, al mismo tiempo, una reivindicación a la encarnación, la función vital, presente que contiene a todo teatro como comunidad y que, a mi juicio, conecta a Heiner Müller con Theodor Adorno. En palabras de Müller: “no se ha puesto suficientemente en entredicho si el concepto de realismo -aplicado al teatro- es utilizable para éste. El realismo en el teatro es algo completamente distinto al del cine o la novela. Para empezar, es ya por completo no realista que unas personas se planten en un escenario y hagan algo, mientras otras están sentadas abajo.” (Müller, 1975, p.34). Aquí volvemos a Adorno y su manera, simple, pero efectiva de definir “el arte del teatro que no puede separarse de la reacción del auditorio” (Adorno, 2002, p.4), un teatro de la “gran perturbación” que encuentra el engranaje de su propio mecanismo en la “memoria obstinada” hecha “función vital” (p.4). En ello, las formas del hacer en el teatro cobran otro valor y otra presencia, tanto en las tablas y frente a un público, como a través de la pantalla de un televisor en el marco de una entrevista donde la barbarie se pone en escena de un modo particular, como testimonios de un cuerpo indomable en el teatro.

² En Errores reunidos, Müller ahonda en esta concepción del siguiente modo: “Gertrude Stein formuló una definición del teatro que me gusta mucho: escribir para el teatro significa que todo lo que acaece durante el proceso de escritura pertenece al texto. Cuando uno escribe prosa tiene que sentarse a escribir, pero un drama no se puede escribir sentado. Es más lenguaje corporal que prosa”.

³ La lectura de un montaje cerrado como un “cosmos ficticio” que persigue una respuesta prefijada en el público por parte de Bertolt Brecht se puede corroborar en los planteamientos que desarrolla el teólogo alemán Hans-Thies Lehmann dentro de sus libros Tragedia y Teatro Dramático (2018), Politisches Schreiben (2015) y Teatro Posdramático (2013). En este último, Lehmann argumenta del siguiente modo: “La teoría de Brecht contenía una tesis altamente tradicional: la fábula continuaba siendo el alfa y el omega del teatro”. El teatro brechtiano contiene un “estilo político, la tendencia hacia el dogmatismo y el énfasis en lo racional” (p.59) en la que “el modelo épico” (como lo llamó el propio Brecht) procuraba “la representación de un cosmos ficticio, un cosmos cuya clausura estaba garantizada mediante el drama y su correspondiente estética teatral” (p.55).

3. Testimonios de aquel cuerpo indomable ante la barbarie

En su libro *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste* (2004), Susan Buck-Morss define la contradicción entre la legitimidad de la violencia estatal y la democracia de masas como un modo de pensar los *mundos soñados* en el momento de su desaparición. Antes dijimos que el mecanismo con el que Heiner Müller recompuso su propia biografía en una forma artística, contiene aquel germen de pensar y poner en práctica la imaginación de un mundo soñado como “laboratorio de fantasía social” (Reichmann, 1977, p.111) destruida, fragmentada⁴. La barbarie fragmenta, destruye vidas, la catástrofe y el horror que la contienen dinamitan y hacen desaparecer a los cuerpos. Aquellos que permanecen con vida, cargan con el trauma, con huellas y llagas irreversibles en el cuerpo. Esas huellas no son solo físicas, también se encuentran en lo más profundo de nuestros cuerpos y emergen como modos del recordar y, en el caso de Müller como fantasía social hecha laboratorio teatral.

La barbarie fragmenta, destruye vidas, la catástrofe y el horror que la contienen dinamitan y hacen desaparecer a los cuerpos que emergen una y otra vez como fantasmas en testimonios, imágenes, escritos. Por su parte, aquellos que permanecen con vida, cargan con el trauma, con huellas y llagas irreversibles en el cuerpo. Esas huellas no son solo físicas, también se encuentran en lo más profundo de nuestros cuerpos y emergen como modos del recordar y, en el caso de Müller, como fantasía social hecha laboratorio teatral.

El teatro, como lo sostiene de un modo consistente Hans-Thies Lehmann en su *Teatro Posdramático* (2013), cito: “efectúa un trabajo de memoria en los cuerpos, en los afectos y, solo después, en la consciencia” (p.234). De ello se desprende que “en la médula de la actuación (actoral) no existe tanto la transmisión de significados, como el arcaico placer/temor a actuar, a la transformación como tal” (Lehmann, 2013, p.135). De este modo, “el teatro es una transformación, una metamorfosis a todos los niveles.” [...] “Así se puede comprender mejor que el abandono del modelo de la mimesis de acción de ningún modo comporta el final del teatro” (p.135). No pretendo definir o delimitar las prácticas actorales que revisaremos a continuación junto a lo planteado por Lehmann, sino utilizar sus hilos argumentativos para hacer comprensible la potencia de estos *cuerpos indomables* más allá del modelo mimético de la acción en términos de actuación, en términos de una “metamorfosis a todos los niveles” (p.135) que compromete tanto a la representación verosímil, propia del modelo mimético, como a la vida en forma de testimonio encarnado. Desde esta perspectiva, un cuerpo indomable en el teatro es aquel que no es delimitado por el paradigma mimético de la representación, sino aquel que, encarnando un personaje, se presenta como perturbación vital puesta en escena. Por lo anterior, sostengo que, una actuación o presentación puede definirse como verosímil en el teatro de

muchas maneras, pero me interesa remarcarla en tanto acción vital encarnada tanto si el oficio técnico logra conectar con el espectador y su interpretación de lo representado como en cuanto su testimonio es capaz de generar una transformación real tanto en el actor como en el televidente ante la barbarie, junto a recursos que comprometen aquella parte indomable de su cuerpo. La lectura a Antonin Artaud como perturbación vital en las formas de hacer teatro, por parte de Heiner Müller y su testimonio en forma de un recuerdo hecho cuerpo, son parte constitutiva de esta aproximación expandida a la actuación y al quehacer en el teatro, toda vez que nos propone entender el oficio como arte indomablemente encarnado. En ello, la irrupción de la afección biográfica juega un rol determinante en la forma del testimonio son claves en mi argumentación. Por lo tanto, de la evocación entre mi biografía y la irrupción en mí de la *afección*, emerge el *testimonio*, lugar de validación de una verdad que se ha transformado en una herramienta de gran valor para reconstruir las partes (los fragmentos) relevantes y necesarios de nuestra historia y, justificar la posibilidad de sentir realizados los sueños. El teatro testimonial retoma esta tradición que une la labor teatral con la memoria utilizando como “materia prima el testimonio” (Contreras, 2017, p.20)⁵.

La forma del testimonio fue utilizada por Heiner Müller para elaborar un mecanismo de escritura y de escenificación con el objetivo de proyectar la imposible transformación en forma de una fantasía ante la barbarie. En ello, Müller hablaba de que “el placer en la catástrofe” [...] “*sólo está justificado por la imposibilidad de ver realizados los sueños*”, donde el teatro se transformaría en un “laboratorio de la fantasía social”. Sin embargo, él no fue indiferente de su contexto y de la manipulación de los sueños y la fantasía, cito: “Habida cuenta de que las sociedades capitalistas, pero en el fondo toda sociedad industrial moderna y también por tanto la RDA, tiende a reprimir la fantasía, a instrumentalizarla, y a subyugarla en todo caso. Y tengo para mí que, por muy molesto que ello suene, la principal función política del arte consiste hoy en movilizar la fantasía”. Movilizar la fantasía social, los sueños más allá de su manipulación en una estructura de la verosimilitud previamente pactada, así como la conversión del hombre en mero instrumento de la revolución, allí, pienso, se construye un mecanismo, por supuesto, ideado y puesto en práctica por el arte teatral como respuesta ante la barbarie. ¿De cuál verosimilitud hablamos en este contexto? Revisemos dos breves, pero significativos ejemplos.

El crítico Juan Andrés Piña⁶ propone una definición de teatro político como forma de “testimoniar de manera frontal, directa y realista acontecimientos humanos terribles que hasta ese momento era imposible publicar o informar” (*El Mercurio*, 2002, E15). El definir de este modo este tipo de teatro, Piña se refiere al texto dramático *Toda esta larga noche* (1976) de Jorge Díaz. La obra se estrenó en Chile, 25 años después por el director Mauricio Bustos, pero fue presentada en Europa por 4 mujeres

⁴ Su propuesta la podemos encontrar en sus obras teatrales y, de forma clara, en dos volúmenes que han sido publicados bajo el nombre *Errores Reunidos* (Rotwelsch, 1975; 1977; 1982, traducción Reichmann, 1990).

⁵ María José Contreras relata cómo “en América Latina, el testimonio emergió como un contra discurso, intrínsecamente antijerarquico, antisistémico y antihegemónico. Mientras el testimonio en Europa responde a una visión prevalente (incluso jurídicamente establecida) respecto de lo que sucedió en el Holocausto, entendida como una verdad que no puede ser negada, en América Latina el testimonio crece y se cría desde sus inicios como una práctica de resistencia que debe luchar constantemente por su legitimidad.” (2017, p.21).

⁶ La definición de *teatro político* ha sido abordada por diversos autores, tanto desde la práctica teatral (Piscator, Brecht, Weiss, entre otros) como por las reflexiones teóricas que se hacen del teatro (De Vicente, 2013). Más recientemente Mauricio Barria e Iván Insunza despliegan un ejemplar recuperación de la noción de teatro político dentro de la escena nacional contemporánea, desde el año 2006, que leen bajo lo que denominan como “escena del malestar” (p.47). Su propuesta, en forma de “diagnóstico” sostiene “una rehabilitación de la pregunta por la historicidad de los procesos sociales y políticos, asunto que se materializó a través de una serie de montajes en los que destacaba la utilización de lo documental como procedimiento articulador del relato escénico” (p.45) y en las que se observan planteamientos en torno a “su condición laboratorios de investigación social y colectivos”, así como “al aparecer de otras subjetividades sobre la escena” y sus “lógicas de producción y financiamiento” (pp.48-49). Mi interés al utilizar la definición que propone Juan Andrés Piña se concentra en que este autor se vincula en términos generacionales e históricos de forma directa con los dos testimonios de la actuación que presento, así como a que Piña, en su rol como crítico teatral en periódicos nacionales, se refirió a estos casos, en particular al de Gloria Laso, haciendo uso del concepto teatro político junto a la noción de testimonio y remarcando la barbarie que los envolvía durante la dictadura cívico-militar chilena.

durante todos los años anterior a su estreno. Entre esas 4 mujeres se encontraba la actriz Gloria Laso, quien fue capturada por una patrulla militar *en su casa*⁷ el año 1974. Había sido denunciada por otra mujer ya que, cito: “escondía a gente de izquierda en su casa”. La actriz pensó que era un chiste, pero, como ella misma lo indica, “después de la sorpresa vino el horror” (*Las Últimas Noticias*, 4 de noviembre, 2004). Casi siempre vendada de ojos, primero estuvo en la casa de tortura de José Domingo Cañas, posteriormente estuvo encerrada por 10 días en Cuatro Álamos encarnando el horror propio y de los otros. Este relato, fijado en reportes escritos, adquiere otro lugar de enunciación cuando es presentado en primera persona por Gloria Laso, quien describe aquel carácter indomable en su propio cuerpo *ante* la barbarie.

En el marco de una entrevista en el programa de televisión *Mentiras Verdaderas*⁸, Laso recuerda con más detalle aquellos aspectos de su memoria corporal en un relato que deja emerger el trauma vivido, cito: “la gente se hacía pipí, caca, había un olor horroroso, el miedo se sentía, se palpaba, se sentía una puerta de fierro y la gente empezaba a tiritar... es la memoria”. Durante la entrevista, Laso insiste en relatar con/en su cuerpo, nos dice: “es un dolor permanente, uno no se da cuenta, porque uno lo tiene como sepultado” (2013). Al enunciar en palabras esta frase, Laso hace un gesto y movimiento con sus brazos indicando su propio cuerpo, como escaneándose a sí misma, entrando en ella, en el fondo, recordando en su cuerpo su profundo dolor. En ese momento, siento en mi aquella extraña sensación de impregnación en mi propio cuerpo como televidente de aquella entrevista, lo interpreto como un modo de identificación que no requiere de una representación, sino que, como vivencia extraña, me afecta en términos patológicos (*pathos*), me toca, duele, infecta y transforma, haciéndome partícipe de su dolor. Este gesto/movimiento se deja describir, junto a lo que la bailarina e investigadora de la danza y bailarina ecuatoriana, Mónica Alarcón, ha descrito como el aparecer del recuerdo corporal o memoria traumática que activa “la condición háptica del cuerpo, su sistema cinestésico y el reconocimiento de que el espacio se construye a través del movimiento del cuerpo humano en múltiples experiencias no como una repetición muscular automatizada, sino como el proceso de una dinámica corporal sentida constituyen su capacidad de recordar” (2009). Para Alarcón, el trauma que contiene la memoria corporal es, al mismo tiempo, un modo de conciencia como la materialización fisiológica e interior que se nos aparecen súbitamente en y a través del cuerpo.

Pienso en este proceso “indomable” ante el trauma que contiene la memoria corporal, en el que la memoria irrumpe en la corporalidad reconfigurándola en su carácter extraño (Waldenfels), en particular cuando ésta ha sido atravesada por acciones ante la barbarie, generando un trauma de profundo significado como le ocurrió a Gloria Laso. El rol de la memoria en procesos de resistencia, dolor y trauma ha desplegado



Gloria Laso, entrevistada en *Mentiras Verdaderas* de la Red⁹

significativos guiños a la recuperación de la verdad, sin embargo, su proceso de materialización y producción de sentido no está exento de múltiples caídas, cortes y lagunas, propias de la función que cumple nuestra memoria. Allí el cuerpo traumatizado y el cuerpo de la actuación se unen en una experiencia distinta, extraña que demarca una la corporalidad testimonial, infectada de aquella memoria corporal que delimitaba Mónica Alarcón.

Enmarcado en la tradición fenomenológica del cuerpo, Bernard Waldenfels ha situado a la memoria, así como a la percepción, en el centro de sus propuestas. La memoria, nos dice Waldenfels, “depende sin duda de estructuras repetibles, de lugares de recuerdo colectivos, de signos y rituales de la memoria. Pero éstos marchan en vacío si no hay algo que despierte una y otra vez nuestra memoria” (2015, pp.231-232), porque la capacidad de la memoria insiste Waldenfels, “no puede pensarse sin que algo nos afecte y se nos impregne corporalmente” (p.232). En ello, lo indomable irrumpe en Gloria Laso al ser entrevistada, toda vez que, si bien no se encuentra sobre un escenario, su testimonio ante la barbarie traspasa la pantalla de un modo en que, así nuestra vivencia, el recuerdo corporal es descrito por Laso, de modo que, lo que nos dice sintoniza con lo que hace en gestos, acciones y movimientos corporales en el que se invoca y hace presente su afición sufrida. Sin actuar sobre la escena, Laso traspasa su trauma al televidente, lo hace partícipe desde aquella dolencia pática que la atravesó inesperada y radicalmente en tiempos de la barbarie. Su cuerpo/mi cuerpo como televidente siente la dolencia e “invoca un proceso de la emergencia del *pathos*¹⁰ que jamás puede ser culturizado y moralizado totalmente”, porque “los recuerdos también

⁷ Me detengo en la captura de Gloria Laso en su casa, recuperando la idea de lo indomable que presenté al introducir el presente texto. Indomable: domar la casa. La experiencia de la actriz Laso con agentes de la dictadura cívico-militar el año 1974 se puede interpretar como un arranque de lo indomable que dejó huellas en su cuerpo. Lo que nos falta, así mi hipótesis, es que aquella vivencia traumática, fuese relatada en primera persona. Laso despliega esto en la entrevista por televisión. Allí se produce el flujo del *pathos*, entre ella y nosotros los televidentes, somos “impregados” (Waldenfels) por la memoria corporal que nos presenta Laso.

⁸ Si bien es cierto que no me detengo en la actuación de Laso en el escenario teatral, me resulta relevante detenerme en sus testimonio por dos asuntos: 1. Como se va plantear a continuación, Adomo propone una crítica al pseudo-realismo comparándolo con la emergencia de la televisión que es crítico con una manera de hacer teatro y defendiendo su dimensión de encarnación afectiva, del encuentro y de la retroalimentación que contiene a esta disciplina. Laso se encuentra en un set de televisión abierta de Chile relatando en una entrevista su traumático testimonio vivenciado en tiempos de la barbarie y 2. al performar sus recuerdos ante el entrevistador sus acciones y movimientos corporales nos hacen partícipes de la afición (*pathos*) que esta traumática experiencia dejó en ella. Comparte las huellas de su dolor con nosotros de tal modo que, sin ninguna representación mediante, nos identificamos corporalmente con su testimonio y lo hacemos propio. En ello, interpreto aquel carácter indomable con el que Laso afecta su testimonio en nosotros.

⁹ Imagen extraída de: <https://www.theclinic.cl/2017/09/15/gloria-laso-actriz-mucho-punga-creo-derecha-va-entrar-al-club-golf/> (consultado: 7 de agosto, 2024).

¹⁰ El filósofo alemán despliega su *fenomenología de lo extraño* junto a la experiencia dialógica de la *pregunta/respuesta* en la que distingue entre tres niveles de la afición (*pathos*): en primer lugar, a algo que nos sucede. En este sentido, “el *pathos* es algo que sucede ocurriendo (no que deseamos o que ideamos que nos ocurra), afectando, tocándonos y actuando sobre nosotros; no sucede sin nuestra participación, pero supera nuestra acción al sobrevenirnos” (pp.225-226). En segundo lugar, *pathos* “significa algo adverso y unido al sufrimiento, pero admite el proverbial aprendizaje mediante el sufrimiento. Ello incluye el tema central del dolor”. Y, en tercer lugar, *pathos* en palabras de Waldenfels, “designa la exaltación de la pasión que trasciende lo habitual y nos hace, como el eros platónico, salir de las preocupaciones humanas” (p.226).

llegan cuando quieren y no cuando nosotros queremos” (p.232). Ante este testimonio nos encontramos con un cuerpo indomable que no actúa para el público en el teatro (sino por el mass media de la TV), sino cuya vida se ve atravesada por la barbarie dejando huellas (traumáticas) en su cuerpo/ nuestro cuerpo que co-contruyen su actuación posterior, así como el modo en que, como espectadores/televidentes nos vinculamos éticamente con aquel testimonio ante la barbarie.

Decía al comenzar que mi concepción de un cuerpo indomable refiere a la no dominación de la propia casa (su carácter *afectivo*, entendido como lo extraño que irrumpe en mí, en el decir de Waldenfels), de sus pasiones que, vinculado al teatro, amasa el sueño como forma de vida en la catástrofe y el horror. Algo parecido ocurre, también, con mi último ejemplo. El 30 de marzo de 1985, se presentaba una nueva función de *Primavera con una esquina rota* en el TEATRO ICTUS. En su intermedio el actor Roberto Parada se entera que su hijo José Manuel ha sido asesinado. En *Primavera con una esquina rota*, se trata una adaptación de la novela de Mario Benedetti, siendo un testimonio directo y comprometido en el dolor sobre una sociedad escindida, fracturada por la represión y el autoritarismo de la dictadura en el Uruguay. De la adaptación por el Ictus el año 1985, Nassim Sharim dice: “nunca supimos si era absorber la realidad en el escenario o si era el escenario el que se había adelantado a la realidad”. En aquella función del 30 de marzo, el sueño, el horror y la catástrofe confluyen en la sala, dejando emerger al cuerpo indomable que oscila entre realidad y ficción, entre vida y muerte en el teatro. En su *Autobiografía de mi padre* (2022), Damián Noguera, relata la memoria obstinada y encarnada de su padre, el actor Héctor Noguera, quien con su personaje Rolando fue parte del elenco de aquella función del 30 de marzo de 1985. Su testimonio es el siguiente:

Don Roberto Parada interpreta a Rafael con una voz grave y pausada. Rafael dice que también extraña a su hijo ahora preso y torturado en algún campo de concentración oculto.”[...] “Roberto se ve distraído. Quizás piensa en su hijo. Mira afectado por sobre el público. Se toma un tiempo. Dice: «Allá había menos sorpresas, Rolando». Le pregunto, apenas termina su parlamento, qué quiere decir con eso de que allá había menos sorpresas. Tercera pausa. Necesito apurarlo un poco. Él pone su mano sobre mi hombro. «Uno se cansa, Rolando», me dice con voz grave. «Uno se cansa» [...] “Le digo que nos juntábamos con su hijo a arreglar el mundo. Que casi lo arreglamos. Le hablo sobre aquellos que dijeron que nunca iban a empuñar un arma y que sin embargo lo hicieron y ahora están *sepultados en el panteón de sus sueños*” [...] “Quizás intentar controlar esta emoción que no es la emoción de mi personaje, o que quizás sí es. Porque en esta obra también hay un hijo preso, también hay un hijo que es torturado. Y qué es lo que tendríamos que ocultar. Si ya todos saben y todo se confunde. Y entonces Roberto está parado aquí al frente de todos nosotros, quizás para decir que incluso ahora puede poner una máscara por sobre el peor de los desenmascaramientos. (Noguera, 2022, p.114)

“Si ya todos saben y todo se confunde”; “Quizás controlar esta emoción que no es la emoción de mi personaje”. En estas dos frases, Noguera contiene el centro con el que el arte de la actuación se ve interpelado constante y reiteradamente. Un flujo oscilante entre el saber que todo es representación y la confusión, legítima respecto a la presencia de lo real en la escena que representa. O, dicho de otro modo, el laborioso trabajo de las emociones, su control, frente a el carácter vivo, único e irrepetible de los afectos tanto en cada función, como en la vida, es traspasado por el carácter patológico de la vivencia. En este “entre”, se juega gran parte de las teorías de la actuación. Actuar no es simplemente representar, es presentarse en el aquí y ahora de cada función. Allí emerge la “casa”, aquel reducto que nos acompaña en todo momento, momentos de la confusión, emoción, control, personaje, vida, muerte, representación, presencia, toque, ser tocado, memoria compartida, recuerdos traumáticos que, patéticamente (*pathos*), desgarran definitiva e irremediablemente la vida de aquellos que la sufren, de todo eso da cuenta el relato auto-biográfico de Héctor Noguera. Tanto confusión, emoción, control, personaje, como vida,



Roberto Parada con bastón junto al elenco del ICTUS.
Referencia: <https://reddigital.cl/roberto-parada-la-funcion-continuo/>

muerte, representación, presencia, toque, ser tocado... de todo eso da cuenta el relato auto-biográfico de Héctor Noguera. Con ello, mi propuesta de *cuerpo indomable* refiere a dos asuntos que conectan con la teoría y práctica de la actuación como mecanismo de los indomable en el que *la representación adquiere otro lugar de enunciación*: por un lado, a la imposibilidad de eliminar la “casa”, donde casa refiere a las instancias propias y colectivas de hacer memoria (recordar el trauma en nuestros cuerpos) en y a través de nuestros cuerpos y, por el otro lado, a la imposibilidad de contener y asegurar previamente la afección sensible que se nos aparece, que emerge en/entre nuestros cuerpos, ante la barbarie. Mi propuesta de un cuerpo indomable ante la barbarie adquiere un particular lugar de enunciación que, pienso, vale la pena volver a visitar para contribuir al debate respecto a la verosimilitud en el teatro y, por extensión, en las llamadas Artes Vivas. Desde esta perspectiva, un cuerpo indomable en el teatro es todo eso que nos pasa por el cuerpo cuando vivimos instantes del *pathos*, instantes de la afección súbita, que no esperábamos, ni imaginábamos. Instantes que nos atraviesan la corporalidad

toda, comprometiéndonos sensualmente, transformándonos de un momento a otro, pero no como una idea o su representación, sino como la carne que nos con-mueve, aquella carne, como lo indicaba Artaud, que nos perturba y puede disponer a destruir. Tanto Artaud, como Müller son ejemplos relevantes para dar cuenta de esta concepción indomable de un cuerpo en el teatro, pero en la historia de la actuación existen ejemplos claros respecto a ello.

Para finalizar, pero en sintonía con el testimonio indomable, la actriz Elsa Poblete, quien también compartía escena con Roberto Parada esa catastrófica noche¹¹, dice: “yo lo miraba y no podía pensar en un personaje, o sea, cómo este hombre está actuando en esta circunstancia”. Elsa Poblete (recordando ese terror vivido sobre la escena), al igual que Gloria Laso (quien recuerda el terror vivido en el marco de una entrevista televisada) dan cuenta de la barbarie en forma de testimonios en donde, de pronto, emerge la dimensión patológica (afección) de lo extraño en nuestros cuerpos ante la barbarie. Y yo pienso, en esos sueños sepultados que nos deberían conducir a querer destruirlo/desmembrarlo todo (como lo pensó y escenificó Heiner Müller para su teatro ante la barbarie). Me dio cuenta que, dicho de algún modo, me acabo de re-encontrar aquellos cuerpos indomables en el teatro. Cuerpos que ama tanto a esta forma de arte, que son capaces de desmembrar sus propios sueños, sus ganas de destruirlo todo, para *domar la casa* actuando y compartiendo sus testimonios, sí, quizás porque en “toda esta larga noche” de máscaras por sobre el peor de los desenmascaramientos, nos encontramos con esos extraños seres humanos que perseguía aquel “principio”, en que “existía la vida”, aquel principio que sostiene la creación de los mundos soñados, aunque estos sueños se presenten, una y otra vez, indomables ante la barbarie.

.....
¹¹ Y que el periodismo denominó como el “caso degollados” en el que perdieron la vida, por agentes del estado, Santiago Nattino, José Manuel Parada y Manuel Guerrero a fines del año 1985.

Referencias

Alcázar, J. (2014). Performance un arte del yo, Autobiografía, cuerpo e identidad. Buenos Aires: Siglo XXI.

Adorno, T. (2002). Televisión y cultura de masas. Buenos Aires: Editorial Lunaria.

Alarcón, M. (2009). La inversión de la memoria corporal en danza. A Parte Rei: revista de filosofía, (66).

Artaud, A. (2005). Artaud. El arte / la muerte. Buenos Aires: Editorial Caja Negra.

Balme, C. (2013). Introducción a los Estudios Teatrales. Santiago de Chile: Editorial Frontera Sur.

Buck-Morss, S. (2004). Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste. Madrid: Machado Libros.

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, 12(1), enero - junio.

Lehmann, H. (2013). Teatro Posdramático. México: Cendeac Ediciones.

Müller, H. (1987). Errores reunidos (selección de entrevistas de Jorge Reichmann). Primer Acto, (221), noviembre-diciembre.

Noguera, D. (2022). Autobiografía de mi padre. Santiago de Chile: Ediciones Catalonia.

Piña, J. (2002). Toda esta larga noche, crítica teatral, El Mercurio, cuerpo E.

Sánchez, J. (2002). Dramaturgias de la imagen. España: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Waldenfels, B. (2005). Exploraciones fenomenológicas acerca de lo extraño. Barcelona: Anthropos Editores.