

Escenificar el abismo: teatro, memoria y violencia

Gino Luque Bedregal

El teatro, desde sus orígenes, ha constituido una arena privilegiada para que una comunidad se confronte con asuntos que tienen que ver con la vida pública de sus integrantes y que, incluso, cuestionan los valores y certezas a partir de los cuales esta se construye (o se imagina) como tal. Por ello, el teatro ha sido siempre un evento que implica al espectador en una experiencia no solo estética, sino también ética y política. Sin embargo, cabe preguntarse qué puede hacer el teatro, acostumbrado a representar el dolor humano, cuando la violencia abandona el terreno de la ficción y se convierte en una situación real y cotidiana, o, peor aún, cuando se torna una práctica sistemática, ya sea por parte del Estado o de organizaciones

subversivas; cómo se replantea la dimensión ética y política del teatro en contextos en los cuales los derechos humanos son violados de manera generalizada e impune; y qué sucede cuando la perpetración de estos crímenes —como ocurre, por ejemplo, con la desaparición forzada, la tortura, las ejecuciones arbitrarias o las masacres— desafía las posibilidades de representación mental y de comunicación del propio lenguaje. El interrogante es, entonces, si es posible o no responder a la violencia desde el teatro y, de ser esto posible, cómo hacerlo.

Las preguntas anteriores no forman parte de un ejercicio puramente teórico. Poseen una actualidad innegable

debido a la perpetración sistemática de toda clase de atropellos y atentados en contra de los derechos fundamentales en diversos lugares del planeta. Frente a ello, adquiere una dimensión especialmente relevante discutir cómo se aproxima el teatro a la violencia; desde qué parámetros aborda su representación; cuál es su posición dentro del espectro de las prácticas simbólicas que se alinean o se oponen a ella; cómo incide en el imaginario de las víctimas; qué vías abre para repensar las causas y secuelas de los conflictos, así como para reflexionar sobre las responsabilidades penales, políticas y morales de los actores implicados en el proceso de violencia; y cuál es su capacidad de transformación de la realidad. En ese sentido, el propósito de este ensayo es reflexionar en torno a cómo el teatro podría contribuir a crear una conciencia sobre las causas y secuelas de la violencia política, a reconstruir la memoria sobre esta clase de procesos, a desarrollar formas de responder a las demandas de la sociedad en materia de justicia y a imaginar nuevas perspectivas para el crecimiento de una nación en democracia.

1. EL TEATRO Y LA REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA POLÍTICA

Representar escénicamente el drama de las víctimas de un conflicto armado es sumamente complejo. Hablar sobre los ausentes, como plantea Gabriel Gatti, es hacer referencia a individuos sometidos a un régimen de invisibilidad, a hechos negados, a pruebas silenciadas, a cuerpos borrados y a espacios en estado permanente de excepción. Y ello implica tener que representar objetos que, por definición, son una ausencia. ¿Cómo representar, entonces, los vacíos o lo que ya no está (y se pretende que nunca estuvo)? El lenguaje se enfrenta en ese momento a uno de sus límites, pues es obligado a situarse en el lugar donde las cosas se disocian de las palabras que las nombran, pues tanto los desaparecidos como las víctimas mortales son figuras inabarcables por medio del lenguaje lógico, incompresibles o solo comprensibles en su falta de sentido. ¿Cómo dar cuenta, entonces, del vacío que las define y cómo pensarlas sin anu-

lar su imposible representación, su rasgo principal y más terrible?¹

La representación de los hechos de violencia no es menos problemática, pues tiene que ver con la mostración en escena de actos crueles, degradantes e inhumanos. Ello demanda crear un código que permita representar la comisión de un acto atroz de un modo verosímil sin incurrir en la reproducción de aquella violencia a la que se desea aludir. Para ello es necesario crear una teatralidad que, sin transitar por caminos sórdidos ni caer en el morbo, no resulte demasiado lejana para la sensibilidad de un público saturado de imágenes de violencia por los medios masivos de comunicación, pero que tampoco resulte tan impresionante como para (re)traumatizar a los espectadores. La justificación de esta visita a las experiencias dolorosas radica en que si bien los hechos traumáticos producen una dislocación entre la experiencia de

quienes los experimentan y la posibilidad de entenderlos, también nos desafían a hallar una nueva (y más productiva) forma de entender estas experiencias y su repercusión en nuestras vidas.² El reto, entonces, reside en, mediante la performance, volver inteligible un conjunto de hechos que resultan oscuros justamente por su carácter traumático. Ello implica construir un espacio, con una adecuada distancia entre individuo y hecho abismal, para que el espectador enfrente, de manera intensa pero sin sentirse amenazado, un trauma colectivo, y para que el espectáculo dialogue con este sin convertirse en un hecho traumático más. Sin embargo, si se pretende dar a conocer una historia de violencia sobre la que es necesario pensar y actuar, la pregunta es cómo representar acontecimientos traumáticos y experiencias dolorosas de personas reales ajenas al público, y quizá incluso ajenas al propio creador, sin profanar la memoria de las

¹ GATTI, Gabriel. «Las narrativas del detenido-desaparecido (o de los problemas de la representación ante las catástrofes sociales)». *Confines*, vol. 2, n.º 4, 2006, p. 28.

² CARUTH, Cathy. *Trauma: explorations in memory*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1995, p. 10.

víctimas, ni violentar más sus cuerpos, ni transformar su dolor en espectáculo. Es decir, cómo, mediante la representación teatral, restituir a las víctimas su identidad y dignidad, arrebatadas por la violencia ejercida sobre sus cuerpos.

No obstante, ¿es posible representar por medio del lenguaje (verbal o corporal) una experiencia de dolor físico que se resiste a ser interpretada mediante cualquier ejercicio conceptual? ¿Qué autoridad tiene un dramaturgo, un director o un actor para apropiarse de una experiencia dolorosa que le es ajena y construir, a partir de ella, un producto estético? ¿No responden estos intentos a una voluntad irresponsable de alimentar la fascinación contemporánea por la violencia o a un deseo narcisista del artista por marcar su superioridad con relación a los perpetradores de aquellos actos brutales? ¿Es posible representar la violencia sin someter a las víctimas a una exposición que no las degrade aún más? Y sin embargo, ¿no representar la violencia política acaso no contribuye a su legitimación y perpetración? ¿No es solo por

medio de su denuncia, que implica necesariamente alguna forma de representación, por lo que se evita que estos crímenes queden impunes y puedan ser vueltos a cometer? ¿No se trata, finalmente, de historias que también tienen que ver con los espectadores? ¿No le corresponde a las fuerzas de la resistencia, entre las que se podría alinear el teatro, volver visibles para la esfera pública a dichos cuerpos desaparecidos y hacerles, desde su carácter fragmentario o incluso, desde su ausencia, contar sus historias? Sin la representación de dichos actos de violencia, ¿tendría la audiencia acceso a estos testimonios y sería, por tanto, capaz de reconocer su rol y sus responsabilidades en esta historia?

En realidad, quizá antes que pretender resolver si es lícito o no representar los hechos de violencia haya, más bien, que preguntarse por cómo hacerlo, lo cual resulta más útil tanto creativa como analíticamente. Sostener que lo abyecto de un fenómeno, como en este caso los crímenes de lesa humanidad, deba quedar en el lugar de la absoluta excepcionalidad

no tiene por qué equivaler a renunciar a la posibilidad de representarlo, sino que tal convicción, como observa Gatti, debe invitarnos a encontrar la manera de expresarlo con un lenguaje consecuente con su naturaleza excepcional.³ Por tanto, resulta más pertinente situarse en la perspectiva que adopta Diana Taylor y preguntarse cómo representar dicha violencia; cómo escribir acerca de dichos cuerpos (asesinados, desaparecidos o mutilados); cómo hacerlos significar desde su ausencia; cómo responder a dichas representaciones que nos conflictúan como espectadores, artistas, activistas o académicos; y cómo construir un relato a partir de dichos cuerpos a pesar de que estos se resisten a ser nombrados por medio de las prácticas convencionales de representación.⁴ Sin embargo, este replanteamiento del debate, que asume la necesidad de representar el horror, aunque productivo, no resuelve nuestra pregunta inicial: ¿qué puede

hacer el teatro, como práctica cultural, frente a la violencia?

2. TEATRO Y MEMORIA

Todo ejercicio de escritura dramática o de puesta en escena supone la representación de un conjunto de hechos ante una comunidad, ya sea de lectores o de espectadores. Ello, a su vez, implica el ingreso al espacio público de aquellos hechos re-presentados, ya sea que estos tengan su origen en el mundo de la fantasía o posean un asidero en la realidad. En ese sentido, en la medida en que todo ejercicio teatral fija un conjunto de hechos en el imaginario de una sociedad, es posible considerar el teatro como una práctica asociada a la conservación de la memoria histórica, ya que toda pieza y espectáculo teatral puede constituir un documento o un testimonio de un hecho o momento histórico, o de cómo determinada so-

³ GATTI, Gabriel. «Las narrativas del detenido-desaparecido (o de los problemas de la representación ante las catástrofes sociales)». *Confines*, vol. 2, n.º 4, 2006, p. 28.

⁴ TAYLOR, Diana. *Disappearing acts: spectacles of gender and nationalism in Argentina's "dirty war"*. Durham y Londres: Duke University Press, 1997, p. 147.

ciudad los interpreta. Desde esta perspectiva, el teatro constituye un instrumento de construcción, transmisión y conservación de la memoria de una comunidad.

Lo anterior, que podría considerarse como un mecanismo mediante el cual una sociedad refuerza sus lazos de identidad en un contexto de excepción como una dictadura o una guerra civil, adquiere una dimensión ética extraordinaria. En la medida en que estos poderes de facto o estos bandos enfrentados pretenden arrogarse el derecho de erigir en historia oficial su propia versión de los hechos, volver a situar en la arena pública, como lo hace el teatro, un conjunto de hechos que se pretende borrar o cuya interpretación se pretende manipular constituye un ejercicio de resistencia y combate contra el abuso de poder, la injusticia y la barbarie. Así, la mostración en escena de aquellos hechos de violencia se convierte, sin que ese haya sido necesariamente su propósito original o principal, en un acto de denuncia y en una acción de lucha contra los proyectos de olvido o de dominio sobre la memoria que carac-

terizan a estos estados de excepción. En ese sentido, es posible también considerar la actividad teatral, así entendida, como una forma de ejercer la democracia, porque, en una sociedad democrática, ningún poder (ni siquiera el que emana del Estado) puede prohibir a los individuos buscar y conocer la verdad sobre determinados hechos, y menos aún sancionar a quienes no acepten cierta versión de estos que se pretenda entronizar como única y oficial.

Por otro lado, dar forma verbal a un conjunto de hechos atroces, en este caso mediante un discurso que adopta la forma de una pieza teatral, ya constituye de por sí un ejercicio terapéutico, porque, como propone el psicoanálisis, para que un individuo supere las secuelas de un trauma, debe reconstruir la historia del evento traumático y transmitirla a un tercero. Así, al verse obligado a verbalizar aquellos recuerdos, el individuo toma necesariamente distancia con respecto a aquellos hechos para poder objetivarlos en un discurso coherente y, a la vez, asigna un orden a sus memorias dolorosas, lo que las

vuelve inteligibles y, por tanto, susceptibles de ser interpretadas y de que se les encuentre un sentido. Sin embargo, poner dichos eventos traumáticos delante de la propia comunidad afectada por ellos, debido al impacto que supone la inmediatez y la sensación de ausencia de mediación que plantea la representación teatral, redimensiona dicho efecto terapéutico, porque la puesta en escena funciona como una suerte de espejo en el que la comunidad puede ver reflejadas sus crisis, así como identificarse con los personajes y los hechos presentados en la anécdota de la pieza. De esa manera, el efecto descrito ya no solo limita su alcance al individuo que enuncia el discurso, sino que, repotenciado por las características propias del circuito de la comunicación teatral, se proyecta a toda la comunidad de espectadores.

En ese sentido, el teatro puede no solo funcionar como un instrumento de denuncia de las injusticias pasadas, que, eventualmente, puede po-

nerse al servicio del restablecimiento de los hechos de violencia silenciados, sino que puede convertirse también en un medio de autoconocimiento para la comunidad, pues confrontarnos con nuestras experiencias traumáticas colectivas nos permite dotar, retrospectivamente, de sentido nuestra historia. Este ejercicio epistemológico se torna más necesario aún cuando el objeto de conocimiento con el que la comunidad debe lidiar está formado por un conjunto de hechos marcados por el uso arbitrario de la fuerza y el atropello de los derechos fundamentales. En estos casos, comprender la injusticia permite pasar de revelar la comisión del crimen a establecer su origen y causas para que la sociedad pueda actuar sobre ellas, es decir, para crear los medios para impedir su retorno.⁵

Sin embargo, la exigencia de recuperar el pasado no dice nada aún sobre dónde ha de situarse este conocimiento recuperado ni qué rol le corresponderá en el presente. De acuer-

⁵ TODOROV, Tzvetan. *Memoria del mal, tentación del bien: indagación del siglo XXI*. Barcelona: Península, 2002, p. 151.

do con Tzvetan Todorov, el individuo no deberá atribuirle a aquellos recuerdos recuperados un lugar dominante en su conciencia, sino que, más bien, los debe hacer retroceder a una posición periférica, donde resulten inofensivos.⁶ Esta acción los sitúa en su real dimensión, atenúa el dolor que producían y permite dotarlos de algún sentido. Asimismo, Todorov señala que todo acontecimiento recuperado puede ser leído literal o ejemplarmente. En el primer caso, el suceso no conduce a nada más allá de sí mismo. En el segundo, sin negar su singularidad, este puede ser interpretado como una manifestación, entre otras posibles, de una categoría de acontecimientos más general, con lo que se abre ese recuerdo a la analogía y se convierte en un modelo para comprender situaciones inéditas. Este ejercicio revela el carácter liberador de la memoria ejemplar y cómo el pasado puede transformarse

en un principio de acción sobre el presente. El uso literal del pasado, que hace que el viejo acontecimiento se vuelva insuperable, desemboca en el sometimiento del presente al pasado. El uso ejemplar, por el contrario, permite aprovechar las lecciones de las injusticias pasadas para luchar contra las que se producen actualmente.⁷ Así, el valor de convocar la memoria de los hechos de violencia y constatar su actualidad consiste en, a partir de ellos, extraer lecciones para que los errores cometidos en el pasado no se repitan y en reconocer la persistencia de ciertas injusticias. En este proceso, como señala Manuel Reyes Mate, el rol de aquel que rescata el pasado de la amnesia colectiva es fundamental, puesto que es el encargado de evaluar la vigencia de la injusticia denunciada y, en el caso de que esta permanezca irremediada, como responsable de reclamar por su solución.⁸

⁶ TODOROV, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós, 2000, p. 24.

⁷ TODOROV, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós, 2000, pp. 29-32.

⁸ REYES MATE, Manuel. *Memoria de Auschwitz: actualidad moral y política*. Madrid: Trotta, 2003, p. 27.

3. TEATRO Y POSTMEMORIA

La argumentación anterior, si bien fundamenta la necesidad de rescatar el pasado de violencia y horror de una comunidad y establece la relación entre teatro y memoria histórica, no resuelve aún la pregunta de cómo el teatro puede hacer frente a la violencia. Tampoco aclara cómo se han de representar dichos hechos ni cómo podrán acercarse los artistas involucrados en la práctica teatral al relato de las víctimas (o, incluso, a las propias víctimas) de una manera respetuosa y que evite toda explotación sensacionalista de la circunstancia. Menos aún explica cómo la performance puede, en este intento, evitar reducirse a ser una melancólica reminiscencia destinada a tranquilizar la conciencia culposa de los sobrevivientes.

Marianne Hirsch, al estudiar la transmisión de recuerdos traumáticos en

familias que vivieron el Holocausto, introduce un concepto que ofrece una alternativa de respuesta a dichos interrogantes: la postmemoria. Esta alude a la transmisión de la memoria traumática de generación en generación o desde la posición de un individuo que vivió o presenció los acontecimientos traumáticos de forma directa a otro que no. La generación que realiza esta recuperación del pasado tiene ante sí la posibilidad, al contextualizar las imágenes de violencia desde el presente, de convertir las imágenes en un instrumento para trabajar en la salud emocional del individuo y del grupo.⁹ Se trata de un intento por reparar aquella trayectoria de vida que el trauma ha quebrado y que ancla a los individuos en el pasado y les imposibilita formular un nuevo proyecto de vida. Es, pues, una forma de ejercer la principal tarea del sobreviviente a una tragedia: hallar nuevas formas de incluir en la propia historia los eventos traumáticos.¹⁰

⁹ HIRSCH, Marianne. «Surviving images: Holocaust photographs and the work of postmemory». *The Yale Journal of Criticism*, vol. 14, n.º 1, 2001, pp. 8-9.

¹⁰ HIRSCH, Marianne. «Surviving images: Holocaust photographs and the work of postmemory». *The Yale Journal of Criticism*, vol. 14, n.º 1, 2001, p. 13.

Si bien la postmemoria en la propuesta original de Hirsch describe la relación de los hijos de los sobrevivientes a traumas colectivos con las experiencias de sus padres, puede aludir, en un sentido más amplio, a la herencia y transmisión de un trauma cultural en general. Luego, por medio de formas de identificación, adopción y proyección, las memorias traumáticas pueden estar a disposición de sujetos que, en un principio, no tuvieron ningún vínculo de tipo sanguíneo o étnico con las víctimas. La postmemoria, entonces, es una forma de recuerdo intersubjetivo ligado a traumas culturales o colectivos mediante la cual alguien se convierte en testigo de algún hecho retrospectivamente, porque, por un lado, se identifica con la víctima y adopta su experiencia traumática como la experiencia que pudo haber tenido, y, por otro lado, porque decide heredar la memoria de dichas experiencias traumáticas e inscribirlas en la propia historia, donde también encuentran sentido e iluminan otros hechos. Por tanto, se trata de una relación empática con la víctima a partir de la cual se puede extraer un modelo de ética aplicable al presente.

Ejercer la postmemoria es, entonces, una forma ética y respetuosa de acercarse al pasado traumático de otras personas sin caer en la ligereza de la simple apropiación de unos hechos que uno no termina de entender en la medida en que no los ha experimentado personalmente. Extrapolando sus implicancias al ámbito teatral, la postmemoria se convierte en la manera más honesta que tienen los creadores, pero sobre todo los espectadores, para relacionarse con una historia de violencia que no necesariamente han vivido directamente, pero frente a la cual se sienten conmovidos y con la cual se sienten identificados.

4. EL ESPECTADOR-TESTIGO

La dinámica de la postmemoria en el teatro supone, pues, un trabajo especial por parte del espectador, pero, además, exige que el espectáculo genere ciertas estrategias con el fin de, él mismo, crear un cierto tipo particular de espectador, comprometido con aquello que se muestra en escena de una manera no solo analítica

sino, ante todo, ética. El espectáculo debería ser capaz de producir, entonces, aquello que Peggy Phelan denomina *espectadores-testigo*, término que busca superar la connotación pasiva que suele asociarse (erróneamente) al rol del espectador, así como explorar las posibilidades de un nuevo modelo de recepción teatral. Phelan define a un espectador-testigo como aquel espectador que presencia un hecho de una manera, fundamentalmente, ética; siente el peso de aquello que observa y asume una posición frente a ello.¹¹ Sin embargo, ser espectador-testigo no equivale a sentir compasión frente a un dolor real o simulado, porque la compasión no es precisamente una actitud ética, ya que no necesariamente se traduce, luego, en una acción sobre la realidad. Ser espectador-testigo exige asumir una responsabilidad frente a la revelación de verdades incómodas que exceden los límites de lo puramente ficcional. La ficción teatral, entonces, conectando con los postulados de Todorov sobre la me-

moria ejemplar, nos entrena para saber reaccionar ante la realidad, y se convierte en un espacio para ensayar nuestras obligaciones frente a situaciones que reclaman una postura definida y una acción concreta. De esa manera, el propio espectáculo escapa a su condición efímera al crear una comunidad de espectadores, en el sentido definido al inicio de estas reflexiones, e implicar al espectador en una experiencia estética, ética y política.

Convertir a los espectadores en testigos supone, entonces, asignarle una dimensión ética a su actividad hermenéutica. Así, un auténtico espectador-testigo, tal como lo define Karine Schaefer, sería un espectador cuyo sistema moral de juicio, al confrontarse con un espectáculo que implique un evento político, representado de manera que conserve su fuerza, complejidad y ambigüedad original, haya sido afectado de forma tal que sea capaz de cuestionar sus ideas acerca del mundo y la manera en la

¹¹ PHELAN, Peggy. «Performing question, producing witnesses». En: ETCHELLS, Tim. *Certain fragments: contemporary performance and forced entertainment*. Nueva York: Routledge, 1999, p. 9.

que asume sus responsabilidades morales.¹² Para ello, el espectador debe ser confrontado con un espectáculo que desborde el ámbito de lo puramente ficcional en la medida en que le permita establecer analogías con hechos de su realidad inmediata y le delegue una responsabilidad. Así, frente a lo puesto en escena, resultaría imposible la indiferencia. De este modo, bajo esta concepción de la actividad teatral, la *performance* se convierte en una forma de conservar la memoria colectiva que permite, a su vez, reexaminar el pasado y el presente desde nuevas perspectivas, así como imaginar, prever y ensayar el futuro.

Gino Luque Bedregal
és autor i director teatral,
i estudiant del doctorat en Arts
Escèniques de la Universitat
Autònoma de Barcelona

¹² SCHAEFER, Karine. «The spectator as witness? *Binlids* as case study». *Studies in theatre and performance*, vol. 23, n.º 1, 2003, pp. 5-6.