



Universidad de Chile
Facultad de Artes
Escuela de Postgrado

**Sonido, gesto y oralidad:
aproximaciones estratégicas para una relación cuerpo-
archivo en puestas en escena chilenas (2009-2018)**

Tesis para optar al grado de
Magíster en Teoría e Historia del Arte

Consuelo Zamorano Cadenas

Profesor guía: Andrés Grumann Sölter
Co-tutora: Isabel Jara

Santiago, Chile 2021

Dedicada a mi Matilda

Agradecimientos

A los entrevistados que hicieron posible esta investigación;
Paula González Seguel, Samantha Manzur y Daniel Marabolí.

A los profesores que me guiaron y se hicieron parte de este proceso;
Sergio Rojas y Andrés Grumann Sölter.

A Irene y Francisco, y a mi familia por el apoyo incondicional.

A mis amigas y amigos, en especial mis Marías, por siempre estar.

A Carlos, por la compañía, las conversaciones y el empuje constante.

A mi hija, Matilda, por todo el amor y la inspiración.

Índice

Resumen	6
Introducción	7
Capítulo 1	
La noción de cuerpo en las prácticas escénicas contemporáneas	12
1.1 El giro hacia el cuerpo como recurso escénico	12
1.2 El cuerpo agente	19
1.2.1 Cuerpo + Presencia	19
1.2.2 Cuerpo + Pensamiento	23
1.2.3 Cuerpo + Materialidad	26
1.2.4 Cuerpo + Acontecimiento	30
1.3 El cuerpo y algunos modos de articulación de lo escénico	33
1.3.1 Cuerpo + gesto	33
1.3.2 Cuerpo + sonido y voz	35
1.3.3 Cuerpo + oralidad	38
Capítulo 2	
El relato en la escena: cuerpo como archivo	42
2.1. Cuerpo y relato	42
2.2. Cuerpo, archivo y repertorio	49
2.3. La memoria perceptual de un archivo	53
2.3.1. (Des)memoria y huellas de lo archivable	57
2.3.2. Interpretación y traducción del archivo	59

2.4. Tecnología y archivos en la escena	62
Capítulo 3	
Estrategias contemporáneas para el despliegue de sistemas de archivo en Chile	65
3.1. <i>“Cuerpo pretérito”</i>	
Estrategia: La gestualidad tecnologizada	67
3.2. <i>“Fin”</i>	
Estrategia: La voz de artificio y su sonido expresivo	74
3.3. <i>“Ñi pu tremen”</i>	
Estrategia: La oralidad de un cuerpo hablante	81
Conclusiones	87
Bibliografía	91
Anexos	94
Entrevista Daniel Marabolí	95
Entrevista Samantha Manzur	104
Entrevista Paula González Seguel	119

Resumen

El objeto de la presente investigación es analizar las puestas en escena “*Ñi pu tremen – Mis antepasados*” (2009), de Paula González Seguel y Teatro Kimvn; “*Fin*” (2017), de Daniel Marabolí y Trinidad Piriz; y “*Cuerpo Pretérito*” (2018), de Samantha Manzur y colectivo Interdicta, ejercicios chilenos que trabajan poniendo en operación sistemas de archivo de material documental. Se escogen estos trabajos debido a que han sido realizados en un período de tiempo en que la relación entre las nociones de *cuerpo* y *archivo* ha ingresado de manera notoria a las prácticas escénicas chilenas, por lo que la indagación en ellas hace posible examinar y preguntarse por las estrategias con que se operan y corporalizan sistemas de archivo.

La hipótesis es que “*Ñi pu tremen – Mis antepasados*”, “*Fin*” y “*Cuerpo Pretérito*” articulan diversas estrategias de creación enraizadas en el cuerpo de quienes ejecutan las acciones, el que se utiliza como recurso para vincularse y trabajar con materiales de archivo. Dichas estrategias, a saber, la presentación de la oralidad, el uso del sonido y la voz, y el trabajo con la gestualidad, respectivamente, se constituyen como parte de un relato que utiliza una dimensión de la memoria vinculada a lo perceptivo que encarna el hecho escénico en sí, debido a su condición de acontecimiento vivo.

A partir de la premisa teórica instalada desde la perspectiva performativa según la cual el cuerpo asume un rol preponderante como dispositivo de creación escénica, este estudio propone comprender el cuerpo de los y las ejecutantes de lo escénico como mecanismo fundamental que, mediante estas estrategias, pone en operación sistemas de archivo para su construcción. Por tal razón, la investigación se aboca en el análisis de puestas en escena por medio de la constitución de un instrumental conceptual dado por la relectura y reelaboración de nociones ya propiciadas tanto por el *giro performativo de las artes* (Fischer-Lichte, Grumann), el *paradigma del archivo* desde las artes visuales (Guasch, Taylor, Rojas), como por los estudios post-dramáticos (Lehmann) y nociones de cuerpo (Nancy) y memoria (Ricoeur, Bergson).

Introducción

...hay en la materia algo más, pero no algo diferente, de lo que actualmente está dado.

(Henri Bergson, *Materia y memoria*, p.84)

Para hablar de los usos del sonido, la oralidad y el gesto como aproximaciones estrategias para el trabajo con archivos en las puestas en escena contemporáneas es inminente profundizar en la noción de cuerpo que se asocia a estas prácticas debido a que es el cuerpo de quien ejecuta las acciones escénicas el que articula estas estrategias.

Con anterioridad al inicio del siglo XX, el cuerpo, desde la perspectiva de la construcción artística, era considerado un elemento incidental para el teatro el cual era entrenado, disciplinado y moldeado al servicio de la representación de un texto escrito sobre el escenario, y cuyo objeto era su utilización como significante, contenedor de contenidos dados. La actuación de actores y actrices debía posibilitar la aparición de los significados propiciados por el texto literario, en donde el cuerpo necesitaba volverse un medio al servicio de los estados y sentimientos vivenciados por los personajes ficticios que tenía que representar, sin producir signos propios, nuevos, que pudiesen obstaculizar el entendimiento de la representación. Así también, más adelante, el cuerpo fue concebido como una máquina moldeable, perfectible, en donde el o la intérprete podía disponer de este considerándolo como un material controlable, cuyas posibilidades efectivas de movilidad y dinámica dependían de la voluntad depositada sobre el mismo. Esto, implicaba que, esta vez, el cuerpo era considerado capaz de crear nuevos significados a partir de su materialidad lo que superaba la idea anterior de cuerpo como medio para el texto literario pero que lo relegaba a un lugar secundario por mantener una condición meramente instrumental, de constituirse como un objeto para la creación.

Sin embargo, a fin de aproximarse a cómo es que las diversas maneras de enfrentarse a los archivos se despliegan en las prácticas escénicas

contemporáneas, es preciso comprender que, en la actualidad, el concepto de cuerpo es reflexionado desde una perspectiva que lo diferencia de los demás recursos que se ejecutan en las puestas en escena. Y en esta diferencia no se ejerce una jerarquía sino que se hace parte del entramado de materiales que constituye una creación escénica. Hoy en día, desde el desarrollo de la teoría del *Teatro Posdramático* de Hans-Thies Lehmann y la idea del *giro performativo de las artes* encabezado por la autora Erika Fischer-Lichte, el cuerpo es considerado como un agente operativo de lo escénico, pero un agente fundamental. Capaz de contener y producir significados, de accionar, ejecutar y ser en sí mismo un ente creador.

¿Cuáles serían las posibilidades para el uso de archivos desde esta noción de cuerpo, entonces? y ¿desde qué perspectivas es posible que operen? El trabajo con sistemas de archivo en las prácticas escénicas se viene desarrollando desde el siglo pasado e, incluso, si comprendemos el uso de materiales extraídos de la realidad desde la perspectiva del *repertorio* de la teórica Diana Taylor, la misma noción de archivo tendería a desbaratarse en su uso desde las artes escénicas. A partir de sus postulados es posible desarrollar una imbricación entre las ideas de *archivo* y *repertorio* que la autora despliega y, por tal efecto, en esta investigación se puede hablar de nociones como *archivo repertorizado* y *archivo vivo*. Así también, el asunto de la memoria con la que se trabaja en estas estrategias de uso de materiales de archivo toma especial relevancia. Una *memoria perceptual* entendida como eso que guardan dichos materiales y que es posible de percibir debido a su acontecer en vivo en el hecho escénico.

Por tanto, el objetivo general de esta investigación es comprender diversas estrategias de creación que operan con sistemas de archivo para su construcción, mediante el entendimiento del cuerpo como un mecanismo fundamental, en puestas en escena chilenas realizadas desde el año 2009.

De manera específica, se pretende:

1. Profundizar en torno a la noción de cuerpo en las prácticas escénicas contemporáneas a partir del estudio sobre el *giro performativo* de las artes y el *Teatro Posdramático*.
2. Indagar sobre el desarrollo de la noción de archivo relacionado al problema del despliegue de la memoria como un asunto constitutivo de puestas en escena contemporáneas.
3. Generar un análisis de creaciones escénicas chilenas ejecutadas entre los años 2009 y 2018 que utilicen estrategias de creación vinculadas al uso de archivos.

El estudio, por tanto, enfrenta una pregunta fundamental a reflexionar, a saber, ¿cómo es posible que los y las *performers* traigan la memoria a un archivo cuyo orden está desubjetivado y desnarrativizado? Para esto, despliega la generación de un marco conceptual que posibilite el posterior análisis en torno a diversas estrategias de creación para el uso de materiales de archivo en puestas en escena chilenas de los últimos doce (12) años para, a través de este análisis, poner en acción esta pregunta. Se analiza respectivamente la presentación de la oralidad, el uso del sonido y la voz, y el trabajo con la gestualidad que se llevan a cabo en las puestas en escena “*Ñi pu tremen – Mis antepasados*” (2009), de Paula González Seguel y Teatro Kimvn; “*Fin*” (2017), de Daniel Marabolí y Trinidad Piriz; y “*Cuerpo Pretérito*” (2018), de Samantha Manzur y colectivo Interdicta, a fin de profundizar en la relación entre las nociones de cuerpo, archivo y memoria que se despliegan en cada una de estas estrategias.

A modo de resumen, el primer capítulo aborda la noción de cuerpo desde la perspectiva del *Teatro Posdramático* y el *giro performativo de las artes*, evidenciando las transformaciones que este concepto ha experimentado en el despliegue de las prácticas escénicas contemporáneas, así como los usos del cuerpo que se han desarrollado dentro de estas. En este sentido, se puede comprender desde diversas aristas al cuerpo como material de lo escénico y como materialidad performativa, asumiendo su potencial como agente operativo,

contenedor y responsable de lo que ocurre en la escena a partir de la profundización en asuntos como la presencia, el pensamiento creativo, la materialidad y el acontecimiento. Así también, la noción de cuerpo se analiza con respecto a asuntos como el sonido, el gesto o la oralidad, lo que propicia la reflexión sobre los modos en que este articula lo escénico, *cómo el cuerpo hace que sucedan las acciones, o cómo este corporaliza los materiales*.

El capítulo segundo ahonda en qué es lo que se entiende como el relato de la escena, debido a la importancia que la construcción del mismo posee en la generación de estrategias de creación escénicas contemporáneas. Así también, se profundiza en *cómo se ejecuta un relato con materiales de archivo*, cuál es el vínculo entre las nociones de memoria y archivo, qué podría considerarse como un archivo para lo escénico a partir de las ideas de *archivo repertorizado* y *archivo vivo*, cuál sería su rendimiento, cómo se podría entender la interpretación y traducción de archivos, y cómo estos materiales se usan para la construcción de puestas en escena. Por consiguiente, se indaga en torno a los conceptos de relato, archivo y memoria vinculados aún a la noción de cuerpo, a fin de dibujar un marco que delimita la reflexión en torno a maneras de trabajar con materiales documentales en las artes escénicas considerando, incluso, el uso de la tecnología.

En el tercer capítulo se realiza un análisis de tres (3) puestas en escena chilenas contemporáneas con relación a las estrategias de creación que estas utilizan para el despliegue de archivos dentro de su constitución. A saber, en el trabajo con el gesto realizado en la obra *“Cuerpo pretérito”* (2018), como una manera de presentar la inmediatez encarnada en los materiales documentales de la obra *“La negra Ester”* y que los artistas utilizan como recurso para la elaboración de su puesta en escena; en la potencia en acto del sonido y la voz que trabajan en la obra *“Fin”* (2017), con el objeto de corporalizar archivos sonoros; o lo que sucede cuando las participantes de *“Ñi pu tremen – Mis antepasados”* (2009) están recuperando un testimonio oral en vivo en la escena.

En consecuencia, la principal contribución que se espera de este estudio será aportar a la reflexión en torno al fenómeno de lo escénico a partir del análisis de maneras de ejecutar, corporizar o performar materiales de archivos dentro de

puestas en escena contemporáneas. Desde este punto de vista integra la discusión sobre lo que se entiende por actuación o interpretación desde la *perspectiva performativa* y del *Teatro Posdramático*, así como propicia el diálogo sobre aspectos liminales de las prácticas escénicas chilenas contemporáneas.

Capítulo 1.

La noción de cuerpo en las prácticas escénicas contemporáneas

Para hablar de los usos del gesto, el sonido y la voz, y la oralidad como estrategias para el trabajo con archivo en las prácticas escénicas contemporáneas es inminente profundizar en la noción de cuerpo que se asocia a estas prácticas, debido a que es el cuerpo de quien ejecuta las acciones escénicas quien articula estas estrategias. A fin de aproximarse a cómo es que estas diversas maneras de enfrentarse a los archivos se despliegan desde la densidad operacional del cuerpo es preciso comprender algunas aristas que, en la actualidad, articulan el concepto de cuerpo en las puestas en escena. Para tal efecto es que me basaré en el tratamiento del cuerpo que se realiza en la teoría teatral contemporánea, a partir de lo planteado por la teórica Erika Fischer-Lichte y el autor Hans-Thies Lehmann, junto a otros autores. Desde este marco, se profundizará en una comprensión histórica del concepto cuerpo para la escena, así como en un entendimiento del cuerpo como agente operacional para, finalmente, propiciar una reflexión mediante las asociaciones posibles de distinguir en las estrategias entre el cuerpo - el gesto; el cuerpo - el sonido y la voz; y el cuerpo - la oralidad.

1.1 El giro hacia el cuerpo como recurso escénico

...la idea cultural de aquello que sería el cuerpo se encuentra ligada a transformaciones dramáticas y el teatro articula y refleja tales ideas; representa el cuerpo y, al mismo tiempo, lo utiliza como material esencial de signos. Pero el cuerpo teatral no se limita a esta función: en el teatro el cuerpo es un valor *sui generis*. (Lehmann 346)

Si bien pensar en el arte escénico hoy en día no solo es pensar en la obra dramática o el texto teatral, al entrar en la discusión sobre la escena es aparentemente muy difícil hacer la distinción entre los conceptos de teatro y drama.

Aun cuando el drama puede definirse como un conflicto entre posiciones representadas por personajes, y el teatro como la escenificación, el montaje concreto de dicho conflicto, en términos cotidianos es complejo separar estas ideas. Sin embargo, se vuelve pertinente generar la diferencia a fin de acotar el campo de estudio. El drama entendido como aquello que “jamás puede cobrar expresión en palabras, sino ya única y exclusivamente en la representación” (Walter Benjamin en Lehmann 83), implica pensar en una perspectiva del teatro que se vincula deliberadamente a la confección de realidades representadas que se ponen en la escena, y que sirven para propósitos tanto estéticos como sociales. No obstante, durante el inicio y desarrollo del siglo XX se hace manifiesto que se produce un cuestionamiento no solo a esta manera de entender el teatro de esa época, sino también a través de una reflexión aplicada a sus propias prácticas. El teatro como quehacer también cuestiona sus maneras de llevarse a cabo y eso pone en crisis el concepto de drama, lo que supone que lo dramático se constituía como uno de los modos de ejecución en lo escénico pero no la única manera de entender el teatro. En este sentido, con la elaboración de diversas creaciones artísticas se dio paso a la manifestación de tentativas que comenzaron a operar más allá del drama pero vinculadas a lo teatral, lo que, de la mano del teórico Hans-Thies Lehmann, hoy podemos entender como una corriente estética denominada *Teatro Posdramático* (2013).

El *Teatro Posdramático* está más vinculado a una idea de teatro conceptual en el que prevalece, “...un intento de conceptualizar el arte y no ofrecer una representación, sino una experiencia intencionadamente inmediata de lo real (tiempo, espacio, cuerpo)” (Lehmann 237), en donde la inmediatez hace alusión a la experiencia directa y conjunta entre artistas y público en torno a un acontecimiento. Lo conceptual está dado por la disolución de las fronteras entre el teatro y otras prácticas artísticas que lo posdramático posibilita, ya que el teatro de esta línea supera la noción de drama entendida como escenificación de una representación para ocuparse de lo que sucede en la realidad misma de la escena, asunto característico de un tipo de arte conceptual y de acción. Y no es que el teatro vinculado a las prácticas dramáticas dejara de existir, sino que fue evidente que

comenzaron a desplegarse nuevas posibilidades de experimentación que coexistían con las formas más antiguas ligadas al drama. En esta intención, junto a otros materiales relevantes para la práctica teatral, el estatuto del cuerpo de quien ejecuta lo escénico toma una relevancia fundamental, no antes experimentada y que implica otorgarle un lugar que no poseía con anterioridad en las prácticas escénicas, en donde “la corporalidad solamente se exponía en casos excepcionales...[y] se trataba como objeto explícito...” (Lehmann 347), debido a la falta de autonomía que se le adosaba.

Por su parte, Erika Fischer-Lichte en su texto “*Estética de lo performativo*” (2017), en conexión con la idea de *lo performativo*, manifiesta un cambio en la manera de entender y percibir el hecho escénico e integra principalmente el concepto de “*realización escénica*” (*Aufführung*) con la intención de referirse a lo que ocurre en dichas prácticas. Desde este, despliega un sinfín de reflexiones conceptuales tomando como base la idea acuñada por el teórico Max Herrmann, fundador de la disciplina teatrológica en Alemania, que ya a principios del siglo XX manifestó que la *realización escénica* era lo más importante para el teatro y aquello que lo constituía como arte, superando al texto literario. La *realización escénica* era entendida entonces como un acto social, “resultado de la interacción entre actores y espectadores”(65), a partir de su copresencia en un tiempo-espacio común. Por esta razón, en ella se produce una “sustitución del concepto de obra por el de acontecimiento” (74), debido a que en este último lo más relevante se establece a partir de la *emergencia de lo que ocurre entre* las y los sujetos participantes, y no lo que sucede como tal. Es decir, “toda realización escénica *acontece* entre actores y espectadores... no es ni fijable ni transmisible, sino fugaz y transitoria” (68), y llevada a cabo a través de la materialidad de los cuerpos de quienes participan en ella. El cuerpo ya no es entendido como un mero portador de significado sino que se constituye en la escena a partir de su presencia real, lo que posibilita el acontecer de la *realización escénica*. Por consiguiente, el uso del cuerpo, la *corporalidad* que se ejecuta en estas realizaciones, produce un efecto propio e independiente a su capacidad de significar superando la idea del cuerpo como un excedente físico o material restante.

El ingreso de la noción de cuerpo como recurso primordial para la creación artística se estableció como una metamorfosis que no solo experimentaron las prácticas escénicas desde la tradición teatral dramática, sino que también formas artísticas más vinculadas a las artes plástico-visuales. Desde inicios del siglo XX los “gestos vivos” (Goldberg 7) integraron diversos tipos de creación artística en lo que hoy en día podemos considerar como *Arte de la Performance*, una forma de arte que implicó una nueva relación con las nociones que, hasta ese momento, se tenía sobre este y sobre la cultura y que, además, se instaló como una especie de catalizador para las vanguardias artísticas llevadas a cabo en dicho siglo. Para Roselee Goldberg, “ninguna otra forma de expresión artística tiene una manifestación tan ilimitada” (9), ya que la *performance* posee indeterminables variables, es decir, no tiene límites fijos, lo que provocaría una definición de sí un tanto anárquica. Sin embargo, si algo posee, es la cualidad de arte vivo debido a que es realizada por artistas con su presencia y la focalización en su cuerpo, cuestiones que, a la vez, se han vuelto determinantes para comprenderla como un arte de “lo real”.

En sus comienzos, asociada al Futurismo, se desarrolló en diversas tentativas bastante vinculadas al teatro -para las y los futuristas existió incluso el “*Manifiesto del teatro de variedades*” (1913) y el manifiesto de “*Teatro sintético futurista*” (1915), entre otros-. No obstante, en la *performance* son las y los propios artistas quienes realizan las acciones como “objetos de arte” (Goldberg 14), no hay personajes y, además, en raras ocasiones se poseía un argumento o un objetivo narrativo en los ejercicios, algo que se podría considerar tradicional al teatro dramático. En el manifiesto de la “*Declamación dinámica y sinóptica*”, por ejemplo, se instruía sobre una nueva técnica de declamación que provocaría la incorporación del cuerpo como agente de lo expresado mediante la acción, en la que las y los declamadores “debían declamar tanto con las piernas como con los brazos.” (18) Así mismo, alrededor del año 1920 el director escénico ruso Vsévolod Meyerhold, vinculado a la corriente Constructivista propulsada en ese país, llevó a cabo prácticas escénicas en donde el trabajo actoral fue reinterpretado. Para esto, desarrolló una técnica, la *biomecánica*, que permitió ejercitar habilidades

específicas para el movimiento escénico -moviéndose en un cuadrado o un círculo, por ejemplo- a partir de la idea de que sus cuerpos debían expresar la esencia del teatro revolucionario y realizarlo en un espacio real. Y así como Meyerhold, otras y otros creadores comprendieron el cuerpo de las y los artistas como máquinas entrenables¹ que, a través de su trabajo, permitirían traspasar las significaciones políticas y sociales que las prácticas de arte requerían en ese momento. A su vez, otras tentativas realizadas por la corriente surrealista o la Bauhaus fueron fuente de experimentación para los y las artistas en donde el cuerpo como concepto tomó relevancia gradual, convirtiéndose en un tema central de las vanguardias históricas.

A partir de las primeras *performances*, el arte conceptual, el arte corporal, la instalación y otras prácticas, es posible apreciar el desarrollo paulatino del fenómeno descrito ya en los años 1960 como “giro performativo”² (Fischer-Lichte 37), en el cual, entre otras cosas³, el cuerpo como materialidad integró cierto tipo específico de creaciones artísticas, lo que como estrategia posibilitó la vinculación de distintas disciplinas bajo esta comprensión renovada. A partir de aquí se comenzaron a generar conexiones entre algunas de las nociones asociadas a la práctica de la *performance*, extraídas desde las artes visuales, con razonamientos propiciados por la teatrología, ampliando las reflexiones estéticas y teóricas. Gracias a esto, la concepción del cuerpo y sus usos en las prácticas escénicas comenzó a situarse desde una perspectiva que ha posibilitado comprenderlo ya no como un incidente al servicio de un significante, o productor de signos artificiales para la representación de algo, como sucedía con anterioridad, sino como el protagonista

¹ Rudolf Von Laban con su *Eukinética* y Nikolai Foregger con su *Tafiatrenage*, son ejemplos de esto. Es posible revisar: Roselee Goldberg “*Performance Art. Desde el futurismo al presente*” (2002).

² Según diversos autores, este sería el segundo *giro performativo* del siglo XX. Erika Fischer-Lichte plantea que el primero que se desarrolló en la cultura europea se instauró con las investigaciones sobre los rituales y con los estudios teatrales. Para Andrés Grumann Sölter (2008), el primer *giro performativo* se habría llevado a cabo desde 1900 con Craig, Meyerhold, Piscator, Brecht, Artaud, entre otros creadores, en el cual se cuestionaron convenciones del naturalismo y simbolismo-ilusionismo a través de la idea de fundir el arte a la vida. En el segundo *giro performativo*, sin embargo, se experimentó con la relación entre actores y espectadores y su cambio de roles, trasladando la vida al arte.

³ Según Grumann Sölter, “...el *performance art* establece como criterios fundamentales de su hacer: a) las relaciones con el tiempo, esto es, con la duración y los momentos; b) las relaciones de simultaneidad y no repetición y c) la presencia corporal.” (2008, 129)

de lo acontecido en la escena. El cuerpo como una realidad determinante que permite la transformación de la obra de arte en acontecimiento, y que se instala en el eje de la relación sujeto-objeto y del cuestionamiento por el estatus material y sígnico de las creaciones escénicas.

En consecuencia, con el desarrollo del llamado *giro performativo* de este período y la revaloración del estatuto del cuerpo en las prácticas artísticas, en algunas puestas en escena el foco se desplazó hacia la corporalidad de las y los creadores. A partir de la segunda mitad del siglo XX el cuerpo se convirtió en signo central de las prácticas escénicas ya que, según Lehmann, “el cuerpo ya no muestra otra cosa que a sí mismo, se comprueba su alejamiento respecto de la significación y su tendencia a realizar gestos despojados de sentido...” (166), es decir, adquirió una capacidad de autosuficiencia en la que todo su ser, su materialidad, su esencia, su presencia, su energía, componían una realidad que se consolidaba como el núcleo de la creación. Al emerger el cuerpo este pasó a establecerse como objeto de la escena, tanto artístico como estético y, desde cierto lugar, se evidenció que las y los artistas constituían su propio material, del que no se podían separar, y a través del cual se llevaban a cabo procesos que les permitían vivenciar acontecimientos específicos.

Como ya vimos, desde las lógicas de lo dramático el cuerpo de las actrices y los actores tenía la función de canalizar los signos que el texto dramático otorgaba a la escena aportando desde sus emociones, pero el sentido estaba dado por el texto y era su labor interpretarlo sin producir significados nuevos. El actor debía trabajar con su cuerpo como si este fuera un material moldeable, “un cuerpo-signo sensible y perceptible... [que] debía transformar su cuerpo sensible y fenoménico en un cuerpo semiótico” (Fischer-Lichte 161), a fin de eliminar todo aquello que pudiera entorpecer la transmisión de significados. Sin embargo, en palabras del filósofo Jean-Luc Nancy en su texto “*Corpus*”, “el cuerpo presenta el ser-sí mismo del signo, es decir, la comunidad realizada del significante y del significado, el fin de la exterioridad, el sentido directamente sobre lo sensible.” (54) Es decir, desde esta perspectiva, el cuerpo sigue siendo significante, pero que el sentido esté depositado directamente sobre lo sensible implica que lo relevante ya no es lo que se da a

narrar sobre la escena sino lo que se percibe, la sensorialidad, lo que se experimenta como lo escénico. Ahora bien, entendiendo que “el cuerpo es el órgano del sentido” (55), el que le da cabida y posibilidad de despliegue, este sentido del cuerpo y sobre el cuerpo se absolutiza aunque no conformaría una idealidad, sino todo lo contrario, “el cuerpo expone la fractura de sentido que la existencia constituye, sencilla y absolutamente”. (22) Los cuerpos puestos en escena toman relevancia en su sentido más mínimo, los cuerpos vivos, los cuerpos en presencia, y tras comprender que la percepción no se despliega sobre lo narrado, sino sobre el sentido de lo corporal, el cuerpo pasaría a manifestarse como una provocación para quien lo presencie. Así, “el cuerpo no es ni ‘significante’ ni ‘significado’. Es expositor/expuesto: *ausgedehnt*, extensión de la fractura que es la existencia.” (23) El cuerpo se suspendería en esa fractura, en ese límite potencial de su propio sentido que lo expone, provocando a quien lo contemple en la escena a partir de lo que Lehmann considera como una “experiencia de lo potencial.” (350). Más aún, el cuerpo implica un adentro y un afuera, como sostiene Nancy;

A veces ese “cuerpo” es él mismo el “dentro” donde la representación se forma o se proyecta (sensación, percepción, imagen, memoria, idea, conciencia)- y en este caso el “dentro” aparece y se aparece- como extraño al cuerpo y como “espíritu”. A veces el cuerpo es el “fuera” significativo (“punto cero” de la orientación y de la mira, origen y receptor de relaciones, inconsciente), y en este caso el “fuera” aparece como una interioridad tupida, una caverna repleta, colmada de intencionalidad. (Nancy, *Corpus* 51)

Para el autor, el cuerpo muta entre un dentro y un fuera, y se ofrece en la multiplicidad del sentido sin poder dejar de intercambiar ese dentro y ese fuera, “ahí *donde* se forma y *de donde* toma forma el sentido” (*Corpus* 51), lo que, desde la mirada de la puesta en escena, puede entenderse como la posibilidad de una dinámica en la que los usos del cuerpo varían, “entre la significación desensorializada y una corporalidad *como* signo” (Lehmann 349). Estas posibilidades se estructuran a partir de múltiples dinámicas que implican una actitud

del cuerpo en la escena y que le otorgan una cierta capacidad de ejecución, una operatividad.

1.2 El cuerpo agente

Para pensar el cuerpo en la escena, para pensar en sus cualidades performativas, en sus maneras de ejercer la acción escénica, es necesario asumirlo como un *agente* creador de lo escénico. El cuerpo operativo, accionador, ejecutor, generador. Entendiendo el cuerpo como protagonista -a partir del cual se erigen diversas corporalidades, diversos usos de sí-, es plausible ponerlo en diálogo con aspectos constitutivos de la creación escénica como lo son la presencia, el pensamiento creativo, la materialidad, y el acontecimiento, a fin de potenciar una reflexión que permita entrever las reverberancias que el cuerpo propicia al asumir un rol activo en la acción escénica. Cuando el cuerpo ejecuta y se ejecuta en el momento de la creación.

1.2.1 Cuerpo + Presencia

El proceso mismo, aunque depende en parte de la concentración, de la confianza, de la actitud extrema y casi de la desaparición del actor en su profesión, no es voluntaria. El estado mental necesario es una disposición pasiva para realizar un papel activo, estado en el que no “*se quiere hacer algo*”, sino más bien en el que “*uno se resigna a no hacerlo*”. (Grotowski 11)

A partir del texto citado y parafraseando a Jerzy Grotowski (1970), es posible esbozar que uno de los aspectos centrales de una puesta en escena estriba en las acciones llevadas a cabo en ella. Toda relación entre el o la *performer* -actor, actriz, ejecutante, creadora- y el público -espectador, observadora, receptor-, está mediada por el trabajo que el o la artista realizan en torno a esta elaboración escénica. Así, la “disposición pasiva” que menciona el autor requiere de una técnica

como soporte para su concreción y la técnica, a su vez, sustenta sus bases en la eliminación de las resistencias que, como individuos con historias, cada ejecutor o ejecutora acuña en su cuerpo, su ser en sí. Dicha eliminación de obstáculos posibilita la generación de esta *actitud hacia la pasividad* requerida para la creación.

El proceso a través del cual se llega a este estado que, tomando la idea de “presencia radical” de Erika Fischer-Lichte⁴, por el momento definiré como *presencia plena*, para Grotowski se trabaja desde un punto de vista negativo, desplazando todo aquello que bloquea el desempeño del o la creadora. Así, la técnica más que ser un conjunto de herramientas, una receta para la ejecución, responde a la necesidad de disponer al cuerpo de una manera para enfrentar el acto escénico entendiéndolo como un “acto total” (178). Una especie de madurez en donde se integran las potencias psíquicas y corporales de las y los *performers*, “que emergen de las capas más íntimas de su ser y de su instinto, y que surgen en una especie de ‘transiluminación’.” (10) En este sentido, dicha madurez se manifiesta mediante la *presencia plena* como una *abertura* hacia la creación. Una capacidad de estar dispuesto a la totalidad que implica al acto escénico y que ancla a el o la creadora en el presente de la acción. Se puede entender también como una manera de pensar lo escénico, como una manera de pensar y *ser en el acto* escénico como en la *abertura* de una creación.

Pero, entendiendo el cuerpo del o la *performer* como su material para la construcción escénica desde el cual se instala para configurar la experiencia de la creación, es posible visibilizar la tensión propia de este hecho ya planteada por Erika Fischer-Lichte, en la cuál se comprende que el ser humano es un cuerpo y, sin embargo, tiene un cuerpo con el cuál acciona en la escena. Esta tensión influye directamente en el hacer y pensar, en la capacidad de estar y crear, por lo que la manera en que el o la ejecutante materializa, cómo la escena se hace carne

⁴ Para la autora existiría un concepto radical de presencia en el cual se suprime la dicotomía entre cuerpo y mente una vez que el actor o actriz viene “a presencia como *embodied mind*” (2017, 204). Ahondaré en este concepto en el apartado siguiente, sin embargo, este concepto radical de presencia permitiría pensar en la experiencia de la acción escénica como un espacio en donde es posible experimentarse como actual, como presente, como *plena/o*, implica experimentar, “la propia existencia ordinaria como extraordinaria, como transformadora, como transfigurada” (205), lo que, desde mi punto de vista, se traduce como un sentido de *presencia plena*.

mediante lo que se acciona, o, los procesos de “corporización” para Fischer-Lichte, está intrínsecamente vinculado con la forma en que cada artista se instala, su presencia. Así, en el cuerpo radica esta tensión específica del acto de crear en la escena, de performar, cuya estructura es la relación entre el cuerpo semiótico y el cuerpo fenoménico de la o el creador, y es en este *entre* de estos cuerpos habitantes del mismo ser donde surge la presencia escénica. *Presencia plena* como he mencionado, libre de obstáculos para Grotowski, donde el cuerpo ya no es un material posible de moldear y controlar sino todo lo contrario, donde se configura como una materia abierta al caos. Como lo menciona Antonin Artaud:

La operación teatral de fabricar oro, por la inmensidad de los conflictos que provoca, por el número prodigioso de fuerzas que opone y anima recurriendo a una especie de redestilación esencial, desbordante de consecuencias y sobrecargado de espiritualidad, evoca finalmente en el espíritu una pureza absoluta y abstracta, a la que nada sigue, y que podría concebirse como una nota única, una especie de nota límite, atrapada al vuelo: la parte orgánica de una indescriptible vibración. (59)

Esta “nota límite, atrapada al vuelo” es la nota del ser en pleno en la presencia en tanto que “intensa experiencia del ahora” (Fischer-Lichte 198), que permite la instalación y conexión con un presente que sucede en el *hic et nunc*, aquí y ahora del acontecimiento escénico. Para Marie Bardet en su texto “*Pensar con mover*”, la presencia evoca un esfuerzo, una “atención dinámica, siempre agujereada” (139), en el presente. Pero, ¿cómo podríamos pensar el presente para esta presencia? ¿Qué presente? La filósofa toma parte de lo planteado por la teoría de Henri Bergson para explicarlo generando ciertos cruces, que si bien son aplicados por ella para un ejercicio filosófico con la danza, permiten vincular el término hacia lo escénico y performativo.

La distinción que establecemos entre nuestro presente y nuestro pasado es. . . sino arbitraria, al menos relativa a la extensión del campo que puede abarcar nuestra atención a la vida. Lo “presente” abarca cabalmente el mismo espacio que este esfuerzo. Apenas esta atención particular suelta algo de lo que tenía bajo su mirada, eso que suelta se convierte *ipso facto* de presente en pasado. En otros términos,

nuestro presente se desploma en lo pasado apenas dejamos de atribuirle un interés actual...

Una atención a la vida que fuera lo bastante poderosa, lo bastante desprendida de todo interés práctico, abarcaría en un presente indiviso la historia entera de lo pasado de la persona consciente, no como cosa instantánea, ni como un conjunto de partes simultáneas, sino como cosa continuamente presente que fuera al mismo tiempo lo continuamente móvil... se trata de un presente que dura. (Bergson 124–125)

De tal forma, el movimiento en el cual la o el sujeto debe instalarse se concreta como un interés que activa la atención y cuyo fin es el permanente “ajuste del adentro con el afuera” (Bardet, *Pensar* 140), en donde cada *performer* integra, a su vez, este interminable proceso de cambio y transformación. El presente como esta continuidad cuyas cualidades son el movimiento y el cambio conforman una especie de “anarquía organizada” (Artaud 58). Un constante devenir del cuerpo comprendido como un “organismo vivo que está siempre deviniendo” (Fischer-Lichte 179) y que no posee un fondo, una esencia invariable, si no todo lo contrario, “solo conoce el ser en tanto que devenir, en tanto que proceso, en tanto que cambio” (179). La presencia del o la *performer* se entiende, entonces, como un trabajo de atención a lo que se vive en la escena, en el presente de la escena como un transcurrir. A la voz de Grotowski, esto resulta en una liberación, una apertura producto del flujo generado en el “paso del impulso interior a la reacción externa, de tal modo que el impulso se convierte en reacción externa. El impulso y la acción son concurrentes” (11). Impulso-reacción como un devenir así como lo planteado, a su vez, por Nancy con su idea entre el dentro y fuera del cuerpo.

A pesar de todos los esfuerzos por atrapar el potencial expresivo del cuerpo en una lógica, una gramática y una retórica, el aura de la presencia corporal sigue siendo el punto del teatro en el cual ocurre repetidamente la desaparición, el *fading*, de toda significación en favor de una fascinación más allá del sentido, de una presencia actoral, del carisma o de la irradiación. El teatro acarrea un significado que no puede expresarse con palabras o que... está siempre a la espera de ser nombrado. (Lehmann 165)

Por lo que, según Lehmann, si pensamos la presencia corporal de quienes se instalan en la ejecución de las prácticas escénicas como ese punto de desaparición que se escapa, la presencia es una cualidad generada por el cuerpo que en el devenir de este necesita estar apareciendo de manera constante para existir, constantemente produciéndose, como si el hecho escénico se tratara principalmente de una “producción de presencia”⁵ (Gumbrecht 31). Un fenómeno que no es representacional y en donde el sentido se pausa, lo que nos ubica en esa zona de la percepción en la que habitamos solo desde la experiencia. Es así, entonces, que la presencia escénica deba ser entendida como un proceso que genera corporalidad, como una acción, “algo *que acontece*” (Lehmann 253), donde el presente se establece como un escurrimiento de la presencia que no se deja atrapar.

1.2.2 *Cuerpo + Pensamiento*

En el pensamiento del cuerpo, el cuerpo fuerza al pensamiento a ir siempre más lejos, siempre *demasiado* lejos: demasiado lejos para que aún sea pensamiento, pero nunca lo bastante lejos para que sea cuerpo. (Nancy, *Corpus* 30)

En la experiencia de una puesta en escena el fenómeno de la presencia no encuentra una explicación satisfactoria mediante la profundización en la dicotomía *cuerpo-mente* o *cuerpo-conciencia* ya que, en las creaciones escénicas, los elementos corporales y mentales se combinan e interactúan de una manera muy específica. Mediante el constante flujo de impulso-reacción así como el desarrollo de la atención dinámica que se hace parte en el cuerpo de los y las ejecutantes de la acción escénica, la energía y el pensamiento circulan como una misma capacidad

⁵ Hans Ulrich Gumbrecht en su texto “*Producción de presencia: lo que el significado no puede transmitir*” (2005), aplica el concepto de “producción de presencia” en torno al paradigma de las materialidades de la comunicación y los problemas relacionados a la emergencia del significado en el que, con la idea de producir presencia, “enfatizaría que el efecto de tangibilidad que viene de las materialidades de la comunicación es también un efecto en movimiento constante”(31). En este sentido, el concepto implica asumir una acción en la que se trae a primer plano algo que se presenta ante nosotros y nuestros cuerpos.

de asirse a ese presente. Erika Fischer-Lichte menciona la filosofía del cuerpo de Merleau-Ponty para generar ciertas relaciones entre dicho autor y lo planteado por Jerzy Grotowski. Así, concluye que Merleau-Ponty propicia,

[la] transmisión de un saber no dualista ni trascendental entre el cuerpo y el alma, entre lo sensible y los no-sensible. La relación entre ambas dimensiones está pensada de manera asimétrica en beneficio de lo corporal-sensible. Es a través de la carne que el cuerpo está desde el principio vinculado al mundo. Cualquier intervención humana en el mundo se lleva a cabo con el cuerpo, solo puede llevarse a cabo en tanto que intervención corporizada. Es precisamente por ello que el cuerpo supera en su carnalidad a todas sus funciones instrumentales y semióticas. (Fischer-Lichte 171)

Así, comprender que toda intervención humana se lleva a cabo con el cuerpo, implica asumir que la reflexión en torno a la relación entre las dimensiones del cuerpo y la mente de los y las artistas escénicos proporciona una posibilidad de observar el proceso de una puesta en escena como una manera de instalarse, un modo de percibir el mundo que establece una forma particular de pensar y *pensar-se* en ese mundo. La mente se hace parte de esa carne que es el cuerpo, a su vez, surgiendo mediante la ejecución escénica. Pero, ¿cómo aparece la mente a través del cuerpo? ¿Cómo se piensa en la experiencia escénica? ¿De qué tipo de pensamiento estaríamos hablando? ¿Qué sucedería entre el cuerpo y la mente? O según Merleau-Ponty, ¿entre lo sensible y lo no-sensible que crea el pensamiento?

Gustav Fechner, al trabajar las relaciones entre alma-cuerpo y estímulo-sensación, expresa que lo que el cuerpo y la conciencia comparten no tiene que ver con una forma o con una manera de contenerse lo uno en lo otro, sino que lo que los vincula se relaciona más con “un comportamiento, una intensidad: la de la emergencia y pasaje de un umbral” (Bardet, *Un pensamiento* 87). Para el autor, todos los seres existen “en tanto que pasan a la superficie de una realidad más grande que ellos” (86), por tal razón, ya sea los cuerpos como las conciencias son procesos de individuación que aparecen a partir de este surgimiento hacia la luz que puede comprenderse como una capacidad de hacerse visible, de hacerse presente. Ahora bien, esta manera de hacer y *hacer-se* en el mundo estaría

vinculada a “la sensación, cuando un estímulo pasa el umbral de perceptibilidad” (88); la sensación como aquello que traspasa, aquello que se manifiesta y se hace perceptible. Por lo que, así como el presente que está siempre en movimiento, este límite a través del cual transita la sensación es, a su vez, siempre cambiante, debido a que se conforma en cada nueva relación que se establece. Estaríamos en presencia de una deformación constante del umbral entendiéndolo como, “móvil, nuevo con cada emergencia, cuya consistencia es dada por el pasaje de umbral” (88), un umbral que sería cada vez distinto. Lo interesante de lo planteado por Fechner radica en que este manifiesta una comprensión de la experiencia vital y del ser cuyo eje es la mencionada sensación, planteamiento a partir del cual podemos profundizar en la relación *estímulo-sensación* que propone el autor, desplazándola hacia una perspectiva de la creación escénica. De cierta manera, esta idea posibilita la reflexión en torno a la acción escénica vinculando la dinámica del *estímulo-sensación*, al movimiento indisociable entre el *impulso-reacción* elaborado por Grotowski. El *impulso* -así como el *estímulo*-, se establece como el vehículo que permite el traspaso del umbral y la emergencia de la *reacción* -así como la *sensación*- en las acciones escénicas, por lo que el cruce entre *impulso/estímulo* y *reacción/sensación* se instala en la base de los ejercicios escénicos. El quiebre de la dicotomía cuerpo-mente, en donde se comprometen todos los recursos psicofísicos del o la creadora, desde los más instintivos hasta los más racionales, se traduce en una combinación particular que genera un *pensamiento específico de y en la escena*. Eso que percibimos en tanto que sucede, que emerge tras el umbral y que, como tal, se esgrime como un *pensamiento sensible*.

Para Erika Fischer-Lichte, los planteamientos de Grotowski posibilitan la comprensión del cuerpo mismo como algo mental, y entenderlo como “mente corporizada (*embodied mind*)” (170) permite que, “la mente aparezca a través de su cuerpo al conferirle capacidad operativa (*agency*) a su cuerpo” (169), lo que genera procesos que le permiten hacer cosas y accionar gracias a él. El ser humano tiene un cuerpo y es ese cuerpo, y es en esa tensión en donde comienza a desarrollarse cierta comprensión de la práctica escénica, ya que el o la artista no le está prestando

una mente a su cuerpo, sino que hace que la mente aparezca a través de este, la corporiza.

Quando el actor genera su cuerpo fenoménico en tanto que energético y produce así presencia él mismo aparece como *embodied mind*, es decir, como un ser en el que cuerpo y mente o conciencia son absolutamente inseparables, un ser en el que ambos están dados de antemano como uno. (Fischer-Lichte 203-4)

Así también, Jean Luc Nancy plantea que la *psique* es, “la forma de un cuerpo en acto” ya que, “[s]olo hay cuerpos en acto, y cada cuerpo es Psique...” (Corpus 68). La *psique* es el cuerpo, pero así como lo constituye también se le escapa, y a través de su realización como exceso le permite extender su potencial. Pensando en las puestas en escena, para Fisher Lichte corporizar sería algo así como “hacer que con el cuerpo, o en el cuerpo, venga algo a presencia que solo existe en virtud de él” (172), y si es el pensamiento lo que viene, si es el pensamiento lo que se corporiza, cabría pensar en cómo el cuerpo lo hace, ya que “[e]l problema del pensamiento (si se quiere llamarle un “problema”) es *cómo el cuerpo enuncia*” (Nancy, Corpus 81). En este sentido, el acontecer del *pensamiento sensible* al constituirse como una acción de corporización, puede establecerse como una manera de traducir esa sensación de libertad que para Grotowski propiciaría el *acto total* de la creación. Una libertad de sentir y abrirse al pensamiento y la acción en la escena al dar, “un paso hacia lo más alto del organismo del actor en el que la conciencia y los instintos estarán unidos” (Grotowski 179). Quizás, una manera de redefinir la relación entre las categorías de pensar, sentir, hacer y ser en el acto escénico.

1.2.3 Cuerpo + Materialidad

El cuerpo es la gravedad. Las leyes de gravitación conciernen a los *cuerpos* en el espacio. Pero ante todo el cuerpo pesa en sí mismo: en sí mismo ha descendido

bajo la ley de esta gravedad propia que lo ha empujado hasta ese punto en que se confunde con su carga. (Nancy, Corpus 11)

Para Jean-Luc Nancy el cuerpo no tiene peso, “es un peso” (Corpus 67), un cuerpo siempre pesa, es y contiene una materialidad que compone un peso, que le da gravedad. Y el cuerpo de quien ejecuta las puestas en escena es el mismo el material a partir del cual la acción se lleva a cabo, es la materialidad que contiene la acción y, desde este lugar, quien le da densidad y *peso* material a lo escenificado. No obstante, para Erika Fischer-Lichte existe una tensión que experimenta el cuerpo del creador o creadora de lo escénico ya que, “... el ser humano *tiene* un cuerpo que puede manipular e instrumentalizar como cualquier objeto. Al mismo tiempo, sin embargo, es ese cuerpo, es un sujeto-cuerpo” (157-58). Esta aseveración nos acerca entonces a la idea de que tener y ser un cuerpo es algo inherente a la vida humana, pero que en las creaciones escénicas se manifiesta de manera más evidente porque el cuerpo está expuesto en esta tensión. El cuerpo fenoménico y el cuerpo semiótico, como entidades de lo material en la escena, dialogan en la constante de “hacer-cuerpo” que plantea Nancy, una vez que el cuerpo es, “...el significante total de un sentido cuyo sentido es hacer-cuerpo...”. (Corpus 55) Así, es en la relación *entre* el cuerpo semiótico y el cuerpo fenoménico de las y los creadores donde el cuerpo acciona, materializa y se vincula. Un *entre* que, por tanto, podemos decir estaría lleno de la posibilidad del vínculo.

El entre-los-cuerpos no reserva nada, sólo la extensión que es la *res* misma, la realidad areal según la cual ocurre que los cuerpos están expuestos entre sí. El entre-los-cuerpos es su tener-lugar de imágenes. Las imágenes no son apariencias, aún menos ilusiones o fantasmas. Son el modo en que los cuerpos se ofrecen entre sí... Un cuerpo es una imagen ofrecida a otros cuerpos (Nancy, Corpus 85)

La acción escénica es diálogo, por tanto, *contacto* con lo que habita la escena. Actuar o accionar es vincularse, ponerse en *contacto*, confrontar a un *otro* en la necesidad de generar un “espacio de revelación” como diría Grotowski (203).

Tomando a Nancy en su texto “*Archivida*”, para los y las *performers*, “mucho más que experimentarse “por el contacto” se trata de experimentarse como contacto en sí mismo. Todo mi ser es contacto. Todo mi ser es tocado/tocante” (16). En este sentido, podemos leer la dimensión de lo escénico como una circunstancia donde se pone en ensayo este *con-tacto*, esta manera de *tocar* donde el saber no es ver, sino “entrar directamente en contacto con las cosas” (Serres cit. en Bulo, Materialidad 39). A su vez, para Nancy, el *tocar* se entiende como un estado más que como un sentido, como una manera de manifestarse que genera acción y movimiento permanentemente cambiante de unos cuerpos con otros. Por tal razón, la identidad de la relación *entre* el tocante y el tocado “no puede comprenderse más que como la identidad de un movimiento, de una moción y de una emoción” (Nancy, *Archivida* 18), donde el *tocar* constituye el fondo mismo de este *entre* que, en este caso, sucede en la escena. Asimismo, para el autor, “la moción y la emoción –que son ellas mismas una sola cosa– envuelven el acto [que] no es nada más que la efectividad del contacto, la que es efectividad de una ‘venida hacia’ y de una ‘acogida de’, doble cualidad que se intercambia” (19). La experiencia de una puesta en escena está constituida en esencia por una *red de contactos*, vínculos que, como movimiento, como moción, tocan sensiblemente a las y los individuos que ejecutan las acciones. Emocionan.

Tocar estremece y hace mover. Apenas acerco mi cuerpo a otro cuerpo –fuera este último inerte, de madera, de piedra o de metal, desplazo al otro... Tocar acciona y reacciona al mismo tiempo. Tocar atrae y rechaza. Tocar empuja y repele, pulsión y repulsión, ritmo de fuera y de dentro, de la ingestión y la deyección, de lo propio y lo impropio.

Tocar comienza cuando dos cuerpos se distancian y se distinguen uno del otro.
(Nancy, *Archivida* 12)

En una lectura de Giordano Bruno hacia la escena, a partir de este vínculo se generaría una especie de *retícula vincular*, “una estructura invisible de la vinculatividad entre unas cosas y otras” (Bulo, *Pensar* 10), que permanece oculta y disponible para la realización de la acción escénica. En esta retícula se forma, por

tanto, el vínculo con el o la otra que comparte lo escenificado como un eslabón que estructura cualquier noción de creación escénica. Así, posibilitar la ligazón de sí mismo con quien se está presentando como contraparte para la concreción de lo accionado, no implica necesariamente un sentido de fusión como plantea Olga Grau -en torno a los vínculos en las relaciones amorosas-, no es “la pérdida de la individualidad que culmina en una suerte de indiferenciación de quienes entran en la relación” (169), sino más bien, una especie de “acoplamiento” (Bulo, Pensar 9) que sucede mediante la capacidad de abrirse a la relación, lo que genera posibilidades de “vinculatividad infinita” (Ibid. 10) que constituirían lo escenificado.

Para Bruno los vínculos constituyen un “hacer-querer-pensar” (14) ya que “son afectos que no se oponen ni han de ser conducidas por la razón, pues cada vínculo es una racionalidad” (Ídem.), en tanto experiencia de conocimiento, y, “tampoco se separan de lo práctico, porque vincular es primeramente un hacer” (Ídem.). Por tal motivo, es posible comprender el vínculo como, “*relación con densidad afectiva*, como la ligadura que establece un sujeto con relación a otro, que puede ser positiva, negativa o irresoluta, pero donde no cabe la indiferencia o apatía” (Grau 162). Ahora bien, el vínculo que posibilita la práctica escénica no comienza en el afuera de la relación sino en la tensión de la que nos hablaba Fischer-Lichte que sucede en el o la propia ejecutante de la acción escénica, *entre* su cuerpo fenoménico y su cuerpo semiótico. Desde esta perspectiva cada *performer* trabaja con su materialidad corporal y, por tanto, se vincula directamente con estímulos externos que hacen parte de su creación, pero en los que, sin embargo, no llega a disolverse. En otras palabras, nunca se convierte en lo otro desde la comprensión más básica que tiene esa frase, siempre hay un *yo y lo otro*, siempre hay un *entre* primario de la experiencia escénica que se conforma gracias al material corpóreo y al material escénico de cada artista.

Ahora bien, por más total que pueda llegar a ser el acto de creación siempre existe una falta, una interrogante que recorre la relación *entre* lo creado y su creadora o creador, como lo plantea Grau;

Hay algo que siempre se nos escapa del otro, del control del conocimiento y de la previsibilidad, en una suerte de juego de las diferencias y de las resistencias,

revelándonos en la relación una permanente falta, una dimensión de inaprehensibilidad, ininteligibilidad. No podemos transitar de un yo a otro, como en un medio fluido —como lo es en la relación de cuerpo a cuerpo con la madre, experiencia presimbólica y prelingüística— sino, más bien, conocer de los límites de ambos en la construcción de una experiencia común. (Grau 174-5)

Por consiguiente, la falta que se articula en el cuerpo debido a la tensión *entre* sus condiciones de existencia, se hace un lugar, se abre paso y genera la espesura de lo escénico. Y si bien desde Lehmann, "... la estética teatral se mueve siempre en la frontera entre lo humano y lo material (las cosas)" (364), el cuerpo es el umbral donde estos planos se intersectan acercando las dimensiones de lo vivo y lo muerto, volviendo ese límite complejo de percibir. Esto porque pareciera ser también que el cuerpo puede hacerse objeto al integrar la acción escénica, lo que desde cierta perspectiva lo convierte en lo otro. El cuerpo como umbral, entonces, enfatiza en las dimensiones de lo mostrado y el acto de mostrar que propician una provocación propia de la práctica escénica y que, en la base, implica al cuerpo en su condición material. Los cuerpos manipulan la materia, mueven la energía, desplazan, tocan, contactan. Desde Nancy, "los cuerpos son lugares de existencia" (16), por lo que se hacen materialmente mediante la ejecución, mediante lo que realizan, y es en esa actividad que abren y articulan espacios que, desde la acción escénica, posibilitan la creación.

1.2.4 *Cuerpo + Acontecimiento*

...el teatro se define como proceso y no como resultado acabado, como actividad de producir y acción en vez de como producto, como fuerza activa (*energeia*) y no como obra (*egon*). (Lehmann 179)

A partir de lo desarrollado con el "*giro performativo*" (Fischer-Lichte 37) de las artes, como expone Lehmann, el concepto de teatro sufrió una ampliación a partir de la cual no sólo se renovó la comprensión del cuerpo de quienes ejecutan lo

escénico sino, también, la atención se desplazó desde el resultado de las prácticas escénicas hacia los procesos de su producción y recepción, hacia la actividad de producir y, por ende, hacia la situación que se ejecuta mediante las acciones. Al posibilitar la transformación de la obra de arte en *acontecimiento*, la performatividad como concepto para la escena pone en evidencia que lo relevante de lo que constituye lo escénico es el hecho en sí, las acciones entendidas como un proceso de estar continuamente haciéndose en cada situación llevada a cabo en ese tiempo-espacio. En lugar de crear obras, muchas y muchos artistas generan cada vez más estos *acontecimientos* en los que no están involucrados sólo ellos mismos, sino también los receptores, las observadoras, los oyentes y las espectadoras. La puesta en escena, desde esta perspectiva, no es una confrontación con el público sino que más bien consiste en la producción y generación de situaciones, “en la realización de actos aquí y ahora, actos que tienen su recompensa en el momento en que acontecen y no tienen porqué dejar rastros de sentido, de un monumento cultural, etc” (Lehmann 179). El *acontecimiento* se comprende como una experiencia viva, como un tipo de conocimiento físico ligado a la materialidad de lo ejecutado donde las acciones realizan lo que significan y establecen una realidad propia que es materializada por las y los participantes. Una realidad y experiencia del cuerpo si asumimos que todo se inicia como una acción corporal. Así, el cuerpo como material vivo en la situación escénica acontece, es variable y mutable, y permite la constante ejecución de eso que también está vivo y que sucede en la escena.

Ligar el sentido de un acontecimiento, de una obra o una acción, de una historia o una persona, a ese momento de pérdida, de inestabilidad y quiebra, de aquello que va más allá del lenguaje, de sus signos y sus significados, sólo pertenece a la experiencia, es entenderlo como algo vivo, algo que siempre va a ser otra cosa distinta de un significado, de una historia, de una imagen o un texto. (Cornago en Fischer-Lichte 18)

El acontecimiento es un “factor de lo inconmensurable” (Lehmann 181), porque destituye toda certeza y permite que surja una potencialidad a través de una situación provocadora para los y las participantes. El acontecimiento es inestable y,

en sí mismo, contiene una capacidad transformadora. Así, para Fischer-Lichte, “toda realización escénica acontece entre actores y espectadores, esto es, que no es fijable ni transmisible, sino fugaz y transitoria” (68), instalándose como una situación social que se escapa de descripciones objetivas ya que no existe un objeto independiente que se pueda percibir e interpretar una y otra vez de modo igual. Además, desde la autora, en la práctica escénica sucede un proceso que podemos denominar como “bucle de retroalimentación autopoético” (102), es decir, que en esta siempre está pasando algo que se escapa tan pronto como está sucediendo y que pertenece al orden de la experiencia. Así, “[l]a efectividad del bucle de retroalimentación autopoético se opone a la idea de sujeto autónomo” (328), por lo tanto, puede oponerse a la idea de cuerpo autónomo, de cuerpo individual. Se abre la posibilidad de pensar en lo que sucede con este cuerpo, la relación que se establece con otros cuerpos, *entre* sus materialidades, comprendiendo este *entre* como una dimensión establecida por el acontecimiento. Si se entiende el acontecimiento como un “sistema que se organiza a sí mismo” (328), en este los cuerpos pueden experimentarse y vincularse de diversas formas, ya sea determinando acciones o comportamientos de otros, o siendo determinadas sus propias acciones y comportamientos, a su vez, por lo que no serían del todo autónomos o externamente condicionados. Es en este sentido que podemos afirmar que las creaciones escénicas constituyen, “una realidad de la inestabilidad, de lo difuso, de lo ambiguo, de lo transitorio, una realidad en la que se suprimen las fronteras” (Fischer-Lichte 346). Esto da cabida a que un cuerpo acontezca *entre* otros cuerpos, *con* otros cuerpos, en esta dimensión de transitoriedad, sin dejar de vincularse y relacionarse constantemente. En este sentido, no sería un solo cuerpo el que acontece en las puestas en escena, sino que hablamos de diversos cuerpos que conviven, participan y se despliegan, de ejecutantes y espectadoras, simultáneamente.

Es así que durante este apartado hemos podido revisar como el cuerpo se habita como un ente operativo de las acciones que suceden en lo escénico, con

características y cualidades que lo distinguen de otras maneras de pensar el cuerpo en las prácticas escénicas, y que configuran una categoría que lo establece como *cuerpo agente*, accionador, protagonista y núcleo de la creación.

1.3 El cuerpo y algunos modos de articulación de lo escénico

1.3.1 Cuerpo + gesto

¿Y qué es un gesto? Algo así como el suplemento de un acto... el gesto es la suma indeterminada e inagotable de las razones, las pulsiones, las perezas que rodean al acto de una *atmósfera*... (Barthes 164)

El cuerpo es un ente que posee una dimensión gestual. Así, todo aquello que acompaña lo accionado podría catalogarse como un suplemento gestual. Para Roland Barthes en *“Lecturas: el gesto”*, podemos distinguir, “el *mensaje*, que pretende producir información, el *signo*, que pretende producir intelección, y el *gesto* que produce todo el resto (el ‘suplemento’), sin tener forzosamente la intención de producir nada” (164). El gesto no tiene nada que decir, así, sin que sea su finalidad producir algo, en el trayecto de su ejecución implica una producción solo en su condición de existencia. Mientras sucede. Por consiguiente, para Giorgio Agamben, el gesto se inscribe en la esfera de la acción pero, “[l]a característica del gesto es que por medio de él no se produce ni se actúa” (53). En el gesto no sucedería una diferenciación entre causa y efecto, o motivación y meta, sino que estos conceptos se imbrican indisolublemente sin poder hacer una distinción de sentido. Es posible decir también que en el gesto se abandona la idea de los medios dirigidos a un fin, ya que “el gesto rompe la falsa alternativa entre fines y medios que paraliza la moral y presenta unos medios que, como tales, se sustraen al ámbito de la medialidad, sin convertirse por ello en fines” (54). No hay medios enfocados en un objetivo, solamente existe el medio que se hace visible en cuanto tal. En este sentido, siendo en las artes escénicas el cuerpo de las y los creadores el medio a través del cual se

expresa la acción escénica, el cuerpo como medialidad queda expuesto desde la perspectiva del gesto.

... el cuerpo, o más bien su modo de ser gestual, se vuelve una dimensión en la cual toda potencia queda claramente en acto... El gesto es aquello que queda en suspenso en cada acción encaminada a un objetivo: un excedente de potencialidad, la fenomenalidad en sí misma cegadora, es decir una visualidad que compite/que supera la mirada meramente organizadora, posible porque no hay intencionalidad ni reproductibilidad [Abbildichkeit] que debiliten lo real del espacio, del tiempo o del cuerpo. (Lehmann 358)

Desde esta perspectiva, el cuerpo se reconoce como un contenedor de gestos, lo que implica que, asimismo, contenga una potencia que permanece en el mismo acto y que no se agota en él. El cuerpo como “medialidad pura y sin fin” (Agamben 55) en el acontecer del hecho escénico comunica y se comunica como fenómeno, a su vez, “[e]l gesto es, en este sentido, comunicación de una comunicabilidad” (55). El gesto, para Lehmann implica, “el caminar no como un medio para desplazar el cuerpo, pero tampoco como un fin en sí mismo (forma estética)” (358), sino la presentación de una inmediatez.

Dentro de las prácticas escénicas, hablar de gesto nos remite en gran medida a hablar de Bertolt Brecht y su teatro épico, en el que el gesto se transforma en la base de la dialéctica que este teatro desarrolla. El gesto entendido como un fenómeno que tiene un comienzo y un final definibles y que, por tanto, es de una “índole estrictamente conclusa, a la manera de un marco, de cada elemento de una actitud...” (Benjamin, Tentativas 19). Sin embargo, el gesto en este contexto produce una relación entre conocimiento y educación; “[e]l gesto demuestra la significación social” (Ibid. 27), pero implica una derrota en cuanto al lenguaje ya que, “es siempre, en su esencia, gesto de no conseguir encontrarse en el lenguaje... el mostrarse de lo que no puede ser dicho” (Agamben 55). Es ahí que se hace manifiesto que el gesto no quiere decir nada, que es pura potencia y exhibición y, como plantea, Lehmann, “en el gesto se halla una constelación de fenómenos” (357), por lo que puede plantearse como aquella dimensión atmosférica que rodea

a las acciones y al cuerpo, y que las dota de cierta densidad que es inimitable. Porque, finalmente, lo inimitable es el gesto en el cuerpo como su medio de aparición.

1.3.2 Cuerpo + sonido y voz

En la voz no hallaremos garantía ni transparencia: todo lo contrario, la voz mina cualquier certeza y cualquier posibilidad de establecer un sentido firme. La voz es sin límites, sin garantías... (Dolar 65-66)

Una de las principales cualidades de las puestas es escena consiste en que son contenedoras de atmósferas. La atmósfera puede entenderse como una dimensión de energía, o bien energética, en donde cosas y personas dialogan mutuamente en el espacio performativo. La atmósfera es lo que pasa *entre* las piezas, incluidos los y las espectadoras, permeándoles y traspasando los límites materiales y corporales entre sí, entendiendo que “el sujeto no se encuentra frente a la atmósfera, no mantiene una distancia con ella, está rodeado y envuelto por ella, sumergido en ella” (Fischer-Lichte 238). En este sentido, el sonido, los ruidos, la música tienen una gran capacidad para la creación de atmósferas en las prácticas escénicas ya que no solo rodean a los y las sujetas, sino que los envuelven y penetran. El sonido permite que la atmósfera se adentre en el cuerpo de las y los espectadores y, de esta forma, “el cuerpo puede convertirse en caja de resonancia de los sonidos que oye, puede resonar con ellos...” (Ibid. 242). En términos corporales, en el fenómeno del sonido los límites se desdibujan ya que quienes lo experimentan lo sienten como un proceso interno dentro de su propio cuerpo, lo que produce una sensación física. El sonido no es oído como algo externo, sino que es percibido y sentido como un proceso corporal que además se erige como un fenómeno fugaz; el sonido, “emerge del silencio del espacio, se expande por él para volver a extinguirse un instante después, se disipa y desaparece” (Ibid. 244). Así también, para el teórico Mladen Dolar (2007), la voz “...no es más que vibraciones de aire que se desvanecen apenas emitidas, una pura transitoriedad, nada que

pueda fijarse o a lo que sea posible aferrarse...” (50), sin embargo, produce un efecto inmediato en el cuerpo de quien lo percibe. Como lo plantea el teórico Don Ihde (2007),

Esta voz resonante es un aura auditiva que se im-presiona en el sonido. El auditor no es simplemente im-presionado de manera metafórica, sino que, en la percepción del otro en voz, experimenta la encarnación del otro, como alguien que llena el auditorio con su presencia.⁶ (172)

En las elaboraciones escénicas la voz humana “domina el universo de los ruidos” (Lehmann 269), ya que la voz impresiona expresivamente a quien la escucha y en esta acción encarna una presencia. Para Dolar, “[n]o hay voz sin cuerpo” (77) y desde este lugar sería posible pensar que la vocalidad siempre produce corporalidad o, en palabras de Fischer-Lichte, “procesos de corporización específicos” (255) mediante los cuales es posible percibir el cuerpo de quien ejecuta lo escénico y que afectan, a su vez, a las y los espectadores de esos acontecimientos. Pareciera ser que el cuerpo entero se convierte en voz mediante la disolución de los límites corporales debido a que “[el] sonido crea alrededor del cuerpo un ámbito fronterizo, un paisaje sonoro liminar...” (Lehmann 270). Y debido a la conformación de este paisaje liminar, y al ser la voz un fenómeno incorpóreo y etéreo, lleva más allá la apreciación del cuerpo como materia sólida, acercándolo a una dimensión espiritual. La voz presenta “al cuerpo en su quintaesencia, al tesoro corporal oculto más allá de la envoltura visible, al cuerpo interior ‘real’, único e íntimo”, y, así también, “es ‘más que cuerpo’, un excedente, un exceso corporal, y ‘ya no más cuerpo’, el fin de lo corpóreo, su espiritualidad...” (Dolar 87). El sonido y la voz constituyen, por ende, un medio a través del cual el cuerpo de quien ejecuta lo escénico *se presenta*, lo que provocaría el diálogo profundo *entre* los cuerpos que acontecen en ese momento principalmente porque, “[e]l lenguaje sonoro rodea y

⁶ Traducción propia: “This resonant voice is an auditory aura that im-presses in sound. The auditor is not merely metaphorically im-pressed, but in the perception of the other in voice he experiences the embodiment of the other, as one who fills the auditorium with his presence.”

penetra los recovecos del ser y del otro”⁷ (Ihde 173), lo que finalmente genera el acontecer del hecho escénico en sí, vinculando a creadores y espectadoras.

Así también, la voz tiene un vínculo indisoluble con el lenguaje y, por ende, con el significado, ya que hablamos con el fin de transmitir, de dar sentido. La voz sería ese hilo conductor que posibilita el despliegue de dicho sentido, el soporte que permite la producción de significado, una apertura hacia este. Sin embargo, a pesar de ser un instrumento cuyo fin es la realización del significado, según Dolar, la voz no contribuye a él, “hace posible el enunciado, pero desaparece en él, se disuelve en el significado que se produce” (27), por su carácter de efímera y fugaz. La voz aparecería como opuesta al logos,

...hay una dimensión de la voz que corre a contramano de la transparencia de sí, del sentido y de la presencia: la voz contra el logos, la voz como lo otro del logos, su radical alteridad... Se vuelve dudosa la presencia del presente de la voz en cuanto se elude el sentido”. (Dolar 67)

Esto principalmente porque sus cualidades evanescentes -tono, timbre, amplitud, registro, etc- la constituyen como un exceso del lenguaje o un “exceso del significante” (Dolar 97). Como plantea también el autor Paul Zumthor (1985), la voz constituye un resto porque “desborda la palabra” (7), y no sería posible reducirla meramente a su función como portadora del lenguaje, porque el lenguaje “más bien que ser llevado, transita por la voz cuya existencia física se nos impone con la fuerza del choque de un objeto material” (Ídem.). La voz, como objeto, se convierte ella misma en lenguaje, un lenguaje que no necesariamente está vinculado al significante. Así, la entonación, el acento y la melodía, constituyen parte de la materia de la voz y elaboran sentido desde su propia especificidad manifestándose junto a otras expresiones físicas de esfuerzo, jadeos, gritos, suspiros, sollozos, risas, que, en conjunto, constituyen una “*physis de la voz*” (Lehmann 268), y que se conciben mediante la formación de signos a partir de la “gesticulación de la voz” (Ibid. 271). No obstante, para Dolar,

⁷ Traducción propia: “Sounded language surrounds and penetrates the recesses of the self and the other.”

... la voz parecería ser el locus de la expresión genuina, el lugar donde lo indecible puede no obstante expresarse. La voz está dotada de profundidad: al no significar nada, parece significar más que las meras palabras, se convierte en la portadora de algún insondable significado originario que, supuestamente, se perdió con el lenguaje. (44)

Así también, para el autor, “[l]a voz presenta un cortocircuito entre la naturaleza y la cultura” (39), ya que podría decirse que es sólo a través del lenguaje y mediante lo simbólico, que hay voz, sin embargo, esta existe en una dimensión en la que se vuelve difícil denominarla y señalarla. Como plantea Fischer-Lichte, la voz “es, pues, un material que únicamente se da como ‘éxtasis” (263), como una expresión auténtica e indecible. Cabría preguntarse, entonces, qué es lo que sucede cuando la voz es mediatizada o técnicamente intervenida a través de aparatos tecnológicos que la hacen audible y que permiten traer al presente el fenómeno intangible del sonido. La pregunta por el cuerpo en estas situaciones donde interviene la tecnología de reproducción permite pensar que “la voz sustraída electrónicamente termina con el privilegio de la identidad” (Lehmann 270), lo que nuevamente implica el cuestionamiento sobre la materialidad del cuerpo que vocaliza.

1.3.3 Cuerpo + oralidad

En el universo de la oralidad el hombre, directamente vinculado con los ciclos naturales, interioriza sin conceptualizarla su experiencia de la historia y concibe el tiempo según los esquemas circulares de un eterno retorno; con ellos su comportamiento se halla imperiosamente determinado por normas colectivas. (Zumthor 4-5)

En la oralidad, el desarrollo de la “palabra viva” (Zumthor 4) constituye el lenguaje. Desde siempre las civilizaciones han experimentado con este tipo de transmisión de conocimientos, sin embargo, no es hasta hace poco que se integra

la importancia de la experiencia en la confección de la historicidad misma, motivo por el que la oralidad toma relevancia sustancial. Para Ihde, “[e]l redescubrimiento de la riqueza de la experiencia y de sus estructuras es un descubrimiento de la incorporación esencial de la experiencia en la historicidad”⁸ (20). Así, las “situaciones de oralidad” (Zumthor 5) son variadas y se diversifican en una infinidad de matices, principalmente, por su relación con otra forma de transmisión de conocimiento, la escritura. En todas ellas, el o la hablante ejecutan oralmente el lenguaje.

Por tanto, para considerar el acto de hablar como una acción escénica es preciso entender la mediación que ejerce la persona que habla o lee, con el lenguaje. Roland Barthes (1986) denominó el “grano de la voz” (264) a la materialidad del cuerpo hablando⁹, al cuerpo hablante que se deja oír en la percepción de una voz que emite un sonido, que dice una palabra. Y esa percepción es la de la mediación ejercida por el cuerpo de quien ejecuta lo escénico. Sin embargo, la palabra expresada no pertenece al hablante, “no habita orgánicamente en el interior de su cuerpo, sino que sigue siendo parte de un cuerpo ajeno” (Lehmann 263), lo que establece un conflicto entre cuerpo y palabra.

La palabra expresada, sin embargo, también se muestra como poseedora de una profundidad oculta, un aspecto de significado latente. Esto está oculto pero es detectable al escuchar el lenguaje. En todo lo *dicho* hay un horizonte latente de lo *no dicho*, que sitúa lo dicho. Aún así, como en todos los fenómenos horizontales, el horizonte es el que se retira. Es fácilmente pasado por alto u olvidado. La escucha fácil o ingenua solo atiende al centro, pero al hacerlo, el significado latente del

⁸ Traducción propia: “The rediscovery of the richness of experience and its structures is a discovery of the essential embedment of experience in historicity...”

⁹ En el texto “*El grano de la voz*”, Barthes hace alusión a la vinculación entre la música y la lengua mediante la descripción de la ejecución de un cantante bajo de iglesia ruso: “... algo se muestra en él, manifiesta y testarudamente (es eso lo único que se oye), que está por encima (o por debajo) del sentido de las palabras, de su forma (la letanía), del melisma, incluso del estilo de ejecución: *algo* que es de manera directa el cuerpo del cantor, que un mismo movimiento trae hasta nuestros oídos desde el fondo de sus cavernas, sus músculos, mucosas y cartílagos, y desde el fondo de la lengua eslava, como si una misma piel tapizara la carne del interior del ejecutante y la música que canta.” (264)

horizonte se da por sentado y su significado latente sitúa lo dicho por su no dicho.¹⁰
(Ihde 161-162)

La palabra nunca está en el cuerpo de manera transparente, nítida, accesible, porque siempre oculta algo en su revés. Es por esto que, como plantea Zumthor, “la significación de las palabras no importaría ya nada” (8), ya que en la oralidad existe una dimensión que en si misma significa, y que está más allá del contenido evidente de las palabras; el *grano de la voz*, el cuerpo hablando mediante “la *dicción* de la lengua” (Barthes 265), y que posibilita el vínculo estrecho entre el cuerpo de aquel o aquella que dice y el cuerpo de quien percibe o especta. Esta relación predispone a experiencias, sentimientos y pensamientos que se propician en la escena y que, sin embargo, no es posible determinar con anterioridad pero que implican el presente de esta experiencia, “el surgimiento del acontecimiento y de la verdad a través del quiebre presentado por el objeto voz” (Dolar 77).

En este sentido, en la oralidad, la voz siempre implica una ruptura, no es una cosa común entre las demás, y su presencia tampoco lo es. No obstante, a pesar de esa condición de evanescencia de la que dispone la voz, “... *es precisamente la voz la que mantiene unidos los cuerpos y los lenguajes*... El lenguaje se adjunta al cuerpo mediante la voz” (Dolar 76). La voz es el punto de origen y de emisión del lenguaje, el que lo soporta y lo materializa mediante su (in)corporeidad, es el vínculo entre el significante y el cuerpo y, en la voz viva, su encarnación se vincula a la necesidad de “*volver a tomar la palabra*”(8) planteada por Zumthor, que podemos presenciar en algunas prácticas escénicas.

Con relación a la noción de cuerpo ampliamente revisada en el desarrollo de este capítulo, son evidentes las transformaciones que este concepto ha experimentado en el despliegue de las prácticas escénicas contemporáneas, así

¹⁰ Traducción propia: “The voiced word, however, also shows itself as having a hidden depth, a latently meant aspect. This is concealed within but detectable in listening to language. In everything said there is the latent horizon of the unsaid, which situates the said. Yet, as in all horizontal phenomena, the horizon is that which withdraws. It is easily overlooked or forgotten. Easy or naive listening attends only to the center, but in doing so the latent meaning of the horizon remains taken for granted and its latent meaning situates the saying by its unsaying

como los usos del cuerpo dentro de estas desde los tratamientos de una lógica posdramática y del giro performativo en las Artes. En este sentido, podemos comprender desde diversas aristas al cuerpo como material de lo escénico y como materialidad performativa, asumiendo, en primer orden, su potencial como agente operativo, contenedor y responsable de lo que ocurre en la escena a partir de la profundización en asuntos como la presencia, el pensamiento creativo, la materialidad y el acontecimiento. Desde estos diálogos, es posible inferir algunas ideas centrales como lo son, por un lado, que el cuerpo habita desde su presencia mediante una disposición pasiva y en un ajuste permanente de su atención, que el cuerpo experimenta el pensamiento como una acción de la mente corporizada de manera sensitiva y creativa, que el cuerpo se relaciona mediante el contacto y la generación de vínculos materiales, y que el cuerpo acontece en el aquí y ahora de las puestas en escena de manera transitoria y continua.

En segundo término, es posible determinar una comprensión del cuerpo que excede los límites preestablecidos en teorías teatrales previas al analizarse con respecto a asuntos como el sonido, el gesto o la oralidad, lo que torna indispensable la reflexión sobre los modos en que este articula lo escénico. Desde estas conjeturas es posible pensar que el cuerpo es atmosférico -ya sea desde una dimensión gestual o vocal-, el gesto expone al cuerpo, la voz y el sonido son materiales y se imbrican con el sentido, el cuerpo viaja mediante el sonido, el cuerpo se sitúa más allá del lenguaje, y existe un conflicto entre el cuerpo y la palabra viva. Ideas que posibilitan profundizar en *cómo el cuerpo hace que sucedan las acciones, cómo este corporaliza los materiales, o cómo este ejecuta un relato*, lo que concerniente al uso de materiales de archivo, se vuelve una dinámica particular.

Capítulo 2.

El relato en la escena: cuerpo como archivo

Siendo el cuerpo de las y los ejecutantes de las prácticas escénicas el lugar en y desde dónde en preponderancia se despliegan las acciones que suceden en estas, toma relevancia ahondar en qué es lo que se entiende como el relato de la escena, debido a la importancia que la construcción del mismo posee en la generación de estrategias de creación escénicas contemporáneas. Cuando se trata del trabajo con materiales de archivo para la configuración del relato, es preciso preguntarse por cómo es que se ejecuta este tipo de relato tomando como premisa, a su vez, qué podría considerarse como un archivo para lo escénico, cuál sería su rendimiento, y cómo estos materiales se usan para la construcción de puestas en escena. Es así que en el desarrollo de este capítulo se indagará en torno a los conceptos de *relato*, *archivo* y *memoria* vinculados aún a la noción de cuerpo, a fin de dibujar un marco que delimite la reflexión en torno a maneras de trabajar con materiales documentales en las artes escénicas y que, posteriormente, permita el análisis de algunas obras.

2.1. Cuerpo y relato

... no sólo la escritura no será ya transcripción de la palabra, no sólo será la escritura *del* cuerpo mismo, sino que se ejercerá, en los movimientos del teatro, de acuerdo con las reglas del jeroglífico, de un sistema de signos no dirigido ya por la institución de la voz... Las palabras mismas, una vez convertidas de nuevo en signos físicos no transgredidos hacia el concepto... dejarán de aplastar el espacio teatral, de tenderlo horizontalmente como hacía la palabra lógica. (Derrida, La escritura 265)

La importancia que el teatro dramático durante el pasado le ha otorgado al texto escrito lo ha relevado a un lugar en el que la supremacía de este ha hecho que todos los elementos de las puestas en escena estuviesen determinadas por su

relación con él. Siendo el centro y núcleo de la creación, todos los demás recursos -actrices/actores/*performers*, escenografía, universo sonoro, iluminación, entre otros-, han dependido de su constitución y el texto ha impuesto su dominio como fuente de sentido. Sin embargo, los elementos constitutivos de las prácticas escénicas contemporáneas, desde el punto de vista del *Teatro Posdramático* y el desarrollo del *Arte de la Performance*, han modificado esto y sitúan al texto dramático en un lugar de igualdad de relevancia con respecto a los demás recursos. Para Lehmann, el texto, “está sujeto a las mismas leyes y prohibiciones que los signos visuales, auditivos, gestuales, arquitectónicos, etc.” (29), y, más aún, el término *texto* adquiere nuevos sentidos, ya que tiene que ver con la expresión de otras dimensiones significantes que constituyen las distintas capas de las creaciones escénicas. Así, se genera una distinción entre, “*texto lingüístico*, *texto representacional* y *performance text*, [en donde el] material lingüístico y la textura de la escenificación interactúan con la situación teatral que queda comprendida en el concepto de *performance text*.” (148) En este sentido, en el texto que constituye el tipo de realizaciones vinculadas a lo posdramático, es posible aseverar que se alcanza una “autonomía del lenguaje” (Poschmann en Lehmann 30), debido a que se desplaza el interés desde la narración, figuración y fábula, hacia otros aspectos materiales. El lenguaje, desde su autonomía, propicia el diálogo de las distintas capas textuales en la configuración de algo más grande, un texto conjunto donde confluyen diversos procesos comunicativos.

Según el filósofo Jacques Derrida en su texto “*La escritura y la diferencia*” (1989), a fin de que el teatro no quedara sometido a una estructura de lenguaje, era pertinente “regularlo de acuerdo con la necesidad de otro lenguaje y de otra escritura” (265). Ese *otro* lenguaje implica que lo que sucede *con* y *en* los propios artistas ejecutantes de la acción escénica, comprendiendo el cuerpo como su realidad primera de la creación, instituye un tipo específico de escritura de lo escénico, en tanto que proceso de inscripción de significados y, por tanto, de *relato de lo escénico*. Así, a través de la corporalidad que las y los creadores llevan a cabo para materializar la acción escénica, el cuerpo inscribe un relato material desde su propio quehacer. Este relato, de manera general, se entiende como “el modo en que

se organiza la secuencia de acciones” (Barría 15), lo que incluye tanto a las obras escénicas como a las performativas, y se diferencia de lo que podemos entender como relato dramático o dramatúrgico ya que este último, además, se constituiría “como el soporte ficcional de la intriga” (24). Por consiguiente, en cada experiencia escénica se realiza un proceso de delimitación de los marcos que configuran el relato -el “*espacio de juego*”, según Derrida (La escritura, 343)-, que permite el despliegue de este relato como secuencialidad de acciones y en donde el cuerpo del o la artista se concreta como el *medio* y el *modo* en que esto se produce. Es decir, por un lado, es necesario asumir la condición del cuerpo como una experiencia siempre en fuga, en constante devenir y nunca disponible, siendo la única materia capaz de acuñar las huellas de todo relato escénico una vez que lo que sucede ahí solo se materializa en el *hic et nunc* -el aquí y ahora-. Y, por otro lado, es pertinente vislumbrar la idea de que es en este cuerpo que está en acción donde todo sucede como relato; el cuerpo como la expresión en presente que configura un relato en sí. De diversas maneras, el cuerpo como dispositivo para la creación genera una textualidad que le es propia en la cual lo que se narra no tiene que ver ya con el texto dramático sino que con la materialidad corpórea, con sus dimensiones y características específicas -voz, habla, lenguaje, tamaño, género, edad, etc.-. El cuerpo en la escena, entendido como materialidad y acción, construye una trama que abre nuevos modos de percibir lo que allí sucede.

Para Lehmann, la acción escénica es “actividad de producir” (179), lo que Dubatti (2011) denomina como “poíesis” y que comprende tanto la acción de crear como el objeto creado, es decir, “producción es el hacer y lo hecho” (38). Por lo que el relato se puede entender como un proceso de elaboración desarrollado por la presencia de los y las creadoras mediante un trabajo de atención a la totalidad que implica el acto escénico, en el presente de la escena como un transcurrir. Como ya vimos, la atención genera un flujo en el paso del “*impulso interior a la reacción externa*” (Grotowski 11), por lo que, en la generación de un relato personal de la escena esta relación *impulso-reacción* dialoga con la partitura propia que posee cada creador/a, entendida como la suma de los materiales utilizados -textos, imágenes, uso del cuerpo y de la voz, etc-. En otras palabras, a través de la

yuxtaposición entre los materiales que configuran la partitura con el entramado que cohesiona esa materialidad -y en relación con el presente de la escena-, es que se le otorga sentido a lo realizado en una espesura de creación única a cada individuo/o. Esta es una manera de pensar lo escénico, una manera de pensar y ser en el acto escénico como en la abertura de una creación que le permite a las y los artistas, debido a su acoplamiento en el presente, constituirse como su propio relato. En este proceso de constitución del relato la escritura, entendida como un modo de inscripción de significados, es el hilván que posibilita la producción de tal densidad.

En el texto *“El autor como productor”* (2015), Walter Benjamin define al autor como “alguien que describe o incluso prescribe” (87-88), es decir, es aquel que cuando “el trabajo mismo toma la palabra” (88), es capaz de direccionar, o bien, orientar a otros u otras en pos de lo que está planteando. Producir un sentido mediante una “función organizadora” (98). A pesar de que Benjamin está haciendo referencia al surgimiento del autor como productor en la prensa, a partir de un cambio de roles que ejercen los lectores de la misma -un cambio que implica asumir la tarea de “operar” efectivamente en la realidad a través de lo que se hace-, esta manera de percibir la acción creativa es aplicable a todo quehacer, incluido las artes escénicas. Se puede afirmar que una actriz/actor/*performer* es el *productor y autor* directo de aquello que se realiza en la escena. Es la o el ejecutante de las direcciones de la o el director, un elemento más, dirán algunos, pero es el elemento vivo con voz y consciencia que está *re*-produciendo en sí lo escénico. Es el cuerpo que contiene y asume el gran aparataje técnico cuando lo hay. Y es el cuerpo que finalmente se enfrenta a ese otro cuerpo necesario para la concreción de la relación escénica: el o la espectadora. Para Lehmann, “el yo subjetivo, sin esencia, del que actúa, que produce signos artificialmente; [ese] yo individual meramente accidental, se experimenta a sí mismo como el fundador y donante de lo esencial...” (78). Por lo que la actriz/actor/*performer* mediante su labor como autor asume en su propia existencia esta demanda de actualidad que implica el acontecimiento del relato de lo escénico.

Para Antonin Artaud, la escritura de lo escénico se realiza en la naturaleza misma de la creación, en el espacio real y por el contacto con los otros materiales

constitutivos de la escena en donde cada signo puede utilizarse, a modo del jeroglífico, “en niveles, funciones y configuraciones que no están prescritas en su ‘esencia’ sino que nacen del juego de la diferencia” (Derrida, La escritura 302). De esta forma, los signos desplegados en la escritura logran “abrirse paso” (Ibid. 275) mediante las relaciones que establecen las diversas materialidades a modo de diálogo activo en el presente de la escena. Un abrir paso que es violento, que confronta y genera una ruptura -una falla-, y que tiene su origen en el mecanismo de la repetición. Como plantea Derrida, “la repetición no añade ninguna cantidad de fuerza presente, ninguna intensidad, reedita la misma impresión: tiene, sin embargo, poder de abrirse-paso” (Ibid. 278). Comprendida como acción, en la repetición el tiempo se modifica y sucede “una densificación y negación más o menos sutiles de su transcurrir” (Lehmann 324), una especie de detención del mismo que posibilita a las puestas en escena constituirse debido a un proceso de “comprensión reatroactiva” -que el psicoanalista Sigmund Freud describe como “*con efecto retardado {nachträglich}*” (151)¹¹-, y mediante el cual se produce una reelaboración posterior de lo ya hecho en la realidad de la escena solo porque ha existido el procedimiento de la repetición. Es decir, la comprensión surge espontáneamente en el momento en que se ejecuta la acción repetida debido a que esta es una acción que se repite. Por consiguiente, la acción se “repite en vez de recordar, y [se] repite bajo las condiciones de la resistencia” (Freud 153), lo que, para la acción escénica, configura la escritura de un relato en base a esa repetición. Sin embargo, no solo “se trata del significado del acontecimiento repetido, sino del significado de la percepción repetida, de la percepción en si misma” (Lehmann 325), y, por tanto, de la auto percepción que se produce en el o la ejecutante mediante la repetición. En este sentido, la atención se dirige al modo en como se percibe lo creado en el proceso reiterativo de su repetición. Este procedimiento, para Lehmann, provoca

¹¹ El concepto de *Nachträglich*, “con efecto retardado”, busca explicar ciertos fenómenos en torno al recuerdo, olvido y repetición a raíz de experiencias traumáticas en pacientes con enfermedades mentales, y es desarrollado en profundidad por el psicoanalista alemán Sigmund Freud en su texto “Recordar, repetir y reelaborar. (Nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis, II) (1914)”. *Obras completas, Tomo XII*.

una diferencia en la manera en la que en la actualidad se concibe la repetición como mecanismo, en comparación a la antigua comprensión que esta poseía en el teatro;

... en los nuevos lenguajes teatrales la repetición adopta un significado distinto, incluso opuesto: si anteriormente servía a la estructuración, a la construcción de una forma, ahora sirve precisamente para la *desestructuración* y la *deconstrucción* de la fábula, el significado y la totalidad formal. Se repiten procesos de tal forma que dejan de ser perceptibles como parte de una arquitectura escénica y como estructura de la organización, para dar la impresión de ser absurdos y redundantes desde la perspectiva de una recepción saturada. Su presentimiento cambia repentinamente en un desarrollo que *no se quiere terminar*, que resulta imposible de sintetizar, incontrolado e incontrolable. (324)

Ser autor/a del relato de lo escénico requiere *re*-producirlo y *re*-vivirlo cada vez, en cada repetición de lo escenificado, comprendiendo la cualidad de efímero del mismo que demanda en cada momento de su ejecución plena competencia y capacidad de acción. Esto provoca que el cuerpo de las y los ejecutantes de la acción escénica poco a poco experimenten una “liberación semántica” (Lehmann 349), que genera un cambio de perspectiva de lo que sucede en la escena. La densidad del proceso de reelaboración mediante la repetición asume la idea que establece Derrida de que no existen significados precedentes fijos, estables ni finitos. Por tanto, según lo planteado por Lehmann, el proceso de (de)construcción escritural en las prácticas escénicas se desarrolla en base a contenidos advenideros que la repetición es capaz de presentar. La repetición como advenimiento “de la diferencia en el conflicto de fuerzas” (Derrida, *La escritura* 343), materializa la idea del choque como productor de significados en el que la elaboración en base a binomios conceptuales se desmorona. Así, las relaciones construcción-deconstrucción, presente-representación, verdadero-figurado entran en un flujo interminable de la elaboración escénica que constituye, de esa forma, un proceso de “repetición [que] sustrae el centro y el lugar” (341). Gilles Deleuze lo plantea con relación al arte;

Quizás el objeto más alto del arte es hacer actuar simultáneamente todas esas repeticiones, con sus diferencias de naturaleza y de ritmo, sus desplazamientos y sus disfraces respectivos, sus divergencias y sus descentramientos, engastarlos los unos en los otros, y del uno al otro, envolverlos en ilusiones cuyo “efecto” varía en cada caso. El arte no imita, pero ante todo porque repite, y repite todas las repeticiones, valiéndose de una potencia interior... Hasta la repetición más mecánica, más cotidiana, más habitual, más estereotipada encuentra su lugar en la obra de arte, estando siempre desplazada en relación con otras repeticiones, y a condición de que sepa extraer de ella una diferencia para esas otras repeticiones. (431)

Por consiguiente, el cuerpo como constructor de un relato se establece menos como un significante que como una provocación, “que no encarna ni algo real ni un significado, sino que es una experiencia de lo potencial” (Lehmann 350). Esta situación propicia el despliegue de diversas estrategias de creación que le posibiliten al cuerpo experimentar, narrar y construir relato desde su propia materialidad al vincularse con otro tipo de recursos. Aun más, el relato desde el punto de vista del cuerpo puede entenderse como un sistema que pone en relación diversos elementos en donde la suma de estos constituyen una textualidad que le es propia, una macro textualidad o “super texto” más vinculado a la percepción que a la racionalidad, a la experiencia corpo-sensitiva. Ahora bien, el cuerpo operaría como un depósito, como una organización de esas materialidades y un lugar donde estas se conservan, es decir, bajo la idea de ser un sistema de archivo dentro de la práctica escénica. Por un lado, se puede afirmar que siempre hay un archivo operando en el trabajo escénico, sin embargo, por otro, cabría preguntarse por aquellos ejercicios de puesta en escena donde el archivo como noción ingresa a la creación, asumiendo un lugar específico como mecanismo creativo.

2.2. Cuerpo, archivo y repertorio

... el archivo es una especie de metáfora del presente antes que una alegoría del pasado; un presente donde todo adquiere la materialidad del documento, en acumulaciones sin autor. (Rojas 395)

Desde la perspectiva artística, existen diversas maneras de operar con sistemas de archivo desde principios del siglo XX. Según Anna María Guasch en *“Arte y archivo, 1920 – 2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades”* (2011), el archivo constituye un tercer paradigma dentro de las artes visuales que implica desplazar el objeto de creación desde la obra al soporte de la información, basándose en una secuencia mecánica. Así, “nace con el propósito de coordinar un ‘corpus’ dentro de un sistema o una sincronía de elementos seleccionados previamente en la que todos ellos se articulan y relacionan dentro de una unidad de configuración predeterminada” (10). Por el momento, es posible decir que el archivo opera como un dispositivo documental que preserva la memoria y la rescata del olvido y la destrucción, convirtiendo una información histórica, perdida o desplazada, en físicamente presente¹². Sin embargo, a diferencia de prácticas artísticas que se dedican a almacenar, coleccionar o acumular que tienden, más bien, a asignar de manera indeterminada un lugar, el archivo implica consignar, usando un sistema no jerárquico. En términos prácticos el archivo no es un caos, es el orden mismo de los materiales, como se organizan entre ellos desplegando un “potencial rizomático de significaciones, reservado en la materialidad de los documentos” (Rojas 394). Según Guasch, en algunos/as artistas “el archivo se convierte entonces en una estructura descentrada, una multiplicidad de series de datos capaces de generar significados sin eludir contradicciones, inconsistencias e incluso banalidades” (Arte 45), por lo que es preciso considerar que para el archivo lo principal no son los contenidos sino como circula y se presenta la información. Para el filósofo Jacques Derrida en su texto *“Mal de archivo”* (1997),

¹² Profundizaré en el asunto de la memoria en el apartado siguiente.

...el archivo, como impresión, escritura, prótesis o técnica hipomnéica en general, no solamente es el lugar de almacenamiento y conservación de un contenido archivable *pasado* que existiría de todos modos sin él, tal y como aún se cree que fue o que habrá sido. No, la estructura técnica del archivo *archivante* determina asimismo la estructura del contenido *archivable* en su surgir mismo y en su relación con el porvenir. La archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento. Ésta es también nuestra experiencia política de los media llamados de información. (24)

Los archivos, entonces, no son completos porque solo conforman una tendencia a consolidar un lugar dentro de una estructura determinada, en la que, a su vez, se producen contenidos dentro del mismo archivo como acontecimiento. En este mismo sentido, para Michael Foucault en *“La arqueología del saber”* (2010), el concepto de archivo no alude a la totalidad de documentos, registros o datos que una cultura guarda como memoria, ni a la institución que los conserva sino que, “el archivo es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares.” (170) El archivo es lo que hace que esas cosas dichas se agrupen y compongan “las unas con las otras según relaciones múltiples” (Ídem.), por lo que puede entenderse como un conjunto de normas y procedimientos que derivan de sí mismo. Así, el archivo no aspira a lo estable y perfecto sino que más bien es “una figura móvil e inestable, un proceso infinito e indefinido” (Guasch, Arte 167), sin una definición exacta y que “se da por fragmentos, regiones y niveles” (Foucault 171), por lo que no tiene por función unificar sino, más bien analizar y describir. Desde esta misma perspectiva, el archivo puede señalar fisuras y paradojas desde una lógica de “contra-archivo” (Guasch, Arte 291), o contra-información, a contrapelo de la historia, lo que también hace preciso asumir que en diversas prácticas artísticas los materiales de un archivo pueden ser encontrados o contruidos, públicos y de igual modo privados, reales y también ficticios o virtuales.

Por otro lado, desde la mirada de la teórica Diana Taylor en su texto *“El archivo y el repertorio”* (2015), existiría una categoría contraparte a la del archivo, el repertorio, que de cierta manera vendría a complementar y posibilitar su establecimiento. Para la autora, si bien el archivo existe en forma de artículos

supuestamente resistentes al cambio -documentos, imágenes, objetos, cintas audiovisuales, etc.-, poseedores de un conocimiento que sería incuestionable, el repertorio estaría vinculado con las prácticas: *performances*, gestos, oralidad, movimiento, danza, canto, así como todo acto asociado a la manifestación y transmisión del saber efímero. Además, requiere de la presencia de quienes lo ejecutan y, “de manera contraria a los objetos supuestamente estables del archivo, las acciones que componen el repertorio no permanecen inalterables” (56). El repertorio “transmite en vivo acciones corporalizadas” (61), lo que implica que los cuerpos -así como los textos y otros objetos materiales-, “transmiten información, memoria, identidad, emoción y mucho más, que puede ser estudiado y transmitido a través del tiempo” (18). El conocimiento vinculado al repertorio conlleva un saber posible de aprender y transferir mediante la misma práctica, lo que lo vuelve dinámico, crítico y modificable. Por lo que, a pesar de que las manifestaciones del repertorio cambien, el sentido puede permanecer intacto debido a que “el repertorio mantiene, a la vez que transforma, las coreografías de sentido” (56). Por consiguiente, ambos sistemas de traspaso del saber -archivo y repertorio- trabajarían juntos y en colaboración ya que cada uno posibilitaría maneras diferentes de conocer, y más que ser categorías polares, el archivo y el repertorio representarían procesos activos que participan de manera continua en la creación, almacenamiento y transmisión del conocimiento.¹³ Como la autora señala,

La narración es tan importante como la escritura, el hacer tan central como el registro, la memoria transmitida a través de los cuerpos y prácticas mnemotécnicas. Los senderos de la memoria y registros documentados pueden retener lo que el otro “olvidó”. Estos sistemas se apoyan y se producen mutuamente, ninguno es exterior u opuesto a la lógica del otro. (76)

¹³ Esto, asumiendo, además, que no es posible dejar afuera la dimensión del conocimiento definida por la virtualidad y los sistemas de traspaso de información digitales. Para Taylor, “... lo corporalizado, lo archivístico y lo digital se yuxtaponen, trabajan juntos y se construyen mutuamente. Siempre hemos vivido en una ‘realidad mixta’.”(19) Así también, sostiene: “Los modos de almacenar y transmitir conocimiento son muchos y están muy mezclados.” (59)

Tomando esta perspectiva de Taylor no solo como una episteme y lente de observación de acciones socio-culturales como ella profundiza en su texto, sino como una posibilidad de análisis para prácticas artísticas, se puede pensar en las puestas en escena como *prácticas repertorizadas y sistemas de archivo*. Pero no cualquier sistema de archivo. Toda práctica escénica puede entenderse como un macro sistema de archivo en su constitución total, y los cuerpos de las y los ejecutantes que lo integran y lo hacen posible establecen, a su vez, micro sistemas de archivo performados mediante acciones, una multitud de repertorios que se inscriben en medida del despliegue de dicho relato total. Es decir, el cuerpo pasa a asumir una posición que integra indisolublemente archivo y repertorio. Sin embargo, existe una diferencia entre el trabajo en torno a cualquier puesta en escena considerada como un sistema de archivo y el desarrollo de una práctica escénica erigida sobre la base de un sistema de archivo de materiales documentales, principalmente porque el archivo como noción, siendo un material extraído de la realidad, se relaciona con la idea de memoria verídica. Si se comprende que en el cuerpo radica un saber ligado a la experiencia del que habla Fischer-Lichte como “mente corporizada” (169), y que también puede entenderse como una “cognición corporalizada” (Taylor 18), un cuerpo que encarna, aprende y transmite conocimiento a través de su actuar -y cómo un actuar-, el despliegue de este cuerpo como recurso en la escena al operar con documentos y memorias extraídas de la realidad no solo tendría relación con presentar una información físicamente ausente o desplazada, si no que estaría haciéndose cargo de materializar un conocimiento vinculado a la experiencia específica que atesoran dichos archivos. Un conocimiento experiencial, perceptivo y memorial. Así, a partir del relato con estos materiales el cuerpo asumiría un rol específico en el cual comienza a perder su característica de representacional o significativa para comenzar a funcionar como un productor de nuevos y otros sentidos. El cuerpo de la actriz/actor/*performer* podría entenderse a la manera de un *archivo viviente* de lo accionado que *repertoriza* materiales documentales, comprendiendo repertorio como un tipo de “memoria corporal... actos pensados generalmente como un saber efímero” (Taylor 56). Siendo múltiple y rizomático, el repertorio establecería una manera de

performar los archivos, de ponerlos en escena, de presentarlos, así se consolidaría como un “acto de transferencia corporalizado” (19). Se puede hablar entonces de dos maneras de performar archivos en la escena mediante las nociones de *archivo vivo* y *archivo repertorizado*. Por un lado, en el *archivo vivo*, el cuerpo y existencia del o la ejecutante de lo escénico implican ser el contenedor de un contenido archivado que está vivo, a la manera de memorias y experiencias personales y biográficas, y, por otro lado, en el *archivo repertorizado*, quien performa los archivos es capaz de otorgarles una cualidad y densidad escénica mediante su corporización y manipulación.

Por consiguiente, en el trabajo con el *archivo vivo* y el *archivo repertorizado* se genera una actualización de las ideas en torno a la construcción escénica de las y los creadores ya que posibilita la comprensión del ejecutante de la acción como un autor/a que mediante su *capacidad archivística* ejecuta y produce sentido. Según Benjamin, se transformaría desde su concepción de “reproductor del trabajo de producción en ingeniero que intenta adaptar ese aparato a los fines de la revolución” (La obra 104). Una revolución proletaria para este, pero que también puede implicar las estructuras que posibilitan la creación escénica.

2.3. La memoria perceptual de un archivo

... los griegos tenían dos palabras, *mnémé* y *anamnésis*, para designar, por una parte, el recuerdo como algo que aparece, algo pasivo, en definitiva, hasta el punto de caracterizar como afección *-pathos-* su llegada a la mente, y por otra parte, el recuerdo como objeto de búsqueda llamada, de ordinario, rememoración, recolección. (Ricœur 19-20)

Para el teórico francés Paul Ricœur en su texto “*La memoria, la historia, el olvido*” (2004), la memoria estaría relacionada con dos modos de experiencia que él define como el recuerdo encontrado *-mnémé-*, y el buscado *-anamnésis-*. De esta manera, “[a]cordarse es tener un recuerdo o ir en su búsqueda” (20), lo que siempre remite a una realidad anterior, pasada, que nada tiene que ver con la imaginación

que está dirigida hacia la ficción y lo irreal, pero con la que muchas veces se confunde a la memoria. Así también, según Henri Bergson en *“Materia y memoria”* (2006), el retorno del recuerdo solo se puede vivenciar mediante el devenir-imagen y es por esta razón que se confunde rememoración con imaginación. Así también, para el autor la memoria puede distinguirse como el enfrentamiento a una imagen-recuerdo, o como un movimiento-acción, siendo la memoria una “supervivencia de la imágenes pasadas” (79). Los fenómenos de la memoria están, “en el punto de contacto entre la conciencia y la materia” (86), por lo que la percepción juega un papel fundamental a la hora de recordar en la medida que, “un recuerdo... no vuelve a ser presente más que tomando del cuerpo alguna percepción en la que se inscribe” (80). Percepción y recuerdo se encuentran siempre en un proceso de intercambio que provoca que la subjetividad perceptiva esté constituida, principalmente, por aportes de la memoria. Ambas dimensiones son inseparables, intercalando la memoria el pasado en el presente, y realizando una contracción del tiempo que provoca “que percibamos de hecho la materia en nosotros, cuando de derecho la percibimos en ella” (86). La memoria añade todo aquello que la percepción no puede aportar a la hora de enfrentar a la materia, todo lo que está más allá de lo que capta la dimensión perceptiva.

Por otra parte, existe la memoria colectiva, esa memoria de las sociedades que permite la existencia de una memoria individual. Según Hans-Thies Lehmann, “...la memoria colectiva confiere forma, ubicación, profundidad y sentido a la capacidad de recordar de cada individuo” (333), ya que con la apropiación de experiencias colectivas, la historia personal y su memoria individual se hacen presentes. Para José Antonio Sánchez no existe una memoria individual sin una colectiva, sin embargo, “la memoria es siempre memoria individual” (146) porque yace en los y las sujetas. En este sentido, no es posible una memoria global porque no hay cuerpo global, hay una acumulación de historias, trayectorias e informaciones por doquier, pero que no comparten un cuerpo o un territorio, “la memoria no es anterior ni paralela a la historia, la memoria nace entrelazada con las historias, las historias mismas conforman memoria” (Sánchez 271), y la memoria “es el pasado que está presente en nuestro actuar y que por tanto se prolonga hacia

el futuro” (267). Es por la memoria que tenemos un presente denso, rico en posibilidades y matices que provocan nuevas realidades. Ahora bien, la memoria ha sido llevada afuera, externalizada mediante aparatos físicos y virtuales como los archivos, a fin de contenerla. En palabras de Anna María Guasch (2011),

... si la biblioteca implica un único sentido, un tal saber absoluto, el archivo, al contrario, tiene por función cobijar aquello que no tiene sentido guardar en la memoria. En este nivel, la oposición entre biblioteca y archivo es una oposición que enfrenta a una forma de interioridad y otra de exterioridad. La biblioteca sería un lugar de interiorización posible, mientras que el archivo nace del gesto mediante el cual exteriorizamos nuestra memoria, la depositamos en algún lugar ajeno que no es el lugar de nuestra propia e íntima experiencia. Es un lugar que está ahí, donde los datos están, para cuando la necesidad nos exija ir a buscarlos. (cita a Miguel Morey, 49)

La estrategia del archivo se apropia de la necesidad de recuperar la memoria entendiéndola como una entidad que reside entre la historia y el presente, sin embargo, como plantea Derrida, el archivo “no será jamás la memoria ni la *anamnesis* en su experiencia espontánea, viva e interior. Bien al contrario: el archivo tiene lugar en (el) lugar del desfallecimiento originario y estructural de dicha memoria” (Mal de archivo 19). El archivo incluye tanto al olvido como a la destrucción de la memoria en su naturaleza, “[e]n el corazón mismo del ‘de memoria’. El archivo trabaja siempre y *a priori* contra sí mismo” (Ibid. 20), mediante una pulsión *archivolítica*, de muerte. Por ende, la memoria también incluye al olvido, lo que contiene una potencia política en torno a las representaciones que de esta memoria es posible realizar, asunto del que se hacen cargo algunas prácticas artísticas.

Para Guasch en “*La memoria de lo otro en la era global*” (2009), con algunas obras de arte contemporáneo se ha producido un “efecto memoria”, “giro memorialista” u “obsesión por la memoria” (6), gracias a lo cual la memoria ha pasado a ser tanto una preocupación histórica, como un problema artístico y teórico, en lo que las prácticas artísticas se pueden considerar “lugares de memoria” (Ídem.). De ahí que las creaciones escénicas puedan constituir un espacio propicio no como

un repositorio de almacenamiento, sino como este *lugar de la memoria*, una dimensión en la que es factible el despliegue de sistemas de archivo “poblados de ruinas, de estratos desordenados de escombros y monumentos del pasado” (Ibid. 7). Más aún, para Lehmann, en las prácticas escénicas “[e]l cuerpo es un lugar de la memoria” (334), un depósito de sentimientos y pensamientos, por lo que los cuerpos como *archivos vivos o repertorizados* en estas prácticas se establecen como “reservas mnemónicas” (Taylor 86), en las que las imágenes, gestos, afectos e ideas que conforman estos cuerpos, así como los movimientos estructurados y expresivos que realizan, posibilitan su despliegue como “memorias vivas” (Sánchez 312). Como establece Bergson, memorias que están vinculadas a percepciones y, a la inversa, “percepciones [que] están impregnadas de recuerdos...” (80). Lo que lleva a pensar que en el proceso de rememoración, las imágenes y experiencias del presente se mezclan con las experiencias del pasado, lo que significa, a su vez, que se mezclan también con las percepciones del pasado. En otras palabras, es necesario ponerse en contacto con las memorias para volver a activar sus percepciones, por lo que, mediante el trabajo con materiales de archivo en las puestas en escena los y las creadoras activan las percepciones que se esconden en estos mediante su repertorización. Así, si “la subjetividad de nuestra percepción consistiría sobre todo en la aportación de nuestra memoria” (82), es posible pensar que archivo y repertorio como entidades indisolubles en las prácticas escénicas vinculadas a lo documental generan un tipo de memoria específica, una *memoria perceptual* de dichos archivos que se ejecuta debido a que los cuerpos, como *archivos vivo y archivo repertorizado*, ponen a prueba la representación y activan el tiempo presente de la escena. Por ende, esto permite que los intentos de dichas prácticas se vuelquen en transformar historias ocultas o marginales y materiales fragmentados, en hechos presentes y partícipes de lo escénico, en donde más allá del recuerdo o del olvido, lo que importa es la recuperación de esas percepciones ya que, “percibir acaba por no ser más que una ocasión para recordar...” (Bergson 79), y la *memoria perceptual* de dichos archivos yace latente a través de huellas posibles de volver a activar mediante su corporización.

2.3.1. (Des)memoria y huellas de lo archivable

El archivo... sería en todo caso una memoria sin recuerdos, pues todo lo que ingresa en el archivo es inmediatamente puesto en circulación, sin solución de continuidad. Lo esencial es el constante desplazamiento de los materiales... (Rojas 396)

En términos temporales, la función del archivo sería reconstruir episodios del pasado como si fueran del presente, sin embargo, en el archivo, el pasado está alojado “como aún no en el corazón del presente” (Rojas, 395), en una especie de limbo atemporal o “tiempo puro” (Guasch, La memoria 7). Una aproximación a este *tiempo puro*, un tiempo sin fecha, posibilita la rehabilitación de los diálogos entre pasado-presente mediante lo cual no se vive un viaje por la historia sino que se establece un presente denso. Según Sergio Rojas en su texto “*El arte agotado*”, “[l]o que ingresaba al archivo no sólo abandonaba el presente, sino que estaba también fuera del pasado. Desgajado del tiempo, lo archivable dormía un sueño eterno” (Rojas 396). El archivo, entonces, reposa en un estado de latencia a la espera de ser recuperado. Siendo un material que posee una “memoria sin recuerdos”, o bien podría señalarse como un material desnarrativizado, necesita del contacto con un otro ser -con otro cuerpo-, para obtener de él un rendimiento de sentido y para activar su *memoria perceptual*. Así, lo archivable existe debido a un “potencial de sentido que no deja de generarse” (Ibid. 400), un potencial de contactos que está sumergido en este tiempo sin tiempo y que, sin embargo, está lleno de posibilidades y significaciones latentes.

Desde la perspectiva de las prácticas escénicas que trabajan con materiales de archivo, el cuerpo sería el responsable de esta recuperación mediante la corporización de estos materiales en lo que ya denominamos como *archivo vivo* y *archivo repertorizado*. En estos, el cuerpo tendería a subjetivar el material de archivo mediante su manipulación y, además, otorgarle una capacidad de darse a pensar a través de su ocupación como materia, desde la idea de “pensatividad” de Rancière (2017). Para el autor, “aquel que está pensativo está ‘lleno de pensamientos’, pero eso no quiere decir que los piense. En la pensatividad, el acto del pensamiento

parece capturado por una cierta pasividad” (105), por lo que si se asume esa como una cualidad de los archivos, implica que estos ocultan “el pensamiento no pensado” (Ídem.), y que, a partir de ahí, se crea una zona de indeterminación en donde quien los presencia no puede asignarle una intención ni un significado cerrado, atribuible al origen de dicho material. Por tanto, a pesar de que el archivo se ha convertido en una metáfora para todo tipo de memoria y sistemas de registro y almacenamiento, “carece de memoria narrativa o... el concepto de memoria al que nos referimos tiene poco que ver con el hecho de ‘contar historias’, con las síntesis totalizadoras o con las ‘narraciones exhaustivas’” (Guasch, Arte 165), sino que, más bien, se despliega una red de significaciones que circula en medida de los contactos que se llevan a cabo. Es decir, “la pensatividad designaría un estado indeterminado entre lo activo y lo pasivo” (Rancière 105), lo pasivo como esos potenciales contactos y lo activo como su concreción. Lo que despertaría este tipo de operación sería esa *des-memoria* del archivo, o bien esa “memoria sin recuerdos” de algo que efectivamente sucedió y que quedó congelado en los confines del archivo, como un pensamiento no pensado según Rancière, un recuerdo dejado de recordarse o una percepción des-percibida.

Según Anna María Guasch, en todo organismo viviente los estímulos o experiencias externas e internas dejan una “huella mnémica” (Arte 24) en su material celular, huellas que pueden ser recuperadas. En esta misma línea, podemos pensar que los archivos también son capaces de atesorar huellas de esa memoria perceptual, esas percepciones no percibidas, que aguardan ser recuperadas. Así, para que ese potencial de sentido sea llevado a cabo es necesario tratar de captar esa *des-memoria* de los archivos mediante la búsqueda de huellas o trazos que estos mismos constituyen o van dejando, huellas que siempre remiten a otros. La autora cita a A. Appadurai para referirse al respecto,

El archivo se construye fundamentalmente de accidentes que producen trazos. Toda predeterminación, toda agencia y todas las intencionalidades proceden de los usos que hacemos del archivo, no del archivo en sí mismo. Y lo más valioso del archivo... procede de la pureza de los accidentes que producen sus trazos. (Arte 172)

Es en este sentido que, según Derrida, “la estructura del archivo es espectral” (Mal de archivo 92), ya que no está constituido de una manera en la que es posible captarlo completamente, sino todo lo contrario, se escurre, se difumina y se evade si no es puesto en contacto. De ahí que el cuerpo como organismo sea fundamental para performar, corporizar o dar carne a esas huellas o trazos que componen los archivos. Para Rebecca Schneider en su texto “*El performance permanece*” (2011), en las puestas en escena la exploración en torno a la recomposición de restos pasa por el “cuerpo en vivo” como el lugar en donde estos restos yacen, indisolublemente, como documentos materiales, aunque en la práctica performática se trabajaría con la resistencia a la permanencia material, que luego ella desarrolla¹⁴. Así también, la memoria puede ser entendida como una “memoria hecha de impresiones” (Guasch, Los lugares 163), en la que se hace necesario observar las diferentes vías por las que se producen las huellas. Según la misma Schneider, “[e]n el performance como memoria, la prístina uniformidad de un ‘original’, tan valiosa para el archivo, se vuelve imposible, o si se quiere, mítica” (230), es decir, el archivo corporal complejiza la idea de origen y la idea de memoria.

2.3.2. Interpretación y traducción del archivo

La noción de archivo... comprende una dinámica, cruce y disponibilidad de sus contenidos... no son prioritariamente las obras de arte el núcleo gravitante del archivo, sino la generación de nuevos sentidos, posibilitada por las operaciones que producen y mantienen la existencia concreta del archivo. (Rojas, 388)

A partir de lo planteado por Rojas se deduce que los documentos por sí mismos, dentro de un archivo, no son suficientes para el establecimiento de nuevos sentidos, y que es necesaria una interpretación y/o traducción de estos para provocar el intercambio de contenidos. El archivo, entonces, se instituiría “como un espacio abierto en el que uno contempla, discute y debate” (Andrea Giunta en

¹⁴ Para ahondar en el problema que plantea la permanencia y la desaparición de la *performance* como fenómeno, revisar “El performance permanece”. *Estudios avanzados de performance*. 2011

Rojas, 368), un proceso, algo incompleto que es creado en cada experiencia del presente. En su texto *“Mal de archivo”* (1997), el filósofo Jacques Derrida plantea que, “[n]o hay archivo sin lugar de consignación, sin una técnica de repetición y sin una cierta exterioridad” (19), lo que implica pensar que ese lugar de exterioridad es lo que asegura “la posibilidad de la memorización, de la repetición, de la reproducción o de la re-impresión” (Ídem). Es importante destacar como la repetición se hace presente en la consolidación del archivo como dispositivo documental, una vez que permite trabajar con la potencia de este en cuanto material a interpretar o traducir, posibilitando su reelaboración permanente. Sin embargo, el objeto de la repetición no es añadir fuerza o intensidad a los contenidos implicados en los archivos sino reeditar sus impresiones y, como plantea el mismo Derrida, “abrirse-paso” entre ellas.

Por un lado, la interpretación de un archivo permite la inscripción en su situación de latencia, “abriéndola y enriqueciéndola lo bastante como para hacerse sitio en ella de pleno derecho” (75), lo que permite que sea un material siempre disponible a la generación de nuevos contenidos. Para Guasch, lo que demuestra la naturaleza abierta del archivo tiene que ver con que los documentos, “están necesariamente abiertos a la posibilidad de una nueva opción que los seleccione y los recombine para crear una narración diferente, un nuevo corpus y un nuevo significado dentro del archivo dado” (Los lugares 158). En este sentido, el rol de los y las artistas en el desarrollo de la interpretación de un archivo se emparenta con la idea de autoría constante, mediante la selección, manipulación, síntesis y decodificación de la información. Esto posibilita la creación de una narración específica a través del rastreo de huellas y el uso de los recuerdos, o la *memoria perceptual* que cada archivo contiene de manera latente, una narración que no es “lineal e irreversible, sino que se presenta bajo una forma abierta, reposicionable, que evidencia la posibilidad de una lectura inagotable” (Ídem.).

En cuanto a la traducción, esta podría ser entendida como un instrumento que también posibilita trabajar con la apertura que implican los archivos creando espacios que, por un lado, posibilitan el entendimiento y, por otro, señalan la

potencia de lo “no traducible” (Guasch, La memoria 9). En palabras de Walter Benjamin en su texto “*La tarea del traductor*” (2015),

Lo que puede traducirse es todo el contenido comunicable de una obra, pero el elemento hacia el cual se dirige el verdadero esfuerzo del traductor se encuentra fuera de su alcance. No es transmisible... (145)

Es decir, una traducción no es un medio con una función lingüística simplemente, “sino que muestra la potencialidad de resistencia en el proceso de traducción en sí mismo” (La obra, 145). Desde este lugar, la traducción tiene la capacidad de incorporar la diferencia, lo otro, mediante la generación de un suplemento que implica “la creación de un tercer término distinto del original y del traducido” (Ídem.), y debido a que su objetivo no es concebir un duplicado del original. Podría decirse que su propósito es la “expresión de una relación más íntima” (Ibid. 141) entre las partes, sin revelar ni producir esta relación con el contenido oculto, pero sí, representándola. La idea de la traducción sería la de hallar una intención dentro del archivo, de manera que pueda rescatar algo que en sí oculta, abriéndolo, encontrando sus huellas.

Es en este sentido en el que puede afirmarse que el asunto del archivo no es una cuestión del pasado, sino que es una problemática del porvenir. Según Derrida, “[e]l archivo ha sido siempre un *aval* y como todo *aval*, un *aval* de porvenir” (Mal de archivo 26), y ese porvenir no puede existir sin una repetición, sin un trabajo que implique destrabar, abrir, interpretar, traducir archivos desde las artes a fin de encontrar los significados latentes y ocultos que los documentos en sí poseen. Pero no solo los significados entendidos como contenidos, sino también toda la aproximación a la dimensión perceptual que estos poseen. Para Derrida, “el archivo no se cierra jamás. Se abre desde el porvenir” (Ibid. 75) y, desde las artes escénicas, ya sean como *archivos vivos* o como *archivos repertorizados*, estos sistemas de archivos implican una promesa y una responsabilidad que tiene que ver con el tiempo por venir, con el futuro.

2.4. Tecnología y archivos en la escena

...parece que la tecnologización cada vez más acelerada, y con ella la tendencia a la transformación del cuerpo en un aparato controlable y elegible, anuncia un tecnocuerpo programable, una *mutación antropológica*... (Lehmann 368)

Todo trabajo con archivos en las prácticas escénicas se realiza entonces a través de una interpretación o traducción, mas o menos tecnologizada, que los artistas llevan a cabo. Hay una mediación de por medio en la que el cuerpo de cada ejecutante otorga diversas cualidades a estos materiales y que permiten su densificación y el despliegue de todo su potencial memorial. Así también, algunos de estos tipos de archivo implican tecnología y utilización de aparatos que permiten su reproducción posterior, ya sea en las mismas realizaciones o como registros de estas. La tecnología para el uso de archivos se vuelve una herramienta trascendental en medida que permite su establecimiento y materialidad. El cuerpo a lo que se enfrenta materialmente ante el archivo muchas veces es a una forma de tecnología. Marco Espinoza en el texto *“Mutaciones escénicas”* (2009), menciona una posibilidad de cuerpo del actor/actriz/*performer* que se enfrenta a lo tecnológico y que define de la siguiente manera;

...el cuerpo autoral artificial, tiende a vincularse con el uso de la tecnología y nuevos medios audiovisuales, ya que el actor se relaciona de manera mediatizada con el público y su rol como actor es ser sólo una pieza más del engranaje correspondiente a un mecanismo híbrido mayor, llamado puesta en escena... (144)

Este “cuerpo autoral artificial” se desenvuelve a través de los medios tecnológicos y debe ser efectivo en su vínculo con ellos, desarrollando mecanismos de acción específicos mediante la idea de ser un “cuerpo automático, un cuerpo electrónico” (145). Sin embargo, el uso de tecnologías en las puestas en escena no es un asunto nuevo, sobre todo si entendemos a las prácticas escénicas como máquinas de haceres técnicos y aparatos híbridos de creación, y a la hibridez como “un acto de comunicación transcultural” (37), en donde los sistemas que se crean

son complejos y utilizan “diversos modelos y procedimientos en las conexiones y/o los márgenes” (38). De ahí que hablar de tecnología a la hora de pensar en archivos requiere entenderla como una “técnica multimedia avanzada” que deviene en un enfrentamiento del cuerpo de las y los ejecutantes con estos.

Ahora bien, existen varios tipos de archivos que se ocupan en las puestas en escena y que comprenden desde documentos sonoros, visuales, audiovisuales, textuales, auditivos hasta testimonios orales. A veces, las diversas creaciones escénicas se enfocan en un solo tipo de estos para construir sus relatos, como lo son trabajos basados en materiales audiovisuales, o en materiales sonoros, o en testimonios orales, por ejemplo; otras puestas en escenas utilizan una amplia gama de materiales de distintas procedencias e índoles. En este sentido, es sabido que una multiplicidad de creadores y creadoras utiliza archivos como medio y modo para la realización de prácticas escénicas, y ya que esta investigación busca establecer un análisis de estrategias para la utilización de este tipo de materiales en puestas en escena chilenas contemporáneas, se vuelve pertinente generar un detalle de algunas agrupaciones que llevan a cabo, a nivel mundial, trabajos escénicos que utilizan materiales documentales o de archivo. Entre los precursores de esto se encuentra el trabajo de Erwin Piscator y Peter Weiss con la obra “*La indagación*” (1963), una de las primeras aproximaciones a este tipo de trabajo. Luego de esta, es posible identificar “*Hamlet*” (2007) y “*Frank Dell’s The temptation of St. Antony*” (1988) de *The Wooster Group*, “*APP Recuerdos*” (2017), “*Situation Rooms*” (2013) de *Rimini Protokoll*, “*Nachlass - Pièces sans personnes*” (2016) de Stefan Kaegi y Dominic Huber, “*Rwanda 94*” (1999) de Groupov. Así también puede mencionarse el trabajo de Reza Abdoh, Societas Raffaello Sanzio, Rabih Mroué y Elias Khoury, Roger Bernat, Lola Arias, TEC, La Candelaria, Escambray, Yuyachkani, por mencionar solo algunos.

A modo de resúmen, en el desarrollo del capítulo, por un lado, se profundiza en la noción de *relato* y cómo este se articula desde lo escénico como una macrotextualidad, comprendiendo al *cuerpo* como el medio y el modo en que este relato se despliega, como autor/a y factor de provocación. Así también, se asocian

los conceptos de relato, archivo y repertorio a fin de analizar cómo se ejecuta un relato con materiales de archivo a partir de la concepción de las puestas en escena como *prácticas repertorizadas y sistemas de archivo*. En estas, el cuerpo pasa a asumir una posición que integra indisolublemente archivo y repertorio a partir de la cual se establecen las nociones de *archivo vivo* y *archivo repertorizado* como dos maneras de entender el cómo performar archivos en la escena.

Por otro lado, se consideran los posibles vínculos entre los conceptos de memoria y archivo, comprendiendo al cuerpo como un *lugar de la memoria*, lo que posibilita tratar de vislumbrar a qué tipo de memoria nos estaríamos refiriendo en las prácticas escénicas al hablar de una *memoria perceptual*, una memoria que está inscrita en los archivos a manera de huellas perceptuales que necesitan activarse para aparecer. Desde ahí, además, se instala la pregunta de cómo se podría hablar de la interpretación y traducción de archivos en relación a los contenidos que estos en sí mismos poseen, lo que incluso implica el uso de tecnologías en relación al cuerpo de quien ejecuta lo escénico.

Por consiguiente, una vez finalizado el desarrollo de este capítulo, es pertinente recabar ciertas ideas generales que se desprenden de las preguntas guías: ¿Cómo es posible entender, desde las y los ejecutantes de las acciones escénicas, el trabajo con materiales de archivo en las puestas en escena contemporáneas? y ¿cómo se vincula la memoria a estos materiales? Todo esto a fin de dibujar un marco que delimite la reflexión en torno a maneras de trabajar con materiales documentales en las artes escénicas. Asuntos que luego serán ampliados en el análisis de trabajos escénicos que se llevará a cabo en el capítulo siguiente.

Capítulo 3.

Estrategias contemporáneas para el despliegue de sistemas de archivo en Chile

Considerando que en un período de tiempo reciente la relación entre las nociones de *cuerpo* y *archivo* ha ingresado de manera notoria a las prácticas vinculadas a la escena y al teatro en Chile, se vuelve inminente preguntarse por las estrategias a través de las cuales se pone en operación este tipo de materiales en trabajos artísticos de los últimos 12 años. En este sentido, cabría indagar desde qué lugar los y las *performers* operan, ejecutan, corporizan, performan sistemas de archivo de material documental en algunas creaciones escénicas y cómo, por tanto, se podría entender el cuerpo como un generador de escritura y relato desde las acciones que hace, lo que, a su vez, posibilitaría la preservación de cierto tipo de memoria específica.

Hablamos de *archivo vivo* y *archivo repertorizado* pero, ¿podría considerarse al cuerpo como un archivo? El archivero lo que hace es controlar, limitar las operaciones del archivo. Sin embargo, cuando emerge el archivo en una puesta en escena lo que sucede es que pone en cuestión al sujeto, lo desbarata: su unidad psicológica, identidad, coherencia de sus relatos, y todos los sistemas de jerarquías inherentes a cualquier orden de sentido. ¿Cómo, entonces, es posible que los y las *performers* traigan la memoria a un archivo cuyo orden está desubjetivado y desnarrativizado? De cierta manera se dificulta pensar en un sujeto como en un archivo. Desde este capítulo espero hacerme cargo de esa premisa al observar el fenómeno de lo escénico desde una perspectiva que implica reflexionar, por un lado, qué sería un cuerpo como *archivo vivo* y, por otro, qué es lo que sería darle cuerpo a un archivo, como *archivo repertorizado*, mediante el análisis de algunas puestas en escena y sus estrategias.

En el trabajo que implican estas prácticas escénicas no existe un esfuerzo por recuperar un significativo encarnado literalmente en el archivo, sino que la atención está enfocada en ese aspecto que ofrece resistencia al archivo y a la

historia: la memoria como la intensidad de un acontecimiento que pasó. Así, el trabajo en la escena mediante estrategias de corporización de archivos como la *presentación de la oralidad, el sonido y la voz, y el trabajo con la gestualidad*, se constituye como un enfrentamiento con esa memoria perdida o desplazada, no para construir sentido desde ella sino en el roce de las percepciones que estas estrategias propician. Esto a fin de re-encontrar una impresión perceptual de lo acontecido como siguiendo los pasos de una huella perceptiva. La memoria sería entendida aquí como un estadio de percepción en la escena.

Existe una sensorialidad oculta presente en los materiales que esquivo el sentido, por lo que desde la escena se ofrece una oportunidad mediante el cuerpo de los ejecutantes como “lugares de memoria” (Guasch, *La memoria* 6) para salir a presencia. Estas estrategias, por tanto, activarían una memoria perceptual a través de un repertorio nuevo que actualiza tales materiales en su comprensión como archivos de lo escénico: en el trabajo con el gesto realizado en la obra *“Cuerpo pretérito”* (2018), como una manera de presentar la inmediatez encarnada en los materiales documentales de la obra *“La Negra Ester”* y que los artistas utilizan como recurso para la elaboración de su puesta en escena; en la potencia en acto del sonido y la voz que trabajan en la obra *“Fin”* (2017), con el objeto de corporalizar archivos sonoros; o lo que sucede cuando las participantes de *“Ñi pu tremen – Mis antepasados”* (2009) están recuperando un testimonio oral en vivo en la escena. En todas, el cuerpo de los ejecutantes a modo de *archivo vivo* o *archivo repertorizado*, asume un rol principal al emerger ya no tanto como un significante, sino como un factor de provocación para una experiencia de lo potencial contenida en dichos archivos, pero que es una provocación sensitiva que posibilita re-semantizarlos en medida de la creación de cada uno de los trabajos mencionados.

Para tal efecto, por tanto, se realizaron entrevistas a los creadores y/o directoras de cada puesta en escena, a fin de recabar antecedentes que permitieran desplegar el análisis así como determinar la relación activa que poseen archivo y repertorio en la consolidación de estas creaciones, ya que es en los cuerpos de sus ejecutantes, como archivos vivientes, donde se hace manifiesta la transferencia de significados realizada por estas puestas en escena.

3.1. “Cuerpo Pretérito”

Estrategia: La gestualidad tecnologizada

Y cuando la época lo advirtió (¡demasiado tarde!) empezó la presurosa tentativa de recuperar *in extremis* los gestos perdidos. (Agamben 51)

“*Cuerpo pretérito*” es una puesta en escena chilena del año 2018, que toma como objeto de estudio la obra teatral “*La Negra Ester*” llevada a cabo por Andrés Pérez y su compañía el Gran Circo Teatro en 1988. Perteneciente ya al patrimonio escénico nacional por erigirse como un hito de la época de transición a la democracia, “*La Negra Ester*” se basó para su construcción en las décimas estrictamente autobiográficas del cantautor y poeta Roberto Parra, las que, mediante un trabajo de montaje, el director Andrés Pérez adaptó para la escena. Para la configuración de “*Cuerpo Pretérito*”, Samantha Manzur y el colectivo Interdicta hicieron una investigación en torno a los documentos y materiales de archivo que constituyen hoy en día el patrimonio cultural que abarca la puesta en escena de “*La Negra Ester*”: vestuarios, pelucas, maquillajes, luminarias, un tocador, baldosas, registros fotográficos y audiovisuales, testimonios de actores, actrices y el diseñador, Daniel Palma, para generar lo que la directora denomina una “experiencia museal teatral” (Manzur 2020¹⁵). En total, son 43 piezas que, mediante su exhibición a modo de museo, dan a conocer al público los vestigios de la aclamada obra, estableciendo un archivo escénico. Las y los espectadores del trabajo, en el primer momento de este, pueden deambular entre las piezas que se van desplegando en la instalación museal e interactuar con ellas en medida de las indicaciones que unas voces *en off* expresan, las que, además, entregan la información de cada pieza y dirigen la atención de los y las asistentes.

Ahora bien, en el transcurso de la experiencia escénica se da a conocer una problemática con la que se enfrentaron las y los integrantes de la agrupación en el proceso de investigación, que fue la imposibilidad de trabajar en integridad con la obra “*La Negra Ester*” por encontrarse protegida por derechos de autor. Este hecho

¹⁵ Entrevista realizada el 1 de Junio del 2020.

provocó que el grupo ingeniara una alternativa con la que pudieran acercarse al material sin faltar a la ley, a pesar de que la cita es un derecho humano, lo que solo fue posible de hacer a través del rescate de la dimensión gestual de la puesta en escena. Por consiguiente, el eje en torno al cual el equipo ejerció su investigación fue el trabajo a partir de los gestos de los actores y actrices originales entendidos como archivos, una vez que no hay leyes en Chile que los protejan. Para Manzur, “en el museo hay objetos, pero también hay gestos, y esos gestos están rescatados de un fotograma. De distintos fotogramas... la gente empieza a entender que el gesto como pieza empieza a ser relevante” (Ídem.). Así, las piezas N°8 y N°9 muestran los gestos típicos de los personajes de la Esperanza y de La Negra, respectivamente, y la pieza N°10 es un fotograma donde aparecen los personajes de Roberto y La Negra en una imagen de su relación amorosa. Para el desarrollo de esta última pieza, además, se solicita la participación de algunos asistentes quienes, mediante la utilización de un audio-guía, siguen las indicaciones y adoptan la postura del personaje de La Negra en el fotograma, es decir, encarnan con sus cuerpos ese gesto de la imagen. Estas tres piezas son las primeras aproximaciones a la comprensión del gesto como archivo que se despliega en la puesta en escena, y que permiten observarlo como un objeto manipulable, adaptable, independiente de los cuerpos y, por lo mismo, vacío de significados. Lo mismo ocurre con las piezas N° 30 a 42 en las cuales se presentan los gestos como archivos desnarrativizados. Desde este lugar, los gestos se convierten en una manera de sublimar los cuerpos y el tiempo antiguo de *“La Negra Ester”* a través de unos cuerpos y un tiempo nuevo que posibilita re-habitarlos y darles nuevos sentidos.

Sin embargo, las y los ejecutantes no solo se hacen cargo de performar el material de archivo gestual a partir de fotogramas, sino que en la pieza N°29 rescatan el registro audiovisual de *“La Negra Ester”* a partir de una grabación en VHS de la obra, y del que utilizaron solo un minuto y medio que era lo que les permitía la ley. A partir de esta grabación, las y los *performers* de *“Cuerpo Pretérito”* copian los gestos y textos del video de manera simultánea a su reproducción y, en esta acción, no solo se ven enfrentados a la corporización de los archivos audiovisuales en bruto, sino que, en su desempeño, se hacen cargo de performar

una tecnología. En palabras de la directora, “[n]osotros utilizamos el mecanismo de la edición como un lugar de imponer una gestualidad” (2020), debido a que ella editaba los registros audiovisuales a modo de fragmentos de fotogramas, que luego eran copiados y pegados conformando una especie de *collage* de imágenes en movimiento para que los y las *performers* los interpretaran. En esta pieza las y los asistentes ven como las y los creadores se mueven, se adaptan y componen en el escenario no solo una estructura de gestos puros, sino que también lo que la tecnología les impone hacer. Para Manzur, “esa partitura ya no era solamente esa partitura, era encarnando una tecnología, el cuerpo estaba encarnando la edición que le estaba imponiendo en un segundo llegar al otro lado del escenario” (Ídem.). Desde este lugar, se complejiza la operación de las y los ejecutantes una vez que se ven enfrentados a la rigidez de una tecnología que no da lugar a la humanidad de los cuerpos y que los hace desbaratarse en la necesidad por performar tales archivos.

Como ya vimos, para Lehmann el gesto es concebido como una cualidad de la acción corporal que, ante todo, no tiene un fin, ni en sí mismo ni como forma estética, por lo que sería “*la presentación de una inmediatez, el medio hecho visible como tal*” (358). Desde este lugar, en un segundo momento de “*Cuerpo Pretérito*” se crea la pieza N° 43 de la “experiencia museal teatral”, una obra nueva denominada “*Sandra Barraza*” -que se inserta dentro y que fue escrita por el dramaturgo del colectivo, Bosco Cayo-, a través de la cual las y los *performers* actualizan los gestos encontrados y ya aislados, en su comprensión como archivos de lo escénico, lo que activa dicha inmediatez de la que habla Lehmann mediante la generación de un repertorio nuevo que posibilita re-semantizarlos. En esta pieza, el fotograma antes encarnado, la misma foto que en la pieza N° 10 fue corporizada por algunas y algunos asistentes, sirve para componer una imagen del inicio de “*Sandra Barraza*” en donde el hijo llora la muerte de la madre prostituta. Así también, poco a poco los y las espectadoras pueden ver como los gestos ya clasificados y diferenciados como archivos que se expusieron en la parte museográfica, van apareciendo en los cuerpos de los nuevos personajes de “*Sandra Barraza*”, con nuevas sensaciones, nuevas emociones, nuevas cualidades que despiertan lo que

perceptualmente aguardaba en esos archivos. En “*Cuerpo Pretérito*” el cuerpo es, por tanto, un *medium* que “está en una sensibilidad más que en un mecanismo... Está como en una sensación de que ‘esto era lo que él hizo, ahora lo hago yo y lo transformo en otra cosa’” (Manzur 2020). Desde este lugar, la puesta en escena tiene una dimensión espectral en donde el cuerpo entendido como *archivo repertorizado*, emerge ya no tanto como un significante, sino como un factor de provocación que, mediante la corporización de esos archivos de gestos tecnologizados, es capaz de liberar las memorias que se encuentran en esos gestos y que transforman los cuerpos de las y los *performers*. Generan otros cuerpos. Según Rebecca Schneider (2011) en el archivo no existe la carne, solo hueso, y “[s]olo el hueso transmite memoria de la carne” (229), solo el hueso es el que contiene las memorias. Si entendemos los gestos como archivos, como hueso, como estructura dura, entonces, las cualidades del gesto son limitadas, acotadas a la rigidez de esa estructura ósea. Y, más aún, si se trata de corporizar una tecnología como sucede en este caso. Sin embargo, dentro de esa rigidez existía una potencia de creación para los y las *performers*. Según la propia Manzur;

... el gesto tiene un limite. Porque nosotros trabajamos: el gesto en el tiempo, el gesto en el espacio, el gesto en el cuerpo del actor... Sin embargo, las corporalidades que aparecían eran infinitas, se ramificaban las posibilidades de lo físico, de lo corporal, de la respiración. Los llevaba a lugares distintos en términos de interpretación del actor. Lo que había ahí era un ejercicio de profunda diversificación de lo físico, de lo respiratorio, porque no se trabajaba solamente el gesto así no más, sino que se trabajaba también en términos de la respiración, en términos de la potencia de la respiración, de cómo ese cuerpo se iba invadiendo de este gesto y en el estado en el que terminaba. (2020)

Las posibilidades que otorga el trabajo con esos gestos como archivos permite el despliegue de ciertas memorias que para Manzur implicaban una poética actoral específica. Así, “hablar de los gestos de esa obra, de que esta obra está escrita en luz, en gestos, es hablar de un lenguaje actoral de ese tiempo” (Ídem.). Los *performers* en “*Cuerpo Pretérito*” no solo estaban imitando, estaban traduciendo mediante su cuerpo la dimensión gestual de ese lenguaje actoral. Como plantea

Benjamin sobre Brecht, "... los gestos imitados no valen nada, a no ser que el proceso gestual de la imitación se someta a debate" (Tentativas 43), y la ejecución de las y los intérpretes de la puesta en escena cuestiona constantemente el hueso que constituye a esos archivos gestuales, pone a pensar sus memorias. Queda manifiesto entonces que es en sus cuerpos, como *archivos repertorizados*, donde se hace notoria la transferencia de significados realizada por la nueva obra, "*Sandra Barraza*", una vez que se elabora un nuevo relato gestual mediante la relación activa que poseen archivo y repertorio lo que, además, posibilita la renovación de las memorias que dichos archivos poseían. De esta manera, se establece un tipo de "cognición corporalizada" (Taylor 18), en donde el cuerpo transmite y posee información, memoria, emoción, lo que, a su vez, permite el despliegue de otras reflexiones que estos gestos integran en sí mismos, y que no tienen que ver con lo literal que muestra "*Sandra Barraza*", sino que aluden a nociones de pertenencia cultural y patrimonio. Para el colectivo implicaba "el estudio del gesto, indagar en el lenguaje actoral y *gestus* social, en relación a cómo este sintonizaba con este contexto sociopolítico en el que estaba el advenimiento de la democracia" (Manzur 2020), un tiempo de esperanza que nunca llegó y que hoy se observa con profunda melancolía. En "*Cuerpo Pretérito*", entonces, se produce una pregunta por el gesto en términos de lo que había en el archivo y también en lo relativo a los *gestus sociales* que construyeron las actrices y los actores originales con relación a ese tiempo.

Para Agamben (2001), el gesto acciona como "cristal de memoria histórica" (51), como un recurso al cual acudir para revivir y rememorar, lo que muchas veces también implica una lucha frente a la memoria, frente al vacío de esta. A partir del enfrentamiento con los materiales no solo produce un sentido a nivel estético, sino que, además, activa una doble relación con las y los espectadores, una vez que rescata, muestra y utiliza las memorias de esos gestos, los archivos de una obra emblemática del patrimonio cultural, así como hace evidente el despliegue de sentido que, a partir de estos *gestos pensativos* -tomando el concepto de Rancière-, da sustento a la nueva obra. En palabras del autor,

El poder común a los espectadores no reside en su calidad de miembros de un cuerpo colectivo o en alguna forma específica de interactividad. Es el poder que tiene cada uno o cada una de traducir a su manera aquello que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los vuelve semejantes a cualquier otro aún cuando esa aventura no se parece a ninguna otra. Ese poder común de la igualdad de las inteligencias liga individuos... (23)

La compañía estuvo todo el proceso de creación en esa pregunta por el gesto, por el cuerpo, explorando en esos conceptos, pero cuando un o una espectadora llega a la puesta en escena lo primero con lo que se encuentra no es eso sino, todo lo contrario, se encuentra con una pantalla, se encuentra con una voz, con un texto, con otro tipo de dispositivo y de a poco empieza a aparecer el gesto. Esa graduación que desde la dirección se realizó se vuelve un mecanismo muy efectivo que prepara para el encuentro con el gesto. Lo que se sucede en las y los asistentes a *“Cuerpo Pretérito”*, por tanto, es la vivencia de una experiencia en donde, “el saber no es un conjunto de conocimientos, sino una posición” (16), que en este caso es factible debido al flujo habilitado por la experiencia de la obra. Ahora bien, las piezas son exhibidas no sólo para restituir la *memoria archivada* a retazos de *“La Negra Ester”*, sino que, además, para insertar la reflexión en torno a la propiedad de los archivos, los documentos y los patrimonios de la cultura en la época contemporánea. ¿Para qué existen los archivos? ¿A quién le pertenecen? ¿Cuál es el sentido de trabajar con ellos? Esto, abre diversas reflexiones. Por un lado, con respecto a lo que implica una lectura de *“La Negra Ester”* hoy, que, al igual que otros objetos constitutivos de la memoria cultural chilena, están reservadas a los homenajes desde una posición sacra y anquilosada. Por otro lado, se instala el debate en torno a la experimentación que se realiza en la actualidad con este tipo de materiales en diversas puestas en escena, ya no solo por la utilización de los documentos o archivos en sí, sino como aludiendo a una especie de estética de lo documental.

“Cuerpo Pretérito” se vale de las estrategias que los mismos materiales de archivo le presentan para preguntarse por el sentido de trabajar con ellos. En palabras de Benjamin, “la tendencia política de una obra sólo puede ser

políticamente correcta si también es literariamente correcta” (La obra 83), o bien, artísticamente coherente. Es decir, que la tendencia política posibilite una manera de hacer arte debido al establecimiento de una sustancia artística que lo contenga. Desde esta perspectiva, en esta puesta en escena finalmente podría pasar a un segundo plano si los documentos de archivo son reales o no, porque el sentido del ejercicio tiene que ver con cómo nos hacemos cargo de esos materiales que ya han ingresado a la historia y a la memoria colectiva y que, mediante una exigencia de actualización, para reinsertarlos en el discurso contemporáneo requieren ser recuperados y traducidos.

3.2. “Fin”

Estrategia: La voz de artificio y su sonido expresivo

Si la voz humana, mediante un arte extremo, se aleja completamente de lo usual (que conocemos como naturaleza) y trasciende la frontera del mundo de los ruidos que normalmente producen los objetos inertes, el potencial de fantasía de las cosas se reconoce nuevamente a través de la aproximación del ser humano a su mundo. (Lehmann 365)

La puesta en escena “Fin” (2017) es una creación de Trinidad Piriz y Daniel Marabolí que se sumerge en una investigación en torno a la historia del joven holandés Maarten Visser que en el año 1985 desapareció en las cercanías del volcán Osorno. O eso es lo que parece. La duda sobre cómo este acontecimiento pasó, o qué fue lo que llegó a suceder, continúa existiendo hasta el día de hoy para sus padres. Para los *performers* Marabolí+Piriz cuando conocieron la historia, esa inquietud de no saber qué había pasado con Maarten luego de más de 25 años fue el factor que los motivó a llevar a cabo esta investigación en torno al caso y que, poco a poco, los sumió en la búsqueda de respuestas. Es así como revisaron las escasas noticias que hablaban del incidente e incluso llegaron a tener acceso a la causa judicial donde conocieron los testimonios de algunas y algunos testigos e implicados. En palabras de Daniel Marabolí, el proceso les obligó a generar estrategias porque su vida cotidiana se fue permeando poco a poco con la investigación, por lo que “el *performer* escénico se alía con el *performer* cotidiano” (Entrevista 2020¹⁶). Así, el *performer* cotidiano estaba en función del proceso creativo y de indagación que estaban llevando a cabo, perspectiva desde la que armaron muchas estrategias para sacar información dentro de las que se encontraba trabajar con el formato de entrevista, es decir, como si fueran verdaderos investigadores privados. Esta herramienta les permitió hablar con los padres de Maarten, conversar con periodistas, comunicarse con el juez del caso e, incluso, les hizo trasladarse a la zona del incidente para dialogar con algunas y

¹⁶ Entrevista realizada el 30 de Mayo del 2020.

algunos de los implicados en el intento por tratar de entender qué había pasado, obtener información y recabar antecedentes.

Desde que se encontraron por primera vez con el cartel donde se buscaba a Maarten en Puerto Varas -que para Trinidad y Daniel en ese momento parecía un poster de colección-, el trabajo con materiales de archivo pareció ser la tónica para esta indagación, la que finalmente se realizó mediante la utilización principal de archivos sonoros de entrevistas, así como de testimonios y declaraciones extraídos de la causa judicial. Por consiguiente, la puesta en escena da cuenta de esta indagación en terreno y de cómo la y el *performer* se sumergieron en ella utilizando los documentos que ellos mismos recabaron al trabajar con el concepto de acumulación de archivos. Luego, a partir de esta acumulación, generaron una selección de materiales en base a la premisa que instalaron y crearon una especie de guion general para la narración escénica. Por tratarse de archivos sonoros, entonces, la selección obedeció a dos factores fundamentales. Por un lado, la información que contenían los archivos, y, por otro, el sonido, el color de la voz de quien emitía la información. Para Marabolí, “con el color de la voz uno puede componer escénica y auditivamente... La escucha, lo que manifestaban las tensiones, el color de estas voces, era muy importante al momento de componer... había que mezclar las dos cosas” (Ídem.). Así, las 38 horas de grabación de audio que los *performers* recopilaron fueron trabajadas para llegar a una estructura final, en el que los límites que tuvieron para su uso fueron principalmente éticos. Marabolí+Piriz utilizaron material de archivo sonoro de personas que lo más probable es que aún sigan vivas y de las que, en su mayoría, tuvieron que cambiar los nombres para no tener problemas legales.

Preguntándose por, “¿[c]ómo dialoga la oralidad presencial con la oralidad del archivo?” (Ídem.), se guiaron en torno a la idea de componer la voz en vivo con las voces de los archivos de audio. Y es en el despliegue de esta pregunta donde es posible ver la simbiosis entre el cuerpo del y la *performer* con el material de archivo cerrado, con la información que contiene en sí, creando el *archivo repertorizado* en sus cuerpos. Las posibles respuestas a esto se hacen visibles mediante las propias acciones y escenas que se desarrollan en esta creación

escénica. Así, en las escenas donde Trinidad entrevista a Betty Rivera, a Patricia Salinas, al juez Guzmán, entre otros involucrados, se genera un diálogo entre los archivos de audio y la voz en vivo de la *performer* a medida que esta va conversando con cada entrevistado. Desde esta estrategia, la voz en vivo le da sentido, densidad y presencia viva a los archivos sonoros que están desnarrativizados, toda vez que ayuda a crear la ilusión de que las entrevistas están sucediendo en tiempo real, como si aquellas y aquellos entrevistados estuviesen ahí. La manera en que Piriz ejecuta dichos materiales documentales desde su cuerpo como un *archivo repertorizado*, implica construir un vínculo entre la materialidad documental del archivo -y su memoria perceptual específica-, y la narración que Marabolí+Piriz crean con la puesta en escena en su totalidad. De este modo, el trabajo con estos archivos sonoros, su manipulación mediante el cuerpo de la *performer*, funde la realidad documental dentro de la estructura de narración ficcional mediante el entrelazamiento indisoluble de ambas dimensiones, y el hilo conductor para que esto suceda es el cuerpo. Ahora bien, durante el desarrollo de este trabajo escénico y con el paso de los años, la y el performer se vieron enfrentados a la materialidad de los archivos y a su constitución como objetos específicos, lo que les llevo a preguntarse, “¿cómo hago el acto presente con una voz que ya tiene 7 años de historia?” (Ídem.). Desde esta pregunta, Marabolí+Piriz trabajaron los materiales desde un respeto en cómo se enfrentaban a la voz del archivo entendiéndola como una voz que poseía una huella histórica y sicosocial, sin embargo, con el paso del tiempo fueron modificando algunas preguntas debido a que ella y él también iban modificando su perspectiva sobre la investigación. Los archivos en cuanto materialidad documental se mantuvieron intactos pero ellos no, y el trabajo de corporizarlos se iba adaptando a las nuevas percepciones que cada *performer* le aportaba a los archivos. Este hecho implicaba, a su vez, una especie de viaje en el tiempo, ya que había un diálogo efectivo del tiempo presente con el tiempo del archivo y eran los *performers*, mediante su ejecución, quienes ejercían esa transformación temporal en torno al archivo, que continuaba siendo igual.

Algo similar sucede en las escenas donde Trinidad y Daniel interpretan archivos escritos de las declaraciones de algunas y algunos implicados, como

Miriam Marín, Carlos Jorquera, Luis Higuera, entre otros. En estas, la y el creador corporizan vocalmente los documentos textuales que se encuentran desubjetivados, mecanismo a través del cual los y las espectadoras escuchan tales archivos. Lo interesante de esta estrategia es que posibilita entender la información a través del enfrentamiento no solo del contenido en bruto sino, muy probablemente, de lo que habría sido escuchar a esas personas reales diciendo eso. Es decir, convierte los documentos en cuerpos mediante el sonido y la vocalización de esas palabras. Esta acción, por ende, despierta la memoria perceptual que contienen tales materiales a través de la densidad que le otorga el cuerpo de cada ejecutante al interpretarlos, lo que posibilita enfrentarse, además, a las huellas socioculturales contenidas en cada archivo. Huellas que, en este caso, son interpretables y posibilitan la traducción del archivo textual en un cuerpo y una voz específica. No obstante, parece ser que en los archivos de voz también es posible identificar estas huellas socioculturales de quienes están registrados y registradas, huellas que finalmente son históricas. Como plantea Daniel, hay algo en “cómo habla la persona, cómo enuncia, en qué momento lo enuncia, bajo qué condicionantes, bajo qué condiciones identitarias... hay algo gigante en la huella de la voz, no solo en su información sino en su sonido” (Ídem). Una huella que puede identificarse como “arqueosonora” (Ídem.), que queda contenida como memoria en los archivos y que, posteriormente, posibilita que cada *performer* corporeice y trabaje con los archivos sonoros, a su vez.

“*Fin*” es un intento por narrar, de manera fragmentada mediante archivos, la indagación sobre qué pasó con el joven holandés, una historia de una persona real, y reconstruir este episodio de su vida mediante la vocalización de otros. La voz pasa a ser un asunto fundamental de la creación, ya que es principalmente a través de esta que se dan a conocer todos los antecedentes de la investigación. Como plantea Mladen Dolar, “lenguaje y voz presentan el mecanismo secreto del pensamiento” (20), y, desde esta perspectiva, en “*Fin*” el uso del sonido y de la voz funciona como el medio a través del cual se hace posible el despliegue de la indagación y las reflexiones en torno al caso, el despliegue del pensamiento. El sonido, a su vez, propicia la generación de una narración que para Marabolí no está vinculada a la

visualidad como hegemonía ya que el sonido hace imaginar la visualidad, prescindiendo de esta y de su presencia, lo que permite dar paso a la construcción de “la información, o el sentido, o el color, o la emoción del espectáculo a través del sonido, no necesariamente de lo que estoy viendo” (Ídem.). Como fue expuesto en el capítulo primero, la sonoridad construye atmósferas que traspasan los límites de los cuerpos y que posibilitan la generación de otro tipo de narratividad más vinculada a lo imaginativo y perceptual. Es así como espacialmente “*Fin*” es una puesta en escena oscura y sin mayores escenografías, dispuesta para el despliegue de la imaginación personal. Inclusive, según el artista,

...generalmente la historia tiene un carácter escrito, es decir, todo el registro de la historia, o la imagen también puede tener algún antecedente histórico, y el sonido siempre está registrado en los antecedentes históricos, pero siempre con carácter de información, es decir, como si la historia solamente le diéramos su hegemonía a través de la información. (Ídem.)

En este trabajo escénico la historia se estructura y se narra a través de la sonoridad y de la voz, a través de una dimensión perceptual y sensitiva que supera lo meramente informativo considerando, como Dolar expresa, que la voz “excede el discurso y el sentido” (21). La narración de “*Fin*” pone en evidencia como los archivos sonoros tienen la capacidad de desplegarse mediante la voz entendida como una herramienta de la puesta en escena que configura el relato. Es por esto por lo que para Marabolí la voz puede entenderse como un artificio, una especie de invención u operación que trabaja como la ficción de uno mismo y que es concebida en base a las decisiones que la posibilitan. En sus palabras, “[t]odos los antecedentes socioculturales de cada uno, de cada una de las identidades configuran ese sonido decidido” (Ídem). No es algo natural, sino, todo lo contrario, el resultado del contexto sicosocial y las decisiones que se toman, que van más allá de los impulsos naturales asociables al ámbito de lo vocal.

Es por esto que toma una relevancia sustancial, además, el aspecto técnico y el uso de la tecnología en la puesta en escena. Para Marabolí+Piriz el despliegue de lo que ellos llaman la “*performance* técnica” (Ídem.), que se asocia a la

performance actoral y que se ejecuta a la par de esta. En la realización de “*Fin*” se distinguen dos sistemas tecnológicos. Por un lado, el sistema antiguo, que responde a la inquietud de cómo reproducir los archivos de la investigación, en lo que finalmente el colectivo decide emular las formas de reproducción y la identidad sonora de los años 80, época en la que sucedió el incidente de Maarten. Para esto ocuparon cintas magnéticas, dos reproductores de cintas *reel*, una *radiocassettera* y una radio de la época. Y, por otro lado, el sistema nuevo que corresponde a la microfónica, que estaba pasada por una interfaz y que, mediante el uso de un *software*, les permitía alterar los sonidos de la voz. Con estos insumos tecnológicos fue posible potenciar la voz en cuanto a su cualidad expresiva, yendo más allá de la denotación de organicidad y naturalidad para otorgarle una densidad que tiene que ver con cómo la tecnología aporta a crear y modificar esta dimensión expresiva. Para Dolar la voz puede ser considerada como un exceso, una excreción, por lo que si la voz sucede fuera del cuerpo, puede ser escuchada mucho más allá del alcance del mismo, sobre todo con el uso de la tecnología. Desde este lugar, las voces parecen desnudas y adquieren nuevas cualidades sensoriales, como plantea Lehmann,

... el aislamiento y la autonomización técnica de las voces -voces, en cierto modo, desnudas- prestan también a estas una nueva inmediatez sensorial... precisamente el alejamiento de las voces respecto a los cuerpos por medio de la técnica puede acercar al oyente a los cuerpos y viceversa. (261)

Estas voces desnudas que se transmiten de manera electrónica se distinguen de la voz humana natural porque carecen de un cuerpo, están desubicadas, pero justamente debido a esto promueven el desarrollo de la imaginación, “la voz del espacio electrónico se convierte, al mismo tiempo, en lugar de lo transubjetivamente impensado, no pintado” (Ibid. 274). Mediante las voces performadas a través de la tecnología se vuelve relevante la manera en cómo los *performers* se enfrentan a la materialidad de los archivos, y la estrategia que Trinidad y Daniel utilizan en “*Fin*” tiene que ver con performar de sí mismos, es decir, decidir qué materiales de sí mismos se ocupan en la puesta en escena para

construir la narración, lo que provoca, como plantea Marabolí que, “como ya no tengo que construir un rol, manejo mi sonido ya desde un lugar más tranquilo. No tiene que provocar tal o cual emoción. Simplemente tiene que hacerle sentido a lo que mi rol performático en tiempo presente quiere decir” (Entrevista, 2020). Esta situación, por ende, permite que la y el creador dialoguen con la tecnología de manera libre, lo que posibilita la ejecución de la “*performance técnica*”, a su vez. Este es el caso de la escena en donde Trinidad interpreta la petición del padre de Maarten, August Visser, para la reapertura de la causa por la desaparición de su hijo. La *performer* habla en un micrófono con una voz en volumen muy bajo, pausado, mientras su compañero Daniel ejecuta y manipula, en primer plano, sonidos emitidos desde la *radiocassettera*. Estas acciones se entrecruzan en un momento con la reproducción de un archivo de audio sonoro donde es posible escuchar al padre y la madre de Maarten en su declaración sobre el hecho que se narra. La voz de Trinidad adquiere una dimensión espectral, casi fantasmagórica que se suma a todos los demás materiales que se despliegan en ese momento lo que ayuda a configurar una atmósfera de suspenso en la escena. Si no fuera por el uso del micrófono, no se podría escuchar la voz de Trinidad, por lo que la tecnología posibilita la creación de una densidad muy particular para ese momento de la puesta en escena. Ahora bien, mediante el uso de tecnologías se pierde la corporeidad de la voz, el peso, el calor, el volumen del cuerpo real desde donde se emite, sin embargo, se posibilita su desarrollo como cuerpo espectral, desencarnado, y su cualidad expresiva, lo que le otorga según Dolar, una “autonomía espectral” (11). Desde esta autonomía la voz asume cualidades expresivas propias independientes de el o la hablante, como si hablara por sí misma más allá de estos. Para el mismo Dolar, “[l]a primera y más obvia cualidad de la voz es que se desvanece al momento de emitirse [...] es sólo la voz la que se queda allí mismo, donde fue emitida, de donde no puede irse, donde nace y donde muere en el mismo momento” (75), sin embargo, desde la perspectiva que plantea “*Fin*”, la voz no muere, la voz se mantiene viviendo de manera espectral en los archivos de audio que la sostienen y que posibilitan darle nuevamente una densidad desde el cuerpo y la capacidad narrativa que, mediante su corporización, vuelve a los archivos.

3.3. “Ñi pu tremen - Mis antepasados”

Estrategia: La oralidad de un cuerpo hablante

La persona que habla es la persona presente por excelencia, metáfora del otro... El espectador se encuentra expuesto a la presencia liberada de sentido del que habla como una pregunta dirigida a él, a su mirada como ser corporal. Ya no puede reducir su voz a una materialización de un logos pasado, ausente, ni a la mera voz de la figura encarnada como sucede en los papeles dramáticos. (Lehmann 268)

En el año 2009, Paula González Seguel junto a su hermana Evelyn crean *Kimvn Teatro* y la puesta en escena “*Ñi pu tremen - Mis antepasados*” a raíz de un trabajo de talleres realizado con mujeres de la comunidad Petu Moguelein Mahuidache de la comuna de El Bosque, lo que generó una investigación en torno a sus recuerdos y sus vidas. Así, en la elaboración final, las mujeres exponen mediante testimonios orales episodios de sus historias para construir un relato que habla de su cultura, pero también de violencia, de discriminación, de invisibilización y de la experiencia de migrar del campo a la ciudad. Gran parte del proceso creativo implicó alejarse de las herramientas teatrales que la directora conocía para enfocarse en el rescate de testimonios tomados desde la memoria de cada una de esas mujeres. Sin embargo, el acercamiento a esos recuerdos fue un proceso complejo en donde primó el silencio, la detención y la pausa, un silencio que para González Seguel posiblemente hablaba de los años de represión en contra del pueblo mapuche y, sobretudo, hacia estas mujeres que, por primera vez, tenían la oportunidad de decir. Así, el trabajo se erigió principalmente en el modo en cómo estos cuerpos narraban sus historias, tomando de manera intuitiva el rescate de la oralidad como mecanismo para la construcción de estas. Para la directora, “por primera vez desde el teatro se toma realmente, quizás, la voz de mujeres mapuches, de un pueblo silenciado absolutamente. Y que las mujeres empezaran a alzar la voz fue algo tremendo” (Entrevista 2020¹⁷), por lo que la puesta en escena se ha constituido como un instrumento político de reivindicación de gran importancia para su comunidad.

¹⁷ Entrevista realizada el 5 de Junio del 2020.

De la misma forma que la cosmovisión mapuche transmite su conocimiento, cultura, historia y relatos mediante la oralidad, “*Ñi pu tremen – Mis antepasados*” constituye un espacio para el despliegue de la memoria de esas mujeres en la que el contar y la escucha se vuelven acciones fundamentales. Para González Seguel,

... la oralidad es algo que está, que uno debe escarbar en ciertos espacios del cuerpo a nivel físico, sensorial, psíquico, para que esa oralidad emerja, aparezca, y a través de esa oralidad yo creo que uno puede construir una historia, una otra historia, que es la que no se cuenta, que es la no contada, la no legitimada. (Ídem.)

La oralidad, entonces, implica un modo de emisión del relato que provoca que emerjan espacios de la memoria que, quizás, no son los habituales y están escondidos en el cotidiano, una manera en la que surge “aquello que no hemos visto, aquello que no hemos leído, aquello que no nos han enseñado” (Ídem.). Es en este sentido en que es posible escribir una nueva historia, esa otra historia de la que habla la directora, que está inscrita en sus propios cuerpos y que parece querer ir en el envés de la historia oficial. Una historia que está en proceso y que se está construyendo hasta el día de hoy. El texto dramático como tal se concretó al terminar el proceso, cuando el relato total ya estaba construido, por lo que son los cuerpos de esas mujeres los que guardan esas historias. Es por esto que existen ciertas libertades desde el material textual, que no está cerrado y que posibilitó que con el pasar de las funciones se fuera modificando, omitiendo cosas o agregando otras, pero siempre trabajando en base a hitos o imágenes esenciales que era necesario narrar, siendo lo trascendente el “viaje hacia la memoria personal y hacia el recuerdo” (Ídem.) de cada una de esas mujeres. En este sentido la puesta en escena está viva también y va mutando en medida que esas historias cambian, o en medida de quienes participan de ella, ya que en un inicio partieron con trece mujeres y con el paso de los años algunas de ellas ya no están porque han fallecido, como Juana Huaquilaf. Por ende, estos testimonios orales entendidos como archivos extraídos de la realidad no implican una cristalización de la memoria, como un *documento arqueológico* cerrado sino, más bien, conllevan entender la capacidad del cuerpo en sí mismo de ser un *archivo vivo* que se presenta ante las

y los espectadores. Para el autor José Antonio Sánchez, lo vivo hace referencia a “la pervivencia de la memoria en las imágenes, los gestos, los afectos y las ideas que actualmente conforman su vida” (312), lo que establece “memorias vivas” (Ídem.). El cuerpo en su totalidad, su propia vida, se constituye como testimoniante, por lo que, el autor prosigue;

En el recuerdo verbalizado, el cuerpo no es suplantado, no es representado, y su singularidad no es puesta en duda ni sometida a principios estructurantes cerrados. La voz de quien relata, rememora o reconstruye se mantiene en una singularidad que, sin embargo, no se ve traicionada en el tránsito a una dimensión patrimonial. (314)

Así, en las escenas donde un grupo de mujeres hilan lana o toman mate, es posible encontrarse con la cotidianidad de esos cuerpos que accionan y que, de esta manera, recuerdan y verbalizan las historias de sus vidas. Mientras las mujeres hilan, conversan, y en esta acción también recuerdan. Estas acciones tan naturales permiten también contemplar la forma en que esos cuerpos se desenvuelven y articulan la memoria. El cuerpo vivo, presente, es el mismo el que está rememorando y es en este sentido que podemos entender, entonces, que “[l]a memoria viva depende siempre de la memoria de los cuerpos” (Sánchez 315). Los cuerpos con sus particularidades poseen huellas que se inscriben en su materialidad y que dan la posibilidad de entrar en espacios de memoria específicos. Tan singulares como cada cuerpo. Para González Seguel eso es posible de encontrar, “[e]n el color de la piel, en la mirada, en cómo ese cuerpo camina, en cómo ese cuerpo se sienta, cómo respira el cuerpo... Y esa memoria y esa oralidad va a dar cuenta de algo que se va a convertir a la larga en archivo” (2020). Pero no en cualquier tipo de archivo. Porque tanto el cuerpo, la memoria, como la oralidad son elementos vivos de la narración, por lo que en este caso se trata de un *archivo vivo* de memoria para el pueblo mapuche que, desde la perspectiva de las mujeres, está contando parte de su historia. Las mujeres silenciadas, sus cuerpos y sus acciones que se vuelven patrimonio vivo. Ahí es donde se centra la reivindicación de sus memorias.

Para tal efecto es que el tiempo se vuelve un factor fundamental para la puesta en escena y su proceso, mediante una revalorización del mismo a través de recursos como la detención y la contemplación. Para la directora de “*Ñi pu tremen – Mis antepasados*” esto incluso era revolucionario dado el ritmo de vida al que estamos sometidos como sociedad, por lo que “el tiempo también estaba dado por la capacidad de escuchar” (Ídem.). La puesta en escena implica una interrupción a nivel temporal porque requiere detenerse a escuchar a esas mujeres más que esperar a que suceda algo, algo más similar al tiempo del documental, en lenguaje audiovisual. Detenerse a escuchar lo que, en algunos casos, era dicho por primera vez, con toda la carga emocional y sensorial que eso implica. O detenerse a contemplar como una de esas mujeres canta en *mapudungun*, como otra baila una cueca, o como todas realizan un *purrrún*, acciones que suceden en la puesta en escena. Un tiempo que también es posible de vincular al tiempo de los pueblos originarios, como plantea González Seguel; “Los pueblos originarios no tienen miedo a que todo sea eterno. Como que la concepción del tiempo es totalmente diferente a la concepción del tiempo del occidental” (Ídem.). En este trabajo escénico se instala una temporalidad de la oralidad, del decir de ese cuerpo hablante. La oralidad implica el presente de la narración. La presencia ante ese cuerpo vivo que siente al recordar. Lo que se desprende en ese tiempo de la detención y contemplación es la *memoria perceptual* y sensitiva de ese recuerdo que vuelve.

Es por esto que el trabajo con el silencio también se torna un aspecto relevante a considerar. Para el filósofo Don Ihde, “el comienzo del hombre está en medio de la palabra, pero la palabra yace en medio del silencio”¹⁸ (181), y en base a esta premisa es que se estructuró gran parte del proceso de investigación, girando en torno al silencio de esas mujeres que no se atrevían a hablar. El silencio como un asunto que no es absoluto, sino como “el silencio cercano de lo que se puede decir”¹⁹ (163), ante lo cual hay que generar el espacio para que ocurra, así como

¹⁸ Traducción propia: “...the beginning of man is in the midst of word, but word lies in the midst of silence.”

¹⁹ Traducción propia: “...it is the near silence of what can be said.”

aprender a escuchar eso que aún no se ha dicho, darle tiempo. En palabras de Mladen Dolar,

El silencio no entraña solamente quietud, paz y ausencia de sonidos -en su sentido propio es el otro del habla, no sólo del sonido; está inscripto dentro del registro del habla donde delinea una cierta postura, una actitud, más aun, un acto. (178)

Así, el acto del silencio que estas mujeres encarnaban propiciaba la generación de una narración oculta, un relato que corre en paralelo a la narración del lenguaje oral y que no es traducible a un significado explícito o transparente. Es el silencio que antecede y rodea a las memorias de esos *archivos vivos*, el silencio donde esos materiales están desnarrativizados que, sin embargo, contiene la capacidad de establecer una memoria activa y viva. Enfrentarse a ese silencio, al silencio del acto de recordar, presenciar el acto de recordar de una persona viva no es una acción fácil para algunos y algunas espectadoras. Puede ser desconcertante, puede provocar extrañeza y rechazo incluso. Algo similar ocurre cuando, en algunas escenas, las mujeres hablan en su idioma, el *mapudungun*, como en la presentación que cada una hace al inicio o en algunas escenas donde relatan recuerdos. Estas acciones provocan que las y los asistentes que no entienden el idioma se enfrenten a la contemplación y a la detención puras, al acto de escuchar algo que es incomprensible y darse el tiempo de apreciar la belleza y el sentido de esto. Darle espacio a la diferencia, a lo otro. Ante esto, algunos y algunas espectadoras no eran capaces de resistir y se iban, en la imposibilidad de detenerse, no se quedaban a presenciar el total de la puesta en escena.

Desde este lugar es que “*Ñi pu tremen – Mis antepasados*” se instala como un “documento vivo del pueblo mapuche a través de la palabra de estas abuelas” (González Seguel 2020), a través de la oralidad como estrategia que posibilita visibilizar una historia que sigue viva, asumiendo el silencio, la detención, la pausa, creando un tiempo paralelo para la narración que posibilita el surgimiento de las memorias específicas de cada una de las participantes de la puesta en escena. Es debido a esto que los cuerpos asumen un rol trascendental, al ser los *archivos vivos* de este relato mediante su presencia en presente, en la que, además, “el cuerpo

rehúsa la eternidad de la existencia ficticia en la representación” (Lehmann 353). El cuerpo como *archivo vivo* no es eterno, es concreto y material, es testimoniante, tiene voz, y le da un espacio a la aparición de esas memorias que subyacen como archivos desnarrativizados. Atender a esto, darse el espacio para escuchar y presenciar la corporización de estas *memorias perceptuales* que emergen implica una postura ética como espectadores y espectadoras de esta puesta en escena, una visión política hacia la memoria y sus posibilidades que permite la reivindicación hacia estas mujeres, sus historias y las de su pueblo.

Conclusiones

Una vez llevada a cabo la investigación aquí expuesta, es posible afirmar que es posible identificar y analizar diversas estrategias para trabajar con materiales de archivo en puestas en escena chilenas efectuadas entre los años 2009 y 2018. Entre estas, se distingue el *uso del sonido y la voz, el trabajo con la gestualidad y la presentación de la oralidad* como mecanismos mediante los cuales se reflexiona en torno a los documentos de archivo así como al rendimiento que es posible extraer de estos, dependiendo de los objetivos de cada trabajo escénico.

El desarrollo de la investigación en torno a “*Ñi pu tremen – Mis antepasados*” (2009), “*Fin*” (2017), y “*Cuerpo Pretérito*” (2018), surge de la necesidad de profundizar en conceptos claves para las prácticas chilenas contemporáneas, como lo son las nociones de *cuerpo, memoria y archivo*, lo que se ha efectuado debido a una revisión y resignificación de asuntos que se desprenden tanto de la perspectiva del *Teatro Posdramático* como de nociones que se obtienen desde el *giro performativo de las artes*. Gracias a esto, es posible hacer cruces conceptuales que posibilitan la generación de nuevas reflexiones teóricas.

Dentro de estas, en el capítulo uno (1) se genera un replanteamiento de la noción de cuerpo desde la dimensión de las artes escénicas contemporáneas para tratar de comprender cómo este trabaja, opera o se despliega en las creaciones. Desde ese lugar, el cuerpo es entendido como un material y como un agente operativo de las prácticas. El valor del capítulo se sustenta en la importancia de darle a la noción de cuerpo un lugar en la reflexión dentro de las artes escénicas que posibilita ponerlo a dialogar con otros asuntos que lo pongan en tensión, y que permitan replantear sus posibilidades dentro de las mismas. Esto teniendo en consideración que desde esta investigación se deja fuera el cuerpo del espectador/a, trascendental para las prácticas asociadas a la performatividad, por estar centrada la reflexión en el cuerpo de quien ejecuta.

En el capítulo dos (2), la atención que suscita el trabajo con archivos dentro de las artes escénicas permite corroborar que este tiene antecedentes que se remontan a casi un siglo de antigüedad, sin embargo, es hace relativamente pocos años donde se lleva a cabo una reflexión teórica al respecto. Sobre todo en estudios propiciados desde el habla hispana donde sí existen antecedentes para las Artes Visuales con la autora Anna María Guasch. Es por esto que pensar en nociones como *archivo* y *repertorio* desde las prácticas escénicas a partir de lo planteado por la teórica Diana Taylor, permite abrir el campo de análisis para nuevos estudios al respecto.

Así también, si bien se entiende la relación que existe entre conceptos como el *archivo* y la *memoria*, son relativamente escasas las ideas que frente a estos conceptos se ponen en ejecución desde las artes escénicas. En este sentido, ideas como el *archivo repertorizado* y *archivo vivo* que esta investigación maneja, no buscan generar conceptualizaciones acabadas sino que propiciar el debate en torno a las maneras en que los conceptos antes mencionados se ponen en dialogo en busca de nuevas formas de pensar lo que sucede en el hecho escénico. Por ende, entender la memoria como una dimensión del trabajo con sistemas de archivo desde las puestas en escena, implica dar lugar y abrirle paso a ese concepto mediante una perspectiva en la que asuntos como el trabajo con lo vivo se ponen en operación.

En este sentido y referente al uso de la tecnología, es posible afirmar que cuando se trata del trabajo con archivos en la escena, esta siempre busca la manera de presentarse. En los casos del *archivo repertorizado* siempre nos encontraríamos frente a un uso del material que está mediado por un tipo de tecnología. Asimismo, cuando se trata del *archivo vivo*, la tecnología también busca hacerse parte pero mediante sistemas que registran lo ejecutado y que tratan de consignar esos tipos de archivos. Desde este lugar sería posible pensar que en nuestro contexto sociocultural, el archivo difícilmente puede escaparse de la tecnología. Sin embargo, aunque desde su configuración material el archivo no puede evadirla,

existe una dimensión de esos materiales que sí se distancia del registro y que desde el hecho escénico se potencia por efectuarse de manera viva, presencial, en la escena. Por realizarse con cuerpos vivos. Lo que se refiere a la dimensión de la *memoria perceptual* de dichos archivos. La densidad que el cuerpo de las y los ejecutantes de las acciones escénicas aporta mediante la corporización de archivos.

En el capítulo tres (3) el análisis de las distintas puestas en escena permite sostener que la reflexión en torno a los materiales de archivo es un asunto que se lleva a la práctica desde las distintas tentativas creativas. Es decir, las cavilaciones que se desprenden no solo se ejecutan de manera teórica, en el plano de las ideas, sino que se llevan a cabo mediante la ejecución de cada una de las prácticas escénicas, poniendo en dialogo efectivo los conceptos de *cuerpo*, *archivo* y *memoria*, antes trabajados en esta investigación.

El aporte de este estudio, por ende, reside en la capacidad de rescatar dentro del abanico de puestas en escena chilenas contemporáneas, aquellas que hacen uso de materiales extraídos de la realidad en su elaboración desde una manera particular, en donde se distingue de forma evidente que existe una estrategia para el uso de estos materiales, y no es solo una maniobra superficial para su construcción. Así también, se realiza un análisis de estas desde aproximaciones teóricas contemporáneas que buscan actualizar la manera de percibir lo que hoy en día se hace en el trabajo sobre la escena. Actualizar la manera de abordar cómo se ejecuta el hecho escénico, cómo se performa, cómo se corporaliza. Desde este lugar, se constituye como un aporte a la reflexión en torno al fenómeno de lo escénico e integra la discusión sobre lo que se entiende por actuación o interpretación desde la *perspectiva performativa* y del *Teatro Posdramático*, así como sobre aspectos liminales de las prácticas escénicas chilenas contemporáneas.

En este sentido, quedan algunas preguntas en el aire para pensar, ¿es efectivamente posible generar un trabajo con sistemas de archivo que se haga

cargo de la potencia memorial que contiene ese tipo de materiales? ¿Puede el cuerpo hacerse partícipe de esto? ¿Son las artes escénicas un medio en el cuál el trabajo con archivos puede llevarse a cabo de manera eficiente? ¿Cuáles serían los límites de la memoria perceptual, o de su potencia política, si el archivo en sí implica la “destrucción de la memoria”, según el enfoque derridiano? ¿De qué forma incide la tecnología en el uso de archivos en las artes escénicas contemporáneas? ¿Qué implica trabajar con archivos vivos hoy?

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. "Notas sobre el gesto". *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia: Pre-textos, 2001. 47-
- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa, 2001.
- Bardet, Marie. *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires: Cactus, 2012.
- . "Un pensamiento cuando se pone sensible". *Anatomía comparada de los ángeles: Sobre la danza*. Fechner, Gustav. Buenos Aires: Cactus, 2017. 81-111.
- Barthes, Roland. "Lecturas: el gesto" y "El grano de la voz". *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, 1986. 161-179 / 262-271.
- Barría, Mauricio. *Intermitencias. Ensayos sobre performance, teatro y visualidad*. Santiago: Editorial Universitaria, 2014.
- Benjamin, Walter. "El autor como reproductor" y "La tarea del traductor". *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica y otros textos*. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2015. 81-104 y 137-153.
- . *Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus, 1975.
- Bergson, Henri. "La percepción de la mutación" (1911). *El pensamiento y lo movible*. Santiago: Ercilla, 1936. 107-129.
- . *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Cactus, 2006.
- Bruno, Giordano. *De la magia, de los vínculos en general*. Buenos Aires: Ed. Cactus, 2007. Medio impreso.
- Bulo, Valentina. "Materialidad de los cuerpos y las formas desde el desvío". *Revista Latinoamericana del Colegio Internacional de Filosofía: Pensar la forma hoy, N°1* [2016]: 33-43. Recurso electrónico. 2 noviembre 2017. <http://www.revistalatinoamericana-ciph.org/wp-content/uploads/2016/11/Bulo-RCIF1.pdf>

- . “Pensar la materialidad de los afectos con Giordano Bruno”. *Galáxia* N° 32 (São Paulo, May/Ago 2016):15-25. Recurso electrónico. 2 noviembre 2017. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542016227145>
- Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2002.
- Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1989.
- . *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Editorial Trotta S.A., 1997.
- Dolar, Mladen. *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Ediciones Manantial SRL, 2007.
- Dubatti, Jorge. *Introducción a los Estudios Teatrales*. Mexico: Libros de Godot, 2011.
- Espinoza, Marco y Miranda, Raúl. *Mutaciones escénicas, mediamorfosis, transmedialidad y postproducción en el teatro chileno contemporáneo*. Santiago: RIL editores, 2009.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores, 2017.
- Foucault, Michael. *La arqueología del saber*. México D.F.: Siglo XXI Editores, 2010.
- Freud, Sigmund. “Recordar, repetir y reelaborar” (Nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis, II) (1914). *Obras completas, Tomo XII*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1976.
- Goldberg, Roselee. *Performance Art. Desde el futurismo al presente*. Barcelona: Ediciones Destino, S.A. 2002.
- Grau, Olga. “La materialidad de los vínculos para pensar una (im)posible erótica política”. *Revista Mapocho* N° 74 (Segundo Semestre 2013): 161-178. Santiago: Ediciones DIBAM, 2013.
- Grotowski, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. México D.F.: Siglo XXI Editores, 1970.
- Grumann, Andrés. “Performance: ¿disciplina o concepto umbral? La puesta en escena de una categoría para los estudios teatrales”. *Revista Apuntes* N° 130, 2008: 126-139.
- Guasch, Anna María. “Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar”. *Materia: Revista internacional d'Art, N°5*. Departamento de Historia del Arte, Universidad de Barcelona. 157-183. 2005.

- . *La memoria de lo otro en la era global*. Texto Catálogo Museo de Arte Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Septiembre 10 – Noviembre 7, 2009.
- . *Arte y archivo, 1920 – 2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Ediciones Akal, 2011.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. *Producción de presencia: lo que el significado no puede transmitir*. México D.F.: Universidad Iberoamericana, 2005
- Ihde, Don. *Listening and voice: phenomenologies of sound*. Nueva York: State University of New York Press. 2007.
- Lehmann, Hans-Thies. *Teatro Posdramático*. D.F. México: Cendeac y Editorial Paso de Gato, 2013.
- Nancy, Jean Luc. *Corpus*. Madrid: Arena Libros, 2016.
- . “Del tacto (tocar / mover, afectar, remover / excitar)”. *Archivida*. Buenos Aires: Quadrata, 2013. 11-23.
- Rancière, Jacques. “El espectador emancipado” y “La imagen pensativa”. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial SRL, 2017. 9-28 y 105-127
- Ricœur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A., 2004.
- Rojas, Sergio. *El arte agotado*. Santiago: Sangría Editora, 2012.
- Sánchez, José Antonio. *Ética y representación*. México D.F.: Paso de Gato, 2016.
- Schneider, Rebecca. “El performance permanece”. *Estudios avanzados de performance*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Taylor, Diana. *El archivo y el repertorio: el cuerpo y la memoria cultural en las Américas*. Santiago, Chile: Eds. Universidad Alberto Hurtado, 2015.
- Zumthor, Paul. “Permanencia de la voz”. Revista *El Correo de la Unesco: De la palabra viva a la escritura*, año XXXVIII. Paris: Unesco, 1985. 4-8

Anexos

Entrevista a Daniel Marabolí, creador de “Fin”

Realizada el 30 de Mayo del 2020

CZC: Lo primero que me interesa saber es, ¿cómo ustedes idearon o estructuraron la puesta en escena de “Fin”? ¿Desde qué perspectiva Uds. estructuran esta puesta en escena?

DM: Te voy a responder por asunto para que a ti también te sea más fácil ordenar el material que te voy respondiendo. Primero hay un asunto de políticas de montar escenas entre yo y Trinidad que se basa en lo siguiente. Nuestra puesta en escena grafica o evidencia nuestro proceso de ensayos, entonces, en todas nuestras obras el dispositivo escénico es exactamente la réplica de la forma en la cual nosotros ensayamos. Si bien uno siempre hace una estrategia estética de presentación, ¿no cierto? Porque siempre uno, cualquier artista escénico, a mi juicio, encuentro que trabaja con esa estrategia estética para poner justamente lo que quiere poner en la escena. En este caso nuestra estrategia estética es levantar, potenciar el hábitat natural de creación nuestro. Eso se embellece un poco, se compone escénicamente con diferentes operaciones: iluminación, distribución de los insumos, de las utilerías, de todos los insumos con los cuales uno trabaja dentro de escena. Ese es un asunto súper primordial que nos ayuda mucho. Nunca pensamos tanto en cómo montar algo, ya sabemos un poco a qué nos vamos a enfrentar, que es exponer y evidenciar nuestro modelo de ensayo. Eso por un parte.

Por otra parte. Y lo otro que nosotros hacemos mucho es trabajar con el concepto de acumulación. Acumulamos todo el material para cada trabajo y a partir de la acumulación se hace una selección. Pero en este caso era muy particular porque era la primera vez que la acumulación del trabajo era puro archivo de audio. Si bien nosotros en nuestra obra anterior habíamos trabajado ya la idea de teatro sonoro en base a su presentación, ahora tenía que ver con el archivo sonoro. Entonces, acumulamos una gran cantidad de archivo sonoro y eso nos permitió también ser libre al momento de generar material. Porque si bien en “Fin” entrevistamos a cada uno de los implicados en este caso, o a los más destacados a nuestro juicio, tuvimos que seleccionar para componer porque teníamos demasiado más material, y muy interesante y muy pertinente. Entonces, cuando ya teníamos una cantidad de acumulación había que diseñar una especie de guion. En el fondo de qué queríamos hablar, qué queríamos contar. Y a partir de ese “qué queremos contar” naturalmente fuimos seleccionando el material pertinente, como con qué idea nos queríamos casar. Igual el trabajo de “Fin” particularmente tiene harto proceso, porque nosotros primero hicimos una muestra en proceso en el 2013 que se llamó “Vulkan”, donde presentamos este material y ahí dimos cuenta. Porque estábamos tan conmocionados con el caso, que presentamos el material súper en bruto, sin tanto elaborar la narración que queríamos contar. Más aún tratándose de un caso particular en términos políticos y en términos socioculturales. Entonces, la primera vez que mostramos, por ejemplo, ese material en proceso, siento que no identificamos la huella sociocultural que tenía el trabajo. Solamente confiando en nuestra intuición lanzamos ese material.

CZC: Y, ¿qué otro tipo de materiales ocuparon? ¿O solo ocuparon material de archivo?

DM: En “Fin”, material de archivo.

CZC: Solamente.

DM: Esa fue la base del asunto. Material de archivo

CZC: ¿Y cómo llegó ese material a Uds.? ¿Uds. lo recopilaron?

DM: Sí, nosotros recopilamos ese material de archivo. Nosotros cuando empezamos a hacer esto, cuando empezamos a descubrir que detrás de este caso había un asunto empezamos a investigar, sin saber. Posiblemente nos llevaba a algo, posiblemente no. Pero empezó a crecer. Y nosotros tuvimos que trabajar mucho bajo el formato de entrevista. Entonces, pedíamos a la gente entrevistar, desde el principio formato entrevista, hasta la primera persona que nos habló, que no nos dijo nada,

pero eran formatos de entrevista. Entonces, nos acostumbramos como que, “ya, en este formato podemos recopilar miles de materiales, si nos sirven o no, vamos seleccionando”. De echo, yo tenía un disco duro con 38 horas de audio, y en la obra “*Fin*” se ocupan 12 minutos, ya 20 minutos de audio no más. Entonces, como que fue ardua la selección, fue muy agotadora porque la escucha tiene un límite de agotamiento, también. Entonces, a veces registrábamos mientras entrevistábamos el material preciso, pero después encontrarlo. A veces registrábamos también el tiempo, a veces no, porque a veces teníamos que simplemente dejarnos fluir por la entrevista con cada entrevistado. Y descubrimos en eso una fórmula. De echo, nos fuimos al sur ya decididos como, “aquí en Santiago no hay material, hay que ir a buscar testimonios al sur de los agentes involucrados”. Fuimos al sur y muchas veces tuvimos que simular, mentir. De echo, lo que nosotros hacemos un poco es bastante ilegal. Nosotros no podemos ocupar audios de personas que nadie sabe que los estamos ocupando. Eso es ilegal en Chile y por eso a muchas personas tuvimos que cambiarle el nombre. Excepto a ciertas personas que sí nos dieron la venia y la autorización para ocuparlo, pero la mayoría no. Entonces, hay mucho nombre en “*Fin*” que es nombre ficticio.

CZC: Claro. Como por un resguardo también, cuidado hacia el trabajo.

DM: Exacto. Porque aparte en si, es irresponsable. Nos meteríamos en un asunto judicial, yo y Trinidad. Que no fue porque estamos haciendo una ficción. Si quisiéramos ocupar ese material como material legal, por ejemplo, no tiene cabida. No sé si tu cachai que, por ejemplo, tú no puedes, esto lo aprendí en este caso, tú no puedes utilizar como una prueba una grabación no autorizada.

CZC: Ah claro. Sí. Un audio, un whatsapp y esas cosas, no.

DM: No vale. Se usa como un material para llegar a algo, pero jamás configura una prueba. Es ilegal. Aunque yo diga en el audio “yo maté a Cecilia”, y todo el mundo sabe que yo maté a Cecilia. El audio no es ninguna prueba.

CZC: Y, entonces, Uds. ¿cómo hacen la selección de los materiales finalmente?

DM: Cómo hacemos la selección. Hay 2 factores siento yo, sobre todo en este caso en particular, porque a veces hay otros, pero en este caso en particular habían 2. Primero la información que se entregaba. Con la información que se entregaba, ver que información nos servía para crear esta estructura narrativa que queríamos hacer. Y, segundo, el sonido. Era muy importante, como teníamos tanta voz. Nosotros trabajamos mucho la idea del color de la voz. Entonces este material también tenía que responder a un color, porque con el color de la voz uno puede componer escénica y auditivamente. En mi caso particular como también soy diseñador sonoro del proyecto me preocupó, pero el trabajo casi todo lo hacemos juntos con Trinidad. La escucha, lo que manifestaban las tensiones, el color de estas voces, era muy importante al momento de componer. Porque, por ejemplo, a veces la información que te entregaban era super buen material para trabajar, pero estaba dicha desde un lugar no tan convincente. Ahí había que mezclar las dos cosas. Por una parte la información que te entregaban, y por otra parte el color de la voz de quien emitía la información.

CZC: Y, entonces, Uds. utilizaron solamente entrevistas. ¿No hay ningún otro tipo de material de archivo que utilizaran?

DM: No. Hacia el final de la obra, pero no es un material de archivo, es un material decorativo, ocupamos un cartel, que son los carteles originales que los papás pegaban en el sur. Ellos nos mandaron una copia exacta del cartel y la forma en que los plastificaban. Porque lo plastifican y lo pegan en el sur. Nosotros replicamos ese proceso que nos dijeron los padres y lo ocupamos como material en una escena final.

CZC: Sí, sí, me acuerdo. Y, entonces, como este material finalmente, una vez que ya está seleccionado, se pone en la escena. O sea, ¿cómo trabajan ya con el material mismo? O, como tú me estabas explicando, las escenas se condicen con el ensayo. ¿Cómo surgen las distintas escenas a partir de estos materiales de archivo?

DM: Ya, también ahí siento que hay dos planos que son interesantes. Primero como teníamos material de archivo nosotros teníamos la suerte de ocuparlo a nuestro favor. Entonces, ocupamos mucho el antecedente exacto del caso y, por otra parte, la ficción. Nosotros ficcionar una pregunta que se traducía en una respuesta. Si en el fondo con el tiempo descubrimos que la obra no se trataba de Maarten Visser, la obra se trataba de nosotros investigando a Maarten Visser y la fantasía especulativa, la especulación política que nosotros generamos a partir del caso de Maarten Visser. Esa es la obra. Entonces, por eso, después cuando ya asumimos esa condición podíamos inventar preguntas que hacía la Trini como en condición de relatora del espectáculo. Ficciónábamos preguntas que nos servían para nosotros poder plantear lo que nosotros pensábamos. Perdón, me pierdo al tiro, pero ahí te respondí un asunto. ¿Cuál era la pregunta mater?

CZC: ¿Cómo surgen las escenas finalmente?

DM: Lo importante era trasladar en el discurso de este espectáculo lo que nosotros pensábamos. Asumimos eso súper a tiempo, creo yo, mucho tiempo antes de entrar a la obra dijimos, “esta obra no es de Maarten Visser, es de nosotros”, y eso nos ayudó mucho a ordenar, porque pudimos plantear mucho lo que nosotros pensábamos al asumirlo desde ese lugar. Ya no era un acto de denuncia, sino como un planteamiento de discurso. Entonces, ahí nos sirvió mucho para ordenar, y ahí digo que ocupamos mucho la ficción. Y otro elemento fundamental de nosotros para armar cualquier tipo de escena es el aspecto técnico. Va a la par, no tiene jerarquía ese plano. Entonces, “¿cómo vamos a reproducir esto?”. Y ahí decimos, “sería interesante que las formas de reproducir estos archivos sonoros un poco emulara la forma de la época cómo se producían los archivos”, en ese tiempo en Chile por lo menos que existía solo el *cassette* y el disco. Entonces, nosotros un día intentando buscar como *cassetteras* en el persa Bio-bio, por ejemplo, y en varios lugares, encontramos unas máquinas gigantes de cintas *reel*. Y hay una película, que no la voy a decir, hay una película que un poco nos estimuló, que se trata de un investigador que, a través de la escucha, hace un pequeño acto de espionaje. Y su set eran muchas máquinas de cinta *reel*, que le da un carácter investigativo. Va de la mano de nuestra ficción, lo que te digo los detalles estéticos de cómo uno pone, y qué decide poner en sus elementos técnicos.

CZC: ¿“La vida de los otros”?

DM: No, no es “La vida de los otros”, la Trini me decía lo mismo. Se llama “*The conversation*”, es del ‘72. Hermosa película. Entonces, eso lo invertimos un poco y nos compramos esas máquinas casi al momento de empezar a ensayar. Entonces, tuvimos tiempo de probar, de cachar. Era muy complejo ocuparlas. De echo, tuvimos que mandar a grabar las cintas a un estudio y con las cintas en estudio pudimos empezar a ocuparlas, probar cómo sonaba. Cómo sonaba la máquina en escena, porque manifestaba un cierto sonido prender y apagar la máquina. Había una operación técnica que para nosotros es súper importante dentro del correlativo. La llamamos la “*performance técnica*”. Asociamos la “*performance técnica*” a la *performance* actoral, y ninguna tiene jerarquía, la dos son muy importantes.

CZC: Sí, también quería que habláramos de eso. Pero para cerrar el tema de los archivos, porque ya vamos a pasar a lo de la técnica que también me parece súper interesante, quería ahondar sobre tu percepción a partir de las memorias que contienen los archivos. ¿Por qué, tú igual lo dijiste pero, por qué esta entrevista y no esta otra? ¿Cuál sería la memoria específica de un archivo que te dice a ti “esta me sirve” o “esta no”?

DM: Súper interesante. Porque justamente estoy investigando para lanzar un libro que se va a llamar “*Performance Técnica*”, pero va a ser largo porque iba a tener un posible financiamiento universitario para este año, pero todo ese financiamiento se congeló. Entonces, tengo los primeros apuntes de investigación de eso. Que tiene que ver que generalmente la historia tiene un carácter escrito, es decir, todo el registro de la historia, o la imagen también puede tener algún antecedente histórico, y el sonido siempre está registrado en los antecedentes históricos, pero siempre con carácter de información, es decir, como si la historia solamente le diéramos su hegemonía a través de la

información. Entonces, mi trabajo particular últimamente está dedicado en cómo suenan ese tipo de cosas y que color tiene eso. Porque en el color de la voz también hay una huella histórica y sociocultural súper importante. En cómo habla la persona, cómo enuncia, en qué momento lo enuncia, bajo qué condicionantes, bajo qué condiciones identitarias. Entonces, hay algo gigante en la huella de la voz, no solo en su información sino en su sonido. Eso me permitió mucho también saber qué material seleccionar.

CZC: Es una cualidad perceptual. O sea, es intangible.

DM: Exacto. Yo no podría, en este minuto de mi vida, como aún no lo he investigado, no podría dar ningún parámetro o esto es así, o esto es así.

CZC: No, es que yo creo que también tiene ese carácter. Porque la voz tiene una cualidad, una condición de que existe y desaparece en el mismo instante de su emisión. Entonces, hay algo ahí que es como un fantasma.

DM: Sí. Entonces, hay una huella muy arqueológica, “arqueosonora”, no sé como decirlo, una huella “arqueosonora” que es muy interesante de investigar.

CZC: Sí. Bueno y, pensando en el uso que Uds. tienen y hacen de la voz y del sonido como un medio para la narración escénica, tú algo lo haz comentado pero, ¿por qué ese material y no otro? ¿Qué hay en el uso del sonido y de la voz que le da una característica particular para su uso narrativo en una puesta en escena?

DM: Hay varias teorías teatrales que enuncian que la visualidad es el carácter donde uno construye la realidad del Arte Escénico. Como yo veo, construyo el Arte Escénico. Y es una realidad que es como un paradigma ya instalado y que aún no cambia hasta el día de hoy en las Artes Escénicas. La visualidad es la forma material más identificable de Arte Escénico. Entonces, como yo llevo muchos años trabajando en música y sonido para teatro. De echo, así como que he construido mi carrera, empecé a cachar en mi alianza con Trinidad que un poco el sonido puro hace imaginar la visualidad. Ya no la necesito de manera presencial. Es decir, construyo la información, o el sentido, o el color, o la emoción del espectáculo a través del sonido, no necesariamente de lo que estoy viendo. De echo, por eso también yo y Trinidad apostamos siempre a hacer obras bastante oscuras, nunca hay mucha iluminación, te invitamos más a escuchar. De echo, corremos un riesgo siempre, porque si tu vas cansado a ver una obra que es media oscura, te duermes, cosa que tenemos súper asumido con Trinidad. Probablemente en nuestras obras la gente se duerma. Porque bajamos la luz, escuchas hartito.

CZC: Ya pero depende. El inicio de “*Fin*” no es un inicio para dormirse, es un concierto.

DM: Obvio, pero después de la cuarta entrevista igual hay gente que la resiste, pero si hay gente que va como ahí... Y como que lo tenemos súper asumido. Lo descubrimos en “*Helen Brown*”, nuestra primera obra, cuando decíamos, “estamos dando la vida y la gente que se duerme”. “No, no me duermo de aburrido, sino que me sumergí en un asunto interno con el sonido y me dormí”. De echo, por lo mismo, nunca enjuiciamos ese momento, ya estamos acostumbrados: “ah, hoy día se durmieron 3” “Sí, cachaste?” “Sí, acá”. Y es como eso también, darle un lugar simplemente en la idea o en la noción de querer proponer nuevos formatos escénicos cachamos que el sonido puro, como constructor del espectáculo entero, anulaba un poco esta idea de la visualidad como hegemonía.

CZC: Y, ¿qué hay de la figura que me mencionaste hace un rato como del relator? O esta figura que Uds. tienen que es como la oralidad hecha carácter. El personaje de la oralidad. El relator, la relatora en este caso.

DM: Sí, es que en ese sentido nuestra alianza con Trinidad es súper entramada, porque hay un complemento gigantesco. A mi me encanta componer la oralidad, y a ella le encanta ejecutar la

oralidad. Porque aparte tiene un talento y un color vocal genuino, un don, de esos dones naturales que te da la vida. Hay un complemento natural. Yo compongo el sonido y la Trini lo ejecuta, y juntos, a la vez, decidimos cómo ponerlo en escena. Entonces, a mí me encantaría haber tenido ese don de la Trini. Siento que soy un tipo elocuente, tengo llegada, pero no tengo el color de la voz de la Trini, y ambos sabemos eso, ambos reconocemos abiertamente nuestras habilidades y nos sirve mucho para tomar decisiones. Entonces, Trinidad en su talento natural era siempre, por lo menos en “Fin”, la que condujo estas entrevistas. Ella era la persona ideal para conducir. Y también, componíamos mucho, así como seleccionábamos en el archivo sonoro cuál era el color de la voz, también seleccionábamos qué tipo de pregunta y con qué color se complementaba el sonido del archivo. Ese fue un gran trabajo de investigación que hicimos. ¿Cómo componer su voz, que es en vivo, con una voz-archivo-audio? Y para que se entrecruce y tenga un sentido. Fue lindo eso, en el sentido de la oralidad. ¿Cómo dialoga la oralidad presencial con la oralidad del archivo? Ese era el asunto.

CZC: Sí. Esas fueron las preguntas macro para estructurar, por así decirlo, las escenas de la obra.

DM: Claro. Ahora, yo te hablo de puro barsúo, porque evidentemente en el proceso jamás distinguimos estas preguntas.

CZC: No, pero es tu reflexión posterior. Y por lo mismo yo te hago una entrevista, porque las reflexiones, en general, son después de los procesos. Yo vi la obra, yo vi todas las obras que estoy analizando, pero a mí más que ver la obra me interesa esto. Porque precisamente es aquí donde tú sacas a la luz o reflexionas, y eso mismo que tú me estás diciendo es lo que yo estoy estudiando. La simbiosis entre el cuerpo del *performer* y el archivo cerrado con la información que está ahí. ¿Cómo se hace ese cruce? ¿Cómo se genera ahí algo? No sé si tiene respuesta, más que lo escénico, más que la acción misma. Así que, claro, la oralidad. Y, ¿tú crees que se podría considerar la voz como un artefacto?

DM: Totalmente. De echo, tengo bastantes discusiones con gente. Porque hay gente, porque yo encuentro que son posturas, yo no creo tanto en las certezas. A mí me sirve barajarlo como posturas, porque si lo tengo establecido como postura, me sirve para despegar mi trabajo. Porque hay gente que me habla como, “no, la voz es cuerpo, es parte del cuerpo, es parte de un cuerpo”, y yo encuentro que la voz es una invención, es una construcción, es una operación, es una decisión. La encuentro cero natural, la encuentro artificiosa y por la misma razón por la cual la gente le llama natural. Las expresiones más naturales de emoción, que para la gente es natural, para mí es artefacto, es la ficción de uno mismo, es la decisión. Cuando uno desde bebé que quiere reclamar por llanto, alegría. Son decisiones. Creo que es un apartado también del cuerpo porque obliga a una escucha que puede ser interior o exterior. Tu voz puede ser escuchada mucho más allá del alcance de tu cuerpo. Hay algo que no es tan, que sucede solamente aquí, en mi carne, que sucede fuera de mi carne. Como que se expulsa. Es como una especie de excreción, por así decirlo. Totalmente se excreta el sonido de la voz. Y para mí es, insisto, es mi postura, para mí es un artefacto. Algo que uno construye en su forma humana, su avatar, su avatar existencial uno lo construye. Entonces, evidentemente la voz ofrece, por una parte, impulsos naturales, pero otra gran parte de decisiones. Qué quisiste hacer, con quién te quisiste juntar, qué quisiste comer, quién quiso ser tu amigo, quién no. Todos los antecedentes socioculturales de cada uno, de cada una de las identidades configuran ese sonido decidido. Me gusta configurarlo como la idea de decisión. Entonces, por ende es artefacto. Independiente que sea genuino o no, a eso quiero llegar, independiente si es genuino o no, porque eso siempre es objetable, es artificioso. Es una decisión y hay una estructura para poder generarlo. Yo no tengo ningún antecedente teórico en lo que te estoy hablando, solamente mi material empírico. Solamente es empírico.

CZC: No, está perfecto. Son tus percepciones. Yo lo pregunto finalmente porque es algo que yo veo. Yo veo en la puesta en escena eso. Entonces, me parece interesante poder ahondar en esa categoría de la voz como algo no natural. Algo más bien técnico, tecnológico, vinculado a la tecnología, también. Porque de echo, lo que te decía, es que a mí me interesa saber como interviene, por ejemplo, la tecnología en la puesta en escena, en su puesta en escena.

DM: Sí, evidente apelamos a un montón de insumos tecnológicos para potenciar, alterar la voz. Hay que potenciar y alterar siempre la voz. No nos interesa mucho justamente la naturalidad de la voz sino su calidad expresiva. Y, a veces, uno con ciertos maquillajes como lo que hace es potenciar el mismo sonido. Si el sonido, por ejemplo, de tal persona tiene tal color que nos gusta, un efecto acentúa aún más esa cosa que nos gusta. Que eso lo descubrimos en nuestro primer montaje, *"Helen Brown"*. Porque en *"Helen Brown"* nos fuimos muy en volá con los efectos. De echo, yo siempre he encontrado que la anécdota de *"Helen Brown"* es bien simple, pero era este delirio de sonoridad vocal, de oralidad como le dices tú, que nos permitía indagar en los insumos técnicos: efectos, microfonías, sistemas de grabación, sistemas de amplificación, un montón de cosas que nos hizo ser más expertos también. Que eso es bien. Manejar una *expertise* tecnológica en relación a cómo ocupar efectos, cómo ocupar dispositivos, *softwares*, sistemas de amplificación, instrumentación. Pero todo eso, también en eso nos hemos demorado todos estos años, que eso no sea simplemente delirio, "ay, este efecto que choro suena, démosle", sino que también descubrir que ahí hay una decisión. Por eso te hablo nuevamente de la *"performance técnica"* que nos ayuda mucho a decidir cómo componer los insumos tecnológicos. Porque ahí hay algo también con la tecnología que nos gusta, que en todos nuestros espectáculos hay siempre ejecutores en vivo manipulando la tecnología: yo en *"Helen Brown"*, yo también en *"Fin"*, y un grupo grande de gente en *"Coro"*. Siempre hay gente operando, que se vea la operación, de que uno decide alterar tal momento. Ese también es un asunto performático, la ejecución técnica. Eso que venimos levantando como colectivo desde un principio.

CZC: Sí, porque es parte de la puesta en escena, como lenguaje. Pero, entonces, esos recursos técnicos que me mencionaste, ¿son también los que se ocuparon en *"Fin"*? La amplificación del sonido, la distorsión.

DM: Sí. Igual cada obra en particular tiene sus propios insumos técnicos.

CZC: ¿Y me podrías describir los de *"Fin"*?

DM: Los de *"Fin"*, sí. Por una parte, queríamos apelar a la identidad de reproducción sonora de los años '80, y así es como decidimos ocupar las cintas, las cintas magnéticas. Entonces, nosotros ocupábamos 2 reproductores de cintas *reel*, una *radiocassettera* y una radio. Una radio de la época, que también tenía la sonoridad de los dispositivos de la época también, de haber una sonoridad. Entonces, todas esas cosas ocupábamos por una parte, en el sistema antiguo y, por otra parte, en el sistema nuevo, que corresponde a la microfonía. La microfonía estaba toda alterada, pasada por una interfaz, que mediante un *software* nosotros alterábamos los sonidos de la voz.

CZC: ¿Todo el tiempo? ¿En todas las emisiones de la voz?

DM: No, no. Eso lo aprendimos también. Decidir cuando viene esta alteración.

CZC: Y, ¿cómo dialoga, o sea yo sé que es difícil de contestar y que de eso se trata finalmente la puesta en escena, pero, cómo dialoga entonces, el cuerpo del *performer*, el material de archivo y la tecnología?

DM: Que buena pregunta te sacaste. Ya, pero intentémosla. Cómo dialoga el cuerpo del *performer*, el archivo y la tecnología. Yo no sé si es un cómo, en el fondo cómo uno decide que dialoguen el *performer*, el archivo y la tecnología. Y en este sentido, hay algo también que nos ayuda mucho con Trinidad a tomar decisiones expositivas, es que, por ejemplo, yo y Trinidad en todas nuestras obras somos Trinidad y Daniel. No somos Lucrecio y Patricia, Pastor y Gregoria, Georgina y Eduardo. Que eso nos ayuda mucho a que nuestro despliegue escénico haga relación con nuestras identidades más puras performativas. No hay ninguna construcción de rol. Siempre menciono que *performar* de uno mismo es como la exacerbación de uno mismo. Uno decide que materiales de uno mismo quiere ocupar para ponerlos en escena. Entonces, a partir de eso ayuda mucho cómo, por ejemplo, cómo me relaciono con el micrófono. Como ya no tengo que construir un rol, manejo mi sonido ya desde un lugar más tranquilo. No tiene que provocar tal o cual emoción. Simplemente tiene que hacerle

sentido a lo que mi rol performático en tiempo presente quiere decir. Entonces, ayuda mucho a, estoy dialogando ahí con tecnología, a dialogar con tecnología. Y con el archivo es más trascendental, pienso yo, porque el *performer* tiene que relacionarse como con una huella histórica, también. De echo, que buena la pregunta que nos haces, porque te quiero comentar una evolución histórica. Cuando recién empezamos a hacer "*Fin*", como había una frescura en el sentido de jugar escénicamente en vivo el diálogo entre la voz presencial y la voz de archivo, pero con el tiempo que hacíamos más "*Fin*", nuestro archivo podía cambiar pero el de ellos es el mismo. De echo, lo grabamos 4 años antes de estrenar la obra, el archivo. Al hacer con el archivo le implica un respeto siento yo, que es el mismo del archivo. Cuando ya llevábamos 7 años dialogando con ese mismo archivo es como "guoh", había una especie de, no sé si la palabra es la más adecuada, pero respeto es la única que se me ocurre. Entonces, había un mayor respeto en el tratamiento de cómo uno se enfrentaba a la voz de archivo, porque es la voz que traía todos los antecedentes pasados, con huellas. Era una especie también como de viaje, era una especie de viaje en el tiempo, porque insisto nuestras voces eran las voces del presente, pero estas voces ya tenían 7 años. Entonces, ¿cómo hago el acto presente con una voz que ya tiene 7 años de historia? Y eso nos obligaba un poquito a tener más respeto. De echo, nosotros con la Trinidad siempre tenemos la voluntad de que nuestras obras no son rígidas, se cambian constantemente. Si bien tienen una estructura base, las cambiamos constantemente, las vamos como, por así decirlo, actualizando, según lo que nosotros creemos, o puro y simple deseo estético. Y, por ejemplo, muchas veces cambiamos preguntas, cambiamos preguntas porque encontrábamos que no po, que éramos medios irreverentes con esta pregunta. Como, "no era necesario". O, el contrario, "que cuidadosos fuimos con este caballero, hagámosle la pregunta de otra manera". Nosotros ejercíamos la transformación temporal del archivo que seguía siendo igual.

CZC: Claro, o sea había un diálogo efectivo del tiempo presente con el tiempo del archivo.

DM: Exacto. Y con su rango.

CZC: Las posibilidades que les daba el archivo.

DM: El archivo ayudaba a contar esta historia... a cada año diferente que hemos hecho "*Fin*".

CZC: Súper interesante. Entonces, y ahí también tiene que ver con otra cosa que me interesa. Que me parecía que hay algo en eso que estás mencionando que me interesa que tiene que ver con la relación entre lo real y la ficción dentro de la puesta en escena también. Que desde cierto lugar como me lo mencionas, para Uds. no es que haya una ficción en sí porque se trata de respetar el material de archivo como tal. Pero igual hay una ficción. Siempre hay una ficción.

DM: Sí po. De echo, lo que te decía de la voz para mi aplica en todos los sentidos. La construcción escénica es un artificio. Por muy *performers* naturales que seamos yo y Trinidad hay una decisión totalmente artificiosa de contar una narración, una fábula, una historia, un mensaje, hasta una sensación. Evidentemente ahí hay totalmente una decisión. Perdón, ¿cuál era la pregunta original?

CZC: ¿Qué relaciones se establecerían en el vínculo real-ficción dentro de la puesta en escena? ¿Qué posibles relaciones entre lo real y la ficción?

DM: Es que ahí yo y Trinidad, por ejemplo, tenemos un drama existencial gigantesco. Nuestra tesis a trabajar es que para nosotros el acto performativo es la realidad y nuestras vidas es la ficción. Creemos que cuando somos más verdaderos y más reales es cuando estamos en el acto performativo, y después vivimos esta ficción que llamamos realidad. No sé si ahí te respondo la pregunta, pero a nosotros tener esa tesis nos ha ayudado mucho a decidir cómo vamos componiendo nuestro espectáculo. Bajo la sensación de que nuestro acto performático es la más pura realidad, y nuestras vidas son la ficción.

CZC: ¿Y cuales serían los límites del proceso de escenificación que Uds. lograron?

DM: ¿A qué te refieres con límites?

CZC: Límites, barreras, topes.

DM: ¿En qué términos?

CZC: En términos creativos y con el uso del material.

DM: Yo creo que la gran limitante que tuvimos era ética. Nunca tenemos limitantes creativas. Si las cosas funcionan o no funcionan a nosotros no nos importa mucho. Como que siempre nos aventuramos a lanzarnos no más, libremente. Y ahí después uno dialoga con el *feedback*, “put* tu gü** era media estridente y alterada y fome”, “ya, bacán”. Pero nosotros nunca pensamos eso, vamos no más. Y eso es bacán de eso. Siento que es lindo el riesgo. O, es lindo asumir el riesgo, perdón. Porque cuando asumes el riesgo te tiras sin ningún freno, y lo que te dicen de *feedback* finalmente es un comentario que uno lo evalúa pero en el fondo tampoco te importa, uno va con lo suyo. De echo, para mí esa es la gracia de ser artista, poner en total evidencia sus impulsos y sus recetas. Entonces, los límites que tuvimos con “*Fin*” fueron básicamente éticos por lo que te decía de ocupar material de archivo sonoro de personas que están probablemente aún vivas, y nosotros poniéndolas en otras condicionantes. De echo, hay una persona, que admiramos mucho y lo entrevistamos, y fue un güe** muy amable, que es el juez Guzmán. Con él tuvimos la mejor sensación posible. Y nosotros un poco lo vilipendiamos en nuestro espectáculo. Ahora con el tiempo también, lo que te decía que el archivo tiene su propia evolución en sí, sola, con el tiempo no estábamos tan convencidos de esta amabilidad del suceso de entrevista del juez Guzmán. Después escuchándolo, “¿pero cómo nos dice esta barbaridad?” Pero sí, nos puso en barreras éticas. De echo, hay hartas decisiones que las tuvimos que decidir integrar o sacar del espectáculo por asuntos éticos, con respecto al material de archivo. Fue nuestra gran limitante ética. Ahí está la decisión, por ejemplo, de cambiar los nombres. Ahí tuvimos nuestras limitantes. Pero en diferentes tipos de cosas nos dejamos fluir tranquilamente en pos de crear.

CZC: Y ya para cerrar, quería preguntarte o más bien...

DM: Oye, pero si quieres cerrar bien, pero si quieres...

CZC: Es que tengo bastante información. Igual, si tú me quieres decir algo más, puedes decirme todo lo que quieras. Yo dentro de las cosas que estoy investigando, que son mis hitos a analizar, creo que he logrado ahondar en eso. Que también son intuiciones que yo tengo. Pero hay algo que me parece interesante del trabajo y tiene que ver con que Uds. realizan la reconstitución como de la vida de una persona, o de un hecho en la vida de una persona a partir de una vocalización de otros. Entonces, hay como una proyección pero esa proyección es a partir de un material que es solamente la voz, y eso me parece súper interesante porque es como la reconstitución de una escena, pero mediante lo vocal.

DM: Que en ese sentido es muy bacán, porque al principio ocupamos las voces, hablo de nuestro *work in progress*, “*Vulkan*”, ocupamos las voces del archivo para un poco construir la historia de Maarten en Chile. Y para hacer “*Fin*”, ocupamos los archivos sonoros para contar la historia de nosotros haciendo la investigación. Ahí hay un punto súper fundamental. En una primera creación fue para reconstruir la historia de Maarten y la segunda vez era para plantear nuestra tesis con respecto a lo que sucedió con Maarten. Era nuestra voz la que queríamos develar, nuestro pensar. Por eso editamos las entrevistas a nuestro favor.

CZ: ¿Y cómo se hace esa diferencia? Porque es una diferencia súper sutil. Porque yo vi “*Fin*”, yo no vi el *work in progress*, pero yo igual viendo “*Fin*” veo una reconstitución de la vida de una otra persona. Ahora, veo su punto de vista porque hacia el final Uds. lo develan, pero esa salvedad entre reconstituir la vida o reconstituir su propia historia.

DM: Lo que pasa es que hay muchas versiones acerca de este suceso de Maarten y nosotros no nos quisimos casar con ninguna en nuestro primer *work in progress*. Pusimos todas. Dejamos claro que se accidentó, dejamos claro que posiblemente está vivo, dejamos claro que posiblemente lo asesinaron, dejamos abiertas todas esas posibilidades. No nos casamos con ninguna. La segunda vez con nuestra voz dijimos, “sí, nosotros vamos a poner en el pensamiento que a este güe** lo secuestraron”. Vamos a ser como, ¿viste “*Inception*”? Implantar la idea. Implantar la idea, no más. Muy, insisto, de muy arrebatados, porque son contenidos políticos bien grandes. Entonces, uno peca de irresponsables. Pero yo siento que para ejercer revolución política hay que ser un poquito irresponsables y transgredir ciertos limitantes. Entonces, nos casamos con esta tesis y vamos por ella y chao.

CZC: Sí, porque también Uds. asumieron un rol de investigadores. Que eso es algo también que me parece relevante. Uds. hicieron un trabajo de investigación súper largo, súper grande. Y algo había ahí. ¿Cómo no voy a sacar una conclusión a partir de eso? Y, ¿Cómo surgió esa investigación? Yo sé que la cuentan un poco en la obra...

DM: Sí, es que es tal cual la contamos en la obra. Estábamos de vacaciones yo y Trinidad en el sur. No estábamos juntos, coincidimos. Y nos *whatsapeábamos*, -“¿Donde estai?” -“¿Donde estai?”. -“Ay, que rico, que choro”. -“Yo voy mañana a Puerto Varas”. -“Ah, yo también”. -“Ya, tomémonos un café en esas güe** con *kuchenes*”. -“Ya, sí” Y nos juntamos efectivamente a tomar un café en estas cosas con *kuchenes* y vimos el cartel. Porque lo primero que pensamos cuando vimos el cartel, como el cartel estaba con una estética un poco antigua y decía que el joven desapareció en 1985, es que la dueña del local coleccionaba carteles. Eso sí te puedo decir como dato. Pensábamos que coleccionaba carteles y fuimos a preguntarle, -“Señora, ¿Ud. colecciona carteles, o por qué tiene ese cartel ahí, qué le pasa?”. -“No, -me dice- son los papás. Los papás del chico joven vienen todos los años al sur de Chile a plagar de carteles”. Y esa respuesta fue la que gatilló todo nuestro impulso. No podíamos creer que 25 años después, más o menos 22... 28 años después todavía estuviera el cartel. Lo que tú decías, ese cartel también tenía una suerte de archivo histórico. De echo, es lo que nos llamó la atención. Quizás ahí, te lo estoy diciendo ahora, quizás ahí se develó que el archivo histórico iba a ser nuestro material de trabajo. Sin pensarlo, fue pura inquietud. De echo, lo que sabíamos al principio era todo muy escueto, muy primario. En internet habían como tres o cuatro noticias, había una periodista que había hecho algo, le escribimos un *mail*, nos dijo que sí, la entrevistamos. Fuimos al poder judicial, nos conseguimos la causa, o sea, nos dejaron leer la causa, y preguntamos si podíamos fotocopiarla y nos dijeron que no. Y nosotros con el celular leíamos página por página y le sacamos fotocopia a toda la causa. Performativamente, yo creo que “*Fin*” nos obligó a armar estrategias. Es la primera vez donde el *performer* escénico se alía con el *performer* cotidiano. Porque el *performer* cotidiano tiene que estar en función de eso. Entonces se armó muchas estrategias, muchas estrategias para poder sacar información.

CZC: Claro. Genial. Me parece súper interesante todo lo que me comentas, así que te agradezco.

Entrevista a Samantha Manzur, directora de “Cuerpo Pretérito”

Realizada el 1 de Junio del 2020

Consuelo Zamorano Cadenas: Ya, a ver. Hablemos de estrategias de creación.

Samantha Manzur: Estrategias de creación. A ver, si yo pienso en el montaje en lo que hicimos al final, es un viaje largo, pero es un viaje largo porque nos lo propusimos de esa manera. Obviamente, no me quiero ir para otro lado pero como para contextualizarte, era el momento de hacer en ese minuto una creación. Estábamos como en una cuestión de Santiago a Mil que era de nuevos directores. Ese era un contexto que nos daba un poco de plata en verdad, nos daba como un tutor que nos diera *feedback* de repente. Yo elegí que fuera la Eli Rodríguez, por el trabajo de cuerpo. Ese contexto que, a ver, no era nada de plata, era súper poco, pero era un contexto que nos empujaba un poco a realmente hacer una investigación teórico-práctica en la que esta interjección, este vínculo fuera realmente algo que alimentara, valga la redundancia, tanto la teoría como la práctica en escena. O sea ese pensamiento que surge en el proceso cómo se va volviendo carne o esa carne que surge en el proceso como también es parte del pensamiento de la obra. No es que íbamos a escribir un artículo, sino como la obra transitaba en una dialéctica.

Entonces, estuve revisando unos minutos antes cuando nosotros mandamos el proyecto, más o menos lo que queríamos hacer. Bueno, esta investigación nace como una segunda pata, no es una segunda pata, pero como un proyecto que yo quería hacer acá en Chile después que había llegado de Londres y que había hecho una *performance* en la que yo era *performer* que era con los archivos fotográficos de “*Waiting for Godot*”, “*Esperado a Godot*” en 1954 que se hizo acá en Inglaterra. Entonces yo encontré esos archivos, porque yo estaba trabajando en relación al archivo, mi tesis de magíster fue en relación a eso, como de la performatividad del archivo en escena, y también el trabajo en escena del *performer*, bien vinculado a eso. Y ahí hice un trabajo con el *Victoria and Albert Museum* que me prestó algunas fotos y esas fotos yo las encarnaba como en un mapa pictórico-gráfico. Reconocía la musculatura que había asociada a cada foto, la volvía a poner en mi cuerpo y se generaba una nueva imagen, una nueva partitura, una nueva narración corporal respecto de esa obra con esas fotos. Y esto era una cámara negra... Te estoy contando todo esto porque todo esto igual tiene que ver con “*Cuerpo Pretérito*”... Y esto era una cámara negra, oscura, mi cuerpo, y la aparición del cuerpo iba, por ejemplo, se iba nombrando las partes del cuerpo que iban apareciendo en las fotos, en relación también a una cartografía espacial, unos códigos espaciales que habíamos dispuestos para esto. Entonces desde la oscuridad empezaba a aparecer el cuerpo, con la pintura, que era una pintura especial, era como un fluorescente que aparecía con una luz blanca, entonces empezaba a aparecer un cuerpo a medida en que esta foto se iba develando a través del cuerpo de otro. Eso es súper primigenio, una *performance* que yo hice en mi magíster, en un contexto académico, igual se dieron funciones, pero es un contexto de investigación pura, no tenía ningún objetivo de ser una obra. Al final terminó siendo una *performance* visual y todo, pero independiente de eso desde ahí venía mi investigación.

Después básicamente llegué a Chile y convoqué a mis amigos no más y a la gente más cercana que tenía, porque sabía que era algo a lo que uno se comprometía un poco a largo plazo, sin plata, pero como que yo sabía que ellos también querían tener la oportunidad, alguna vez en la vida, de poder generar algo que no estuviera sujeto a tres meses de ensayo y “pum estrenemos”, sino que como que era realmente meternos en algo y era una inversión de tiempo y eso. Entonces se planteó una investigación en relación al archivo fílmico de “*La negra Ester*”, que es un archivo fílmico que está en internet. Obviamente, porque uno no puede desconocer, el referente más directo es “*Hamlet*” de *The Wooster Group*. ¿Lo has visto?

CZC: No.

SM: Ah ya, eso es crucial que lo veas. Esa era, se decía en mi tesis como el *heritage* que yo tenía. Como que tenías que identificar, de alguna manera, a algunos artistas que un poco habían hecho más o menos lo que tú andabas buscando. Y yo había visto el año 2013 en Chile la obra “*Hamlet*” de *The Wooster Group*, que es que actores reencarnan el archivo fílmico de “*Hamlet*” en Estados

Unidos, que es un archivo del '60 y tantos. Entonces como que reenactan los movimientos. ¿Qué me había pasado a mi con eso? Lo encontraba genial, porque *The Wooster Group* lo encuentro increíble, pero si me pasaba que era como "la coreografía". Cuando la obra partió, me acuerdo el 2013 yo igual era pendeja, era como "güe** ¿qué es esta gü**? No, la ca**" Y a los 20 minutos ya se agotaba el mecanismo, porque tú decías, "ya po, pero ¿qué más? Osea, me vas a copiar toda la gü** pero, ¿qué pasó? ¿Qué nos pasa en los cuerpos?". Bueno y ahí se generó en mi una pregunta respecto a la memoria, respecto al gesto y respecto al archivo que me hizo hacer muchas otras cosas después. Entonces "*Cuerpo Pretérito*" en algún punto respondía a ese estímulo increíble que había visto alguna vez y que había desarrollado teóricamente y prácticamente en mi magíster, pero nosotros queríamos encontrar algo más. Nosotros ocupábamos el concepto de *reenactment* de la Rebecca Schneider, de este reencarnar, de este *reenact* de la acción, ¿que pasa en eso? No solamente tienes el registro, ¿qué le pasa al cuerpo cuando hace eso? ¿Qué construye ese cuerpo en relación a ese tiempo viejo y este tiempo nuevo?, y ¿qué sucede en este tiempo sincopado que aparece como un tercer tiempo? Como hay un cuerpo antiguo y hay un cuerpo nuevo entre esos dos cuerpos existe un tercer cuerpo. Como hay un tiempo viejo y hay un tiempo nuevo entre esos dos tiempos también surge un tercer tiempo. Tercer cuerpo y tercer tiempo. Eso es lo que nos empezó a pasar cuando empezamos a indagar.

Entonces nosotros, si recuerdo bien, hicimos un planteamiento de la investigación que tenía una fase teórico-práctica, luego ensayos, composición y muestra. Lo teórico-práctico estaba calendarizado en sesiones teóricas en las que yo quería que toda esta teoría que yo había conocido respecto al campo de la performatividad del archivo, la memoria y todo eso, se la pudiera yo traspasar a mis compañeros y compañeras, de alguna manera porque no hay mucha teoría en relación a eso traducida al español, los referentes más potentes diría yo. Entonces yo hacía un ejercicio muy básico pero que creo que fue muy bueno. Habían textos muy complicados, como textos de la Rebecca Schneider o de la Amelia Jones que tenían que ver con esto y yo quería como transmitir esa idea. Y lo que hacíamos era que les explicaba muy en fácil, les hacía una traducción muy fácil de uno de los párrafos más importantes de esos textos. Entonces empezábamos a manejar conceptos que no estaban en la bibliografía nacional o la bibliografía hispana para poder referirnos a las cosas, o les mostraba también referentes respecto de eso que había estudiado yo, de manera de que tanto los *performers* como los creativos se acercaran al objeto de estudio.

Paralelo a eso, nos dispusimos a hacer, porque esto tenía dos líneas. Se plantearon dos líneas de investigación. La primera línea se llamaba "*Gestus social* como discurso" que era básicamente el archivo fílmico. Nosotros partimos de la premisa, ese archivo no es solamente un archivo, es una especie de dramaturgia corporal escrita en luz de lo que se hizo alguna vez. Importa muy poco lo que se dice, sin embargo, lo que se hace en términos de acción, de gesto, y todo eso, es una escritura de esa obra. Nosotros podríamos decir que si tú le sacas el audio a eso y todo, eso también es "*La Negra Ester*". Entonces nos queríamos meter en ese mundo gestual que nosotros lo llamábamos *gestus social* en esa etapa porque no sabíamos muy bien tampoco que era. Y lo llamábamos *gestus social* porque sabíamos que había un vínculo entre la construcción de lo que los actores hacían con el contexto sociopolítico en el que esos actores estaban insertos. Entonces hablábamos que esta obra estaba escrita el luz, digamos, como que uno podía ver toda la escritura que había corporal, y también esa escritura dependía no solamente de lo que el *performer* había hecho ese día cuando se grabó la obra sino que, además, no era un registro hecho de una obra que se dio una función y alguien grabó, era "*La Negra Ester*" hecha para cámara. Porque era un registro hecho en la Estación Mapocho, en donde se había pensado cómo hacer "*La Negra Ester*" en cámara, no había público, se grabó, hay cosas que salen en ese registro que no salen en la obra. Entonces había también un discurso respecto de los planos. Todo ese mundo también era una línea de investigación práctica, y después podemos ahondar en qué hicimos, los ejercicios que hacíamos y todo eso.

Y la otra línea principal se llamaba "Historicidad de la construcción de los personajes" y esto estaba basado básicamente en testimonios de los actores que habían construido estos personajes, también en escritos relacionados al proceso de creación que tuvieron ellos, al contexto sociopolítico en el que estaban insertos esos actores en particular (estamos hablando del elenco original). Y estas dos líneas en algún momento las íbamos a explotar para en algún momento enjambrar o, de alguna manera, interconectar ciertas cosas respecto de estas dos líneas.

Ahí hay diferentes ejercicios. Hubieron entrevistas. Había, por ejemplo, una entrevista a Boris Quercia, que fue muy bacán, nos contaba cosas respecto de la creación y todo, pero no todos lo

actores respondían al llamado del testimonio. Bueno, además que había un recelo asqueroso, así como, “¿por qué están haciendo una obra de nosotros?”. Era muy *star*.

Y en eso de las entrevistas no tuvimos tantas entrevistas y dentro del proceso nos empezó a importar menos las entrevistas con los actores, nos dimos cuenta en todo el mundo que había en esta construcción del gesto, en lo que había en el video y eso empezó a tomar mucha más fuerza, y las pocas entrevistas que tuvimos nos dieron un camino. Una de las entrevistas más determinantes fue la de Daniel Palma que era, como los actores no nos pescaban mucho, en algún momento yo me contacto con el Daniel, que fue el diseñador de la obra, que él tiene Sida y está ciego. Entonces, cuando yo me junté con él, y como también teníamos todo este *background* de haber estudiado un poco el contexto sociopolítico de toda esta generación y para nosotros, perdón y ahí se me olvidó algo importante, y para nosotros el estudio del gesto, indagar en el lenguaje actoral y *gestus social*, en relación a cómo este sintonizaba con este contexto sociopolítico en el que estaba el advenimiento de la democracia. Muy en básico. Estos cuerpos festivaleros, estos cuerpos alegres, estos cuerpos de colores, estos cuerpos hipergestuales que no hablaban solamente de una obra de teatro, hablaban de un ánimo país. Entonces al final, lo que empezaba a pasar, era como esta pregunta del gesto en términos de lo que había en el archivo, el *gestus social* de eso que construyeron esos actores o los *gestus* que construyeron esos actores en relación a ese tiempo, y ese tiempo mirado desde la perspectiva del hoy.

El Daniel Palma nos da una entrevista que para mi fue muy potente y fue muy revelador porque, no sé, nos juntamos en Baquedano en un café, y él me hablaba de la escenografía, ciego. Me decía, “bueno y acá había una cuestión, y por este lado estaba esto”. Bueno, y me habló de miles de cosas, fueron horas y horas de hablar con él y nos juntamos más de una vez, pero a mi me empezó a parecer muy interesante también el espacio. Entonces, ahí empezó a surgir por dónde entramos a esto, porque estábamos haciendo ejercicios mucho rato con el video. Yo lo que hacía básicamente era editar videos en los que cortaba todas las transiciones que tiene de un gesto a otro, entonces yo quería llegar a la claridad extrema del gesto. Si Boris Quercia entraba caminando, miraba pal lado, hacía así, pla, pla, entonces empezaba a aparecer como un lenguaje de señas que era una edición que yo hacía en el computador y después eso llegaba al laboratorio y los cabros, por ejemplo, empezaba una primera etapa, se aprendían la partitura, luego con esa partitura deconstruían la partitura. Hacían esa partitura de distintas maneras como por ejemplo 100% de ejecución en el cuerpo, y después 20% de ejecución en el cuerpo 100% de ejecución interna. Entonces empezaban a aparecer distintas aristas, distintos lenguajes, distintas maneras de acercamiento a esos gestos pero yo creo que lo que más aparecía era eso que estuvo en un cuerpo antiguo, puesto en un cuerpo nuevo. Habían también momentos en que, no sé, hacíamos hasta coreografía, todos los actores hacían solamente lo que hacía Boris Quercia y lo hacían todos igual, y obviamente aparecía como una sublimación de algo que era tan simple y aparecía como una sublimación y era como estar frente a, no sé, cuando te muestran la momia: “miren este hueso” y tú veías eso como actores en el 2.000 no sé cuanto haciendo lo que un actor patipelado hizo en el '80. Entonces, empezó a surgir yo creo algo que para mi en términos de dirección fue importante, que era esta sublimación del tiempo y de los objetos de lo antiguo, y empezamos a entrar en el lenguaje museográfico, especialmente desde la dirección. Era algo que igual estaba en mi, pero empecé a preguntarme por cómo lo museográfico sublima, miente. A ti te pueden solamente poner un foco específico de luz un poco blanca en una cosa muy limpia, y yo te digo, “esta mano es la mano de Michael Jackson” y tú vas a pensar que es la mano de Michael Jackson. Ese mecanismo de la museografía como una manera de estar en diferentes tiempos pero también de enfocar y de reconstruir una historia, de generar una otra historicidad, como mentir. Yo decía, “¿quién me dice que la momia del cerro El Plomo es la momia del cerro El Plomo cuando yo la voy a ver?”. Y ahí empezamos a indagar en eso y es súper interesante lo que aparece en la museografía porque en general la museografía tiene muchas mentiras. Por ejemplo, hay una ley que dice que uno ya no puede tener cuerpos en los museos, todo lo que hay en general en museos de Chile, al menos, son réplicas, porque por ley los cuerpos no pueden estar.

Entonces, como Daniel Palma nos hablaba del espacio y él nos reconstruyó en términos de memoria muchas cosas, nos dijo dónde estaban algunas otras cosas. Luego de eso yo me voy con otros compañeros, con la Charlotte Elmuset que es una francesa, que es amiga mía, que estaba en Chile en ese momento, que trabajo en el proyecto haciendo fotografía. Nos vamos a San Antonio donde había existido la Negra Ester realmente, porque ya estábamos como en el cuerpo y en el espacio,

no nos importaba tanto los actores, los testimonios, ya se había ido esa cuestión. Nos había servido para contextualizar pero no nos parecía, y porque lo que más resultaba de cuando les preguntábamos a ellos eran como las peleas, y nosotros no íbamos a hacer una obra de eso. Estuvimos a punto de hacer esa obra: la precariedad máxima, este grupo de actores que se pelean, en un momento hicimos una muestra de hecho y aparecía como la Rosa Ramírez muy vieja, era muy chistoso, era como una comedia, pero dijimos no nos vayamos por ahí porque nos van a destruir. Y, además, que yo sentía que yo me salía de la primera pregunta que tenía. Entonces dije, “no”. Gesto, espacio. Estos tiempos, un tercer tiempo, estos cuerpos, un tercer cuerpo.

Nos fuimos a San Antonio donde existió la real Negra Ester y donde todos iban a tomar, los que hicieron “*La Negra Ester*”, cuando hacían funciones en San Antonio. Y es muy raro porque en ese lugar habían cosas reales de ese bar, de lo que escribió Roberto Parra, lo que vio Roberto Parra. Entonces ya ahora nos aparecía como un cuarto tiempo: está la obra, que es lo que él escribió (Roberto Parra) que fue en el ‘88, pero también está lo que él vivió realmente, porque esa obra también era un archivo de otra cosa, que era otro tipo de tiempo. Entonces se hacían unas sincopaciones de tiempo y espacio que nos parecían interesantes. Y ahora se nos metía no solamente la obra sino que se nos metía el puerto y objetos reales de San Antonio, porque nosotros nos trajimos objetos reales de ahí.

Cuando empezamos a hacer la obra obviamente era demasiado alambicado todo, así como, “es como le explicamos a la gente que esta silla es la silla de ahí”, etc. Entonces al final todo se dramaturgizó, hay piezas que te dicen “esta es la silla real, esto se encontró”, y se empieza a generar esta dramaturgia que, en general, la puesta en escena del museo estaba más en mis manos, porque como habíamos concebido esto como una experiencia museal teatral, el rol de Bosco no es ser el dramaturgo de la obra sino que es el dramaturgo de la gran pieza de esta experiencia museográfica teatral. Entonces, hacíamos ensayo con el video. Estudio de gesto, composición. Los actores se sabían, no sé, habían actores que se sabían 5 personajes, 10 minutos de video. Teníamos puros cortes, “ya, yo me sé la Japonesita”, “yo me sé esto”. Después ellos armaban. Lo que yo hice con ellos fue que cada uno se supiera un repertorio de 10 partituras, de distintas maneras, que las probaran en distintas velocidades. Hacíamos un ejercicio también de qué otro personaje aparecía con eso. Había un trabajo de cuerpo ahí pero que se estancaba, que era lo que yo te mencionaba que pasaba con *The Wooster Group*, guardando las proporciones obviamente, pero que era como que el gesto tiene un límite. Porque nosotros trabajamos: el gesto en el tiempo, el gesto en el espacio, el gesto en el cuerpo del actor. Así, un actor que se demoraba 20 minutos en hacer un gesto y aparecía algo hermoso, entonces tú decías, “ya, pero ¿yo voy a hacer una obra de cómo un actor hace un gesto en 20 minutos? No”. Sin embargo, las corporalidades que aparecían eran infinitas, se ramificaban las posibilidades de lo físico, de lo corporal, de la respiración. Los llevaba a lugares distintos en términos de interpretación del actor. Lo que había ahí era un ejercicio de profunda diversificación de lo físico, de lo respiratorio, porque no se trabajaba solamente el gesto así no más, sino que se trabajaba también en términos de la respiración, en términos de la potencia de la respiración, de cómo ese cuerpo se iba invadiendo de este gesto y en el estado en el que terminaba. Y eso para nosotros fue súper bueno en el sentido de entender cómo queríamos trabajar con el gesto, también como entrenamiento actoral para entrar en un tono. Porque finalmente nos dábamos cuenta también de que ellos hacían esta obra que era una obra casi que de calle, una obra de caja negra. Entonces, aparecían otros cuerpos. Y recuperar ese cuerpo de los ‘80 era también a través del gesto, a través de lo que ellos habían hecho. Eso por una parte.

Estaba la otra dimensión que era lo museográfico que eso empezó a aglutinar, a componer todo lo que teníamos. Entonces fue una manera, un procedimiento que yo encontré para poder llevar a quienes presenciaran o experimentaran esto en una lógica, en una narrativa que los hiciera viajar, y por eso elegimos lo del museo, lo de la experiencia museográfica. Y después, como una última etapa, nos quedamos con ciertos personajes. Ya no trabajamos casi todos los personajes de “*La Negra Ester*”, sino que nos vamos a quedar con la Japonesita, con Roberto, la Negra, y no me acuerdo más, eran como 5 personajes. Entonces decíamos, porque finalmente lo que decíamos al estudiar todos estos cuerpos, decíamos, “*La Negra Ester*” es como nuestra mini comedia del arte. Están todos los estereotipos del chileno pero, ¿qué pasa con eso?” Nos parecía muy antiguo: “La güe** puta”, “El güe** que se enamora de la puta”. Además, que si tú ves, hoy día sería un horror. O sea, la dramaturgia, que es hermosa, igual es súper machista: “ese potito”, “esa boquita”. Entonces nosotros decíamos, “¿qué pasa con eso? ¿Qué responsabilidad tenemos de hacer nosotros eso

ahora?” Y ahí entraba otra pregunta, y nosotros decíamos, “¿quiénes son esos cuerpos hoy día?” Esa pregunta también entró, no tan al final, pero en el proceso de investigación. ¿Quién es esa puta hoy día? ¿Quién es esa mujer? Quizás, decía el Bosco, esa es quizás la haitiana que acaba de llegar, la Negra Ester ya no existe. Quizás la Negra Ester es la haitiana. Entonces lo que hicimos fue que cada uno de nosotros buscó, con distintas reglas, como habíamos estudiado los gestos de los personajes, busca un símil en el hoy, de ese personaje. Una persona que se mueva de esa manera o que se relacione con esto. Y desde ahí encontramos una mujer que se llamaba Sandra Barraza que era una prostituta de hoy día que nos dio un testimonio. No ejercía en el momento que nos dio el testimonio, había ejercido durante la época en que esta obra se había hecho. Entonces, había un otro tiempo que aparecía con eso, y nos quisimos quedar con ese personaje. Entonces, después todos esos testimonios pasaron a ser escuchados por Bosco y el Bosco se queda con el testimonio de esta mujer, que le pone Sandra Barraza, y hace una especie como de reescritura. Y ahí si quieres yo creo que él va a estar feliz de hablar de, no sé po, él proceso que él hizo que tenía que ver con rescatar uno poco, que era también museográfico, rescatar la manera del verso de todo eso. La figura de esta nueva Negra Ester en donde aparecía una nueva Esperanza, la Esperancita, que para nosotros tenía mucho más que ver con la esperanza dentro de todo lo que habíamos estudiado, habíamos vivido en el proceso, para nosotros la Esperanza era Andrés Pérez, era Daniel Palma, eran los ciegos, los que habían quedado ciegos, los que habían quedado pobres desde el teatro, los que habían muerto, porque la Esperanza era la esperanza de la democracia que venía, de este nuevo tiempo que nunca fue. Roberto Parra, por otro testimonio, llegó a ser el hijo, pasa a ser un hijo de esta prostituta, ya no su enamorado sino su hijo. Entonces, se hace toda una reescritura con personajes contemporáneos que podían de alguna manera contener este mundo gestual. Porque decíamos, “¿quién se mueve como Roberto Parra? Podría ser este pendejo que yo encontré, habla de esto, dice esto, dice esto de su madre”. Entonces era, ¿cómo los ecos de estos *gestus sociales* aparecen en sujetos del hoy? Con todo ese material Bosco vuelve a armar una nueva dramaturgia, que esa es la pieza 43, que es “*Sandra Barraza*”. Y ahí se va de alguna manera concatenando este viaje, y al final yo diría que como que lo que más me queda marcado del trabajo de lo que al final constituye la puesta en escena es este viaje museográfico, llegamos a la pieza 43 y al final, en términos de interpretación, si lo quieres llamar así, o de la *performance*, digo corporal en el sentido de cognitiva-vocal que hacen los actores, es habitar estos tiempos, este primer, segundo y tercer tiempo que emerge, este primer, segundo, tercer, cuartos cuerpos que emergen en una materialidad que es bastante concreta. Que es mantener la partitura original, o sea, nosotros al final, habíamos experimentado mucho, y al final con lo que nos quedamos fue, “haz la partitura cómo es, con los tiempos que es en el video y cómo eso, que es una cosa tan fija permite que entre esta nueva dramaturgia”. Y ahí empezó a aparecer algo muy interesante, porque el actor estaba obligado a, por ejemplo, sabía que tenía que hacer esto y había llegado esta nueva dramaturgia. Entonces en esta nueva dramaturgia, en esta primera escena hay una mujer, hay una mujer muerta, entonces, llegaba, hacía la partitura, empezaba a hablar y este nuevo tiempo, estas nuevas palabras y esta nueva persona empezaba a aparecer pero en el cuerpo antiguo. Y ahí yo creo que se logró esa vivencia de sincopar tiempos, que al final fue una manera de sincopar tiempos, de sincopar cuerpos y de sincopar vivencias. Como que las resonancias respecto de lo de ser puta, de sentir un amor profundo por alguien, de que no se te vaya, todo eso que existe en los personajes de “*La Negra Ester*”, viven también en otros sujetos contemporáneos, viven en otras circunstancias, en otros tiempos y en diferentes cuerpos.

Y para poder lograr eso, porque también era medio complicado, a mi me carga explicar las cosas, pero como que había que explicarlo un poco porque igual estábamos trabajando con muchas cosas. Este lenguaje museográfico del principio que te va explicando, que te va llevando, para mi sirve en ese sentido, porque te hace desembocar en lo otro. Y te hace experimentar también, que era algo que yo quería que pasara, que no fuera una obra que solamente pudiera ser vista, como que me parecía, “esto tiene que ser tocado”. Porque a mi me pasaba que iba a la cuestión de San Antonio y me hablaban, “sí, mira esta era la silla donde se sentaba la Negra Ester”, y yo, “¿y esta era la Negra Ester real?” No sabía si me estaban mintiendo o qué. Y yo decía, eso cómo no lo va a sentir alguien, no se lo puedo transmitir, no se lo puedo poetizar, sentir esa emoción de estar ahí y de que las cosas son. Bueno, y los objetos también renuevan una otra vida, los objetos que nosotros rescatamos, que reconstruimos. Este nuevo vestido de la Esperanza se vuelve a poner en otro cuerpo y viene a narrar ahora esta otra historia que es de este artista que ya está olvidado, que es básicamente Andrés

Pérez, que se va al cielo, que muere. Entonces, eso diría yo, y solo te quería leer una cita que es muy corta.

Aquí, yo creo que esta era la cita que para mi fue una de las que me guio en el proceso, que me ha guiado dentro de lo que he estado investigando. Es una cita de la Rebecca Schneider que dice, esto está traducido: *“En el archivo la carne desaparece. Según la lógica del archivo la carne no puede albergar ninguna memoria del hueso. En el archivo solo el hueso habla de la memoria de la carne. La carne es un punto ciego.”* Entonces acá pongo: “En esta reflexión de Schneider, ella posiciona la desaparición de la carne como un símbolo de lo irreparable e instala a través de esta analogía la noción de hueso como materia memorialística de la carne. En esta analogía el archivo es señalado como una especie de cadáver esquelético en donde la carne ha desaparecido y su ausencia da cuenta de una presencia desaparecida. Considerando esta teoría de Schneider esta investigación escénica revela la siguiente pregunta, si entendemos el archivo audiovisual de *“La Negra Ester”* como una especie de estructura ósea, ¿qué hay en los restos del archivo audiovisual que den cuenta del concepto de *gestus social* que esta investigación observa...?”, y después explica distintas cosas. Pero, finalmente, había que asumir que la carne había desaparecido, que nosotros nunca íbamos a poder recuperar *“La Negra Ester”*, eso había desaparecido. Si es que existe el hueso, que el hueso es súper duro, es como la forma, ¿qué de esa otra carne o de nuevas carnes pueden aparecer si yo voy al hueso? Si yo recupero el hueso. En ese sentido se entendía el archivo fílmico como eso, como algo súper duro también, porque era 2 mt. para allá, 2 mt. para acá, plano siguiente, B, plano A, plano no sé qué, y era una coreografía que te sentías súper atrapado. Pero cómo esa coreografía, una vez que te la habías aprendido muy bien, empezaba el hueso a tener una carne porque entraba otra palabra, porque entraba otro tiempo, porque entraba otro objetivo, me entiendes. Como que había que abrir ese hueso y darle un nuevo cuerpo. Eso, más o menos, y así se fue componiendo la obra. No sé si me fui muy por las ramas.

CZC: No, está perfecto. Lo que pasa es que contestaste muchas de las cosas que te iba a preguntar, pero está perfecto. Porque me ayuda a entender el proceso general y los distintos tipos estrategias que utilizaron para crear, porque tiene muchas etapas.

SM: Eso, se me hace muy difícil explicar, porque se me hace muy difícil separar las cosas. Para mi es necesario reconstruirlo para poder acordarme porque si lo veo por separado no entiendo qué cosa viene de qué.

CZC: Hay algo que me queda todavía como para cerrar esa idea en torno a los materiales. Entonces Uds. utilizaron como base el material de archivo fílmico, principalmente ¿Ese fue el único archivo más los testimonios? ¿Qué tipo de materiales utilizaron?

SM: No, también nosotros recolectamos más archivos como fotografías, fotografías de *“La Negra Ester”*, pero en un minuto fue como “no, dediquémonos solamente al archivo fílmico”, porque la fotografía es una cosa y todo. Pero como tú sabes en la obra hay una parte en la que la gente reconstruye una foto de *“La Negra Ester”* a través de un audioguía, y eso es parte ya de la etapa de composición de la obra, de lo que yo había sentido que había servido. Porque nosotros hicimos un laboratorio, dentro de los laboratorios que hicimos hubo un laboratorio en que hacíamos la parte museográfica, y yo quería probar esto del audio, de poder poner en la carne este hueso. Y, ¿cómo era? A pura instrucción, que era un poco lo que hacían los actores; “tengo que poner el codo para allá, tengo que poner la cabeza para allá, la no se cuanto va para allá” Que finalmente ese fue muchas veces el monólogo interno de los actores, y los actores se desesperaban. Era demasiado preciso, pero ellos tenían que lograr romper eso. Y yo creo que así, si tú me preguntas, ni cagan** lo lograron todos. Yo creo que en términos también por experiencia, edad y cuerpo, bueno en un minuto nosotros nos dimos cuenta, “güe**, esta obra hay que tener cuerpo para hacerla, o sea, no la puede hacer cualquier actor”. No estoy, a ver, la Valentina, que es de la que te voy a hablar, es una actriz buenísima, es súper chica además. Pero era muy chica, como que ella no podía, se desesperaba, porque es como salir de la escuela, y al final yo la había elegido un poco como quería tener gente buena onda cerca y alguien más chico, siempre políticamente he pensado que alguien más chico tiene que estar en los equipos, que alguien entre de una nueva generación y todo eso. Y

creo que la Vale súper bien, pero le costó mucho más entrar y no atraparse en lo físico, porque lo físico era una trampa, porque estabas en la precisión. Había que ser muy así, el Armin muy alemán, él como un güe** muy alemán se aprendía todo, todo, todo, en un momento como que se atrapaba, llegaba a llorar y en un momento la gü** volaba, pero para que volara había que hacer físicamente lo que había que hacer. La estructura. Y también tener esa capacidad de sublimar eso que estabas haciendo y de encontrarle otros ecos físicos. Y para esa obra había que tener un trabajo físico. Nosotros con el Bosco después nos dimos cuenta y fue como “bueno, está bien, experiencia, acá se necesita un cuerpo con un nivel corporal mucho más brígido”, porque el cuerpo está narrando todo el tiempo. Ah, lo que tú me habías preguntado, entonces, trabajamos con fotos y al final dijimos solamente una foto porque nosotros hicimos un laboratorio en el que invitamos a amigos, ponte tú, estaba la Charlotte que es la fotógrafa, la francesa, había una amiga mía que vino, y en ese momento hicimos eso del audioguía y de hacer la foto. Funcionó. Y en ese laboratorio, en la etapa en la que estaba la Charlotte, hicimos también que los actores hacían el video y ella fotografiaba en escena. Entonces aparecía el video, lo que los actores hacían en escena y una fotografía en vivo. Era muy interesante. De echo ese es un laboratorio que a mi me encantaría hacer. Era increíble. Pero era una obra de 40 palos. De un nivel de tecnología, de tener un sistema operativo que pudiera proyectar las imágenes en el momento en que la fotógrafa tomaba la gü**. Entonces se generaba una multiplicación de planos, cuerpos, objetos. En relación a un solo archivo se generaban miles de otros archivos. Y eso era muy bacán pero era otra obra, muy cara y que no atacaba finalmente igual lo que nosotros queríamos atacar, que era mucho más pobre.

CZC: Y aparte de, ya, la foto, lo audiovisual, y todo lo que generaron, por ejemplo, en la segunda parte, en “*Sandra Barraza*”, eso ya es a partir de esos materiales. O sea, eso es puro material creativo a partir del material primigenio, por así decirlo, ¿o no?

SM: “*Sandra Barraza*” surge en una etapa en la que ya habíamos pasado por aprendernos los cuerpos de casi todos los actores, de clasificar esos cuerpos. Nosotros teníamos clasificaciones. Porque lo resultó como obra es una cosa pero el proceso que hubo acá, acá hay mucho ejercicio de cosas que si nosotros lo volviéramos a retomar creo que podrían llegar a tener, si uno lo afina y todo, cosas metodológicas en relación al entrenamiento del gesto del actor y de hartas cosas que se podrían generar. Porque igual hicimos cosas que no se ven, son como inmanentes, así como están pero no están. Por ejemplo, nosotros clasificábamos, cuando yo te dije que en algún minuto nos quedamos como con 5 personajes, o 4 personajes. Entonces era “el borracho”, “la puta”, “el travesti”, put* perdón no me acuerdo, y otro más, pero era como un ícono. Era como si nosotros tuviéramos que hacer nuestra propia comedia del arte de esta gü**, estos son los espectros. Dentro de ese espectro busquemos testimonios, una vez que esos testimonios se buscaron, nace “*Sandra Barraza*”. De echo, “*Sandra Barraza*” ya estaba escrita cuando nosotros empezamos a probar con el mecanismo de fotografiar en escena, ponte tú, el video y todo eso. Y que después fue como, “no, ya, esto es demasiado brígido, bacán haberlo experimentado, alguna vez vamos a hacer algo con esto, pero se guarda”.

CZC: Ya. Y luego de eso surge “*Sandra Barraza*”

SM: “*Sandra Barraza*” se había estado escribiendo, y ya estaba escrito. E hicimos esa última exploración y dijimos, “ya, de todo esto con lo que hemos estado”. Nos sentamos con el Bosco, en general, yo. Funciona en términos muy colaborativos igual el colectivo, como que el Bosco está en el lado dramaturgico pero hizo la asistencia de dirección. Él iba a actuar al principio pero no coincidieron unas fechas con el GAM, entonces, lo tuvimos que reemplazar. Lo reemplazó el Armin. Pero con él hablábamos un poco, veíamos lo que iba pasando los ensayos, para donde iba la cuestión y ahí íbamos tomando decisiones, también. Y en ese sentido es como, “güe** esta gü** es espectacular, la foto, pero estrenamos en 2 meses más”, porque igual te llega la gü**, aunque tengas un año. “Vamos a estrenar en 2 o 3 meses más, no nos podemos meter acá”. Entonces, ahí empezamos, “ya, a ver, ok, tenemos esta nueva dramaturgia, tenemos las partituras”. Y al fnal nos fuimos a lo más básico. Habíamos investigado miles de güe**, y lo más básico fue como, “ya, párate ahí, haz la partitura tanto”. La hacía, pa, Esperanza. Que era la Esperanza antigua, la Esperanza del

'88. "Pa", hacía la Esperanza del '88. Ya, esta Esperanza del '88 ahora dice esto, que es la Esperanza nueva, que es esta vieja cuica que es al principio, que después transita a otro personaje. Y ahí empezaba a aparecer algo. Habíamos llegado a lo más simple, habiendo viajado todo eso, pero había que haber tenido todo ese viaje para poder sublimar toda la narración gestual, la narración espacial, que entrara este otro cuerpo. Al final lo que te dabas cuenta era como ese actor se había convertido, después de tantos meses haciendo a ese güe**, copiándolo y todo, se había convertido no solamente en la Esperanza, se había convertido un poco en Willy Semler. Se movía como él, hablaba como él, y la vieja cuica era como un poco como él, y después se sacaba la peluca y uno decía, "oh, se parece como a Willy Semler". Era como que se simbiotizaban los cuerpos de los actores de dos tiempos distintos y los cuerpos de los personajes de dos tiempos distintos. Pero eso solo se podría lograr habiendo trabajado esos meses así.

CZC: Y entonces, como para entender. Uds. tenían estos materiales y la selección que hicieron de esos materiales, ¿cómo fue?

SM: Yo tenía la misión de escribir el viaje museográfico, porque en un momento se decidió, "tenemos todas estas piezas, compongámoslas, compongamos esta obra". Para mi, mi impronta, o sea mi base, era como yo leí mucha museografía, para mi no era teatro, era museo. Entonces, miraba mucha iluminación de museo, me iba mucho a los museos a solamente estar en un museo y qué pasaba ahí, leí acerca de composición museográfica. Si tú pones algo a la derecha, o tipos de desclasificación de información dentro de la museografía. Entonces, yo escribí toda la parte del museo, todas las piezas que iban ahí. Además, que era la que más me había juntado con Daniel Palma y tenía todo este relato de él.

CZC: Y perdona, ¿la construcción de la museografía fue a partir principalmente de los relatos, de los testimonios de Daniel?

SM: Hay hartito del testimonio de Daniel pero hay hartito del proceso. Fue como, todo lo que habíamos juntado era un poco como una tesis, era como un poco escribir una tesis. Era como, "ya, en esta parte del proceso leímos sobre lo que la María de la Luz escribió sobre estos güeo***, entonces la frase: "El gran circo teatro se constituye como...", esta frase, más esta foto, más pasan por aquí y tocan una cuestión que no sé qué, pasan por acá y se pintan como la Negra Ester, me entiendes. Como que había que construir un viaje y yo creo que ese viaje contiene hartito de lo que fue ese proceso, de investigación de nosotros. De ir descubriendo objetos, de ir descubriendo cuerpos. Porque al final lo que nosotros estábamos investigando era el lenguaje actoral de ese tiempo, y qué contenía ese lenguaje actoral, esos gestos de ese tiempo. Porque hablar de los gestos de esa obra, de que esta obra está escrita en luz, en gestos, es hablar de un lenguaje actoral de ese tiempo. Que es un tiempo post-dictadura en donde el cuerpo ha sido mutilado, castigado, y en esta obra aparece como un primer lugar de enunciación, aparece como "estoy vivo", completamente vigoroso, sudando, gritando. Ahí hay algo político y eso había que lograrlo, había que volver a instalarlo pero como museo. Y eso era lo lindo, para mi, que eso aunque uno lo hiciera era irrecuperable, aunque lo hicieras perfecto era algo que pertenecía a otro tiempo. Era raro, te daba risa, te daba mono, lo encontrabas asqueroso, y eso que güeo*** hacían con tanta pasión, era como "¡Oh, que ridículo!". Pero eso era bueno porque cuando a nosotros nos pasaba eso decíamos "ahí está el museo", porque nosotros ya no seríamos capaces de actuar así. Pero eso constituía un lenguaje que para nosotros igual se tornaba interesante cuando teníamos que hacer "*Sandra Barraza*", por ejemplo, que ellos tenían que, entraba el hecho de pintarse, el hecho de ponerse peluca, que era lo que hacían ellos, que era ese lenguaje. Estar ahí en comunidad y todas esas cosas que nosotros habíamos investigado, que nos habían contado, que habíamos leído, entraban en este nuevo lenguaje actoral que nacía del lenguaje actoral de ellos. Que no era solo lo que hacían en escena sino que era cómo se comportaban políticamente, civilmente o lo que hacían al entrar a escena, y eso constituía un otro lenguaje actoral que es el que compone la pieza en la que se actúa "*Sandra Barraza*". Y "*Sandra Barraza*" tiene un lenguaje actoral, como *performer*, y la otra parte del museo son otros *performers*. O sea, son ellos mismos que prestan sus cuerpos para hacer la última pieza. Pero, ponte tú, igual habían cosas súper básicas, que yo encontraba que era como "ya pero güe**, obvio que no eres la

misma". Pero el actor se involucra tanto que cosas tan básicas como, "¿cómo me comporto en el museo?" eran preguntas que aparecían, y son actores grandes. Pero era como, "ya, pero en el museo ¿quién soy?". Y como, "no eres nadie, eres un facilitador". "Ya pero, y si me preguntan". "Güe**, no". Y a ellos, y son actores súper talentosos y súper bacanes, pero yo creo que habían encarnado tanto y estaban en un lenguaje tan claro que después, habíamos llegado al final y tenían que hacer eso otro primero y después entrar en ese lenguaje. Entonces, eso los descalibraba.

CZC: Claro, porque ustedes estuvieron todo el proceso de creación en esa pregunta por el gesto, por el cuerpo, explorando en esos conceptos, pero cuando uno llega a la puesta en escena lo primero con lo que te encuentras no es eso. De echo, todo lo contrario, te encuentras con una pantalla, te encuentras con una voz, con un texto, con otro tipo de dispositivo y de a poco empieza a aparecer el gesto. Entonces esa graduación que desde la dirección tú encontraste creo que es súper importante porque si hubiésemos entrado de una, de golpe, a esa exploración con el gesto hubiese sido distinto, otra obra.

SM: De todas maneras. Bueno y ahora me acorde de algo. Que en el museo hay objetos pero también hay gestos, y esos gestos están rescatados de un fotograma. De distintos fotogramas. Como ellos se sabían distintas cosas y armaban distintos fotogramas, yo también cuando hice el museo dije, "este gesto de la Esperanza, este gesto de la Negra", y armamos así. Entonces la gente empieza a entender que el gesto como pieza empieza a ser relevante, y el gesto como pieza, y el gesto que está en el video, y después que está en el video el gesto en su continuidad. Después ellos hacen una escena, hacen un tiempo del video completamente igual, y después eso aparece en "*Sandra Barraza*", eso que hacen vuelve a aparecer. Entonces claro, como bien dices tú, hay una graduación respecto a la inmersión como al objeto de estudio más duro. Yo creo que, claro, el objeto de estudio más duro de "*Cuerpo Pretérito*" es el gesto de todas maneras, siempre lo fue y lo va a ser. Sin embargo, nosotros nos desviamos de eso porque también hablar de gesto en eso no es solamente hablar de actuación sino que es también hablar de un contexto político, de un contexto social y de algo que la gente vivió. Porque a lo que tú no podías renunciar con esa obra era que, además, que nosotros era terrible porque era como "ah, ¿vas a hacer una obra de "*La Negra Ester*"?" y tú como, "sí", "AH!" O sea, era como que tenían una expectativa. Y era como, "ni cagan** esto es '*La Negra Ester*". O sea, yo le decía a los chiquillos, porque ellos también sentían esa presión, yo les decía, "esto no es '*La Negra Ester*", nosotros no tenemos que generar lo que generó. Nosotros, es un tiempo nuevo, eso está muerto. Lo que nosotros tenemos que generar es una otra cosa respecto de sus cuerpos, respecto del espacio, y es una otra experiencia. Y, entonces, la gente se involucra mucho en la obra porque la vivencia del museo hacía que la gente se quería quedar a hablar de lo que ellas habían vivido en el '88 y lo que vivían ahora: "y es que yo viví esto y yo sé", y "usted tiene razón", o "usted no tiene razón", "no, eso no era así, esto era así". Y, al final, era como trabajar con un patrimonio de la humanidad. Que era una de las cosas que yo, no peleé con la Rosa para nada, pero le dije como, un poco, "no po, para el leseo porque esto no es tuyo".

Ah, y lo otro que modeló mucho como compusimos la obra fueron inacabables reuniones con ATN, con un abogado de derechos de autor que nos explicó la manera en que no nos podían demandar por hacer esto. Ahí hay un aspecto muy importante. De echo nosotros hacemos 1 minuto y tanto de la obra, como ese lapso, porque esa es la única manera de estar acogida a la ley de cita, que es un derecho humano. Tú puedes citar cualquier cosa, pero para que sea una cita tiene que durar un porcentaje. Por ejemplo, si tú obra dura 1 hora y media, y tú dices "no, es que yo estoy citando esto 50 minutos". No po, no es cita, estás plagiando. Entonces tú dices no po, yo tomo 1 minuto y medio del video y con ese minuto y medio hago una otra obra. Y, al final, eso es lo que nosotros hicimos y eso compuso la obra, también. O sea, las restricciones que teníamos eran infinitas. Era, "terror, mail". Mails como: "no hagas esta obra". Todo eso constituía la obra.

CZC: O sea, ¿pero ustedes finalmente trabajaron con 1 minuto y medio, que es el extracto como libre, de libre acceso?

SM: Sí, cuando nosotros decimos, "esta obra no se puede hacer porque tiene derechos de autor, porque estas personas piensan que es como un derecho así como una casa". Pero el resquicio era,

los gestos no están protegidos, entonces nosotros podíamos hacer toda la obra en gesto sin tener que pagar derechos de autor. Sin embargo, no podíamos reproducir todo el video en la obra, por eso reproducimos 1 minuto y tanto, y eso constituye una base para hacer toda la otra parte de la obra

CZC: Y ya así como, yo creo que es una pregunta más hacia ti como investigadora, pero también hacia la obra, pero, ¿por qué la gestualidad, por qué el gesto, por qué ese material y no otro?

SM: Ya, aquí entra, parto de la base que yo no me considero como directora, en el sentido de que no es que yo quiera dirigir obras, y cada vez sería como, “ojalá me llamen de Matucana 100 para dirigir”. No, no estoy ni ahí, porque no es mi campo. Me encanta hacerlo, siempre tengo épocas en la vida en que quiero dirigir. Terminé dirigiendo algo porque tengo la necesidad de una pregunta, porque me surge una pregunta escénica y nadie está tan obsesionada con eso como yo, entonces la tengo que hacer yo. Porque he tratado de traspasar la obsesión y es como, no. Entonces, yo creo que “*Cuerpo Pretérito*” responde a eso, a una pregunta artística que tiene que ver con la memoria, con el archivo y con el gesto porque sí me siento, obviamente, mucho más actriz o *performer*, intérprete, *performer* en todas sus dimensiones. Me dedico mucho más a la actuación. Entonces, de alguna manera, “*Cuerpo Pretérito*” es una obra de la actuación, diría yo. Es una obra que se hace preguntas respecto de la actuación, respecto a poéticas actorales antiguas y cómo estas poéticas actorales antiguas viven en un tiempo nuevo, y qué hablan de ese tiempo, a través del cuerpo. Qué dicen de ese tiempo antiguo y qué dicen de este tiempo nuevo en este tiempo sincopado. Que el hablar de otro tiempo no es hablar del pasado, yo creo que es una manera de hablar de hoy día. Mirarse en una foto para mí es decir qué soy ahora. O hacer Hamlet, o hacer Ofelia, dice más de ti o dice más del *performer* que de la Ofelia. Dice más de ese cuerpo, de ese cuerpo que está presente, de cómo llora, de cómo grita, de cómo dice. Y dice no solamente de un cuerpo específico, de cómo yo Samatha Manzur, eso da lo mismo. Dice de un cuerpo en un tiempo, y esa es una pregunta que esta todavía en el colectivo. Esto nace desde puras preguntas actorales, te estoy hablando desde la investigación en mi magíster a esto. Y lo que sigue ahora, que estamos haciendo un escrito, una investigación teórica pero que obviamente no creo que tenga como, no busca en ningún sentido ser una investigación hecha por Grumann, por ejemplo, o Mauricio Barría, pero es una investigación desde intérpretes, desde actores o creadores, en la que estamos algunas personas del colectivo. Está la pregunta de procedimientos performativos en lenguajes actorales post-dictadura militar. Y ese es como un segundo proyecto en el que estamos y eso debería salir en un tiempo más. Se ha demorado mucho porque, la contingencia, yo tuve un hijo y todo eso, pero estoy aún trabajando en eso. Y creo que eso pueden ser más obras que “*Cuerpo Pretérito*”, y no solamente obras. Están siendo escritos, está siendo discusión, está tomando distintas formas. Ponte tú, en términos como académicos igual me han invitado, como saben que estoy en esa pregunta, porque lo he hecho un poco con la Católica algunas etapas, como que saben que estoy en esa pregunta, entonces, me invitan a alguna clase de algo, de Historia del Teatro o de Actuación, y me preguntan por eso que estoy investigando. Y está todo en proceso porque yo creo que nos hemos hecho poco la pregunta de los lenguajes actorales que hemos tenido, o no sé si llamarlos lenguajes porque, bueno, ahí está la pregunta, no es que sean lenguajes, o no es que sean poéticas, porque no los podemos nombrar como tales, pero son procedimientos que han habido que ponen al cuerpo como un primer lugar de enunciación. Y a mí lo que más me insta a mirar esos cuerpos es que hayan surgido como una respuesta a un contexto socio-político dictatorial en el que se castigó al cuerpo y el teatro hace el gesto inverso. Subvierte esa realidad poniendo al cuerpo como un centro. Y también si haces la pregunta para adelante dices como, ¿cómo esos cuerpos que hablaban de esa manera, que estaban en un contexto en donde la *Performance Art* también estaba llegando a Chile, en donde los *güen*** se cortaban, Zurita “gua”, y el otro vomitaba, se actuaba de esa manera? Y hoy día Calderón, por ejemplo, no necesita hacer eso. Sino que pone a actores con la cara tapada, con micrófonos, y lo que importa son esos relatos, son esa historia, esa manera de contar. Y los cuerpos pasan a ser otra cosa. Yo no estoy diciendo que no ... O sea como que hay algo que pasa en la actuación chilena con el cuerpo que a mí me parece interesante.

CZC: Sí. ¿Y tú podrías considerar el cuerpo como un artefacto?

SM: A ver, yo creo que dependiendo de qué entenderíamos como artefacto. ¿Tienes alguna noción de lo que tú entiendes como artefacto?

CZC: O sea, como un objeto construido, o como herramienta para un otro fin, como objeto, en la puesta en escena. Me refiero al cuerpo en la puesta en escena, como un artefacto.

SM: En esa dimensión creo que dependiendo del contexto y de la obra. Y por eso me parece interesante porque, el cuerpo, así como en lo más básico en el teatro contemporáneo, está siempre esa tensión entre lo que el cuerpo es y lo que el cuerpo realiza. Lo que dice Philip Auslander un poco. Que es como, hay una tensión, todo el tiempo, incluso en ese teatro más *naïf* que es como, “oh soy el enamorado”. Entra el güe** y tú dices, “sí, es el enamorado”, pero es esa persona que es ese actor que, “oh, le sale baba”, “oh, como tiene las piernas”, “oh, es rubio”, “oh, es negro”. Esa tensión está siempre. Eso para mí también es actuación y también es cuerpo. Ahora, otra dimensión de ese cuerpo que actúa, que performa. El performar tiene distintos mecanismo, yo creo. Tú puedes decir que “mi rol en esta obra es copiar, copiar y reproducir, copiar y reproducir, copiar y reproducir”, y hay un escrito que yo hice para la FIRT hace unos atrás, porque yo analizaba un poco el procedimiento actoral que hacían los actores de *The Wooster Group*, con esta obra “*Hamlet*” que te digo yo (que ojalá puedas mirar). Que al final lo que hacían ellos, y que responde, yo creo que habría que entender el cuerpo en las circunstancias específicas de cada obra, y quizás una vez entendiendo un abanico de cosas uno puede decir, “ah, en síntesis podríamos decir que es un artefacto”, por ejemplo. Que yo creo que sí, que tiene mucho de artefacto, pero habría que probarlo. Porque los actores, ¿qué hacen en esa obra? Tú dices, “¿qué hacen?” Porque uno se marea mucho. Por ejemplo, yo en “*Cuerpo Pretérito*” decía, ¿qué están haciendo estos güeo***? Porque uno, “ah, que me emociono”. “No pero, ¿qué hacen estos güeo***? Estos güeo*** preservan a modo de momia un lenguaje actoral, a través de los gestos que rescataron de un video, que es una realidad muy acotada, la preservan para hacer entrar una otra dramaturgia, y esa otra dramaturgia son tiempos distintos. Entonces hacen una coreografía vivida, una coreografía entre lo nuevo y lo viejo. Cuerpo primero, cuerpo segundo, tercer cuerpo, y todo eso. En ese sentido, yo creo que en “*Cuerpo Pretérito*”, por ejemplo, y ahí habría que investigarlo más, el cuerpo es mucho más un *medium*. Está en el fantasma, está en una sensibilidad más que en un mecanismo muy mecánico. Está como en una sensación de que esto era lo que él hizo, ahora lo hago yo y lo transformo en otra cosa. Y soy otra cosa. En *The Wooster Group*, que es mucho más claro y también lo podríamos entender más como un artefacto, lo que hacen los actores es: tienen una pantalla gigante atrás, en donde corre el video. Está un poco editado también. Entonces entra el actor, y ellos entran al mismo tiempo, se sienta, hace así “bla bla bla”, “bla bla bla”. Editan el audio. Los textos no son los textos, son los textos editados. Entonces, por ejemplo, dice, “Hola, Señora Norita”. Entonces, la grabación quedó: “Hola señora No...”. Ellos hacen eso: “Hola señora No...”, y pasa otra cosa. Lo que hacen ellos es una copia, excelente, que tiene una traducción obviamente de cosas, porque son *The Wooster Group* y obviamente iban a hacer una gü** muy bacán. Pero finalmente si uno dice, “¿qué está haciendo este actor?”. El actor lo que hace es aprenderse más o menos la coreografía, pero el actor sigue mirando la pantalla, mira, captura, hace y reproduce. Entonces, yo lo que planteaba en ese estudio es que el actor en esa obra trabaja como cámara fotográfica. Ahí se podría decir que es más como un *device*, como un artefacto. Porque él dice, “miro, pa, pongo, pa, reproduzco. Eso hago, no tengo que hacer nada más, no tengo que meter otro texto. Lo respiro, lo hago.” Y es como una fotografía instantánea un poco lo que hacen ellos. Y en ese sentido sí, en ese sentido hay momentos en que el cuerpo funciona más como artefacto. Pero yo creo que son distintos los mecanismos.

CZC: ¿Y para ti en “*Cuerpo Pretérito*”, entonces, tiene que ver más con esta especie de espectro?

SM: Tiene como una dimensión más espectral, sí, una cosa un poco, claro, de fantasmagórica. Ser espejo de otro cuerpo, pero al ser espejo de otro cuerpo transformarme en otra cosa. Generar otros cuerpos.

CZC: Y, ¿cómo interviene la tecnología en el montaje? ¿Qué tipos de tecnologías Uds. utilizan?

SM: Nosotros utilizamos el mecanismo de la edición como un lugar de imponer una gestualidad. Porque una cosa es ver un video como es, otra cosa es editarlo en otra velocidad, o de saltar de, por ejemplo, ¿cómo nosotros traducíamos? Ya, estaba el video, y uno veía a la Negra Ester hablando en plano americano en el video, y de repente estaba plano completo haciendo así, y después plano en el hombro haciendo así. Y con eso hacíamos también, yo editaba un poco y a través de la edición dirigía, al editar en casa sin tener el cuerpo en vivo ahí, dirigía, ponía trampas para que el actor entrara en dificultades. Entraran de pasar, porque también era el escenario, está en el borde izquierdo y pasar del borde izquierdo al borde derecho atrás. Entonces, al componer esa edición, que era como una especie de dramaturgia corporal, el actor se enfrentaba a esa gü** y era una *nigthmare*. Era como, “¿cómo voy a hacer esto?”, “tienes que traducirlo”, “traduzcámoslo”. Y ahí empezaban a aparecer otras cosas. Veías al actor haciendo “pa” y después en un segundo corriendo como pi**, hasta llegar acá y detenerse. Y, entonces, esa partitura ya no era solamente esa partitura, era encarnando una tecnología, el cuerpo estaba encarnando la edición que le estaba imponiendo en un segundo llegar al otro lado del escenario. Eso, por ejemplo, también pasa un poco en el video cuando se reproduce, como hay cambios de planos, por eso hubo edición ahí. Entonces se empieza a ocupar el espacio, los actores y nosotros empezamos como con un cuadro imaginario: “hasta acá, hasta esta parte del escenario la gente está viendo el *screen*”, “ahí estás fuera del *screen*”, pero después nos damos cuenta, “ya, pero no puedes estar fuera del *screen* como nada”, ahí también estás construyendo un otro mundo. Entonces, empezamos a cachar que si ellos seguían respirando, que si ellos seguían actuando, se generaba lo que estaba en el *screen*, lo que estaban copiando, pero lo que posiblemente podían haber estado haciendo los actores en ese tiempo que no estaban siendo capturados por el *atom*. Yo creo que la tecnología que fue más protagonista en términos de cuerpo y que nos ayudó a también hacer entrar al cuerpo en algo drástico y de encarnar eso, porque era como encarnar la tecnología, no ponerla, fue el video en tanto una coreografía de luz y movimiento, pero en tanto también es un objeto manipulable, editable en el que tú puedes poner ciertos resquicios respecto de los tiempos, respetos de los planos, y eso pasarlo al cuerpo.

CZC: Y entonces igual ustedes a partir de esto, bueno, todo el tiempo están en un diálogo, en un vínculo entre una dimensión de lo real o de la realidad, que tiene que ver con el material de archivo y los documentos y los testimonios, y con la ficción que a partir de eso se genera. Hay un vínculo estrecho entre real-ficción que Uds. están trabajando todo el tiempo, qué incluso es una pregunta.

SM: Sí, de todas maneras. ¿Tú te refieres a cuando nosotros vamos a buscar testimonios al real?

CZC: Sí, más que nada mi pregunta tiene que ver con, ¿cómo se entiende desde la puesta en escena el vínculo real-ficción desde las dimensiones que tú quieras abarcarlo?

SM: Interesante esa pregunta porque tiene distintos puntos para abarcarlo. En términos de la actuación, por ejemplo, si nos vamos a lo que más nos interesa respecto a lo tuyo. Había algo de la realidad de esos actores, hablemos de la realidad de ese contexto sociopolítico. De esa manera de relacionarse, de esa gente que estaba soñando con un tiempo nuevo, de esa gente que se había tomado Matucana 100 y que después se lo quitaron. De esa gente que se maquillaba para que los vieran otras personas y que eso venía de la Arianne Mushkinne y que era toda una moda europea. Ellos estaban inscritos en una realidad. Esa realidad tiñó la ficción de nosotros, porque a nosotros nos parecía obviamente hermoso, pero al mismo tiempo ridículo, pero no por mala onda sino por la distancia del tiempo. Como cuando uno es chica y se acuerda que tenía el cumpleaños no sé cuanto y estaba con ese vestido color crema, y que te crees la reina, y lo miras ahora y dices “que vergüenza, parecía torta”. Es eso también, la distancia del tiempo y decir, eso que para mis papás, no sé, estoy hablando en general, pero para la gente fue “la volá”, “esto es la volá”, “esto ya es lo contemporáneo, es el teatro, es la comunidad, es el nuevo tiempo”, “lo estamos haciendo la ra**”, “somos bacanes”. Y después dices, “oh, esos güeo*** son bacanes, son la r**”, “ese tiempo no llegó, la democracia era mentira”, esta oposición se toma un gobierno y construye un mundo neoliberal en la que esa prostituta de la que hablaba esa obra no tiene ningún lugar, los espacios de marginalidad están aún existiendo. O sea, como que, sí, en términos de la realidad hay mucho que se cuele. En términos de lo real, así como habría que entenderlo... Pucha a mi igual me gusta esa, yo sé que es súper usada,

pero esa noción de lo real que, como estuve hablando con el Alfredo Castro por esta investigación que te estaba contando, él siempre habla de esta noción de lo real que viene desde la Lombardo, que lo real viene a ser esto que es lo indecible. Que es tan terrible como que estás en un auto, chocas y a alguien se le suelta la cabeza y se le sale y tú, "ihhh". Todo eso que tú no puedes mencionar, tú no podrías ni siquiera acercarte a teatralizar eso. Eso también es el real y era esta dimensión de entrar con estas personas que nos daban también miedo, porque es meterse con los fantasmas. Para nosotros igual era *heavy* porque era meterse con Jesucristo del teatro. En un momento era como, "es Jesucristo". El Andrés es todo para el teatro, el día del teatro chileno es él. Finalmente ese diálogo con los fantasmas fue así, también fue pedir permiso en algún minuto y dejar que hablaran. Igual había un minuto en que a mi me dejó de importar, ya todo lo que habíamos investigado ya estaba, ya estaba la base, ya los actores hacían, pero ya cuando teníamos que entrar en re articular estos personajes, el Bosco estaba solo leyendo, estaba escuchando los testimonios de estas personas, y leía mucho del Andrés también, y escribe. Yo creo que el Bosco escribe una Esperanza que es espectacular, porque el güe** logra hacer que Andrés Pérez esté en la obra, el güe** logra hacer que el Sida se meta. Porque nos empezó a interesar la prostitución, el Sida, y yo decía, "no tiene ninguna poesía esta gü**", "estos güeo*** se murieron", más allá de "*La Negra Ester*", este güe** se murió, lo mataron de alguna manera. De alguna manera mataron el sueño, el proyecto. Hay muchas dudas respecto de las circunstancias en las que él murió, de una precariedad que tú dices, "¿por qué alguien...?". Cualquier persona, aunque no haya sido una persona que haya, de alguna manera, colaborado o legado algo tan importante para un patrimonio cultural nacional. Independiente de eso. Nadie puede estar en esas circunstancias por el echo de tener Sida. Es una circunstancia de tan poca dignidad. O también el mismo Daniel que yo decía, "está completamente olvidado, desaparecido", viviendo a la mierda del mundo, viajando en metro ciego, 2 horas para poder encontrarse conmigo y poder contarme. Yo decía, "es de una marginalidad absoluta", y yo decía, "acá lo que va a aparecer es eso". Y hubo un momento en que nosotros, yo organicé, el Bosco escribió, porque nos encontramos con todas estas cosas, y las cosas empezaron a hablar solas. Y los actores, sin saber, yo creo que no había una dirección, nada. Era como "copia el gesto y la cuestión" y en esa Esperanza, porque también era una Esperanza que había hecho el Andrés, el Andrés también hizo la Esperanza. Empezaba a aparecer Andrés Pérez en lo que se decía. Y los textos que Bosco escribió, un poco vómito, porque el Bosco escribió en muy corto tiempo. Fue mucho tiempo de investigación, mucho tiempo de investigación, el güe** dijo, "ahora yo me encierro y escribo". El güe** escribió como en 2 semanas, menos, escribió la gü**, y yo creo, a mi me da la sensación, que no era con tanta conciencia como, "voy a meter esto y voy a meter esto otro y lo voy a cruzar con esto", no, porque ya había vivido todo. Y cuando aparece esta dramaturgia yo la leí y dije, "sí, está buena, está buena", pero lo que me pasa también un poco, a veces, con la palabra, hasta que no la ves respirada, puesta, es una prenda de ropa no más. "Gracias por el diseño, gracias por esto", pero tienes que verla viviendo. Una vez que se encarna, yo creo que por estos tiempos, que yo te digo, sincopados, estos cuerpos sincopados, los actores y las circunstancias y la gente también, porque también es lo que pasa en la mente de las personas con lo que uno va diciendo, y empiezan a aparecer las palabras y uno dice, "güe**, al final, es un grito". Empieza a aparecer mucho el creador de esto o los creadores de esto que están más desaparecidos. Nos empieza a importar súper poco la María Izquierdo que es tan seca, nos empieza importar súper poco. Porque lo que importa finalmente ese real inabarcable, esa pena que te da, negra, de que eso con tanta esperanza ya no exista más. Estábamos súper equivocados, de alguna manera. Estábamos bien porque éramos buenas personas. Estábamos súper equivocados en que estos güeo*** nos iban a ayudar, en que esos güeo*** iban a hacer algo por nosotros. Y me pasa mucho con lo de hoy día. Un amigo de mi esposo decía como, es inglés, decía por lo *torys* que son los de derecha, el güe** decía hoy día, "yo siempre había pensado que ellos me podían matar, pero nunca había vivido, me había enfrentado a que ellos quisieran mi muerte". Porque cuando uno dice, uno va de buena fé y dice, "construyamos esto, vamos y construyamos esto", y al Andrés Pérez la política lo utilizó. O sea, el Andrés Pérez hizo funciones de "*La Negra Ester*" con Lavín, también. Todo eso entraba. Y no estamos diciendo, "oh, el Andrés, ¿cómo hizo eso?". No po, porque también él tenía una noción de que quería, de que necesitaba, él tenía una noción de la compañía como familia, de alimentar, de vivir, de que pudieran criar a sus hijos, de poder tener un sueldo viviendo del teatro. Y eso huele hoy día a Romanticismo, y eso es sospechoso. Que nosotros creamos que es romántico vivir de lo que hacemos. Estamos

como el ho**. Entonces yo creo que, bueno, todas esas aristas, ese real, eso que tampoco lo puedes decir tan directo pero que aparece, está po. Creo yo, o yo lo leo.

CZC: Sí, si se logra ver, por eso también te lo pregunto. Y ya así como una última cuestión que me queda dando vuelta, que tiene que ver con los límites del proceso de escenificación, que algo me mencionaste con respecto al material mismo de archivo. ¿Cuáles serían los límites con los cuáles Uds. se enfrentaron, en el proceso de escenificación, ya sea con el uso del material u otras cosas?

SM: ¿Tú llamas a la escenificación como a la organización de materiales que dices, “esto es la obra”?

CZC: La puesta en escena, sí.

SM: Ya. Los límites. Bueno, límites concretos como que no cabe todo en una obra. Que dentro de un marco de investigación que contempla un espacio de creación, porque la puesta en escena es otro momento, es un momento súper final. Y la puesta en escena que yo hice esta mediada por organizar materiales en relación a un lenguaje museográfico. Y eso no era tan difícil creo yo, era arriesgado y todo, porque era como, “la gente tiene que entrar, la gente se va a querer ir a sentar”. Era arriesgado no más. Y, en general, uno se encuentra con distintos límites. Con límites de que no todo cabe en una obra, de que en un proceso de investigación y creación surgen 5 obras posibles, o más, no sé. Y realmente posibles que tú dices, “güe** esta gü** sería súper buena”, y tienes que dejarlas, y tienes que soltarlas, porque no puedes ser tan ambicioso. Y yo creo que es todo el rato una relación que yo creo que los actores tenemos que tener todo el tiempo con el ego, y también yo creo que la dirección tiene una cuestión muy del ego, de decir, “no me voy a engolosinar con esto, porque esto es muy bacán, pero se escapa de lo que realmente toda esta gente ha gastado su tiempo por hacer”. O bien, si ya encuentras un camino y dices, “güe** este camino es la gloria”, también el riesgo de tomarlo, de decir, “cabros, nos vamos para allá”. Igual a nosotros nos pasó un poco, como que estábamos haciendo una obra en un minuto que tenía una parte museográfica pero que visitaba mucho a los actores de esa obra y que se había armado una dramaturgia que era un nuevo tiempo y ellos daban una especie de celebración. Porque a nosotros nos marcó mucho, algo que está muy de moda creo en el teatro hoy día, que es como una campaña un poco del terror de, “cuidado con meterse con nosotros”. Y que a nosotros nos daba mucha risa pero igual nos daba su cosa. Como, “¿por qué esta persona cree que esto es de ella o de ellos, y cree que yo no puedo hablar de ellos?”. Porque obviamente yo no voy a hablar como SQP, estamos haciendo teatro, no voy a hacer el SQP aquí. Vamos a hablar de ti para hablar de otra cosa, porque seguimos siendo igual de pobres, seguimos peleándonos de la misma manera, seguimos robándonos los mismos espacios, seguimos todos mamando de una teta enana y somos 500 güeo*** en ese lobo así como con el Fondart, “no gü**, no se trata de ti”. Hicimos una especie de obra en un minuto que visitaba un poco eso, y era súper chistosa, era bacán, pero se perdía lo del gesto, y el gesto igual estaba. Y había ido harta gente, y recibimos comentarios porque así era diseñado este laboratorio, una especie de exponer y que nos tiraran, “esta gü** es horrible”, no sé, cualquier cosa, lo que quisiera la gente. En general, había buena recepción, cosas que se entendían, cosas que no se entendían tanto. A mucha gente, la gente más irreverente, era como, “güe** esta gü** es la raja, hagan eso, burlense de esta gü**, esta gü** es terrible, es patético”. Me acuerdo que en un minuto el Layera como que hablábamos y me decía, “tienes que hacer esa gü**, no se qué”. Y ahí dije, claro, “esa es una obra que Layera la haría muy bien”, como también, pastelero a tus pasteles. Yo no sabía si quería hacer esa obra. Entonces dije, “¿cuál es la obra que yo estoy haciendo?, con la honestidad que eso conlleva. El gesto, el cuerpo, y el cuerpo tiene todo ese discurso también, ese discurso de estar perdido, de que lo hemos perdido todo. Renunciar a esas cosas. Esos límites. Que no puedes meter todo en una obra.

Los límites del tiempo también, de la experiencia. Porque en un minuto cuando me metí en lo museográfico el Stefan Kaegi, que yo lo conocí porque estaba dentro de la cuestión del *Goethe-Institut*, que es el de *Rimini Protokoll*, el Stefan como que vio algunas cosas y me habló hartas cosas que fueron súper iluminadoras. Él me decía, alemán radical también con mucha plata para hacer cosas, “si tú te estás metiendo en el museo, el museo no tiene tiempo, en el museo la gente se puede quedar el tiempo que quiera, en el museo la gente recorre”, y era como, “güe** la ca**, sí”. Y

obviamente yo pensé posibilidades de esta obra en que eso era mucho más drástico. Esto pudo haber sido una especie de instalación vivida y toda la gü**. Pero, ¿con que te enfrentas ahí? Tú te enfrentas con las posibilidades de, no solo los tiempos de creación, porque si tú le dices al GAM un año y medio antes, “yo voy a hacer esto”, el GAM se puede organizar, pero si tú estás a 6 meses de estrenar y le dices, “sabes que esto no va a ser una obra”, te mandan a la chu**. Entonces, eso también va modelando tu obra. Las posibilidades reales que los espacios reales te permiten hacer. Los discursos de ese espacio que te acoge. A mi no me cabe duda que el GAM estaría también feliz de hacer algo así y todo eso. Pero uno está todo el rato lidiando entre lo creativo, entre tu proceso en la dirección, entre la producción que te está diciendo, “no es que tienes que mandar una reseña”, “pero güe** no sé qué es esta obra”, “es que tienes que mandar algo”. Y tiene que mandar una gü** diciendo, “en este minuto esta gü** para mi es esto”. Y eso cambia y todo eso. Ese es otro límite. Otro límite y esa es responsabilidad, yo tiendo a pensar que todo es responsabilidad mía, en ese sentido, como lo que los actores hacen con lo que tú les das, y habían límites po. Porque todos los *performers* tienen distintas naturalezas. Entonces, ponte tú, un carácter como la Vero, una súper buena actriz que, por ejemplo, seca con el texto pero no sé si ha explorado tanto musicalmente, en términos de ritmo, de la musicalidad. Entonces, a veces, había que pedirle algo que no estaba en su rango, que le era más difícil y no es que le sea imposible. Pero ahí te tienes que poner más tiempo a entrenarla para eso y todo. O así la Vale, por ejemplo, estupenda actriz, limitancias posibles con el cuerpo en ese minuto, en ese minuto de su vida, en ese minuto de su cuerpo. El Armin que hace un trabajo corporal maravilloso, los límites que habían con el texto. Entonces, yo creo muy poco cuando la gente dice, “no, es que no mis actores son fabulosos”. Sí, los actores son fabulosos, los actores son talentosos muchos de ellos, y uno trata de siempre estar con ellos, tener actores bacanes, pero a mi me pasa también que yo prefiero sacrificar algunas cosas en tanto la gente tenga la disposición mental y física-corporal de meterse en una pregunta. Y eso también tiene límites porque la creación en tanto investigación, llevar un proceso de investigación de latearse, de que te de paja, de que te sientes expuesto, es súper distinto a cuando a ti te pasan un texto. O sea, yo soy actriz, a mi pasan un texto, “ya, es esto, esto es lo que tienes que decir”, y uno ahí se vuela, pero estás súper protegido, en algún punto, estás protegido. La creación tiene una gü** muy desierta, que es como meterse en una sala fría sin plata, “no estoy ganando plata y el ensayo hoy día fue como, puta probamos una gü** pero no estoy seguro”. Y tienes que pasar por eso, y eso también son limitancias respecto a la creación. Eso por nombrarte algunas. Creo que son muchos límites, y eso va conformando la obra. Y al final la obra es lo único posible, lo que hiciste es lo único posible. Es lo que hiciste con lo que tuviste en ese tiempo, en esa circunstancia y finalmente todo eso es soltar, porque todo eso constituye tu obra. Los errores, los reemplazos. Y eso también tiene un mundo maravilloso. Yo creo que yo aprendí, porque yo no había dirigido tanto, entonces, también aprendí mucho dirigiendo esa obra y creo que si dirigiera otra tendría también otras perspectivas. Yo creo que un ejercicio grande de la dirección es soltar. Uno lo que hace al dirigir es tratar de tener todo amarrado, de que nadie se sienta tan incómodo. O si alguien se tiene que sentir incómodo es porque tú quieres que se sienta incómodo, no sé. Pero siempre hay una dimensión que uno no puede agarrar y permitir que esa dimensión se despliegue es un oficio, es un oficio grande. Y yo creo que aprendí un poco de eso y me gustaría seguir haciendo cosas y entregarme más a eso, que es el abismo. Es lo mismo que uno siente, o sea, no sé si es lo mismo, pero es parecido a lo que uno siente actuando cuando no estás controlando nada. Y como que estás en el abismo, en el abismo, y tienes que improvisar o, da lo mismo, o el texto no está apareciendo en tu cabeza, sientes que todo el rato lo estás olvidando pero lo estás diciendo. Lo creativo también, no solamente en términos de dirección, lo creativo, el llevar un grupo humano, el crear algo de la nada, o sea, decir, “tenemos este video y estos temas y hagamos algo”, es también así de abismante. Y eso es un límite bacán y es una posibilidad enorme.

CZC: Sí. Oye, Samantha te agradezco mucho.

SM: No, de nada. Perdona que he hablado demasiado.

CZC: No, bacán. Mucho material y todo me sirve muchísimo, así que te agradezco.

Entrevista a Paula González Seguel, directora de “*Ñi pu tremem – Mis antepasados*”.

Realizada el 5 de Junio del 2020

Consuelo Zamorano Cadenas: Lo primero que me gustaría que conversáramos, quizás, a modo más general, tiene que ver con cómo se estructura, ¿cómo estructuraste tú la narración de esta puesta en escena? O sea, ¿cuáles fueron las estrategias de creación que tú abordaste para poder llevar a cabo la puesta en escena?

Paula González Seguel: Ya. Bueno, el trabajo, nosotros estuvimos como 8 meses trabajando y la puesta en escena se armó en los últimos 2 meses, 2 o 3 meses. Gran parte del proceso tuvo relación con ir en búsqueda del rescate de estos testimonios de vida, de la oralidad y la memoria de cada una de las abuelas porque durante gran parte del proceso el silencio era quien comandaba nuestros encuentros. Ellas prácticamente al comienzo del proceso no hablaban prácticamente nada, eran demasiado silenciosas. Eso tiene que haber durado yo creo, no sé, 1 o 2 meses, como de estar ahí y prácticamente sentir como que “¿hacia dónde va esto?”. No había cómo sacarles la palabra, no había cómo rescatar sus historias de vida, y ahí el teatro, siempre lo digo igual cuando me preguntan un poco del proceso, como que el teatro en realidad, todo lo que yo había aprendido en la escuela de teatro, como que no servía mucho en realidad. Las técnicas teatrales, el juego, no sé, el *training*, en realidad no entraban para nada en la metodología de trabajo a desarrollar ahí. Y ahí es donde fue fundamental el trabajo de la Evelyn como sicóloga, es mi hermana. Nosotras venimos trabajando todo el tiempo juntas. Ahora ya la Evelyn es más músico en realidad que sicóloga en la compañía. Entonces, fue súper complejo como entrar en ese espacio de rescate de la oralidad siendo que el pueblo mapuche, una de sus formas de transmitir el conocimiento y de transmitir la sabiduría ancestral tiene que ver con la oralidad. Por ejemplo, la lengua, el lenguaje mapudungún, hoy día cierto, hay grafemarios, hoy día podemos ver, no sé, en universidades que se dictan cursos, o también planes del gobierno, de la Conadi, escuelas interculturales, pero eso ha sido un proceso más bien reciente. Porque la lengua se transmitía a través de los escritos, en el tejido, en el telar, y ahí uno puede ver, por ejemplo, no sé po, los *trariloncos* que usan los hombres en las ceremonias, o los *trarihues* que usaban las mujeres también en su vestimenta tradicional. Entonces, ahí estaba el conocimiento y la palabra, figuraba en símbolos mas allá del lenguaje como lo conocemos. Luego, bueno, cuando empezaron a hablar, yo empecé a registrar todo, era súper obsesiva entonces lo registraba todo, todo, todo, y después yo transcribía todo lo que yo registraba. Entonces, en ese proceso de transcripción también me fui dando cuenta del desarraigo tan importante que habían tenido cada una de ellas de su territorio. De haber tenido que migrar forzosamente, en ese minuto tampoco yo veía como que era una migración forzada, veía la migración campo ciudad casi como que fuese un proceso natural. Pero todo eso responde a un proceso histórico también en que la gente tuvo que salir del campo para tener mejores condiciones económicas producto también de la reducción territorial que se provocó en la dictadura militar y tiempos anteriores donde se le quitan las tierras a los pueblos originarios. Entonces, producto de todas esas violencias yo creo que estaba el silencio, la pausa, la detención, como el guardarse. Y ya cuando teníamos todo el material transcrito, que es como lo que lleva también el viaje de la puesta en escena como en términos simbólicos. Porque, por ejemplo, ellas no están vestidas con su vestimenta tradicional, la que uno conoce como del pueblo mapuche. Al final de la puesta en escena ellas terminan haciendo un *purrun*, se ponen su vestimenta tradicional, en gesto de respeto con la identidad mapuche. Entonces, en ese sentido se fue articulando la dramaturgia. Y en relación a esa estructura, ese viaje, la noción de viaje, es que se va articulando cada uno de los relatos que ellas fueron contando durante el proceso que pudimos ya establecer aun más confianza, y cuando realmente empezaron a hablar porque antes no hablaban nada. Y una vez que, claro, yo ya tenía los relatos transcritos, con la Marisol Vega, quien estaba realizándome la dirección, armamos la estructura a partir de ciertos tópicos y, bueno, después dirigiendo a cada una de las abuelas, diciéndole las cosas importantes de sus historias, las cosas que podían decir. Y fue súper, siento, importante ese trabajo en el sentido de que también por primera vez, quizás, desde el teatro se toma realmente también, quizás, la voz de mujeres mapuches, de un

pueblo silenciado absolutamente. Y que las mujeres empezaran a alzar la voz fue algo tremendo, también para esa micro comunidad de la cual ellas eran parte y son parte hasta el día de hoy.

CZC: ¿Entonces Uds. utilizaron como materiales principalmente los relatos? Materiales testimoniales.

PGS: Los relatos, sí. Materiales testimoniales. O sea, agarré pequeñas cositas de canciones de la Violeta Parra, como cosas así que podían ir ayudando pero el material textual está articulado principalmente con sus historias. Son cada uno de sus relatos. Y también, bueno, lo que pasó en el proceso que era como que todas tenían historias súper parecidas, no eran historias distintas. Sino que la mayoría de ellas, no sé po, había vivido violencia en el ámbito privado, de alguna manera u otra habían vivido discriminación por otros, por otras, discriminación social, invisibilización. Ahora varias cosas aun más dolorosas no las pusimos en la escena porque tampoco la idea era hacer como un llanto, o ponerlas a ellas en una situación de exposición frente a esta vulnerabilidad, sino más bien historias relacionadas como con la dignidad y con la reivindicación de ellas como mujer y, a la vez, de su pueblo. Pero siempre desde el ámbito familiar, siempre de lo más cercano para ellas. O sea, elementos externos teatrales en la puesta en escena: la luz, las sonoridades, y ciertos elementos en la puesta en escena que permitían que eso se convirtiera en una obra de teatro y no como en un espacio terapéutico.

CZC: Entonces, la selección tú me decías que la hicieron en base a tópicos. Tópicos o conceptos.

PGS: Temáticas, tópicos y conceptos. Temáticas. Y con la noción del viaje campo-ciudad, ciudad-campo. En relación a eso se articula el texto dramático. Que el texto apareció al final cuando la obra ya estaba lista. O sea, nunca nosotras le pasamos el texto a ellas, por ejemplo. Nunca recibieron la dramaturgia impresa y “esto es lo que Ud. se tiene que aprender”, porque habían algunas de ellas que no sabían leer ni escribir. Entonces, también, en ese sentido, podía ser violento, y yo nunca quise violentarlas porque ya sentía que habían recibido tanta violencia que finalmente el espacio teatral era puro espacio de contención.

CZC: O sea, en el fondo, ellas a la hora de relatar lo hacían desde su propia, lo que ellas querían decir. O sea me imagino que había una estructura, pero no estaba, como tú dices, no estaba escrito, no estaba cerrado.

PGS: No. Bueno, los testimonios ellas, la indicación que siempre yo les daba era que “esto es lo importante de su historia”. Ciertos hitos dentro de cada uno de esos testimonios que eran relevantes y que ellas tenían que pasar por ese lugar. Y que, no sé, el tiempo, por ejemplo, no podían estar hablando 20 minutos, yo les decía, “porque si estamos hablando 20 minutos la gente se va a aburrir”, y ahí cuando yo les decía eso, “¡ah, sí po!”, me decían, “no po, no queremos que la gente se aburra”. Ellas mismas iban manejando la noción del tiempo pero fue muy loco porque, bueno, en Chile lo manejaban súper bien, pero en el extranjero para nada. Cuando tuvimos funciones en el extranjero, que pasaba ahí con el lenguaje también, como ellas se querían hacer entender y los otros no las entendían, como que hablaban más de lo que tenían que hablar, pero allá, bueno, allá yo que iba a hacer. Los que estábamos afuera no podíamos hacer nada. Siempre me pasa cuando trabajo en las puestas en escena como con los actores que no son como de la academia, que también se dan libertades, y es algo que después yo he ido trabajando con los actores profesionales también, como que se den ciertas libertades en el material textual. Que tiene que ver con un viaje hacia la memoria personal y hacia el recuerdo. Ahora siempre el recuerdo y la memoria personal uno tiene, cuando uno tiene un recuerdo tienes claro ese recuerdo y hay hitos, hay ciertas imágenes que están ahí. Entonces, uno lo cuenta como de diferentes maneras pero siempre estás contando lo mismo, lo que es esencial. Entonces, de esa manera, bueno, fui trabajando con ellas en las indicaciones desde la dirección, en relación a la importancia y a la trascendencia de lo que ellas estaban diciendo, y a la noción del tiempo. Porque no podían extenderse, por ejemplo, más de 5 minutos, 6 minutos, de lo que estaban relatando. Y eso ellas igual lo manejaron súper bien, solitas. Y, bueno, con el paso de las funciones también era interesante porque cada vez iban saliendo ciertas cosas que ellas de

repente omitían y después como que en otras las volvían a decir y, a veces, se fundía la realidad con la ficción en el caso de algunas.

CZC: O sea, en el fondo, Uds. trabajaron con esta idea de memoria viva, como de archivo vivo, testimonio vivo. Que era cambiante, que variaba.

PGS: Y eso yo creo que era lo que permitía que la puesta en escena siguiera viva y no se convirtiera en una puesta en escena muerta, finalmente. No sé po, cuando uno también, en la repetición, como que de repente las obras dejan su organicidad en el acto de la repetición. Entonces, también era un riesgo también con ellas que no venían del ámbito teatral, con ninguna técnica, sino que finalmente era ese espacio de memoria viva lo que hacía que la puesta en escena fuera como fuera. Y pensando también, es algo que hoy día yo veo como con el tiempo, que finalmente “*Ñi pu tremen*” es un hito un poco para el desarrollo desde las artes escénicas y visibilización de este memoria viva y de este pueblo vivo que sigue ahí, que sigue resistiendo, que sigue pidiendo legitimidad, reconocimiento, y donde aún hay un patrimonio inmaterial tremendo, y está vivo aún. Entonces esa era, bueno, no en ese minuto, pero yo veo hoy día que de alguna manera la puesta en escena de “*Ñi pu tremen*” instala eso. Es un documento vivo del pueblo mapuche a través de la palabra de estas abuelas, de estas sobrevivientes si podemos decir. Porque finalmente hoy día, no sé po, uno mira un poco la historia, y cuando se habla, no sé po, de los sobrevivientes de la dictadura militar, nosotros somos hijos de los... Quienes somos parte de los pueblos originarios, y estas mismas abuelas, son unas sobrevivientes de todo el genocidio y la masacre histórica. Entonces, se vuelven en un documento vivo de la historia de su pueblo.

CZC: Y, tú me decías, bueno, con respecto a la oralidad como el medio principal de la narración escénica que responde principalmente también a la cosmovisión el pueblo mapuche, como que ese es el medio a través del cual se esparce su cultura y su cosmovisión. Entonces, quería saber si tú pensaste la puesta en escena desde otro lugar que no fuese la oralidad, quizás, en algún punto.

PGS: Una de las premisas para cuando comenzamos a hacer el trabajo fue el rescate de la oralidad. De echo, el proyecto se formuló, así cuando uno formula un proyecto, se formuló en torno a esa premisa. Era rescatar la oralidad de mujeres mapuches que habían migrado del campo a la ciudad. Sin tener al comienzo, muy de manera intuitiva, porque yo tampoco cachaba la cosmovisión del pueblo mapuche, viniendo del pueblo, no tenía idea. Nunca había participado de una ceremonia indígena, de un *nguillatún*, de un *we tripantu*, de *machitún*, nada. Entonces fue de manera muy intuitiva. Esa era la premisa, rescatar la oralidad de ellas a través del teatro.

CZC: Entonces, ahí, esta figura de quién habla, de la palabra hablada, la figura del relator, me imagino que siempre estuvo. La figura de la palabra dicha.

PGS: Sí, siempre. Ese era nuestro motor, también. Ir en búsqueda y rescate de esa oralidad.

CZC: Y, ¿por qué? O sea, ¿qué era lo que perceptualmente o sensorialmente te llamaba la atención, que tú dices que en un inicio era más intuitivo? ¿Puedes tratar de ver qué era lo que te llamaba la atención de eso?

PGS: O sea, es que, como yo vengo de una familia donde se negó la identidad indígena, la identidad mapuche, y también por escuchar durante gran parte de mi infancia la negación de esa identidad por parte de mi abuela, que es como una de las mujeres más importantes también de mi vida en términos de mi crianza. Y también de ver, de tener yo vinculación con las comunidades en el sur, con mi familia y ver toda la violencia que habían recibido las mujeres, parte de mi familia, principalmente violencia a nivel privado, como con sus parejas, y por ende, un silenciamiento súper grande de sus voces. Cuando hicimos la obra una de las intenciones era darles la voz a esas mujeres que no hablaban, mujeres silenciosas, y cómo ellas podían, al hablar, al decir, ponerle nombre a situaciones complejas que habían vivido en sus vidas a nivel íntimo, privado y, por ende, lo más macro. Pero era reivindicar esas voces de mujeres, como mujeres que siempre estuvieron al margen, mujeres que siempre, no sé po, peyorativamente, las indias, las pobres, siendo que la mujer es la encargada de

transmitir la sabiduría, no solo en la sociedad mapuche, en todas las sociedades las mujeres son las que crían, las que están con los hijos, no todas, pero la gran mayoría, ese es el rol de la madre. De educar, de transmitirte el lenguaje, de transmitirte el amor, el cariño y solo por ese hecho es *heavy* el tema de la invisibilización. Solo por el hecho de ser mujer y, en este caso, de ser, además, una mujer indígena. Entonces, también había un deseo político de parte nuestra y de parte mía también, como que para mi siempre el teatro es político. Entonces, en ese sentido, fue fundamental esa intención, y por eso rescatar sus vivencias también y legitimarlas a través del teatro. Y fue muy *heavy* porque gran parte de esos sueños, porque igual tienen que ver con sueños, con algo ideológico, yo hoy día con el tiempo lo veo y las mujeres que fueron parte de esa obra hoy día ocupan lugares donde tienen mucha voz. Una voz que no tenían hace 12 años atrás. Y son mujeres que hoy día movilizan a otros, a sus familias, a su comunidad, en sus universidades. Por ejemplo, las más jóvenes, en esa obra no hablaban prácticamente nada, solo estaban ahí escuchando, atendiendo y hoy día, no sé, estas mujeres, hoy día movilizan a la comunidad y movilizan a mucha gente mapuche. Y no sienten vergüenza de su identidad como mujeres mapuches, al contrario, sienten un orgullo tremendo y son ejemplo para otros y otras jóvenes mapuches que están recién aprendiendo.

CZC: Y, desde ese lugar, entonces, ¿tú piensas que la oralidad podría considerarse como un, lo voy a decir así, como un artificio, o sea, como una construcción? ¿La oralidad se podría construir?

PGS: O sea, yo creo que la oralidad es algo que está, que uno debe escarbar en ciertos espacios del cuerpo a nivel físico, sensorial, psíquico, para que esa oralidad emerja, aparezca, y a través de esa oralidad yo creo que uno puede construir una historia, una otra historia, que es la que no se cuenta, que es la no contada, la no legitimada. Puede ser, claro, un mecanismo, quizás, podríamos llamarlo más que artificio, como que lo artificial me parece menos natural. Pudiese ser un mecanismo, una manera de trabajar metodológicamente para que emerja aquello que no hemos visto, aquello que no hemos leído, aquello que no nos han enseñado. Porque hoy día, no sé po, uno adquiere el conocimiento a través de la escritura, es algo que se estableció en las sociedades desde la civilización. En cambio la oralidad tú puedes acceder a otro tipo de conocimiento que es mucho más profundo a veces, que es mucho más específico y que ha estado escondido. Entonces, en ese sentido, yo creo que uno puede ir escribiendo una nueva historia a través del rescate de esa oralidad. De su propia vida, es de su propio cuerpo.

CZC: Claro. Un mecanismo, entonces, para ti sería la oralidad.

PGS: Claro, por ejemplo, hoy día yo, bueno, ya se ha vuelto algo como inconsciente en términos de metodología de trabajo. Yo hoy día hago eso con todo el mundo que trabajo. No solo pensando en lo mapuche, también cuando he trabajado con actores, actrices. Como de entrar en la memoria a partir del relato oral, del recuerdo, y cómo eso se va transmitiendo de generación en generación también. Y, bueno, la oralidad va variando también, siento yo, como el valor de ese testimonio vivo, a partir de la experiencia, de la edad de aquel que está narrando que es aquel que está contando.

CZC: O sea, para ti es súper importante esa memoria del archivo en sí mismo. No cristalizar por así decir, un recuerdo o un material.

PGS: Sí, es fundamental. Yo creo que, claro, tiene que ver con, es algo que yo no tenía consciencia al comienzo, tiene que ver, quizás, con algo intrínseco que tiene que ver con el mundo mapuche, con la cultura mapuche. Que, lo que te digo, históricamente los cuentos, las historias, los *epew*, la lengua, el rito, todo se transmitía así como con el contar, con el escuchar al otro, ponerle atención, y como estas historias se iban transmitiendo y no se iban escribiendo en ningún libro. Porque gran parte de la historia que conocemos es una historia contada por hombres y contada por lo oficial, como por el poder. Todo lo que se enseña de historia y de los pueblos originarios desde el Mineduc en la educación, es Sergio Villalobos, que se trata de araucanos. Y el pueblo mapuche no es araucano, es mapuche. No son los indios. Tiene un nombre, tiene una territorialidad y eso es algo que, como fue negado tantos años, y se sintió durante tantos años tanta vergüenza, que yo siento que es algo súper reciente. Debe ser de los años 90 que recién se está dando vuelta un poco la historia, y en que los nietos de esos abuelos que aún fueron silenciados, maltratados, como los

negros, que hoy día no sienten vergüenza de tener esa sangre, de venir de un antepasado indígena y reivindicar. Y hoy día, no sé po, hay una comunidad de historia, hay centros de investigación, artistas, y es algo que yo veo hoy día que tiene que ver con un proceso. Y yo siento que, claro, “*Ñi pu tremen*” yo estaba por una parte y, por otros lados, por ejemplo, no sé po, hay una escuela de arte textil que se llama “*Ad llallin*”, que la lidera una tejedora mapuche que se llama Loreto Millalén. Por ejemplo ella, en el mismo año, funda una escuela de arte textil y, a través del arte textil, tú también estás escribiendo tu historia, estás escribiendo la memoria y la oralidad pero a través de tejidos. Entonces yo pienso, estábamos desde las mismas fechas trabajando en distintos frentes, dos mujeres. Pareciera que estamos queriendo revertir esta historia oficial que nos han contado a través de este rescate de esta memoria, de estos relatos orales, y para construir una nueva historia que no está escrita aún. Es algo que se está construyendo y que está en un proceso.

CZC: Paula y, pensando en la puesta en escena, que lo mencionaste en algún momento. El tiempo, ¿cómo interviene el tiempo en el proceso de creación?

PGS: Para mi es fundamental el tiempo en el sentido de la detención y la contemplación. Siento que vivimos en una sociedad que, hoy día nos estamos deteniendo como obligadamente, pero es una sociedad que va rápido. Entonces, como que todo es así, y el tiempo del documental, que es algo también que fue muy intuitivo pero hoy día yo también lo veo más claro, fue como mi obsesión por el documental como género, desde el mundo audiovisual también. El tiempo pasa más lento. Y es algo también que hoy día pienso a partir del tiempo de los pueblos originarios. Los pueblos originarios no tienen miedo a que todo sea eterno. Como que la concepción del tiempo es totalmente diferente a la concepción del tiempo del occidental. Todos los procesos, no sé, por ejemplo, yo he estado en encuentros en comunidades y pueden estar no sé, llegan a las 7 de la mañana y están hasta las 10 de la noche solo presentándose. Que de dónde vienen, cuál es su familia, de qué territorio vienen. Uno se encuentra y ni siquiera sabes quién eres: “Hola”, “Hola, ¿cómo estás?”, y ni siquiera sabes. Entonces, en ese sentido, la detención del tiempo es algo que yo también estoy obsesionada. Que es como cuando, no sé, uno se detiene a mirar como pasa la luz natural de un lugar hacia otro. Entonces, en “*Ñi pu tremen*” era eso también. Detenernos a escucharlas, porque era primera vez que estaban siendo escuchadas realmente. Muchas de ellas nos decían, “por primera vez estoy contando esto”, “yo no le he contado esto a nadie, ni a mi hijo ni a mi hija”. De echo tenían mucho miedo, cuando íbamos a estrenar, de ser escuchadas, porque decían, “yo nunca he contado esto, y que van a decir mis hijos”. Por ejemplo, la Elsa Quinchaleo, ella contó como una semana antes de que estrenáramos, nos contó que había nacido en una montaña, que su mamá había muerto, que había sido ella golpeada durante 7 días por su abuelo cuando un hombre pasó por la esquina de la casa, la vió, y le habían dicho que ella había tenido algo con ese hombre, alguien. Y el abuelo la encerró en un segundo piso de la casa y la golpeó durante 7 días solo porque ella se supone que había conversado con este hombre. Y después de eso este hombre se entera, la va a buscar a su casa y ella tiene que terminar casándose con este hombre porque se supone que la robó, y cuando la gente tú las robabas a las mujeres, tenías que casarte con ellas. Y eso ella nunca se lo había contado, por ejemplo, a sus hijos, que eran hijos como de alguien que la había, no sé po, robado, luego de estar durante mucho tiempo siendo maltratada. Y también a la fuerza, ella no se quería casar con ese hombre. Y eso lo contó una semana antes y fue como, “Elsa, esto es súper importante”. Porque también es un relato que uno ha escuchado, como que a las mujeres las robaban, pero uno no tiene la mujer ahí, la testimoniante contándote que ese hecho sucedió y aconteció y cuáles fueron las repercusiones también para ese cuerpo, para esa mujer. Y, ¿que me habías preguntado?

CZC: Sobre el tiempo. Cómo intervenía el tiempo en el montaje.

PGS: Bueno, el tiempo también estaba dado por la capacidad de escuchar, y de que el otro, a que el espectador también se detuviera a escuchar. Yo me acuerdo, por ejemplo, en las primeras funciones, donde también “*Ñi pu tremen*” tiene durante los 10 primeros minutos, si es que no son 15 primeros minutos, en puro mapudungún. No hay traducción, no hay nada. Entonces, gente a veces se paraba y se iba. Y eso era como, pucha, no estás acostumbrado a escuchar una lengua que no conoces y es nuestra lengua. Esa es la lengua materna que todos y todas los chilenos y chilenas

deberíamos saber. Porque, ¿por qué no? Y en la medida que no sabemos nuestra lengua no conocemos tampoco nuestra identidad, creo yo. Entonces, estaba muy dado el tiempo por eso, como la detención y poder escuchar, más allá de estar esperando como que algo aconteciera. Como la ficción, la ficción a veces pide mucho, “que tenemos que provocar esto”, provocar una cosa, provocar otra. En cambio el documental tiene que ver con la detención del tiempo, con la contemplación de aquello que estaba pasando, aquello que está aconteciendo, y en ese pasar del tiempo también vamos descubriendo.

CZC: Y, ¿cómo crees tú que eso dialogó con todos los otros materiales de la puesta en escena? Porque en el fondo, esa perspectiva crea otro punto de vista para crear. ¿Cómo eso dialogó con todos los otros elementos que componen una puesta en escena?

PGS: Yo siento que eso iba dialogando con la música. Yo creo que ahí, como elemento narrativo, la música es fundamental para ir conteniendo y para poder ir manejando ese tiempo y el ritmo. Yo tengo una formación musical desde muy chica, entonces, también siento que las puestas escenas las voy construyendo así, como desde la sonoridad. Como va sonando. Por ejemplo, el mismo mapudungún, yo no entendía nada al principio pero sonaba muy bello, era un lenguaje que era muy bonito. Entonces, todo lo íbamos manejando respecto al ritmo, como si estuviésemos también componiendo una partitura, una pieza musical. Yo leo partituras, entonces, también tengo como esa formación un poco también como con las estructuras, y cómo uno va manejando una pieza. La pieza también tiene que tener un clímax, como que uno va entrando, vas escuchando y de repente la música estalla, y después va, decanta y va buscando un final. Y la dramaturgia también, o sea, la dramaturgia aristotélica también tiene eso, es como el inicio, medio, clímax y final. Entonces, los testimonios se fueron articulando también en torno a eso, como a la estructura, bueno, aristotélica, pero no desde la historia lineal, y también desde la musicalidad. Como que esas fueron las maneras de conducir los relatos. Por ejemplo, también eso eran premisas, a veces. A las abuelas les decíamos, “ya, entonces, en este minuto la va a acompañar esta canción, y cuando eso vaya bajando ud. ya tiene que ir terminando su relato. Tiene que cachar que ahí ya tiene que terminar”. Entonces, ellas también, desde la puesta en escena, era un elemento narrativo fundamental.

CZC: Y, en ese sentido, si tú pudieras hacer un vínculo ya más general entre la idea del cuerpo del *performer*, de quien interpreta, eso sumado al material de archivo, y eso sumado al tiempo. O sea, el cuerpo en vínculo con el material de archivo y con el tiempo, ¿cómo podría pensarse desde la puesta en escena?

PGS: Yo creo que, bueno, esos elementos son elementos que se han constituido como fundamentales para mí para la construcción de una puesta en escena. Siento que ciertos cuerpos dan la posibilidad de entrar en espacios, sobre todo a veces los cuerpos de los no actores, como que entregan la posibilidad de entrar en un espacio de la memoria muy importante, por aquellas huellas que se marcan también en el cuerpo, que se inscriben en el cuerpo. En el color de la piel, en la mirada, en cómo ese cuerpo camina, en cómo ese cuerpo se sienta, cómo respira el cuerpo. Y, de alguna manera, cuando el cuerpo es tan particular sin duda nos va a llevar y nos va a entregar una memoria particular. Y esa memoria y esa oralidad va a dar cuenta de algo que se va a convertir a la larga en archivo. Porque yo, por ejemplo, pienso a veces, bueno, el archivo es una crónica y tenemos una fotografía pero el cuerpo está vivo, la memoria está viva, la oralidad es algo vivo, no es algo estático. Y en términos de la detención del tiempo y la contemplación yo creo que el algo que incluso puede ser revolucionario frente a la vida o al ritmo de vida que vivimos constantemente. Y como esos elementos conjugados en una puesta en escena yo creo que pueden entregar un valor tremendo a que la puesta en escena no sea solo una puesta en escena, no solo una obra de teatro sino que eso se convierta, quizás, en un archivo de memoria. A propósito yo siento, como esto mismo que te decía, “*Ñi pu tremen*”, yo hoy día lo veo, después de haber dirigido esta obra hace 12 años, súper pendeja, y hoy día después de 12 años, llevo un montón de obras dirigidas, como 7 con temática mapuche, y me doy cuenta de que ese trabajo y los otros también se han convertido en un archivo de memoria para el pueblo mapuche, como sin buscarlo. Porque yo tampoco busqué, “voy a ser la directora de teatro mapuche”. No. Como que es algo que ha sucedido a pesar y que, no sé, incluso se convierte yo siento en que uno está contando la historia del pueblo

mapuche desde otra perspectiva, porque como también trabajo temas de mujeres. Son las mujeres las que alzan la voz esta vez. Porque también el pueblo mapuche ha sido súper machista, muy machista. Entonces, en el fondo el patriarcado está en todos lados, en todos lados. Entonces, cuando ponemos atención a ese cuerpo que narra, cuál es la memoria que se transmite a través de la oralidad, a través del rescate de la oralidad, creo que ahí recién podemos hablar después de un archivo vivo.

CZC: Tú en algún momento lo mencionaste también, pero me parece interesante si puedes ahondar en esta idea, el vínculo que para ti se establece entre la realidad o lo real y la ficción dentro de la puesta en escena. ¿Cómo ese vínculo se hace parte también de la puesta en escena, desde cierto lugar?

PGS: En el caso de *“Ñi pu tremen”* la realidad era lo fundamental, en términos de rescatar esos cuerpos. Ahora siempre uno igual termina construyendo una ficción, como que uno parte desde lo real, rescata la realidad, pero en el momento en que eso está en proceso de que se arma, uno decide que es lo que quiere contar. Uno decide, “de aquí hasta acá”. Entonces, finalmente igual estás bordeando la ficción pero con una manera particular de mirar la realidad. Que tiene que ver con mi mirada como directora, de yo observo y finalmente después, de una manera subjetiva, sitúo esa realidad en la escena. Pero también hay una ficción que ayuda a contener como constructo de todos esos elementos reales. En otras puestas en escenas, a veces como que me ha pasado que es como más evidente cuando están los límites entre la realidad y la ficción porque se escapa, por ejemplo, en el caso de *“Ñuke”*. No sé, yo rescato en la puesta en escena una ruca, como espacio contenedor, y después la ruca se termina convirtiendo en un centro cultural mapuche. Entonces, todos los límites de la realidad, nunca yo pensé que iba a terminar haciendo otras actividades que no fueran la obra, y después terminé en el Museo de la Memoria durante un año. Después en la Villa Grimaldi, la ruca todavía sigue ahí. Y es como, era una puesta en escena del rescate de la realidad, pero después la cuestión estalló y se convirtió en una ruca real.

CZC: ¿Entonces esa ruca no es de *“Ñi pu tremen”*?

PGS: No, esa ruca se hizo para *“Ñuke”*, en la Estación Mapocho. Pero tuvo tanto significado para nosotros, para mi como en particular que soy como súper, no sé, como que me obsesione. Algo aconteció en la ruca y después he luchado durante muchos años para que esa ruca siga viva.

CZC: Claro, o sea yo vi *“Ñi pu tremen”* en la ruca, ahí en la Memoria. Hermoso. Y era el espacio para la obra. No me la podría imaginar..

PGS: Es que *“Ñi pu tremen”* se estrenó en la ruca, en Mahuidache. Ese fue el contenedor de la puesta en escena de *“Ñi pu tremen”*. Y después la llevamos a la Chile, estuvimos en varios teatros.

CZC: A la Chile, sí po. Cuando tú la llevaste yo estaba estudiando en la Chile o estaba terminando. Fue mi período de escuela y no alcancé a verla allá en la escuela pero, bueno, la vi después. Pero, claro, yo la vi en la ruca y...

PGS: Obvio que es el espacio. Es que ahí aprovechamos, como teníamos la ruca como un año, era como, “ya, ¿qué hacemos? Ya, tenemos que hacer esto, tenemos que hacer esto otro”. Como abrir la ruca, pasársela a otras personas. Y porque aparte era la primera y es la primera ruca que se instala en el centro de Santiago. No han habido otras rucas. Las rucas se quemaron en la pacificación de la Araucanía. Habían rucas en este territorio, se quemaron. Y ruca, porque no es un circo, es una ruca mapuche, que se instalara en el centro, fue como “guau, brígido”. Pero yo no cachando al principio, solo porque soy entusiasta, “hagamos la obra en la ruca”, y después, “chuta, tengo una ruca”. Y después claro, cuando dimos *“Ñi pu tremen”*, que fueron 4 funciones parece, o 2, no me acuerdo, fue también dentro de este marco como de que cumplíamos 10 años. Que, “tenemos la ruca, traigamos las viejitas para acá”, porque es una obra importante para el teatro nacional, creo yo, para las nuevas generaciones. Y fue bonito. Estábamos apretadas si, como que la ruca de *“Ñi pu tremen”* era más grande que la ruca de *“Ñuke”*, entonces, estábamos todos super apretados pero

igual fue bonito. Y ahora, bueno, deberíamos remontar, este año íbamos a estar remontando “*Ñi pu tremen*”, si nos ganamos un Fondart de patrimonio escénico, pero no se pudo hacer. No se pudo. Yo creo que va a durar hasta el próximo año. Es que mientras, no se puede hacer nada. Menos con ellas pensando que son patrimonio vivo del pueblo mapuche. Yo el otro día pensaba, mi abuela está re enferma y es como con este miedo del Coronavirus con los abuelitos. Y como que, claro, yo pensaba, “si muere mi abuela...”, pero no es solo una abuela, se está muriendo una mujer mapuche. Y cuando se muere una mujer mapuche parte de nuestro conocimiento, parte de nuestra lengua y de nuestra cultura también se muere.

CZC: Y Paula, ya pensando, también de nuevo ya volviendo a lo más general, ¿que límites crees tú a los cuáles te enfrentaste? O, ¿cuáles serían los límites del proceso de esta puesta en escena?

PGS: Los límites siento que tienen que ver con lo ético, con la no exposición de cosas que para ellas no fueran como lo más naturales posibles, que no las violentaran. Que la puesta en escena no las violentara. Porque me ha pasado también, de repente, de ver otro tipo de trabajos donde se trabaja con personas que no provienen de ámbito teatral, y a veces hay una exposición que me parece que es mucha. Entonces, como que los límites estaban en ese sentido. Del respeto hacia esos cuerpos, del respeto hacia esas memorias, hacia el pueblo al cual ellas pertenecen, al cual yo pertenezco, y que la puesta en escena fuera una puesta en escena desde la contención, desde la reivindicación como acto político. Y en ese sentido, claro, como los límites, como de no pasarnos de repente en ciertos gestos. Por ejemplo, no sé, en el caso de mi abuela que mi abuela se tiñó el pelo rubio, por ejemplo, negando un poco su identidad desde el cuerpo, desde lo físico. Yo podría haberle puesto una peluca rubia, como yo me la puse en el teatro alguna vez. Pero en ese sentido estaban los límites, de no ocupar ciertos signos, ciertas cosas que de repente uno utiliza en el teatro frente a esos cuerpos. Si no que, yo era una mamá, de verdad una buena madre con todas ellas. Desde ese aspecto como que me enfrenté, como que mis límites estaban ahí. El teatro finalmente no es. Sí, es un espacio también de catarsis, de crisis, de caos, pero mis límites estaban puestos ahí. Como que no iba a entrar en esos espacios que para ellas pudiesen ser incómodos.

CZC: Y, bueno, también, claro y tú lo mencionabas al principio, que creo que es algo que yo no había pensado en esto. El trabajo con el silencio, como que también tiene que ver con la ética que tú mencionas.

PGS: Con el escuchar, porque muchas veces no nos detenemos a escuchar. Y yo creo que eso es algo bello que entrega el teatro también, el arte, el espacio de la detención. Y, claro, a veces me pasaba que, no sé po, personas que participaban de repente de los procesos y todo como que incluso se aburrían de repente, escuchándolas tanto. Y yo como que siempre era ahí, pegada, mirándolas a los ojos, escuchándolas, y escuchándolas una y otra vez, y es algo que hago hasta el día de hoy. O sea, yo las llamo y me hablan durante 2 horas, y ahí estoy escuchándolas. Como que creo que ese espacio es algo también como ético. Es ético, es político. Y en el sentido de que también pudiese verse como apropiación cultural, porque no son cualquier mujer, son mujeres indígenas. Entonces, es como un acto así como de exposición. Porque, claro, no sé po, cuando se llevaron a los indígenas a los zoológicos humanos, los llevaron y los pusieron en un museo. Entonces, uno también podría decir, “Ah, vas a hacer una obra de teatro con mujeres mapuches”, también pudiese ser un acto como de exposición. Pero en la medida que uno se detiene, que uno escucha, que uno reivindica, y que ellas sienten eso, ya no es eso, sino que se vuelve otra cosa. Y eso es algo que ellas me confirmaron a mi y me lo siguen confirmando hasta el día de hoy con pequeños actos, con pequeños gestos. Porque, por ejemplo, cuando la obra empieza, no sé, al principio a irse a teatros, a sacar prensa, la comunidad sintió mucho recelo, como que uno se estaba aprovechando de las abuelitas. De echo, yo, un tiempo a mi no me dejaban entrar a la comunidad y siempre me ha pasado, como que cada cierto tiempo es como que me expulsan de la comunidad por estar develado secretos, siento yo. Metiéndose en algo que ha estado oculto, algo que ha estado en silencio, y ayudando a que eso aparezca. Porque finalmente el teatro también ayuda a que eso que ha estado en las sombras, aparezca. Y, no sé po, en un momento después habían reuniones y eran ellas las que me defendían en las reuniones de la comunidad. Y después por ellas yo podía volver a entrar a la comunidad y ensayar nuevamente en la comunidad. Sí po, *heavy*, y siempre tenía que pedir permiso,

como que cada vez que quería ensayar, reunión con todos los ancianos de la comunidad, y explicándoles. Y llevo 12 años explicándoles. A otros les ha tocado más fácil hoy día porque como que el pueblo mapuche hoy día está más acostumbrado a las expresiones artísticas, que el arte está ayudando también a un reconocimiento. Pero hace 12 años atrás no eran así.

CZC: Y también me imagino que depende de cada comunidad, ¿no?. Cada comunidad también debe tener su propia particularidad en ese sentido.

PGS: Sí.

CZC: Oye, Paula, yo te agradezco. No sé si, quizás, hay algo que tú quieras agregar, que te gustaría mencionar, que sientas que no has mencionado.

PGS: No, no.

CZC: Yo, la verdad, es que creo que me ha servido un montón todo lo que me has dicho, así que te lo agradezco mucho.