El testigo en escena y su función en la producción de palimpsestos de resistencia. Reflexiones sobre *Mi vida después, El año en que nací* y *Melancolía y manifestaciones* de Lola Arias.

Denise Cobello (UNA- UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE)

RESUMEN

A partir de este trabajo nos proponemos abordar la noción de testigo como figura poética ligada a la tradición oral y la noción de testimonio en lo que respecta principalmente a su carácter de dispositivo de pensamiento que da cuenta de una experiencia subjetiva pero que refleja asimismo una dimensión social, política y cultural particular. Reflexionaremos también sobre los recursos poético-técnicos actorales que desarrolla el testigo en escena para indagar allí sobre los posibles efectos de sentido ideológico. Tomaremos como corpus de trabajo las obras *Mi vida después, El año que nací* y *Melancolía y manifestaciones* que integran la trilogía de Lola Arias sobre hijos que reconstruyen la vida de sus padres, para identificar cómo opera y qué aporta a la escena la figura del testigo con el fin de probar que se trata de una herramienta discursiva palimpséstica que almacena y recrea la memoria para producir experiencia y saber.

PALABRAS CLAVE

Testigo, Testiminio, Teatro documental, Actor-documento, Lola Arias

SUMMARY

In this work we propose to address the notion of ‘witness’ as poetic figure linked to the oral tradition and to the notion of testimony mainly regarding its condition of thinking device that accounts for a subjective experience but also reflects particulars social, political and cultural dimensions. We will also think over the actoral technical and poetical ressources that the withness develops in scene to inquire on the posible effects of ideological sense. We will employ as study corpus the plays ‘Mi vida después’, ‘El año que nací’ and ‘Melancolía’ which constitute the Lola Arias trilogy about sons reconstructing their parents life’s, to identify how the witness figure proceeds and what is its contribution to the scene aiming at proving that it is a palimpsesic reflective ressource that collects and recreates memory to produce expericence and knowledge.

KEYWORDS

Witness, Testimony, Documentary theater, Actor-document, Lola Arias

Introducción

La figura del testigo se presenta en la escena contemporánea como una herramienta poética que remite a la tradición oral y que provoca con su sola presencia tensiones en el marco del sistema representacional. El testimonio funciona como dispositivo de

pensamiento doble que expresa una experiencia subjetiva al mismo tiempo que refleja una dimensión social, política y cultural particular. Este dispositivo confronta al espectador con las normas del pacto autobiográfico (Lejeune, 1975). ¿Qué dice el testigo? ¿Qué calla? ¿Qué denuncia? ¿Qué esconde? Este aspecto cobra aún más fuerza gracias a la presencia inmediata de la persona que da testimonio, a la proximidad de su cuerpo fenoménico frente a un auditorio y a la valentía de dar a conocer esos hechos de su vida privada. Nos proponemos, por medio de este trabajo, analizar los recursos poético-técnicos que desarrolla el testigo en escena, como así también sus posibles efectos de sentido estéticos e ideológicos, a partir y en torno a las obras *Mi vida después*, *El año que nací* y *Melancolía y manifestaciones* de Lola Arias. Tres trabajos que guardan, según la autora, una relación filial, “son como hermanas”, afirma Arias, “tres obras nacidas de la misma matriz.” A través del análisis de esta trilogía sobre hijos que reconstruyen la vida de sus padres indagaremos sobre el funcionamiento de la figura del testigo y sobre el valor otorgado en estas piezas al testimonio como elemento performativo y palimpséstico que pone en crisis la estructura dramática tradicional.

El testigo en el teatro documental contemporáneo

El investigador francés Jean Pierre Sarrazac (2011) afirma que dar testimonio es un gesto que compromete completamente al que lo ejecuta. Su gestualidad, su tono de voz, su emoción aparecen como comportamientos contingentes producto de la situación de exposición. El testigo involucra su persona en el gesto de dar testimonio y esto lo vuelve pura materialidad presente, puro azar (no sabe lo que le va a pasar en el momento de su exposición). Es la presencia inmediata de una humanidad que viene a compartir su experiencia. A diferencia del testigo tal y como aparecía en el modelo del teatro documental histórico, aquel de Piscator y Weiss, en el teatro contemporáneo se registra una intervención mayor de los testigos en la creación, incluso previa al espectáculo. Los directores realizan una búsqueda y selección de testigos para luego construir con ellos el contenido de sus creaciones. Es decir que, en algunos casos, se les confiere a estos un rol de coautores de los textos sumado a una participación activa en torno a decisiones de actuación y de puesta en escena. En las tres obras de Arias los testimonios fueron coescritos entre los actores y la directora del proyecto transformándose así en documentos del montaje, en piezas que conforman el collage de voces, la propia, la de sus padres, la de la directora del proyecto. Una escritura palimpséstica que da cuenta de la huella, de lo que fue quedando entredicho, de lo que preexiste. Otra gran diferencia con el teatro documental histórico radica en que mientras Piscator y Weiss buscaban mostrar el valor del documento en tanto prueba “objetiva” validada por la retórica del autor/director, es decir, acentuar la “comprensión científica del hecho”, el interés en el teatro documental actual pareciera ser más que nada el mostrar una variedad de subjetividades y no “la verdad” de los hechos conforme a un supuesto acuerdo unánime sobre un tema. En la tríada de obras de Lola Arias mencionada anteriormente los textos integrales de los espectáculos están compuestos por fragmentos de otros textos provenientes de diversas fuentes, pero una de ellas predomina: el testimonio. Según explica Arias, lo que se pretendía era mostrar el mosaico de una época a través de historias que contrasten entre sí para dar cuenta de una generación nacida en dictadura cuyos padres lucharon o se exiliaron, fueron torturados o desaparecieron, colaboraron, fueron cómplices o directamente indiferentes a la política.[1]En su ensayo *Pueblos figurantes* Didi-Huberman reflexiona sobre la posibilidad de los pueblos de exponerse, de tomar forma. Para ello, parte de la idea de que al separarse las prácticas artísticas de su valor cultual se vuelven más numerosas y variadas las posibilidades de exposición de los pueblos. La relación entre valor cultual y valor de exposición se va dar entonces de forma dialéctica, al exponer el artista una realidad social determinada al mismo tiempo que se expone él mismo como referente y voz de su pueblo en un acto de manifestación. En el caso del trabajo de Lola Arias, tanto ella como los actores convocan y recuperan a través de sus testimonios sobre experiencias propias y sobre la vida de sus padres en dictadura en este gesto cultual y de exposición la voz de los que no pueden o no quieren hablar, de los que han sido, a la fuerza, silenciados. Pero a pesar de la decisión de mostrar un retrato heterogéneo de las diferentes voces que conformaron la época, en el caso de *Mi vida después* queda claro que estos hijos están todos de acuerdo en relación a su posición frente a esa parte de la historia Argentina, en ningún momento se pone en duda su opinión sobre esos hechos. Lo mismo sucede con *Melancolía y manifestaciones*. La testigo que viene a contar su historia, la propia Lola Arias, presenta un relato sobre la vida de su madre a partir del 1976, año en que ella nace al mismo tiempo que se declara el golpe militar y a raíz de todo esto su madre cae en una profunda depresión que la va a marcar para toda la vida. Si bien no de manera explícita puede verse a través de distintos signos la valoración negativa de la autora y performer frente a los hechos. Por ejemplo, con la comparación entre el día de su nacimiento y el bombazo de sangre entre las piernas de su madre con el estallido del golpe militar que a partir de ese mismo año produjo un derramamiento de sangre nacional. Por el contrario, en el caso de *El año en que nací*

, el discurso de los testigos se presenta algo más complejizado. Se radicaliza la confrontación de los relatos y queda claro que los protagonistas no están todos de acuerdo entre sí y que detrás de sus testimonios sigue vigente un debate ideológico más marcado que el que se deja ver del lado argentino.

Recursos poético-técnicos actorales del testigo

En relación a los recursos o procedimientos poético-técnicos actorales que desarrolla el testigo en escena daremos cuenta de algunos de los utilizados por los testigos-actores que participan de esta trilogía. Para este análisis, decidimos apoyarnos en una serie de categorías tomadas, en algunos casos, de la propia reflexión que desarrolla Lola Arias en torno a estos trabajos y en otros, en nociones creadas a los fines de esta investigación.

El actor-testigo o el actor-rapsoda

Ya en el siglo XVIII, Goethe define la figura del "*rapsoda"* en comparación con la de "*mimo"*.El rapsoda, es para Goethe, el poeta que recita textos épicos haciendo abstracción de su personalidad y de sus emociones. Por su parte, el mimo, es aquel actor que se pone en representación a través de un personaje y que quiere que el público sienta las emociones que el experimenta olvidando así su propia presencia. Tomando estas figuras para el análisis del trabajo de los performers en la trilogía de Lola Arias, vemos que en todas aparece un actor[2]que se aleja de las emociones apoyándose en la manera de relatar buscando una distancia entre ellos y el relato. Un relato cargado de marcas personales, biográficas. Trabajan para esto en dos direcciones: haciendo abstracción de sus emociones a la manera del rapsoda de Goethe y subrayando el carácter teatral de la exposición, dejando ver el control de su actuación y de su técnica. Un ejemplo encontramos en la lectura de la última carta del padre de Carla Crespo en *Mi vida después*. Antes de leer la carta se anuncia el origen del documento y queda claro que quien va a darlo a conocer es la hija del militante que la escribió justo antes de morir, y que murió justo antes de que ella naciera. Sin embargo, la actriz trabaja este momento a través de una lectura despojada de énfasis o emoción. Apela, si se quiere, a un tono monocorde o neutro que permite que la atención recaiga principalmente en las palabras y frena toda emoción que pueda surgir de esa situación.

El actor "doble de riesgo"

El término "doble de riesgo" proviene del ámbito del cine. Es aquel que va a reemplazar al actor en una escena donde haya una acción de riesgo. Lola Arias afirma, hablando de *Mi vida después* (pero bien vale también para las otras dos obras de la trilogía) que los actores son los dobles de riesgo de sus padres porque tienen que asumir el riesgo a la exposición de un tema social y políticamente sensible. En una entrevista realizada a Carla Crespo en 2014, la actriz afirma en relación a esto:

> Nos sentimos dobles de riesgo, sobre todo cuando estrenamos. Hoy después de tantos viajes, tanta legitimación pareciera no haber ningún riesgo pero siempre nos acordamos de lo que para nosotros fue estrenar la obra. El miedo a la recepción. Yo pensaba, la gente de derechos humanos, los hijos de desaparecidos, mi propia familia, ¿cómo van a tomar esto ? ¿Se leerá como una falta de respeto? Liza Casullo en un momento me pidió que nos juntáramos en un bar porque quería dejar la obra justo antes de estrenar. Porque dudaba del lenguaje de la obra. (…) Si bien existía un gran antecedente para nosotros que fue la película Los rubios de Albertina Carri, la película no dejaba de ser un documental audiovisual. No están poniendo el cuerpo cada vez que representan. En *Mi vida después* tenía que ver con el estar ahí, (…) había un riego en eso. Lo sentíamos. (…) A medida que nos fuimos apropiando del lenguaje empezó a aparecer el poder de esa combinación. Poder hacer pie en un lenguaje de ese calibre nos permitía darle mucho más aire a las historias y no tanto pegoteo emocional catártico.[3]

En *Melancolía y manifestaciones* el riego decrece pero el juego de dobles se multiplica. Lola Arias es la "doble de riesgo" de su madre que sube a escena para contar su historia, pero también Elvira Oneto funciona como tal. La idea de buscar una actriz porque su madre no quería aparecer en escena la llevo a preguntarse la sobre el tipo de actuación que necesitaría la obra. "No quería que la actriz actuara, que compusiera un personaje; quería que estuviera en escena 'en lugar de', comounadoble"[4], sostiene Arias en sus reflexiones sobre este trabajo Elvira Onetto. La actriz pone su cuerpo al servicio de la narración como una suerte de marioneta, en algunas escenas por ejemplo mueve la boca y lo que se escucha es la voz de la madre real de Arias y en otras realiza acciones que colaboran en la recreación de las anécdotas que se cuentan.

El actor-figurante o extra

En las tres obras los actores realizan también el trabajo que podría hacer un figurante ya que contribuyen a la reconstrucción de escenas de la historia de otro. Ofician de fondo que permite resaltar la figura, es decir, al testigo que lleva el relato. Pero al mismo tiempo logran una presencia colectiva que los resalta y los vuelve centro. En *Melancolía y manifestaciones* los actores que acompañan a Elvira Onetto son los alumnos de actuación de su taller. Personas mayores que aparecen en escena en calidad de figurantes. No tienen textos para decir pero ponen su cuerpo y su expresión al servicio de la recreación de escenas. Este colectivo silencioso va cambiando de función en relación con la protagonista del relato: pueden ser sus amigos, novios de la juventud, acompañantes terapéuticos, compañeros de clases de gimnasia o eventuales asistentes a manifestaciones políticas. Es un cuerpo cargado de información, que contiene las marcas de toda una vida, del paso del tiempo. Estos actores aportan a la escena cierta lentitud, fragilidad, pero a su vez el peso de la experiencia. Ideas que aparecen en conflicto y que traen además prejuicios sociales conocidos como que los mayores no producen como antes y por consiguiente es mejor alguien joven. El grupo de ancianos y la idea de manifestación, de acto de pronunciamiento público y colectivo son un gesto estético y político ya que pese a lo difícil que puede ser alcanzar la vejez y sentir que poco a poco va perdiendo protagonismo en la vida social, el actor-figurante consigue una salida, una estrategia colectiva para poder seguir actuando.

El no-testigo

Observando los testimonios de los testigos en estas tres obras y teniendo en cuenta la etimología del término - aquel que vio y puede reconstruir y contar lo que vio - es posible afirmar que si bien estas personas dan testimonio sobre sí mismos y sobre sus infancias en dictadura, no todos pueden testimoniar, en sentido estricto, sobre hechos puntuales de la vida de sus padres. Esto se debe, en algunos casos, por no haber llegado a conocer a su padre o madre, por recordar vagamente los primeros años de su vida o porque relatan historias que les contaron sobre las infancias de sus padres pero que de ninguna manera ellos pudieron haber presenciado. El testigo que responde a la definición, aparece entonces de manera intermitente en estas tres obras. Por momentos es una figura clara y por momentos se vuelve difusa. Será tal vez más conveniente hablar de la presencia de un no-testigo o de un actor-documento[5]que busca conservar la legitimidad y la "verdad" del relato a través de pruebas, incluso apelando a su presencia como documento que generador de confianza por más que en realidad el hecho no haya sido visto con sus propios ojos y el relato contenga cierta carga ficcional.

Conclusión

El testigo en escena aparece en el teatro contemporáneo como una figura compleja que viene a provocar una tensión estética, política e ideológica. Su materialidad y su función ponen en crisis la idea de verdad ligada a la noción de poder y nos permite pensar en la construcción de los discursos hegemónicos que pasan a la historia relativizando o silenciando hechos que no responden a la ideología dominante, invisibilizando de esta forma a testigos o víctimas implicados. Ese poder que ya en la tradición literaria más antigua y arraigada de occidente fue encarnado por un personaje como Edipo, un rey que si bien sabía la verdad de su historia desde el primer momento gracias al vaticinio de los profetas, la ignoró, por orgullo, por tiranía, por ambición para lograr conservar el trono. En la tragedia de Edipo, es el testigo quien confirma la verdad y pone fin a la ceguera del protagonista. Por el contrario, en las obras de Arias, los testigos no presentan una "verdad" sino que poseen distintos saberes y luchan por medio de la argumentación para obtener mayor legitimidad, ya que como bien explica Foucault, detrás de todo saber o conocimiento lo que está en juego es una lucha de poder. Podemos decir entonces que es cierto que la historia que alcanza legitimidad y reconocimiento es escrita ante todo por los vencedores. Pero también es posible afirmar que frente a esa historia resiste la tradición de los pueblos figurantes, de los grupos o sectores oprimidos que necesitan volver a exponer su realidad. Durante los años de dictadura en Latinoamérica miles de voces críticas fueron silenciadas con el objetivo de ser borradas para siempre, para que las generaciones presentes y futuras no puedan entrar en contacto con esas ideas. Tanto el testigo como los testimonios de las obras de Arias son herramientas discursivas que almacenan y recrean la memoria, que recuperan el pasado para hacerlo presente. Un pasado individual que necesita evocar el colectivo para actualizar la

tradición, para producir experiencia y saber. Como afirma Didi-Huberman la solución para poder contar la historia de los pueblos figurantes, está en el arte, especialmente en el principio constructivo de montaje. Arias acude al montaje documental, a un palimpsesto de resistencia que, como muestran las obras de esta trilogía, permite exponer a los sin nombre explorando las aporías del testimonio y el archivo.

BIBLIOGRAFIA

Arias, L. (2016). *Mi vida después y otros textos*. Buenos Aires: Reservoir Books.

Cobello D. (2015). *L'acteur-document dans le théâtre du réel argentin. Une oscillation entre la présence et la représentation* (Tesis de Maestría), Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3.

Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial texturas.

Goethe J. W. (1983). « Poésie épique et poésie dramatique »*Ecrits sur l'art*, tr. Schaeffer, Jean-Marie, Paris: Flammarion.

Foucault, M. (1996). *La verdad y las formas jurídicas*, Barcelona: Editorial Gedisa.

Sarrazac J.P., Naugrette C. y Banu G. (comp). Le geste de témoigner. Un dispositif pour le théâtre, Revista Études Théâtrales, n° 51-52, 2011, pp 13-25.

NOTAS

[1] Arias L, *Mi vida después y otros textos*. Buenos Aires: Reservoir Books, p. 10

[2] Los testigos convocados para estas tres obras son actores o actrices, artistas escénicos de diversas disciplinas o estudiantes de actuación. En todos los casos, son personas acostumbradas a la exposición delante un público y a la expresión artística.

[3] Entrevista realizada a Carla Crespo en mayo del 2014 y publicada en la Tesis de Maestria "L'acteur-document dans le théâtre du réel argentin. Une oscillation entre la présence et la représentation" de Maria Denise Cobello, bajo la direccion de Julia Gros de Gasquet, en Université Sorbonne Nouvelle Paris 3.

[4] Arias L, *Mi vida después y otros textos*. Buenos Aires: Reservoir Books, p. 16.

[5] La figura de actor-documento fue desarrollada durante mis años de estudios de Maestría. Se trata de una figura doble, observada en gran parte de las obras de Arias, que da cuenta de un trabajo sobre el cuerpo fenoménico al mismo tiempo que sobre la conformación de un cuerpo semiótico. Es por un lado un cuerpo material que documenta, un cuerpo que porta signos, marcas, huellas de vida; y por otro lado, un actor que conoce la escena, la situación de representación y las técnicas poético-actorales que le permiten manejar su voz, su tonicidad, su peso, su equilibro, sus desplazamientos, ritmo y emoción en función de la producción de sentido.