



Universidad de Chile
Facultad de Artes
Departamento de Teatro

Autobiografía y teatro. Elaboración de traumas.

Memoria para optar al Título Profesional de Actriz
ALEJANDRA DEL PILAR MANCILLA CORNEJO
MARÍA VICTORIA PONCE SALDIVIA

Profesor guía: Mauricio Barría

Santiago de Chile

Diciembre 2022

Índice

RESUMEN.....	3
INTRODUCCIÓN.....	4
CAPÍTULO 1 Autobiografía y trauma como procedimientos artísticos....	5
1.1 Sobre lo autobiográfico.....	5
1.2 Autobiografía y feminismo.....	8
1.3 El arte como mediador entre el artista y el trauma.....	9
CAPÍTULO 2 Autobiografía y trauma en el montaje “Aguacero”	18
2.1 Entrevista a Leyla Selman.....	18
2.2 Proceso escénico.....	22
CONCLUSIONES.....	28
BIBLIOGRAFÍA.....	30

Yo fui un día un chorro de sangre

nací

fui un día un chorro de sangre

menstrué

fui un día un chorro de sangre

parí

fui un día un chorro de sangré

amé

fui un día un chorro de sangre

perdí

AGRADECIMIENTOS

A todxs quienes formaron parte de nuestra formación y a quienes fueron nuestrxs compañerxs.

A nuestro profesor guía Mauricio Barría.

RESUMEN

En el presente escrito proponemos analizar cómo la autobiografía funciona como herramienta para el arte evidenciando el potencial de elaborar traumas al ser traducidos en materiales artísticos. Para ello investigamos el trabajo de Louis Bourgeois, Vivi Tellas, Lola Arias, la Compañía “La Laura Palmer” y Leyla Selman, cinco referentes de obras artísticas autobiográficas. Todo esto sin situarnos desde el arte terapia, ya que estudiamos los efectos colaterales del uso de la propia vida en el arte.

Nos ceñimos específicamente al proceso que experimentamos en el montaje ‘Aguacero’ que toma por objeto de estudio las obras ‘Aguacero de mayo’ y ‘La ciudad de la fruta’ de Leyla Selman.

Palabras clave: trauma, identidad, reparación, autobiografía, arte escénico.

INTRODUCCIÓN

Esta memoria surge del proceso creativo de la obra 'Aguacero' guiada por Andrea Giadach, en el contexto de la práctica profesional para estudiantes egresados de Actuación Teatral de la Universidad de Chile durante el año 2021. Dicho montaje se sostuvo a partir de un laboratorio de doce personas en que se entrelazaron dos obras de Leyla Selman con textos escritos por el colectivo, generando un dramaturgismo donde destacan conceptos como memoria, trauma, abuso, infancia, y se trabajó un discurso híbrido entre lo que relata la autora y las reflexiones personales que atravesaron los intérpretes luego de la lectura de las obras.

Es por esta metodología de trabajo que fue necesario para nosotras hablar de autobiografía, porque el trabajo de Leyla es autobiográfico y, por lo tanto, el trabajo escénico también fue abordado desde este lugar.

Hablaremos de trauma porque las obras de Leyla Selman tratan de experiencias de esta naturaleza y porque en el desarrollo específico de la puesta en escena de "La ciudad de la fruta", observamos un proceso de elaboración de un hecho traumático que fue significativo para la dramaturga. En el ejercicio escénico que hicimos como equipo, esto se repitió. Entonces, pudimos observar que el trabajo escénico con la biografía como referente y enfocado en las memorias dolorosas muchas veces implica una verbalización que, desde el punto de vista psiquiátrico, es muy importante en la elaboración de un trauma.

Lo *traumático* en este artículo será entendido, según David Bercei (2013), como cualquier experiencia que sobrepasa nuestros mecanismos de adaptación y que,

por lo tanto, tiene consecuencias en nuestra estructura psíquica desde ese momento en adelante.

Esta investigación no se yergue desde la arteterapia, es decir, no comprendemos el arte como herramienta de procesos terapéuticos, sino que, somos artistas que llegan a elaborar parte de sus memorias traumáticas haciendo arte, pero no es nuestro objetivo hacer terapia, sino que esto aparece como efecto colateral. Es este fenómeno lo que ha llamado nuestra atención y por eso dedicaremos este artículo a su análisis.

Primero se abordan diferentes apreciaciones sobre el concepto de autobiografía, tanto en su calidad de género literario como en la implicancia que tiene en el arte y su relevancia histórica. Luego se vinculan los conceptos: autobiografía, trauma y arte, dando ejemplos de obras donde coexisten estos tres términos y finalmente se revisa el proceso creativo del montaje "Aguacero", del cual surge el análisis, para vincularlo con una entrevista a Leyla Selman y con otros cuatro casos de obras artísticas que también son de carácter autobiográfico y que poseen características aptas para ampliar nuestro análisis.

CAPÍTULO 1

Autobiografía y trauma como procedimientos artísticos

1.1 Sobre lo autobiográfico

He practicado el silencio a sangre fría
la lengua sabe ponerse en un lugar difícil
la lengua sabe sobrevivir
la lengua sabe esconderse
en ese lugar donde nadie llega
ellos también hicieron el silencio conmigo
una ley de hielo dura, inquebrantable
he practicado el silencio a sangre fría
Levanten un rezo por mí
esta noche o cualquier otra
no quiero al volar seguir abrazando pesadillas.

Selman, Aguacero de mayo.

La autobiografía es un recurso del arte contemporáneo que actualmente se observa en muchas obras artísticas. A pesar de que quizá lo más estudiado es la autobiografía como un género literario, el espectro de lo autobiográfico es muy amplio y actualmente es difícil elaborar una definición exacta, ya que los límites varían según las opiniones de quien investiga. Sin embargo, su definición original en literatura es: “texto narrativo (...) en prosa cuya finalidad es el análisis unitario de la vida de una persona que, alcanzada su madurez, toma conciencia de su pasado unificando desde el presente desde el que narra (...)” (Puertas, 2004, p.26). Cuando hablamos de autobiografía también nos referimos a la memoria, el testamento, el libro de viaje, el diario de vida, el dietario, la confesión, la carta, el epistolario y el autorretrato. Por otra parte, hay quienes analizan la conferencia, la entrevista, las necrologías y las apologías. Puertas (2004) comenta al respecto:

Es tan diverso y amplio el espectro de lo autobiográfico, que se hace precisa una delimitación de las diferentes formas de expresión que lo engloban o gravitan a su alrededor en una constelación de manifestaciones y modalidades que harían imposible una definición que no diese lugar a contradicciones, puesto que de unas formas a otras varían los puntos de vista, los objetivos propuestos o la finalidad perseguida, el destinatario implícito o explícito, la distancia temporal respecto del sujeto narrado, la articulación textual de los acontecimientos reflejados, etc. (p.12).

Respecto al carácter autobiográfico que han tomado muchas obras de arte contemporánea, si bien es cierto que toda obra contiene particularidades específicas según su materialidad, su significado, su contexto histórico, social, cultural y también, su autor/autora; es imposible pasar por alto que una obra siempre contiene fragmentos autobiográficos, a propósito de que está compuesta a partir de las impresiones y sensaciones únicas que constituyen a una persona. Merleau Ponty (1945), en relación con la percepción única que cada persona experimenta, comenta:

(...) veo la casa vecina desde cierto ángulo, otro individuo, desde la orilla opuesta del Sena, la vería de forma diferente, de una tercera forma desde el interior, y todavía de una cuarta diferente desde un avión; la casa de sí no es ninguna de estas apariciones, es, como decía Leibniz, el geometral de estas perspectivas y de todas las perspectivas posibles, eso es, el término sin perspectiva desde el que pueden derivarse todas, es la casa

vista desde ninguna parte. Pero ¿qué quieren decir estas palabras? Ver ¿no es siempre ver desde alguna parte? (p.87)

Sin embargo, independiente de esta cualidad intrínseca que podemos destacar en toda obra de arte, dentro de esta investigación y en relación con lo ya explicado a nivel histórico, entenderemos lo autobiográfico como la decisión artística de tomar la biografía como material creativo.

1.2 Autobiografía y feminismo

Es importante mencionar que trabajar la autobiografía en la narrativa y en el arte ha sido algo abordado principalmente por mujeres. Desde la irrupción del movimiento feminista en los años 60; junto a la tendencia a cuestionar la forma en que se interpreta la historia y cómo se construyen realidades socio-políticas, surge en el arte femenino la práctica de utilizar las memorias personales como material creativo. Bien expresa Báscones (2017): “Las mujeres artistas identificadas con este movimiento reivindicaban su papel dentro de la sociedad, como mujeres, como creadoras y como narradoras de una realidad que había permanecido oculta durante siglos.” (p.115). Al tomar consciencia de los estereotipos de género que sitúan a los hombres en la esfera pública y política, y a las mujeres en la esfera privada y doméstica, se dio un giro marcado por la frase “Lo personal es político”, tomado del artículo de Hanisch (1969); exponer las memorias o hablar de lo doméstico se convirtió en algo importante, a propósito de que verbalizar y socializar implicaba que lo que antes era un problema personal, al ser de conocimiento público, ahora podía ser reconocido como lo que realmente era: un problema

político. En ese sentido, esto tiene distintos potenciales sobre todo a nivel identitario a propósito de que, por consecuencia, surge cada vez con más fuerza la conciencia de los problemas en común que experimentamos las mujeres y, junto con esto, surge la función narrativa de la identidad: cómo nos nombramos, nos definimos y nos situamos en el mundo. Dicho de otra forma: “la cuestión micropolítica es la de cómo reproducimos (o no) los modos de subjetivación” (Guattari, 2006, p.189). Subvertir lo que es propio y nuestro, frente a un otro que es espectador, siendo una decisión política la que impulsa a crear desde un lugar diferente al que venía siendo permitido socialmente. Porque hablar de nosotras, significa construir un Yo, elaborar una identidad. Florio y Blaconá (2013) se refieren a esto diciendo que: “el potencial crítico del arte es aquel que trabaja contra el consenso de las formas y contribuye a dibujar un nuevo paisaje de lo visible, lo decible y lo posible.” (p.82).

En esta misma línea surge la cuestión de lo reparador que resulta poner en escena aquello que pertenece al territorio de la biografía. En vista de que trabajar con la historia de vida implica definir aquello que estamos contando, se descubre el efecto espejo que significa verbalizar y dibujar el contorno propio fuera de nosotras mismas. Esto que podría describirse como tomar una fotografía del paisaje interior y ponerla frente a nosotras, tiene reconocidos efectos reparadores que revisaremos a continuación. ¿De qué hablamos cuando decimos que es “reparador”? Se ejemplifica con cuatro obras de arte que son pertinentes para la discusión.

1.3 Arte como mediador entre el artista y el trauma

“Un artista que interioriza mucho su obra podría llevar a cabo su modo particular de reparación personal elaborando en la propia obra una integración de factores internos y externos.”

El arte como mediador entre el artista y el trauma

“De las siete acepciones que le da María Moliner al término (lat., *reparare*, de *parare*) (...) tres hacen referencia a un sentido físico: restauración, arreglo, retoque, de algo deteriorado o roto; una a un sentido moral: Compensar o remediar una falta cometida o un daño causado; y tres más a un sentido epistemológico: Advertir, darse cuenta de, percatarse.”

Cfr., LORÉN, J.A., “La despechada, elementos para la discusión sobre sublimación y/o reparación, Revista de Psicoanálisis. Apm 1995 n°extra, p.2

Desde el área artística construiremos un cruce entre arte, memoria y reparación, precisando revisar la teoría del psicoanálisis que se dedica a investigar la implicación del arte en el trauma. Desde Sigmund Freud hasta Wilfred Bion se desarrollaron teorías acerca de esta relación. Nos apoyamos en el concepto de reparación, desarrollado por la psicoanalista Melanie Klein, tomando reflexiones de teóricos anteriores y posteriores a ella, tales como Freud, Bion y Segal.

Primero, cabe especificar el concepto de reparación, que pertenece al vocabulario teórico introducido por Melanie Klein al psicoanálisis. Es un concepto multifactorial porque reúne varias temáticas pero que se define principalmente como: “Mecanismo (...) en virtud del cual el sujeto intenta reparar los efectos de sus fantasmas destructores sobre su objeto de amor.” (Laplanche, J., Pontalis, J. 1967).

Existe más de una conclusión acerca de la función del arte en la elaboración del trauma. La primera que consideramos consiste en que el arte contribuye de manera positiva a la elaboración de un hecho traumático. Según Zurbano (2007), Freud postula que la creación artística puede ser considerada “como una actividad

beneficiosa para vivir de una manera más placentera en la realidad y por consiguiente disminuir los efectos psíquicos de lo traumático” (p.61). En cuanto a Klein, tenemos que “el cambio psíquico sería un proceso que puede darse tanto dentro como fuera del análisis, es decir, también puede darse de manera espontánea o sin contar con la influencia de otro” (Córdova, 2014, p.74). Aunque también menciona que, al hacer arte, “el artista estaría haciendo una reparación en su estructura mental” (Zurbano, 2007, p.73). Según Grinberg (1997), Bion señala que “el crecimiento de la mente depende de la capacidad de pensar acerca de las experiencias emocionales” (p.14), al tiempo que también dice que “ante un trauma se pueden hacer dos cosas: evitar pensar sobre él, o elaborarlo y confrontarlo” (Zurbano, 2007, p.80). Puesto de esta forma, y como apunta Segal (1960): “La tarea del artista consiste en la creación de un mundo propio” (p.6).

La contraparte de esto es que efectivamente el arte es un modo de elaboración del trauma, más no uno que sirva en su totalidad. Laplanche y Pontalis (1967) mencionan al respecto: “Los mecanismos de reparación, en la medida en que no se hallen bien asegurados, pueden aproximarse, ora a las defensas maníacas (sentimiento de omnipotencia), ora a los mecanismos obsesivos (repetición compulsiva de los actos reparadores)” (p.390). Y por esto es por lo que no es materia de este trabajo hablar de arte terapia, aunque algunos referentes sí lo hagan, sino corroborar cómo en el acto espontáneo del artista al trabajar con la biografía y nombrar/poner afuera, en una escultura o una escenificación, ocurre una modificación que forja la identidad y logra elaborar, incluso a nivel psíquico, hechos traumáticos importantes de la vida. Verbalizar genera cambios psíquicos, está

demostrado psiquiátricamente. A continuación, ejemplificamos con cinco obras de carácter autobiográfico donde surge la elaboración de forma espontánea:

Louise Bourgeois es una artista y escultora francesa que hace arte del trauma donde traduce sus emociones en materiales concretos, y elabora un amplio trabajo a lo largo de su vida, siempre muy catártico. Por ejemplo, su obra “Maman” es una araña gigante de acero que tal como menciona el título de la obra, representa a su madre. Bourgeois comenta en una entrevista realizada por Cooke el año 2007: “Las arañas fueron una oda a mi madre. Ella era tejedora, y como la araña, creaba su tela. Fue quien me protegió y fue mi mejor amiga.” (Cooke). Hay muchas interpretaciones sobre el animal, el material y el aspecto terrorífico que tiene la escultura, lo que es pertinente para nuestra investigación ya que, en la acción de representar a su madre, devela la relación que tenía con ella desde su perspectiva, y eso implica un ejercicio de elaboración. Bourgeois, en el acto de exteriorizar la relación que tiene con su madre, forja su identidad, construye memoria, transforma su dolor en belleza y la reestructuración de ese vínculo específico entre Bourgeois y su madre, es a la vez una reestructuración del mundo.

A propósito de la modificación que se observa en la acción de nombrar, planteamos un comentario que hace en una entrevista el año 1988 sobre la creación de otra obra de su autoría, llamada “La destrucción del padre”: “El propósito de *The Destruction of the Father* era exorcizar el miedo. Y después de que pude mostrarlo en la obra –ahí está- me sentí otra persona. No quisiera usar la palabra “terapéutico”, pero lo cierto es que el exorcismo es una aventura terapéutica. De modo que hice esa obra como una especie de catarsis.” (Kuspit, 1988).

Ahora, en el ámbito de las artes escénicas en relación con lo autobiográfico, existe el Biodrama, creado en Buenos Aires, Argentina, por la artista Vivi Tellas durante el año 2002. Donde propone transformar fragmentos de la vida en material dramático y, por lo general, quienes interpretan no son actores de profesión, sino que aprenden en el proceso creativo. Vivi Tellas instala una estética en que se entreteteje la realidad y la ficción, destacando posibles elementos teatrales de la vida cotidiana y creando ficción a partir de ella. Cuando le preguntan si lo que hace es teatro documental, teatro biográfico o ambos, ella contesta que prefiere no definir su trabajo, que le gusta el no saber. Se rescata, a propósito de la necesidad de definir el tipo de teatro que Vivi Tellas ejecuta, que recordar es imaginar, o como diría Blanco (2016) en *La autoficción, una ingeniería del yo*: "(...) no solo el acto de escritura vuelve todo ficción, sino que la propia memoria es una construcción en donde también opera la ficción: en todo recuerdo del pasado siempre hay lagunas que todo individuo tiende a colmar con invenciones, condensaciones, desplazamientos, etc.", con lo que independiente de cuán ficcionado se quiera o no escenificar un elemento de la vida cotidiana, al relatarlo ya se está interpretando, deformando y es puesto desde una lugar subjetivo. Por lo que, sin importar, nunca lograr una traducción "correcta" o totalmente fiel a la realidad, sigue siendo un trabajo de apertura personal por parte de quien ejecuta, sin dejar de lado la dimensión social está en todo trabajo biográfico. Surge el otro en el yo, como diría Blanco (2016) aquello propio de "mi misma" es también propio de la humanidad. Lo mismo ocurre con el trabajo escultórico de Bourgeois y con los referentes que son mencionados en este trabajo, la familia como un precepto social se ve desmoronado

cuando la artista logra exponer su propia situación en contraste con la norma y la necesidad de poseer este elemento en el estándar deseado socialmente.

“Mi mamá y mi tía” (2002) es la primera obra de Biodrama de Vivi Tellas, y la única en que ella trabaja directamente con su biografía (y no dirige obras autobiográficas de otras personas). Decidió trabajar con las historias que siempre se repetían en su familia y se contaban de la misma forma. Las actrices son su propia madre y tía. El trabajo con la memoria personal era una inquietud para ella por lo que decidió indagar, desarrollar en profundidad y ver sus resultados. Rodolfo

Biscia se refiere al trabajo de Tellas diciendo: “estas obras forman un registro documental de la Argentina de las últimas décadas o, mejor, un mosaico a la vez poético y etnográfico de la vida en Buenos Aires.” (Biscia, 2019).

Lola Arias es otra directora argentina que produce su teatro desde el biodrama de Vivi Tellas. También trabaja con personas que no son actores o actrices de profesión pero que se disponen a contar sus propias historias y vivencias. A partir de los relatos, se verifica que lo que hay entre lo real y la ficción, está lleno de subjetividad y una elaboración de identidad previa y pensada que se relaciona directamente con la forma que cada uno tiene de percibir la realidad. En una entrevista que dio durante 2021 menciona que no pretende que el arte tenga un efecto de cura para algún padecimiento debido a que no es psicoanalista, pero rescata lo siguiente: “Sí creo que el arte ayuda a entender, a visualizar, a pensar la propia vida, a tomar una posición diferente con respecto a la propia historia, a organizar una nueva narrativa y que, a veces, poder contar la historia de otra

manera significa ya estar en otro lugar y ese estar en otro lugar puede ser que te ayude para seguir tu vida de un modo diferente” (Kantor, 2021). Nuevamente nos encontramos con el lugar intermedio que hay entre lo real y la ficción, ese espacio de subjetividad en el cual es posible organizar una nueva narrativa para quien permite exponerse a sí mismos. En este sentido, Arias hace énfasis en que siempre trabaja con apoyo psicológico profesional, ya que, existe total conciencia de que abrir lugares de habla para una alguien que no estaban activos desde antes, abre la posibilidad de que aparezcan eventos de los cuales la propia persona no sabía con anterioridad.

En 2012, Lola Arias viene a Chile a dirigir “El año en que nací”, y trabaja con doce actores y actrices, vinculados en una característica que es su nacimiento en tiempos de dictadura, desde ese lugar, dedican la investigación a entender quiénes son sus padres el año en que ellos, los intérpretes, nacen. Es ahí que participa Italo Gallardo, director de la compañía “La Laura Palmer”, y se inspira de esta forma biográfica y documental de trabajar. Esta compañía es dirigida principalmente por Ítalo Gallardo y Pilar Ronderos, y desde el año 2012 desarrollan en Chile un teatro documental y biográfico, trabajando con fragmentos de la vida de las actrices y actores.

En conversación con HiedraFm ambos comentan sobre el trabajo: “Una vez que uno pone en lenguaje ciertos recuerdos, como que pasa algo extraño, como que yo puedo pensar todo el tiempo, por ejemplo, en mi biografía, en un recuerdo que tengo de niña, pero una vez que yo lo nombró; ahí hay una modificación que es como súper, no sé cómo decirlo, como que la identidad se, se forja, cachai? Ahí hay un proceso.” (Ronderos en HiedraFM, 2018, 22m31s); Gallardo complementa: “Claro,

o al menos se modifica algo. (...) No necesariamente sanador o, no necesariamente va a entender o solucionar algo, que eso es lo que haría la terapia.” (HiedraFM, 2018, 22m54s).

En suma, revisando la posibilidad del arte como mediador del trauma, pero también como el espacio de ficción y reinterpretación que significa, ya tenemos atisbos acerca de la pertinencia que tiene verbalizar y/o materializar la memoria, en específico aquella dolorosa. Al artista hacer arte de su dolor le implica, una reelaboración positiva de su subjetividad y con ello una alquimia. Como dijo Ronderos: “(...) un recuerdo que tengo de niña (...) una vez que yo lo nombro; ahí hay una modificación (...).” (HiedraFm, 2018, 22m43s).

Otro aporte que hicieron los directores de “La Laura Palmer” a esta discusión, es el de poner el problema de la verbalización en relación con un contexto político y cultural, pensando que tal vez se trata de la simple necesidad de verbalizar, a propósito de venir de un Chile que creció en dictadura y en donde no se conversaron las cosas. (Ronderos, HiedraFM, 2018).

En este punto, revisados estos cuatro ejemplos de obras autobiográficas, observamos que se repite lo importante que ha sido *nombrar las cosas*. De este modo podemos corroborar lo que se postula a nivel psiquiátrico: que verbalizar implica modificaciones psíquicas.

A continuación, revisaremos cómo se conecta lo estudiado con anterioridad y la dramaturgia de Selman y el trabajo escénico de “Aguacero”.

CAPÍTULO 2

Autobiografía y trauma en el montaje “Aguacero”

“Hay dolor, pero es una especie de secreto muy guardado; el momento en el que pasas por la puerta del dolor entras en otro estado mental. Cuando experimentas esa sensación de belleza y amor incondicional, de que no hay fronteras entre tu cuerpo y lo que te rodea y comienzas a sentir esa sensación de ligereza y armonía contigo misma, algo se transforma en sagrado.”

Marina Abramovic

A continuación, se profundiza en cómo se puso la biografía al servicio de las obras de Leyla Selman como también al proceso creativo de “Aguacero”. Partimos por compartir parte de la entrevista realizada a Leyla Selman durante esta investigación.

2.1 Entrevista a Leyla Selman

Iniciado el proceso de este artículo, y para profundizar específicamente en la hipótesis de memoria y trauma, entrevistamos a Leyla Selman, autora de las obras que utilizamos como base de la investigación del proceso escénico, con el propósito de saber sobre sus primeros acercamientos a la escritura de obras dramáticas y así vislumbrar cuál es el camino que recorrió para dirigir su escritura de esta manera, no tan solo autobiográfica, sino tratando directamente hechos traumáticos de su infancia. La obra más representativa de esto es “La ciudad de la fruta” que fue montada por el director Rodrigo Pérez el año 2018.

A este respecto, es importante aclarar que las dos obras de Leyla Selman hablan de abuso. 'La ciudad de la fruta' retrata de manera ficcionada la agresión sexual que vivió por parte de familiares durante casi toda su infancia, y es posible englobarla en tres voces. Primero tenemos a Marcela, de quien no tenemos información específica y es una narradora neutra. Explica lo que es el TLP (Trastorno de la personalidad) y cómo suelen percibir el mundo quienes viven con esta condición. Específicamente, se refiere a Ella, la segunda voz, que es la protagonista y de quien se saben sus temores, sus sensibilidades e intimidad. Es por Ella que Marcela explica cómo es tener TLP y también por Ella es que es convocada una tercera voz; la de los abusadores. Este grupo se deshumaniza a partir de su carácter dominante y cínico, sin abordar la autocrítica. Son personajes muy explícitos en sus acciones y en lo que dicen. Desde este lugar, como grupo nos preguntamos, ¿qué pasa después de abusar?, ¿todos los hombres tienen una forma de ser abusiva sin retorno?, ¿pueden cuestionarse a sí mismos?, ¿tiene que ver esto solo con género o todas las personas hemos abusado? y, ¿podemos cuestionarnos la estructura bajo la cual opera este accionar? Estos personajes son cuatro hombres, que son citados con el fin de contar los abusos que cometieron hace años, son personajes que no logran una complejidad suficiente para cuestionarse durante la misma obra.

Esta obra es montada por primera vez en Concepción y Leyla Selman, comenta que su principal miedo fue que sus parientes estuvieran presentes en el teatro y se reconocieran en la puesta en escena, a ellos mismos o a un familiar.

Desde luego, la obra se posiciona desde la perspectiva de la víctima narrando las consecuencias que el abuso tuvo en su vida. Adicionalmente se menciona el

contexto histórico de ese momento, la dictadura de Augusto Pinochet, con lo que aprovechó de hacer un símil entre los crímenes que se estaban cometiendo a nivel general en Chile y el abuso sexual particular que estuvo experimentando durante su infancia.

Nos preguntamos cómo es que Leyla Selman se encuentra con la escritura, desde qué lugar decide escribir sus traumas. A esto nos responde que siempre le gustó escribir y ficcionar la realidad, las cosas que veía en los distintos lugares por los que transitaba. Lo primero que la llevó a escribir, entonces, fue la escritura como práctica íntima, que le permitió un refugio en su niñez. Lo plantea también como un espacio concreto, donde ella pudo plasmar pensamientos y sentires. La interrogamos nuevamente, ¿desde qué momento en su carrera hay consciencia del lugar autobiográfico que posee su escritura?, comenta con claridad que comienza tras una conversación con Omar Lara, amigo y poeta que publicó sus textos por primera vez. Durante una conversación muy íntima, Leyla Selman recuerda haberle preguntado acerca de la escritura autobiográfica, a lo que él respondió que es muy difícil hacerlo bien por la naturaleza de los textos, lo subjetivos que son. Esta idea quedó dando vueltas a Leyla Selman, y la impulsó a escribir su historia personal. El desafío de lograr sortear la mayor dificultad en la escritura: hacer uso de la biografía y lograr que estuviera "bien hecho", fue lo que la impulsó a profundizar en el texto autobiográfico. En el ejercicio de recordar, cuenta cómo se le hizo presente la necesidad de protegerse, intentando buscar una manera de no exponerse ni exponer a sus referentes de escritura, lo que logró a través del uso de personajes ficticios como, por ejemplo, una niña del Sename, alterando los hechos ocurridos y

disfrazando así, según sus propias palabras, a las personas realmente involucradas.

Su preocupación por comunicarse de manera clara es una fijación la que la lleva a tomar mucha distancia y rigor respecto de su escritura. Durante la entrevista que las autoras realizamos a Selman durante agosto de 2022, nos comenta: "Esta es la mejor historia que puedo contar de lo que viví", haciendo referencia a que tampoco lo cuenta todo.

Leyla Selman nos relata su entrada a la escuela de teatro de la Universidad de Chile, como un punto de inflexión en su vida, ya que después de pasar por varias carreras, y de tener varios colapsos previos, logra encontrar un lugar donde puede calmar su necesidad de comunicarse extra cotidianamente, según ella dice, y desde ese momento, vislumbra un camino de canalización del trastorno límite de la personalidad, que hoy lo reconoce como una condición con la que se puede vivir bien, entendiendo su mundo emocional, cómo funciona en ella sentir y reconociendo también, su capacidad de poder proyectarlo en algo externo, lo que termina siendo el primer mecanismo que la ayuda a reponerse.

Asimismo, es importante destacar que Selman manifiesta abiertamente que relatar su historia va teniendo como consecuencia una mejoría en su estado. Comenta que empezó a ir a los bares a contar su relato, recibiendo el afecto y comprensión de la gente, logrando *sanar*. Es esta la razón por la que escribe tres obras: *Aguacero de mayo*, *La ciudad de la fruta* y *Cochabamba*. Luego, al cumplir 21 años, consigue contarle a su familia, o a parte de ella, pero es enfática en recalcar que jamás ha

contado toda la verdad, y nunca lo hará, con el fin de protegerlos. El montaje se realiza en Concepción, donde ella percibe una instancia que reconoce como similar a un proceso terapéutico y en el momento del estreno ocurre lo que llama 'justicia poética', una especie de reparación, y admite la necesidad de un acompañamiento profesional posterior.

2.2 Proceso escénico

Ahora bien, respecto al proceso escénico, es preciso comprender cuál fue el procedimiento y la bibliografía que permitieron una construcción desde la propia biografía, generando un material escénico híbrido compuesto de dramaturgia, texto teórico y escritos del colectivo.

La convocatoria se realizó el mes de julio del año 2021 y al trabajo le dimos inicio en septiembre de ese mismo año. Un grupo de doce personas comenzamos la investigación a partir de tres textos troncales: 'La ciudad de la fruta' y 'Aguacero de mayo' de Leyla Selman y "Racismo/sexismo epistémico, universidades occidentalizadas y los cuatro genocidios/epistemicidios del largo siglo XVI' de Ramón Grosfoguel. La lectura de estos textos entregó información para reflexionar colectivamente y delimitar las expectativas respecto al trabajo deseado, teniendo en cuenta que además de actores, había músicos que también estaban en su proceso de práctica.

Siguiendo la metodología propuesta por la directora Andrea Giadach, la primera tarea consistió en elaborar, para luego escenificar, un manifiesto a partir de la

lectura de estos tres textos, donde la instrucción fue escribir aquello imprescindible de decir. Cada uno de estos manifiestos fue el primer material propiamente colectivo y desde el cual se inició la posibilidad de un dramaturgismo entre manifiestos, las obras de Leyla Selman y el texto de Ramón Grosfoguel.

Al ser un grupo numeroso, se formaron cuatro grupos, cada uno con objetivos y tareas diferentes. Uno, encargado específicamente de pensar el texto, la organización de los manifiestos y rescate textual de las obras de Leyla Selman, bajo el criterio de coherencia con las temáticas que contenían los materiales. Luego, el mismo grupo junto al resto del equipo, trabajamos formas de escenificar los textos que íbamos enlazando, nuestros y de la dramaturgia estudiada. Por esta razón, nos encontramos con diversos materiales, ya sea en su contenido por el tema a tratar, o en su forma, por la manera que cada uno puso en escena el texto.

En Paralelo a la lectura de las obras y la tarea de escribir los manifiestos, surgieron en el grupo reflexiones que tenían que ver con las heridas que cada persona lleva en su interior así como el intento por descubrir aquello carácter monstruoso que también somos, es decir, la poca inteligencia emocional promedio de la adultez, lo punzante que habitar un vivir opacado por el daño que proviene de otros, pero que finalmente también nos constituye y que se convierte en una herida con la que hacemos daño, dependiendo de la gestión que tengan esos eventos traumáticos, lo difícil que es transparentar este tipo de experiencias, por lo complejo que sus consecuencias pueden llegar a ser, y lo delicado que era aquel espacio creativo por la posibilidad de escuchar historias muy dolorosas de nuestros compañeros.

Por otro lado, el texto de Grosfoguel “Racismo/sexismo epistémico, universidades occidentalizadas y los cuatro genocidios/epistemicidios del largo siglo XVI”, trataba de la conquista del continente americano en relación con otros tres procesos históricos. Primeramente, la conquista de Al-Andalus, luego, la esclavización de los africanos en el continente americano y, por último, el asesinato de millones de mujeres quemadas vivas en Europa bajo acusaciones de brujería. Este texto habla de abuso a nivel global, sitúa a sociedades que son agredidas por un poder y que luego son constituidos como territorios maltratados, por lo que dificulta el acercamiento al trauma individual, sin embargo, las reflexiones grupales constituyen un nexo entre ambas aristas, ya que todo abuso es reproducido en el propio cuerpo y en el territorio circundante, siendo la colonización un punto inicial para configurar el presente. Bajo ese criterio fue importante poner en escena la relación ineludible que existe entre lo macro y lo micro, el abuso sistemático y el abuso de lo singular y cómo esto se impregna en los individuos, la sociedad y el mundo.

Avanzada la investigación, y tras varias muestras, se develó la imposibilidad que suponía abarcar ambos tópicos debido a la extensión investigativa, pero, también por la cantidad de personas del grupo, puesto que había muchas reflexiones y opiniones a integrar.

La cantidad de material y lo que necesitábamos para ahondar en el mismo hizo que, a pesar existir la intención de relacionar el abuso a nivel macro y micro, se hiciera a un lado el texto de Grosfoguel. Primeramente, porque lo que involucró al colectivo hasta ese momento, era lo íntimo que aparecía en relación con los textos de Leyla

Selman, por lo que se indagó en el abuso singular de los cuerpos e individuos más que en el abuso colectivo para lograr ver una unidad entre todo lo que se propone.

Sin embargo, cada cierto tiempo se piensa en la idea de lo macro, intentando forjar una relación con el material escrito por el grupo. Entre las posibilidades, se discute incluso abordarlo desde la estética del diseño, el símbolo elegido fue un pájaro desplumado. Sin embargo, esto generó que parte del grupo pensara que abordar esa cantidad de materiales implica un trabajo superficial, aunque genere diferencia de opiniones y fue algo que se discutió, se decidió finalmente dejarlo.

Esta parte del proceso permite reconocer un punto de inflexión; surgió la problemática de estar señalando e intentando contener demasiada información distinta entre sí, ya sea manifiestos, símbolos, la dramaturgia, lo cual conflictúa la posible escenificación de todo y ver una unidad consistente. No obstante, más allá incluso de la dificultad cuantitativa de contenidos, hubo problemas con la cantidad de personas, más notoriamente al momento de hablar de abuso, porque resulta imposible hablar con un mismo nivel de verdad. Aunque en un principio esto no pareció ser problemático, a medida que avanzó el proceso creativo, sí lo fue. Sin duda hablar de abuso, sobre todo en un contexto pedagógico, implicó revelar con honestidad la opinión individual frente al grupo, y como esto no sucedió, porque el proceso nunca fue dirigido hacia ese lugar, quedó al debe respecto de lo que sucedió a nivel individual con la posibilidad o realidad de abuso, como también con la probabilidad de haber abusado; pues la tesis argumental de la obra era “Los monstruos estaban afuera, y también adentro”, frase perteneciente a la obra

“Aguacero de mayo”, de Leyla Selman que alude a ser víctima y victimario, profundizando en ambos roles, lo que era una desafío para la puesta en escena.

Sin embargo, finalmente visualizamos, a través del trabajo de la música, la posibilidad de crear una unidad para cada escena, pues todas tenían una canción o sonoridad importante. De esta manera fuimos uniendo y logrando un contenedor musical para todo el material dispuesto.

A lo largo del trabajo fue imposible no encontrar cuestionamientos sobre la manera en que se trabaja este tipo de material, que no solo remite a la autobiografía, sino a los hechos traumáticos de cada individuo, no tan solo por lo complejo que es hablar de lo que se suele ocultar sino porque para exponerlo en público hay que permitirse ser frágil.

A este respecto, Segal (1960) señala sobre los procesos creativos relacionados al trauma que para re-crearlos es necesario reconocer la pérdida y vivenciar el duelo (p.8), puesto que “Cuando usted da un nombre a una cosa la pierde realmente” (p.15.). Segal, al ser psicoanalista, ejemplifica con sus pacientes, algunos de ellos con su actividad creativa inhibida y otros no. Lo que demuestra es que aquellos que aún no soportan la idea de estar separados del mundo no logran nombrarlo, puesto que esto implica atravesar el dolor y el duelo; y además de la pérdida de la unidad, también significa despojarse de los disfraces y volverse vulnerable a la pérdida y a la muerte (p.15). La explicación que da a esto es que: “Renunciar a un objeto instintivo, o a un objeto, es repetir y al mismo tiempo re-vivir la renuncia al pecho

(materno)” (Segal, 1960, p.17). La respuesta que nota ante esta resistencia al duelo es la inhibición creativa.

Podríamos decir entonces que en el caso de Selman hay un duelo que ya cursó internamente al momento de escribir su dramaturgia autobiográfica y, en el caso del proceso creativo de “Aguacero”, es probable que no todos los intérpretes tuviéramos la capacidad de poner ese mundo interno afuera y, en ese acto, ser vulnerables.

A este respecto, poniendo el proceso en relación con reflexiones de Blanco (2016), podríamos rescatar que, además de lo imprescindible que es el duelo y la vulnerabilidad en un proceso creativo, es inherente que en el acto de nombrarnos, nos estamos inventando. Dice: “La trama por medio de su capacidad a *nombrar*, nos permitirá entonces representar y representarse como *sujetos*. De allí viene el goce que nace más allá del dolor: el lenguaje al decir y nombrar nos rehabilita, nos rescata, nos construye.” (Párrafo 66)

Este proceso de identidad, bajo el cual uno atraviesa un duelo, no es absoluto en el proceso escénico de la obra “Aguacero”, precisamente por la falta de vulnerabilidad que atravesamos. Es probable que tenga relación el poco tiempo versus la cantidad de intérpretes, factor que impidió trabajar en sacarnos las máscaras uno por uno. Sin embargo, en la dramaturgia de Selman notamos claramente que logra desprenderse de aquello que la constituye y logra exponer.

CONCLUSIÓN

En esta investigación nos hemos propuesto estudiar cómo la autobiografía funciona a modo de instrumento para el arte y más específicamente, qué es lo que sucede cuando transformamos un evento traumático en material artístico. Lo observado, demuestra que son procesos que concluyen en un efecto reparador en los autores, debido a la reinterpretación que conlleva elaborar desde una nueva narrativa.

Primeramente, hemos estudiado qué es lo autobiográfico, luego la relación entre trauma y arte; y cómo ésta se vincula con los cuatro referentes artísticos elegidos, principalmente, debido a la relación de sus temáticas con el trabajo elaborado en “Aguacero” a partir de la dramaturgia de Selman.

Hasta acá revisamos el concepto de trauma vinculado al arte, donde surge primeramente el término elaboración desarrollado por Melanie Klein, quien especifica que en la acción de traducir lo traumático en una obra artística, ocurre una reestructuración a nivel psíquico. Nos encontramos además, con que el trabajo que surge a partir de lo autobiográfico es mayormente producido en el arte por mujeres, dejando en evidencia la inminente ruptura de la estructura socio-política y ante la cual opera la acción de materializar y verbalizar todo aquello relacionado con lo privado, potenciando a las mujeres principalmente, a modo de protesta, una nueva identidad, debido a que históricamente hemos sido, por roles de género impuestos, relegadas a lo privado y doméstico. Surge con ello una función narrativa

de identidad: cómo nos nombramos, nos definimos y nos situamos en el mundo a partir de nuestras vivencias.

De las artistas que estudiamos, rescatamos el que cada una de ellas menciona que hacer arte no reemplaza la labor que una terapia puede significar, pero que, igualmente logran reconocer la existencia de una mutabilidad respecto de su autoría a partir de los trabajos creados en base a su propia biografía.

Bourgeois, por ejemplo, a propósito de su obra "The destruction of the father", menciona que no quisiera usar la palabra terapéutico pero que, de todas formas, la obra se convierte en un proceso de catarsis para sobreponerse a lo vivido durante su niñez junto a su familia. Por otra parte, Arias menciona que siempre consideró muy importante la realización de procesos terapéuticos pero que, de todas formas, en el acto de verbalizar a través del arte, se estructura una narrativa que ayuda a organizar la historia y la biografía de una forma meramente personal, que conecta con la perspectiva y asimilación individual de un hecho. En el caso de la Compañía La Laura Palmer, recordemos cuando Ronderos explica que, aunque no afirma que el arte es sanador, si admite que en la acción de decir es inevitable modificar el entendimiento debido a que es llevado a un plano material y consciente, y por último, de Selman rescatamos cuando dice que por primera vez en su vida, al ver montada su obra, experimentó lo que ella llama "justicia poética".

Observamos claramente que si bien ninguna de las artistas empezó su obra con una intención sanadora o terapéutica respecto al contenido de creación la acción de nombrar tiene un valor relevante, siendo evidente que en todos los casos generó

cambios positivos. Pero ellas lo hicieron por una necesidad más primaria que es la de crear a partir de sus oficios.

A raíz de lo anterior, podemos afirmar que cada evento traumático en la vida de una persona implica un punto de inflexión que implica un cambio rotundo desde ese momento en adelante. Es por eso por lo que elaborarlo en un material artístico, implica una reinterpretación de los hechos a través de una nueva perspectiva y que es sostenida en la narrativa de ficción; lo que acaba entregando un efecto de reparación tanto para el autor que ejecuta como para los espectadores que pueden lograr o no identificarse, como un acto de homologación a lo presenciado.

Respecto al montaje 'Aguacero', ya sabemos que éste se inició a partir del contenido de dos obras de Selman, que atienden específicamente a hechos traumáticos de su vida. Es por esto, que la realización de nuestra práctica giró en torno a estas temáticas entrelazando relatos que propuso cada integrante a partir de su propia experiencia.

Concluimos que la experiencia no logró ser unificada por todo el colectivo, ya que es imposible determinar cuán asimilado está el evento que cada uno decidió compartir, y si bien participar del proceso fue una decisión voluntaria, este punto nos permitió visualizar grandes diferencias en torno al proceso de cada una de las artistas que revisamos en este artículo y de 'Aguacero', ya que ellas decidieron intencionalmente trabajar con traumas personales componiendo una ficción y reinterpretación de cada hecho, que finalmente, les permitió reconocer y habitar una nueva narrativa de sí mismas a partir de un espacio de reparación construido por

ellas. Es importante también resaltar el hecho de que casi todas las artistas mencionadas en esta investigación, al trabajar con su biografía, rompen el precepto de familia concebido por la sociedad, el desarme de este concepto sucede al exponer los abusos que puede contener y perdurar en el mismo, así, creemos que nuestra noción de este vínculo con el que todos nacemos, independiente de las circunstancias, es aquello que se debe seguir indagando y poniendo en discusión su funcionamiento para vislumbrar un camino que permita a la mujeres no estar en posible peligro de abuso, cual sea su naturaleza.

Rescatamos que el ejercicio teatral se vuelve aún más extraordinario al trabajar con hechos de la vida real, porque en aquello que estamos ficcionando decidimos, voluntariamente, crear nuestra propia versión y hacerla válida públicamente. En este sentido, nos preguntamos si esta es una labor que pueda hacerse en colectivo sin tener una herida en común.

Poniendo lo anterior de manifiesto concluimos que el aporte que este escrito puede realizar a la disciplina teatral yace en exponer y presentar los sustentos teóricos y escénicos relevantes para el tratamiento de una obra de esta naturaleza, a modo de pensar el trauma como un motor urgente en el arte que conlleva una gran carga social no sólo respecto del teatro y las artes escénicas, sino de cualquier manifestación que surge desde la creación propia. De esta forma, nos gustaría impulsar al cuestionamiento sobre el tratamiento, elaboración y posibilidades de estos tópicos en un contexto pedagógico.

BIBLIOGRAFÍA

BÁSCONES, N. (2017). *Mujer, autorretrato y discurso autobiográfico. Revisión del autorretrato fotográfico en la obra de mujeres artistas*. Ediciones Complutense.

BERCELI, D. (2013). *Ejercicios para la liberación del trauma (TRE)*. Libro electrónico. Editorial CreateSpace Independent Publishing Platform.

BISCIA, R. (2019). *Vivi Tellas: "Soy como una editora biográfica, pero puedo editar tu vida"*.

<https://www.infobae.com/cultura/2019/01/27/vivi-tellas-soy-como-una-editora-biografica-puedo-editar-tu-vida/>

BLANCO, S. (2016). *La autoficción: una ingeniería del yo*.

<https://wp.nyu.edu/gsas-revistatemporales/la-autoficcion-una-ingenieria-del-yo/>

COOKE, R. (2007). *Para mí, mi obra es una forma de restaurar mis sentimientos hacia mí misma y hacia otras personas*. (M. Renyé, trad) The Guardian.

https://www.mujePalabra.net/conoce_a/pages/louisebourgeois/interview2008.htm

CÓRDOVA, A. (2014). *Reparación y su relación con el cambio psíquico en la obra de Melanie Klein*. [Tesis de magíster, Universidad de Chile]. Repositorio Universidad de Chile.

FLORIO, S., BLACONÁ, C. (2013). "Autobiografía y subjetividad. Aproximaciones a las obras de Martha Greinerr, Laura Rippa y Carolina Montano". *Revista Páginas*, Volumen 5.

GALLARDO, I., RONDEROS, P. (24 de agosto de 2018). *Hiedra FM E21: teatro documental, biográfico, una conversación con La Laura Palmer. (Audio en podcast)*. Recuperado de <https://revistahiedra.cl/hiedrafm/hiedra-fm-e21-teatro-documental-biografico-una-conversacion-con-la-laura-palmer/>

GRINBERG, L. (1997). "Vigencia teórica y clínica del pensamiento de Wilfred R. Bion". *Intercambios, papeles de psicoanálisis / Intercanvis, papers de psicoanàlisi*, 2000, Núm. 5, p. 14-19, <https://raco.cat/index.php/Intercanvis/article/view/355166>

GUATTARI, F., ROLNIK, S. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. España, Edición Traficantes de Sueños.

HANISCH, C. (1969). *Lo personal es político*. Chile. Ediciones Feministas Lúcidas.

KANTOR, D. (2021). *Un espacio donde escuchar al enemigo. Entrevista a Lola Arias*.

<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/10042/9163>

KUSPIT, D. (1988). *Louis Bourgeois. El retorno de lo reprimido*. Elizabeth Avedon Editions/Vinatage Books, Nueva York. (G. Speranza trad.)

<http://proa.org/esp/exhibicion-proa-louise-bourgeois-el-retorno-de-lo-reprimido-escritos.php#1164>

LAPLANCHE, J., PONTALIS, J. (1967). *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires. Editorial Paidós.

PONTY, M. (1945). *Fenomenología de la percepción*. España. Ediciones Península.

PUERTAS, F. (2004). *Como la vida misma: repertorio de modalidades para la escritura autobiográfica*. Salamanca: Celya. 113 pp.

SEGAL, H. (1960). "Enfoque psicoanalítico de la estética". *Revista Uruguaya de Psicoanálisis*, 3(2-3), 169-194.

ZURBANO, A. (2007). *El arte como mediador entre el artista y el trauma. Acercamientos al arte desde el psicoanálisis y la escultura de Louise Bourgeois*. [Tesis de grado. Universidad del País Vasco]. Servicio editorial de la Universidad del País Vasco.

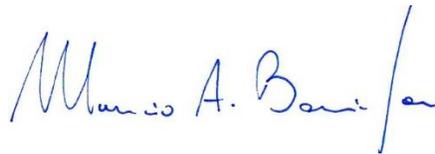
OTROS MATERIALES

Entrevista realizada por las autoras a la dramaturga Leyla Selman. [agosto, 2022].

Santiago, 1 de marzo 2023

CONSTANCIA

Por medio de la presente, doy constancia que las estudiantes Alejandra Mancilla y María Victoria Ponce, han finalizado adecuadamente su proceso de redacción de Memoria para la obtención del título de Actriz y que se han incorporado las correcciones propuestas en el examen de grado por parte de la comisión evaluadora y que por tanto, el documento se encuentra en condiciones para ser publicado en el Sistema de Bibliotecas de la Universidad de Chile.

A handwritten signature in blue ink, reading "Mauricio A. Barría Jara". The signature is written in a cursive style with a long, sweeping tail on the final letter.

Mauricio Barría Jara

Prof Guía