

Hacia una dramaturgia testimonial: entre la realidad y la ficción

Joan Fellove Marín
Universidad Iberoamericana
México

I

El teatro, como género literario, presenta disímiles potencialidades de lectura a través de su representación, que ciertamente permite y exige una mirada polifónica a la hora de su análisis. En este sentido, focalizar la mirada hacia el testimonio desde el espacio dramático permite no solo ciertas cuestiones de interés vinculadas a la memoria o el recuerdo como dispositivos anclados hacia un compromiso de verosimilitud, sino también dinamiza desde su construcción el binomio entre realidad y ficción, teniendo en cuenta que el testimonio puede encontrarse atravesado por un realismo subjetivo que pone en evidencia si a lo que asistimos como lectores es ciertamente fidedigno. Entonces, se gesta una batalla encarnizada entre lo “ficcional” y lo “real”, que pareciera constituirse en un espacio intermedio, intersticial, en el cual nos debatimos como lectores hasta qué punto transita la capacidad de verdad del texto literario.

Precisamente estas desafiantes nociones apuntadas más arriba se entremezclan con la temática de la migración, uno de los puntos nodales que aborda el producto literario dramático que se toma como basamento para entablar la discusión. La obra *Perro suelto*, del dramaturgo chileno Omar Moran Reyes, propone que se reflexione sobre lo que significan las experiencias migratorias y de desplazamiento, desde la mirada compleja del testimonio, que el propio autor recoge para la construcción de su pieza.

Ahora bien, una vez señalado lo anterior, a lo largo de este trabajo teórico gravitan las siguientes interrogantes:

- ¿De qué manera el teatro asume la comprensión del discurso testimonial y lo entrelaza en una dramaturgia conmovedora?

- ¿Dicha recopilación de experiencias no se entremezcla con la ficción de lo vivido, teniendo en cuenta que en ese acto de recordar se filtra también la imaginación?
- Y por tanto, ¿se puede hablar de un teatro testimonial de ficción?

Acudir al testimonio desde el espacio dramático nos sitúa frente a tres elementos esenciales que no se deben perder de vista ante todo: en primer lugar, la evidencia de una intención de dignificación de la memoria, como una manera de reconocimiento de problemáticas y de construcción de discursos dirigidos hacia la verdad. En segundo lugar, lo anterior es un aspecto que da paso a establecer una relación crítica con el dispositivo de la memoria; o sea, afrontar el pasado con el objetivo de no estigmatizar o invisibilizar otras memorias frente al discurso oficial, que supone igualmente connotaciones éticas. En un tercer aspecto, no se puede perder de vista que los relatos presentados a través del testimonio involucran muchas veces una construcción narrativa, a través de lo ficcional, con el objetivo de representar temas y motivos de índole real y que se convierten en puntos de interés para el lector.

Más allá de todo, el testimonio, como material dramático, nos ofrece volver sobre ciertas huellas en nuestro ser. Por supuesto, siempre estará en conflicto la veracidad de dichos testimonios, una vez que parten del recuerdo y se encuentran filtrados, específicamente aquí, por la subjetividad del dramaturgo al momento de la escritura o montaje de su obra; sin embargo, su objetivo primordial descansa en la exteriorización o representación de ciertos temas, en el caso que nos ocupa, como la migración. Por tanto, otro de los intereses de este trabajo estriba en establecer una relación crítica con el texto, evidenciada en la zona intermedia que surge de la confrontación del material testimonial con los mecanismos de lo teatral.

II

Una vez comprendido esto, resulta cardinal señalar qué se entiende por ficción, con el objetivo de establecer una puesta en diálogo crítico con la noción de testimonio, a partir

de la hibridez que puede generarse en él. Así pues, en el caso del producto literario de nuestro interés, esta articulación entre testimonio y ficción pasará a comprenderse como parte de las complejas características de la experiencia social que impone adentrarse en el fenómeno de la migración, y que se representa cabalmente en la obra *Perro suelto*.

Terry Eagleton, en su libro *El acontecimiento de la literatura*, aborda desde distintas posiciones teóricas la naturaleza de la ficción. No la define propiamente, pero distingue ciertas nociones que pueden ser importantes para nuestro trabajo. Por tanto, las constantes elucubraciones manejadas aquí se forjan desde el diálogo crítico con este teórico.

Primero, habría que tener en cuenta que las declaraciones ficcionales pueden tener una referencia de verdad o realidad, lo cual nos sitúa en una encrucijada, sobre todo si tenemos en cuenta que la narración ficcional también puede estar compuesta de verdades empíricas. Por ejemplo, modelaciones ficcionales del pasado, que remite a un proceso de desplazamiento migratorio, el cual perfectamente posee como soporte la experiencia auténtica de los sujetos migrantes, pero que en ese enfrentamiento al pasado se entrelazan aspectos de la imaginación y la memoria.

“En casi todas las obras de ficción, sobre todo las realistas, hay infinidad de afirmaciones de hechos verdaderos, pero lo que importa es cómo operan estratégicamente o retóricamente (...) Esto no necesariamente supone que perdamos de vista el valor de verdad de este tipo de afirmaciones referenciales, sino que simplemente las inscribimos en un contexto distinto (Eagleton 86-87).

Resulta esencial considerar que la ficción o los elementos ficcionales adquieren su materialidad mediante el lenguaje, sobre todo en esa naturaleza autorreferencial que lo caracteriza, y mucho más si hablamos del literario. Así pues, puede comprenderse que ciertos aspectos de la ficción suponen un convencimiento del lector sobre si lo que está consumiendo es real, mediante la sensación de una existencia de lo cotidiano. En este sentido, cabe destacar que en la obra dramática analizada su autor declara que la construcción de la

misma partió de varios testimonios de migrantes, recogidos en las ciudades de Valencia y Barcelona. Por tanto, poner en diálogo estos testimonios de los sujetos, sus distintas vivencias al respecto, nos pone como lectores frente a lo que significa la migración, o una arista de la misma, así como las problemáticas socio-culturales que acarrea en el actual mundo los flujos globales de desplazamiento. Este hecho sostiene que se piense en un acto de verosimilitud en lo que se está leyendo, sobre todo si se tiene en cuenta que aborda una circunstancia acuciante en las sociedades de la contemporaneidad, como lo es el tema de la migración y sus ramificaciones.

Ahora bien, una de las cuestiones aquí consiste en que si “la ficción contiene tanto declaraciones verdaderas como falsas, un autor puede realizar aseveraciones serias en el transcurso de la escritura de una obra de ficción” (Eagleton 93), surge la interrogante de cómo es posible identificar dichas afirmaciones. Y si el autor suscribe que su obra está compuesta por discursos verosímiles, ¿de qué manera sabemos si no estamos frente a una estrategia o simple juego ficcional?

En este punto, convendría rescatar una noción esencial que menciona Eagleton sobre los actos de habla, que fungiría como una posible respuesta a la interrogante anterior. Si consideramos que las obras literarias constituyen imitaciones de “actos de habla de la realidad o la vida real” (96), la ficcionalidad pasaría a ser una especie de simulación de un tipo de lenguaje, mejor dicho, expresión particular. Atendiendo a esto, lograría su fin en el propio acto de decir, con lo cual las aseveraciones surgidas de ella, al ser imitaciones de ella, no resultan válidas para constituir objetos de verdad o falsedad.

En este sentido, se definen dos tipos de actos de habla esenciales: primero, el constataativo, que en el aspecto descriptivo, precisamente en relación con la realidad que los caracteriza, pueden ser verdaderos o falsos; en segundo lugar, los performativos, los cuales al depender del contexto de su enunciación y relación productiva con la realidad, no pueden estrictamente ser valorados en esta dicotomía de verdad-falsedad.

Lo anterior nos sitúa en la disyuntiva de que podemos considerar dentro del campo de lo ficcional un relato de acontecimientos reales, sobre todo si tenemos en cuenta que el autor lo concibió de esa manera. Por otro lado, y teniendo en cuenta esta noción del acto de habla performativo, es perfectamente posible interpretar un acto o hecho verídico como ficción. Y esto resulta fundamental para comprender el estatuto ficcional de las obras literarias. En relación con esto, rescato una cita de Eagleton:

Las obras de ficción pueden ser fieles a la realidad siendo falsas de forma imaginativa (...) También es habitual el hecho de que la verdad no solo puede ser más extraña que la ficción, sino incluso más ficcional (87).

Después de Eagleton ahondar en la teoría de los actos de habla, se adentra propiamente a señalar nociones que componen a la obra de ficción, también partiendo de ciertas características con las cuales se coincide a lo largo del escrito y que resultan cardinales para nuestro estudio. En primer lugar, se debe tener en cuenta que la ficción crea su propio mundo, pues trata sobre sí misma, de cierta manera se configura desde los materiales históricos, lingüísticos y demás, que ciertamente pone en juego la pregunta sobre si es precisamente una estricta mimesis de la realidad.

En segundo lugar, y en este proceso de autocreación, una vez configurada por esos elementos mencionados, se gesta uno de restricción, entendido en que, una vez creado ese mundo, resulta casi imposible salir de él. Ya que queda a merced de las propias reglas y convenciones creadas, que haga creíble esa constitución de lo ficcional.

Y por último, existen ciertas convenciones (género, religión, raza, sociedad, etc.) que en cierto sentido le otorgan un carácter autónomo a la obra de ficción. Y a través del lenguaje adquieren una materialidad plena, en vez de considerarla como un mero reflejo de otra cosa o una realidad específica.

En el producto teatral que nos ocupa, la intención principal descansa su mirada en identificar las estrategias empleadas para realizar una puesta en representación y elaboración

escénica de la memoria sobre el fenómeno de la migración. Por supuesto, es un aspecto que el dramaturgo lleva a cabo a través del testimonio. Por tanto, resulta esencial referirnos a este complejo término, en pos de sentar las bases teóricas pertinentes para nuestro trabajo.

Sin embargo, antes considero pertinente finalizar este apartado con la siguiente interrogante: ¿Acaso la elaboración de obras teatrales testimoniales solamente reafirma la condición ilusoria de la realidad, mediante una reinterpretación de los recuerdos o las vivencias?

III

Acudir al testimonio desde el espacio dramático, nos sitúa frente a tres elementos esenciales: la evidencia de una intención de dignificación de la memoria, como una manera de reconocimiento de problemáticas y de construcción de discursos dirigidos hacia la verdad. Así mismo, lo anterior es un aspecto que da paso a establecer una relación crítica con el dispositivo de la memoria; o sea, afrontando el pasado con el objetivo de no estigmatizar o invisibilizar otras memorias frente al discurso oficial, que supone igualmente connotaciones éticas. Por último, no se puede perder de vista que los relatos presentados a través del testimonio involucran muchas veces una construcción narrativa, a través de lo ficcional, con el objetivo de representar temas y motivos de índole real y que se convierten en puntos de interés para el lector. En su interesante y defensorio texto sobre el tema, "Anatomía del testimonio" (1987), arguye John Beverly:

En primer lugar el testimonio no es una obra de ficción: mejor dicho, su convención discursiva (como sugiere la connotación jurídica o religiosa de "dar testimonio") es que representa una historia verdadera, que su narrador es una persona que realmente existe. Esto produce lo que se podría llamar un "efecto de veracidad" en el testimonio que desautomatiza nuestra percepción habitual de la literatura como algo ficticio o imaginario (11).

En este punto cabría añadir que este efecto de veracidad del testimonio precisamente remarca que no puede ser una historia, sino la sensación de que asistimos a un discurso auténtico. Y señalo esto porque aquí se entrecruzan el reflejo de la experiencia del sujeto y las vicisitudes de la memoria que nunca es completa:

El testimoniante recuerda construyendo narrativas que, si bien son siempre selectivas (...), permiten reconstruir la memoria tanto individual como colectiva en la medida que ese sujeto que narra también lo hace por todos aquellos otros sujetos que hablan a través de él (Andrade 7).

Igualmente, la intención y los contextos ideológicos del autor-editor ejercen su influencia en el discurso o texto original que en ese proceso de selección, montaje y acomodo a la forma literaria puede crear ambigüedades y lagunas. Así pues, cabe destacar que es un género que requiere servirse del discurso, se cimenta en una historia, por lo que se instaura como una herramienta capaz de resignificar el valor de la verdad que se tiene sobre el pasado.

Empero, se debe tener en cuenta que el testimonio no constituye simplemente una transcripción de la realidad o de hechos, sobre todo por la particular relación establecida entre la realidad y la ficción, así como su propia construcción narrativa. Por supuesto, tiene como premisa una intención de verdad, pero el modo de disponer de ese material testimonial por el autor o en un texto, supone que se siga una lógica interna narrativa que lo transforma y convierte –en aras de la no repetición de “lo real”– en una nueva realidad regida por sus propios registros.

Ciertamente, se forja un juego entre dos imposibilidades: por un lado, evidenciarse como no-ficción, pues son hechos que ocurrieron realmente; mientras que por otro, no puede ser un espejo fiel de dichos hechos, ya que el lenguaje –como realidad otra– impone ciertas leyes que responde a su propia estructura y de alguna manera recorta, limita y por ende ficcionaliza.

Esto ha supuesto que nos detengamos en la noción de teatro testimonial, en aras de ir definiendo nociones importantes en este sentido. A saber, se encuentra principalmente vinculado con la tradición dramática documental. Se debe destacar que su alto impacto se produce al recoger generalmente, a través de entrevistas y demás, las voces de sujetos afectados por situaciones de injusticia o marginalidad.

A pesar de su estrecha cercanía con la literatura, este tipo de teatro supone que los testimonios den forma a la propia estructura de la obra. No se habla de desplegar los discursos en el texto limitado a su reproducción puntual (lo que sería el teatro verbatim), sino posicionando su objetivo con la intención de producir un efecto en el espectador:

Los procesos constructivos de las obras testimoniales han transitado así desde una pretensión de veracidad historiográfica hacia una concepción que privilegia la verosimilitud y la autenticidad. En este contexto, lo que entra en juego no es “lo real”, sino el “efecto de realidad” (Contreras 24)

Por supuesto, es un aspecto que se extiende hacia los territorios de la ficción, en tanto puede estar ligado a una circunstancia real, pero construido como una metáfora que simplemente evidencia una sensación de experiencia de lo “real”. Aquí se corre el riesgo de abandono de uno de los requerimientos esenciales del testimonio, que es la presentación legítima de los hechos a través de una voz real, auténtica; pero pudiera justificarse con ese atrevimiento de colocar en el centro de la cuestión, temáticas de una urgencia real, como lo es el fenómeno de la migración.

A pesar de lo anterior, lo cierto es que el testimonio teatral, sobre todo en América Latina, ha caracterizado su valor no estrictamente por la naturaleza veraz de los hechos narrados o dramatizados que recoge, sino en lo que representan dichos hechos para una comunidad, así como la propia situación de lo teatralizado:

Hay al menos dos grandes vertientes, cuyo criterio de separación es muy básico: por una parte, los testimonios escritos en primera persona por el propio testimo-

niente, y, por otra, los escritos en primera o tercera persona con intervención de un(a) editor(a).

La segunda variante es la que más atención crítica ha suscitado, siendo el centro de los denominados *testimonial studies* estadounidenses. Estos consideran el testimonio prioritariamente como una forma de representación del subalterno, por lo que su lectura se entronca con la línea interpretativa etnográfica y privilegia la relación entre un testimoniante y un “letrado solidario” que recoge, organiza y publica la narración. Los testimonios de este tipo rescatan las vidas de sujetos en situación de marginalidad social y cultural, no solo de violencia política (...) (Pizarro 24-25).

Por otra parte, no se puede perder de vista que este ámbito testimonial está construyendo un individuo testimoniante que, primero, se convierte en una representación de un colectivo o comunidad. En segundo lugar se configura como un portavoz una historia “otra” (aquí diríamos que se relata lo que verdaderamente sucede o se experimenta en el desplazamiento migratorio) frente a la mirada oficial.

Empero, lo ficcional habita también aquí en que ese individuo narra a través del recuerdo —como habíamos esbozado ya en líneas anteriores—, construcción selectiva a causa de la imposibilidad de recordar todo a detalle. Pero que permite la edificación de una memoria colectiva, en la medida en que su narración es atravesada igualmente por la historia de otros que hablan a través de él, lo cual genera paulatinamente un proceso de concientización.

Además, el entrecruzamiento con lo subjetivo evidencia una particularidad donde la construcción de esa experiencia única es lo inherente al testimonio. Por tanto, y en el producto literario al cual se le adosan estas cuestiones de índole teórica, se da paso a una estructura dramática que articula, a través de la representación, esas experiencias límites vividas por los sujetos.

Precisamente, *Perro suelto* es una pieza compuesta por las diversas voces de personajes en desplazamiento: sus anhelos, miedos, identidad y reflexiones que dan cuenta de la compleja realidad de la migración. A través del testimonio se construye un viaje, pero que se vuelve más subjetivo que espacial, donde las disímiles experiencias imponen reflexionar acerca de nociones como frontera, patria o la condición subalterna del migrante, considerado como un “otro”.

En este compromiso con lo testimonial que se postula en la obra de Omar Moran analizada, claro está, los hechos transitan, pasan a través de los sujetos, quienes resultan significativos para la progresión dramática de la pieza. A través de su discurso, se construye, se le otorga sentido a esa manera de contar de los testimoniantes. Sin embargo, ¿dónde queda la posición del Moran como autor? ¿Es ficcionalizada su figura autoral?

Aquí se sitúa en el intersticio entre los recuerdos o historia de vida de sus personajes y la realidad a la que se refieren, pues su presencia se desvanece para dar voz a sus sujetos:

El texto no tiene personajes definidos, son hablantes que toman la voz para existir, para tener opinión sobre lo que ven, el texto podrían montarse por cada una de hombres y mujeres que hablan (...) Los testimonios expuestos son reales y fueron recogidos en la ciudad de Valencia y Barcelona en la primavera del 2013 (Moran 1).

Esto es ejemplo de la manera en la cual se manifiesta una construcción de sujetos, con el objetivo también de crear un efecto dramático. Postular la veracidad de estos discursos testimoniales igualmente descansan en un doble proceso de subjetivación: el del autor y los personajes (muchos sin nombre dada la indefinición que postula el dramaturgo), que ciertamente pareciera dar un enfoque más personal y cercano a la experiencia que se quiere transmitir.

En este punto, es necesario hacer hincapié en lo señalado que demanda establecer un análisis dialógico con el concepto de migración y sus diferentes ramificaciones (diáspora y exilio), que también son puestas en juego a través de la obra. Para la investigadora Avtar Brah, en su significativo texto *Cartografías de la diáspora: identidades en cuestión*, resulta necesario pensar dichas ramificaciones desde modalidades culturales y políticas que se construyen desde formas migratorias específicas.

Estas experiencias territoriales, que también son sociales y culturales a la vez, producen transformaciones capaces de construir sistemas de interpretación distintos que hablan de una complejidad en mirar hacia lo auténtico, a través de las coincidencias con las raíces propias, pero en relación estrecha con la sociedad o el contexto receptor. Por ejemplo, la diáspora, entendiéndola también como categoría espacio-temporal, tributa a la construcción de sujetos heterogéneos, fragmentados por la puesta en tensión de su propia identidad. Por esta razón insiste en la importancia de las circunstancias del sujeto en desplazamiento, ya que no todas son iguales:

La cuestión no es simplemente ¿quién viaja? sino ¿cuándo, cómo y en qué circunstancias? ¿Qué condiciones socio-económicas, políticas y culturales marcan las trayectorias de estos viajes? ¿Qué regímenes de poder inscriben la formación de una diáspora específica? En otras palabras, es necesario analizar qué hace a una formación diaspórica similar o diferente de otra (Brah 213).

El exilio, por otro lado, ha constituido una experiencia plural, que ha sido configurada por una multiplicidad de motivos y prácticas políticas y sociales que también han sido moduladas por procesos de institucionalización o reformulaciones estrictamente políticas. En América Latina, así como en el Caribe, estos conflictos sociales y políticos (dictaduras, autoritarismos, entreguerras, procesos democráticos y demás) han situado al término no solo como parte de un desplazamiento forzado y la expatriación, sino también un desplazamiento migratorio voluntario, que pudiera ser precipitado por circunstancias políticas

específicas. Por tanto, posee un impacto en la experiencia del sujeto o su subjetividad, pero igualmente en la construcción de un orden político en los propios Estados-nación.¹

Estas formas migratorias específicas, con las que el dramaturgo chileno dialoga, atraviesan constantemente los testimonios de los personajes. Este punto además nos lleva a focalizar la mirada en cómo las memorias de los sujetos migrantes se van reconfigurando a través de experiencias particulares, pero también como parte de una manifestación de lo político (que ciertamente entraña discursos de agravio o discriminación desde lo racial o identitario) en tanto crítica a una problemática aún vigente:

UNO: Y tu porque no te quedaste en tu tierra inmigrante de mierda, tu presencia llena todas las esquinas, las plazas, invaden mi ciudad

OTRO: ¿Porque siempre estás en la calle?, ¿no tienes nada que hacer?, ¿no te enseñaron que callejear todo el tiempo se ve muy mal?, pareces gitano y no me gustan ¿no tienes nada que hacer que caminas todo el día? me molesta tu color, tu olor, tu música y tu dolor. ¿Por qué siempre tienes cara de cansado? si no trabajas...

ESA: Aquí no hay torta para todos y nadie te invito a este cumpleaños, no alcanza para ti, porque yo tampoco tengo trabajo, devuélvete por donde entraste africano de mierda, nada hasta tu casa, súbete a un avión, metete a un barco de polizonte,

¹ La potencialidad teórica que ha germinado desde los estudios transnacionales dirigidos hacia el exilio ha descubierto un camino enriquecedor en relación con el concepto. Así mismo, aquí se quieren destacar los postulados de Pablo Yankelevich y Luis Roniger, particularmente en el espacio latinoamericano, dirigidos a cómo el exilio pone en tensión un principio de ciudadanía y uno de pertenencia. Donde la persona desterrada u obligada a abandonar el territorio nacional establece un resquebrajamiento entre la ciudadanía sostenida por los Estados-nación (y la pérdida de estos derechos) y los proyectos de nación, los cuales pueden ser desplegados de manera renovada en el nuevo espacio en el que se inserta (cfr. "Exilio y política en América Latina: nuevos estudios y avances teóricos". *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y El Caribe*, vol. 20, 1, 2009, 7-17). Por otro lado, el libro *La política del destierro y el exilio en América Latina* (Fondo de Cultura Económica, México, 2013), de Mario Hernández y Luis Roniger, avanza un poco más sobre estas cuestiones desde la herencia colonial hasta su forma moderna y en la instauración de los Estados-nación latinoamericanos independientes, donde constituyó un mecanismo fundamental de regulación política estatal. En este sentido el exilio, que tuvo sus diferencias en las distintas geografías, también estuvo constituido por las lógicas de interacción, así como su efecto en la conformación de comunidades diaspóricas, que han contribuido a la articulación de experiencias disímiles.

encógete bien dentro de una maleta en posición fetal y sal de ella pero fuera de aquí, es mentira eso de que aquí te encontraras una nueva vida, quien te inventó ese cuento sudaca!!; anda a hacer la fiesta a tu casa que los de aquí no queremos ir. EL: Yo no soy racista y me estás haciendo racista... porque abusaron de todo, agotaron todo y me estas obligando a odiarte, oye inmigrante, tu cara de pena eterna yo ya no te la compro (Moran 40).

No se debe perder de vista tampoco las relaciones entre las voces de los personajes, que se construyen a través de historias fragmentadas, diálogos entrecruzados, vivencias individuales que responden –desde una subjetividad particular– a lo que significa para cada uno el desplazamiento-viaje-migración y que dan cuerpo a una memoria colectiva de las distintas significaciones del fenómeno migratorio, que no dejan de ser reales. Así transitan personajes como **El que siempre fue turista, La que se siente exiliada, El indocumentado, Un extranjero, El inmigrante**, entre muchos más. A partir de estas indefiniciones, solo haciendo alusión a su condición dentro del gran marco de la migración, se señala la circunstancia que atraviesa a cada uno de ellos, así como desde cuál posición se gesta su testimonio. En este momento resulta necesario volver a Brah, cuando señala:

Las diásporas, como experiencias históricas distintivas, a menudo son formaciones compuestas por muchos viajes a diferentes partes del globo, cada una con su propia historia, sus propias particularidades. Cada diáspora es un cruce de múltiples viajes; un texto de narraciones exclusivas y, quizás, incluso dispares (...) Todos los viajes diaspóricos son también una amalgama en otro sentido. Son emprendidos, vividos y revividos en múltiples modalidades, por ejemplo, de género, raza, clase, religión, lengua y generación. Como tales, todas las diásporas son espacios diferenciados, heterogéneos, de debate, incluso si se implican en la construcción de un “nosotros” común (Brah 214-215).

Todo este entramado se va configurando también mediante las pequeñas pero significativas intervenciones didascálicas del dramaturgo en el propio texto: “Todos llevan una palabra escrita en algún lugar del cuerpo, como una cicatriz de la infancia que no se puede borrar, uno al lado del otro forman la palabra ‘inmigración’ pero desordenada” (Moran 6). Hay, por tanto, una conciencia clara de este cruce entre lo verídico del testimonio y su ficcionalización, ambos elementos gravitantes en toda la obra.

IV

Ahora bien, en este último punto, resulta necesario focalizar la mirada en cómo en la pieza de Moran se realiza una construcción de lo real desde lo teatral. De esta manera se establecen nexos esenciales entre las nociones de ficción y testimonio desde la literatura dramática.

La obra trae a colación ciertas nociones de especial interés. Por una parte, cómo aquí no se asiste precisamente a una vocación de denuncia, sino a la posibilidad de escenificar un referente extrateatral como lo es el complejo fenómeno migratorio; que se dirige a su problematización real dentro de la escena. Por otra, esta pretensión de veracidad a través del testimonio para privilegiar una autenticidad, se concibe entonces como un ejercicio reflexivo que a través del trabajo dramático se sitúa frente a distintas formas de interrogación de la realidad, aspecto que a mi entender se traduce de manera específica en una práctica de esa construcción de lo real a través de la teatralidad. *Perro suelto* es, supuestamente, ficción, pero se postulan como reales los testimonios recogidos en la misma. Desde nuestra posición de lectores, ¿de qué manera asumimos el texto?

Aquí regreso a Eagleton, para quien es fundamental que no se intente identificar de forma manifiesta o incluso indubitable cuáles son las “intenciones del autor, a través de la fuerza ilocutiva de su texto” (109). Sobre todo porque el texto puede contener sus propias intenciones, que rebase las del propio autor, así como nuestra subjetividad lectora:

El concepto de ficción conlleva los textos y sus contextos, no las intenciones hipotéticas de un narrador putativo. Aun cuando la presencia de un narrador se-

mejante se pueda dejar sentir en una obra, las verdades ficcionales que presenta pueden superar o subvertir sus intenciones (111).

De hecho, el contexto histórico igualmente puede determinar la obra. Y un ejemplo de este supuesto se evidencia al establecer relaciones con discursos ideológicos o sociales que ciertamente generan una influencia en el texto y su escritura. La obra que se toma como objeto de estudio para esta aplicación teórica no se encuentra exenta de dicho efecto, sobre todo porque desde su escritura –y se plantea de esta manera porque el análisis que aquí se realiza parte del texto dramático literario, no de su representación– se convierte en un espacio de crítica hacia una situación global que atraviesa muchos contextos geoculturales.

Pero más allá de lo anterior, la escena o el teatro se convierten en un espacio de mediación. Entonces el rol de Moran como dramaturgo respecto a los testimonios radica en la intención de transparentar desde la dramaturgia un ejercicio de mediación de los testimonios recogidos para configurar su pieza. La estrategia de entrecruzamiento entre las distintas dimensiones comunicacionales de las experiencias de la obra abre nuevos caminos hacia ese dispositivo de memoria colectiva, que resuena en el espectador.

En este punto, pareciera ser que el propio proceso de teatralización resulta consustancial con el de la ficción, pues se forja desde la subjetividad. Podemos hablar aquí de la importancia documental del teatro histórico o el llamado teatro de lo real, los cuales acogen en su estructura un hecho histórico o documento para la conformación de su argumento; y más allá de generar un nuevo estilo teatral que aborde directamente a la sociedad, no deja de representar un reflejo de la misma. Y esa integración o inclusión de prácticas de lo real en la escena, resulta en un cierto borramiento de límites, pues “la ficción y la realidad se desdibujan, y la experiencia personal se vuelve el argumento que valida el espectáculo” (Sabugal 112).

Siguiendo esta misma línea, reconoce el investigador Mauricio Barría Jara, en su texto “Las superficies ficcionales I: La Historia. Formas de ficción en el teatro”, que

La escena teatral es el lugar de lo verosímil, no de la verdad (...) es precisamente el espacio ficcional en el que la representación dramática pone ante los ojos las acciones posibles y no las reales, en el que juegan los deseos del imaginario social. (53).

Resulta de interés señalar aquí esta noción de verosimilitud que se le otorga a lo teatral; o sea, reconociendo que hay una intención de evidenciar una verdad, que no necesariamente entra en contradicción con el conocimiento de la realidad, en este caso del lector, y tampoco constituye una copia exacta de la realidad. Este proceso de dramatización de los testimonios que se manifiesta en la obra de Moran arroja luz sobre la posibilidad de reconocimiento de experiencias profundamente personales, específicamente encarnada en los sujetos, que también forman parte del gran mosaico que entraña la migración.

En su libro *La nostalgia de los sentidos. Manual de dramaturgia testimonial*, la dramaturga mexicana Conchi León, quien dispone su punto de vista desde el quehacer del autor dramático, considera que el acercamiento hacia el testimonio como material debe producirse mediante el intercambio y, si es el caso, las experiencias personales. De esta forma el proceso de escritura que se implica en la realización de una obra en este sentido entronca en una cercanía mayor hacia el espectador, destinatario de ese producto literario final y donde la memoria se convierte en un recurso esencial:

El poder de la ficción es apabullante, muchas veces nuestra capacidad de invención supera la experiencia misma, tanto que algunos de nuestros mejores recuerdos, quizás los más bellos o los más dolorosos, solamente ocurrieron en nuestra imaginación. Sin importar si las cosas fueron, en efecto, tal como las recordamos o si son producto de nuestra fantasía, el recuerdo que nos hacemos de ellas son la materia prima para este tipo de escritura (8).

Por supuesto, en *Perro suelto* se evidencia un acto de mediación, que va de esa dimensión privada de la experiencia (los testimonio de cada uno de los personajes) a lo intersubjetivo, que llega hasta la dimensión pública (nosotros como lectores). Y en el caso que nos ocupa se queda en el ámbito escrito, pero sería interesante observar dichos traspasos hacia otras modalidades como la comunicación corporal, visual o gestual. En este sentido, el teatro aquí funge como un mediador capaz de permitirnos una relectura o reelaboraciones de esas experiencias individuales.

La idea de establecer una compaginación de lo real con lo ficcional desde el testimonio, consiste en una propuesta interesante que se instala, en primer lugar, en una retórica de la memoria. Por otro lado, el texto se convierte en una provocación, pues al intentar producir vínculos entre una realidad instalada en lo verosímil –donde alude de forma reflexiva a la migración como problemática actual y global– y lo imaginario, desplegado en la propia noción de memoria, siempre incompleta y constantemente filtrada por el recuerdo.

Más allá de todo, *Perro suelto* se convierte en un ejemplo interesante de cómo desde las prácticas teatrales se está dialogando y reflexionando con el fenómeno migratorio. De hecho, la cuestión de emplear el testimonio para abordar la reconfiguración identitaria del sujeto, la conformación de una memoria, así como el imaginario social que se erige en torno a ese proceso de desplazamiento, ciertamente da cuenta de las múltiples perspectivas tanto estéticas como políticas que se intentan. Por tanto, la cuestión ficcional y su puesta en tensión con una noción de lo real, resulta un valor añadido para que comprendamos el alcance de una temática de urgencia y la incidencia que puede tener en diferentes contextos sociales.

© Joan Fellove Marín

Bibliografía

- Andrade Ecchio, Claudia. "El testimonio: arenas movedizas entre lo histórico y lo ficcional". *Itsmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, 25-26, 2013.
- Barría Jarra, Mauricio. "Las superficies ficcionales I: La Historia. Formas de ficción en el teatro". *Revista de Teoría del Arte*, 17, 2008, 41-56.
- Beverly, John. "Anatomía del testimonio". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 13, 25, 1987, 7-76.
- Brah, Avtar. *Cartografías de la diáspora. Identidades en cuestión*. Traficante de Sueños, Madrid, 2011.
- Contreras Lorenzini, María José. "Del relato testimonial al cuerpo de la memoria: investigación performativa sobre la escenificación de testimonios de niños chilenos en dictadura". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes escénicas*, 1, 2017, 15-39.
- Eagelton, Terry. *El acontecimiento de la literatura*. Península, Barcelona, 2012.
- Hernández, Mario y Luis Roniger. *La política del destierro y el exilio en América Latina*. Fondo de Cultura Económica, México, 2013.
- León, Conchi. *La nostalgia de los sentidos. Manual de dramaturgia testimonial*. Trópico de Escorpio, Ciudad de México, 2019.
- Moran, Omar. *Perro suelto*. Fondo de Ayuda para las Artes Escénicas Iberoamericanas (IBERESCENA), Valencia, 2013.
- Pizarro Cortés, Pizarro. "Formas narrativas del testimonio". *Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio en Chile*. Laura Scarabelli y Serena Cappellini (eds.). Colección Di-Segni, Milán, 2017.
- Roniger, Luis, y Pablo Yankelevich. "Exilio y política en América Latina: nuevos estudios y avances teóricos". *Estudios Interdisciplinarios De América Latina y El Caribe*, vol. 20, 1, 2009, 7-17.
- Sabugal Paz, Paulina. "Teatro documental: Entre la realidad y la ficción". *Investigación*, vols. 6-7, 10-11, 2017, 111-129.