

## *La ciudad de la fruta* de Leyla Selman: representar el trauma

Coca Duarte<sup>1</sup>

Enviado: 1 de febrero de 2022. / Aceptado: 20 de mayo de 2022.

**Resumen.** El artículo se propone investigar cómo se manifiesta el concepto de trauma en la obra *La ciudad de la fruta* de la dramaturga chilena Leyla Selman, que indaga en su memoria personal marcada por el trauma de los abusos sexuales perpetrados contra ella cuando era niña por su abuelo y tres de sus tíos. Específicamente, se indagará en torno a dos preguntas: en qué medida es posible representar el trauma y qué procedimientos dramáticos y dispositivos escénicos se utilizan para hacerlo.

**Palabras clave:** Trauma; Chile; violencia sexual; representación

### [en] *La ciudad de la fruta* by Leyla Selman: representing trauma

**Abstract.** The paper proposes to research in how the concept of trauma manifests in the play *La ciudad de la fruta* by the Chilean playwright Leyla Selman that delves into her personal memory marked by the sexual abuses that she endured as a child by her grandfather and three of her uncles. Specifically, it will inquiry in two questions: to what extent it is possible to represent trauma and which dramatic and theatrical mechanisms are used to do it.

**Keywords:** Trauma; Chile; sexual violence; representation

**Sumario.** 1. Trauma, memoria y representación. 2. Leyla Selman y su obra. 3. Representar el trauma. 4. La posibilidad de reparación. 5. Referencias bibliográficas

**Cómo citar:** Duarte, C. (2022) *La ciudad de la fruta* de Leyla Selman: representar el trauma, en *Talía. Revista de estudios teatrales*, 4, 23-29.

### 1. Trauma, memoria y representación

Desde su origen etimológico el trauma es entendido como una herida, concepto que pasó de ser interpretado como una herida del cuerpo a una herida de la mente [Caruth 1996: 3]. El trauma es, entonces, un evento que hiere a quien lo experimenta, un hecho frente al cual “una persona se siente completamente indefensa frente a una fuerza que es percibida como que pone en riesgo su vida” [Brison 1999: 40]<sup>2</sup>. En Latinoamérica, los estudios del trauma han estado ligados a los estudios de la memoria histórica, donde autores como Becker y Castillo distinguen el trauma de las víctimas de violaciones a los derechos humanos caracterizándolo como una “*traumatización extrema*” [Becker & Castillo 1990], concepto que permite establecer “una diferencia entre experiencias traumáticas que son producto de situaciones naturales imprevisibles e involuntarias y situaciones traumáticas predecibles y controladas en el marco de la represión política.” [Faúndez & Cornejo

2010: 37]. Asimismo, se hace relevante el contexto sociopolítico en que el trauma se produce, generando “un ‘trauma psicosocial’, como reconoce Martín-Baró (en Madariaga 2002), se trata de un proceso que afecta a toda la sociedad, pero de manera diferenciada a distintos actores sociales” [Cornejo et al. 2007: 62]. Por otra parte, los cuestionamientos a la representación histórica generados a propósito de la representación de un evento “límite” [Friedlander 2007: 23] como lo es el Holocausto, generan un cuestionamiento a cómo se puede representar el trauma, pregunta que, en mi opinión, permea a la representación artística.

En el caso de la obra chilena *La ciudad de la fruta* de Leyla Selman, el trauma referido es el de la violencia sexual y, si bien esta violencia no es política ni ejercida por agentes del estado, la autora la pone en el contexto de la dictadura chilena y es una violencia voluntaria y perpetrada por otros. Por ello, propongo enmarcarla en los referentes aludidos e indagar cómo se manifiesta el concepto de trauma en la misma, específicamente en tor-

<sup>1</sup> Pontificia Universidad Católica de Chile, [cocaduarte@uc.cl](mailto:cocaduarte@uc.cl)

<sup>2</sup> Todas las traducciones del inglés al español son mías.

no a dos preguntas: en qué medida es posible representar el trauma y qué procedimientos dramaturgicos y dispositivos escénicos se utilizan para hacerlo.

## 2. Leyla Selman y su obra

Leyla Selman, es una dramaturga chilena nacida en 1976, cuyo trabajo se ha desarrollado fundamentalmente en Concepción, Región del Bío Bío. Como señala María Teresa Sanhueza “Por estar afincada en Concepción, en la periferia y/o marginalidad de Santiago, su obra no es muy conocida o su figura muy visible” [2014: 100]. Sin embargo, es posible reconstruir su trayectoria que se va entrelazando cada vez más con la capital y en particular con un director teatral reconocido en la escena chilena, como es Rodrigo Pérez.

Su primera obra *Amador ausente* fue seleccionada en la Muestra Nacional de Dramaturgia del año 2003 y el año 2005 forma junto a otros artistas el grupo TeatroReconstrucción con quien ha llevado varias obras de su autoría a escena, también dirigidas por ella. En julio 2012 se estrena *El pájaro de Chile* con la dirección de Rodrigo Pérez, obra que obtuvo el Premio Ceres a las artes de la región del Bío Bío a la Mejor Obra Regional el mismo año. El año 2014 obtuvo el Premio Municipal de Literatura por su libro *El pájaro de Chile y otra gente posible* que contiene las obras *El pájaro de Chile*, *El día que un colibrí se posó sobre mi ventana* y *Rómpeme* publicadas el 2013 por Literatura Americana Reunida (LAR). Su obra *La Flor al paso* fue estrenada en la corporación cultural Artistas del Acero en Concepción en septiembre de 2015 con la dirección de Rodrigo Pérez y también obtuvo el Premio Ceres. *La ciudad de la fruta* se estrenó en Concepción en noviembre 2015, con la dirección de la autora y mayo de 2019 en Santiago, con la dirección de Rodrigo Pérez<sup>3</sup>.

Como plantea Sanhueza a propósito de la trilogía *Región, Zona y Lugar* escritas entre 2014 y 2015 y cuya publicación por LAR en 2016 prologa, “la autora se detiene en lo espacial” [2016: 6] son “espacios remotos, alejados de la gran ciudad” espacios que son fuertes detonantes de las situaciones que allí se desarrollan. El espacio no solo cobra importancia en estas tres obras, sino que podría leerse como una clave para la construcción de los textos de Leyla Selman. A propósito de *La flor al paso* Catalina Devía, quien realizara el diseño integral de la obra, comenta “Las obras de Leyla Selman siempre parecen situarse en ningún lugar, en ninguna parte; pero en Chile, un lugar constante es, sin duda, la provincia” [2016: 150]. En *El pájaro de Chile*, Luis, abandonado por su madre y maltratado por su padre, logra salir del pueblo aislado y con pocas oportunidades donde vive, hasta que su pasado lo alcanza y la impotencia lo lleva a suicidarse. En el caso de *La flor al paso*, se reescribe

la tragedia de Antígona en un lugar de paso, dando pie a una multiplicidad de historias que se cruzan. Este lugar está arrasado por una tormenta, lo que justifica que los personajes se detengan allí, sin embargo, es un lugar de “no pertenencia” [Martínez 2016: 143].

Estos espacios contienen, sobre todo en el caso de *El pájaro de Chile* y *La flor al paso*, diversos planos de relato y representación. En *El pájaro de Chile*, la historia de Luis está cruzada por las décimas de Violeta Parra, generando un paralelo entre la trágica vida de la cantante chilena y la desdicha de Luis [Sanhueza 2014: 95]. La referencia a las décimas posibilita, además, que emerja la música en la puesta en escena, tal como en *La flor al paso* que, al situarse en este club nocturno y hostel, contiene, además de los personajes de la tragedia de Antígona, a los músicos y la cantante del club nocturno con sus dramas personales y su performance musical. Como observa Sanhueza, las obras de Leyla Selman, son “obras escritas para ser activadas desde el escenario... [y que postulan] la no jerarquización de los medios teatrales” [2014: 80].

En este contexto, es posible comprender *La ciudad de la fruta* como una obra inserta en la línea de investigación artística del trabajo anterior de la autora. Por una parte, la obra se desarrolla en una ciudad donde “todo es calor y más calor” [2019: 14], una ciudad “con tanto sol / con mucho sol / a pleno sol, pleno...” [2019: 4]. Si bien no sabemos a qué ciudad refiere la ciudad de la fruta, sabemos que es la ciudad donde ocurrieron los abusos y las condiciones climáticas extremas parecen propiciar lo que allí ocurre. Por otra parte, en concordancia con sus otras obras, *La ciudad de la fruta* propone la superposición entre planos de relato y representación, estableciendo un diálogo dinámico entre el texto y la escena.

## 3. Representar el trauma

En la obra *La ciudad de la fruta*, su autora indaga en su memoria personal marcada por el trauma de los abusos sexuales perpetrados contra ella cuando era niña por su abuelo y tres de sus tíos. La cualidad autobiográfica de la obra se ha hecho explícita en su difusión, pero se encuentra desplazada ya que la víctima de los abusos se llama sencillamente “Ella” y es interpretada por la actriz Catalina Saavedra. La primera escena nos muestra a una mujer, Marcela, que se hace presente en el lugar, se lava los pies y su llegada tiene algo de ritual. Al ser interpretado por Marcela Millie, el personaje de Marcela establece el código de representación de la obra, con su ambigüedad entre lo ficticio y lo real ya mencionada. Marcela nos presenta al personaje Ella, desde aquello que padece hoy, un Trastorno límite de la personalidad, interpelándonos directamente y estableciendo algunas de sus características. Luego, se establece la situación en la que los abusadores se han reunido para discutir sobre las acusaciones que pesan sobre ellos. Este primer instante es solo un atisbo, un trozo breve donde se vislumbra la relación de familiaridad masculina entre ellos:

<sup>3</sup> La versión dirigida por Rodrigo Pérez, se estrena el 10 de mayo de 2019 en el Teatro La Memoria con las actuaciones de Catalina Saavedra, Marcela Millie, Francisco Ossa, Jaime Leiva, Marco Rebollo y Guillermo Ugalde. Permanece en cartelera hasta el 26 de mayo del mismo año. (culturizarte.cl)

ABUELO ¿Estás seguro que era aquí?  
 SÚPERMAN Estoy seguro que estabas seguro que era aquí, yo solo te seguí  
 ABUELO Que cómodo no  
 SÚPERMAN Ciertamente, pero esto no parece una fiesta  
 ABUELO ¿fiesta?  
 SÚPERMAN Sí, si te fijas, no hay nada que indique que esto es una fiesta, globos serpentinatas  
 ABUELO es que no es una fiesta  
 SÚPERMAN Ah, que fome yo vine pensando que era una fiesta y entonces que es  
 ABUELO Una reunión  
 SÚPERMAN Y no es lo mismo  
 ABUELO No  
 SÚPERMAN Entonces ¿para qué me arreglé tanto?  
 [Selman 2019: 2]

Para terminar esta primera unidad, Marcela incita a Ella a subir a escena para relatar los hechos de su pasado, luego de que Ella debe su incapacidad inicial para entrar al escenario:

*Ella tiene que subir al escenario, no lo hace*

ELLA No puedo  
 MARCELA Sí, sí puedes. [Selman 2019: 3]

Con ello, es posible ver en primera instancia la resistencia de Ella a ingresar al lugar de representación donde se pondrá en escena el trauma vivido. Sin embargo, una vez que Ella logra subir a escena, expone:

Hoy día me vengo a sanar de cuatro personas que me hicieron daño, el súperman, el abuelo, el Maradona y el almohada; me vengo a sanar a través del teatro, me dijeron que se podía con la representación, eso me dijeron que se podía sanar el alma, el pensamiento y la voz... Por eso les agradezco que me estén acompañando [Selman 2019: 3]

Con esta declaración, no sólo establece el objetivo de la representación que es sanar, sino que hace partícipes a las espectadoras y espectadores de ello. Por otra parte, esta primera unidad establece los tres universos de la obra que se irán intercalando a lo largo de la misma: el relato de Ella sobre los abusos vividos, las mediaciones de Marcela, y la reunión de los perpetradores, que es una situación de espera que gira sobre sí misma.

Retomado las preguntas iniciales enunciadas, lo primero es establecer de qué manera es representado el trauma y en ese sentido la presencia de Marcela nos da la clave al situar los hechos desde el presente y desde el quiebre que produjo en quien lo vivió:

MARCELA Bueno, vamos a ver, de cada 100 personas, 2 padecen el TLP, trastorno límite de la personalidad, eso quiere decir en proporción que ella y alguien más aquí en esta sala lo tienen, este trastorno se caracteriza porque son personas que tienen mucha facilidad para tener depresión, también mucha ansiedad, mucha dependencia emocional, dependen mucho de los demás a un nivel infantil, de no querer estar solos pero a un nivel muy infantil, son personas muy impulsivas,

es un coctel bien complicado de características, incluso son pacientes muy conocidos porque se autolesionan, se hacen cortes, cortes en los brazos o en los muslos... [Selman 2019: 2]

Esto resulta coherente con la postura de Caruth que señala que la pregunta que le da significado a la magnitud de un trauma es “¿Es el trauma el encuentro con la muerte, o la continua experiencia de haber sobrevivido? [Caruth 1996: 7]. En efecto, el impacto de un trauma es su pervivencia en la vida del sobreviviente y en *La ciudad de la fruta*, el abuso sexual que Ella sufrió cuando niña, deriva en el trastorno límite de la personalidad, lo que la lleva a experimentar cuadros de ansiedad y a autolesionarse. Según Susan Brison, la dimensión del trauma infligido por otros –en particular la violencia sexual que ella misma vivió–, tiene directa relación con la dimensión del quiebre que produce el trauma en la vida de una persona:

Cuando el trauma es de origen humano e infligido intencionadamente..., no solo destruye los supuestos fundamentales sobre el mundo de la persona y su seguridad en él, sino que también corta la sostenida conexión entre el sí mismo y el resto de la humanidad. Las víctimas de trauma infligido por humanos son reducidas a meros objetos por sus agresores: su subjetividad es vuelta inútil y es desvalorizada. [1999: 40-1]<sup>4</sup>

En la obra, la representación, por lo tanto, no solo da cuenta de lo sucedido, sino también de lo que subsiste y esas dos capas están continuamente en tensión. En el relato del primer abuso, Ella deja entrever estas tensiones, además de sumar el contexto histórico:

ELLA Chupar los dedos, es el primer recuerdo en la ciudad de la fruta por eso mi primera escena se llama así... 1983 tengo 7 años, estamos en tiempo de dictadura, a mucha gente la están fracturando, partiendo, violando, paralelo a mi vida, en el mismo momento en el que me comen a mí, pero yo no tengo idea porque tengo 7 años y mi familia materna con la que crecí, está duramente convencida de la legitimidad del dictador, de modo que tengo 7 años y no entiendo nada de lo que ocurre en la tierra larga donde esta puesta mi casa y su puerta, *mi ignorancia, esa que hasta hoy no puedo perdonar... debí/podría/que ganas/ debí levantar una piedra y lanzarla con todas mis fuerzas hasta alcanzar y despertar una estrella*, una de esas que por montones en esos días dejaron de brillar por mi país... los monstruos estaban adentro y también afuera [Selman 2019: 7, énfasis agregado]

Por una parte, aparece la incapacidad de perdonarse a sí misma por su ignorancia, imposibilidad que perdura hasta hoy. Por otra parte, Ella confiesa que, al momento del abuso, no sabía de las torturas que se realizaban durante la dictadura, sin embargo, desde el presente resulta relevante establecer ese paralelo. Si retomamos lo señalado por Brison, esta podría aparecer como una forma de

<sup>4</sup> Mi traducción.

establecer una conexión entre sí misma y el resto. Esta operación también nos demuestra que esta experiencia de abuso sexual, está enraizada no solo en una vivencia personal, sino culturalmente en un contexto donde la violencia sexual y de género fue ejercida impunemente por el estado, y proyectando un fuerte paralelo en sus consecuencias donde no solo aparece el daño directo del abuso en sus dimensiones física y emocional, sino también “un proceso de victimización desde el silencio, la negación y la impunidad que se ha impuesto socialmente sobre estos hechos en el país.” [Cornejo et al. 2007: 61]

En el contexto de la dictadura, Selman parece reafirmar que el silencio y la convivencia de lo siniestro y no dicho con la apariencia de normalidad es posible:

ELLA La mierda corre por todas las paredes. La mierda corre en medio de esa dictadura, entremedio de los cuerpos que se fueron desprendiendo de la vida chilena, pero que están por aquí en las honduras ocultas de Chile, corre mierda corre, que bonita es, chorrea por los pasillos trágicos donde todo fue posible, donde todo fue posible, ratas en vaginas, dedos quebrados, goteras sobre sesos [Selman 2019: 25]

En el ámbito de aquello que es representado, el relato de los dos primeros abusos sigue una estructura similar: Al inicio, se establece el año, la edad de Ella y el contexto dentro de la dictadura, luego, conocemos a quien perpetró el abuso y la razón de su apodo: “mi tío José... le decimos superman porque levanta pesas y porque se le escapa un pequeño montón de pelos que agrupados hasta la frente lo asemejan más al súper héroe” [Selman 2019: 8]; “Mi tío Jorge ... tiene el pelo muy negro, muy crespo y se lo deja crecer a lo Maradona, eso “según él”. [Selman 2019: 9]. Una vez establecidos estos antecedentes, Ella, con cierto distanciamiento, narra en detalle los hechos, está frente al público y lo involucra directamente en el relato. Ningún abuso es recreado, Marcela indaga, reinterpreta, completa lo que no llega a decirse: “su corazón latía fuerte/el sol la perseguía/ se quedó en silencio/no recuerda lo que sigue/pero de inmediato ella sintió el peso de guardar algo, las cosas quedaron, como dije, entre el sol y ella.” [Selman 2019: 8]. El tercer relato, el que alude al Abuelo, es revisado de forma breve, ironizando la conocida canción de Heidi “Abuelito dime tú” [Selman 2019: 19]. Al finalizar cada relato, volvemos a la escena de los hombres, que van llegando uno a uno a la reunión, y de a poco dejan entrever lo que los convoca:

ABUELO Yo soy inocente  
 SÚPERMAN ¿Inocente?  
 ABUELO Sí  
 SÚPERMAN Entonces yo también soy inocente  
 MARADONA Tenemos que prepararnos  
 SÚPERMAN Si se viene un invierno terrible, dicen que el peor de la historia ¿seguro que eres inocente?  
 ABUELO Si de algo estoy seguro es de mi inocencia, esa chiquilla está loca, lo inventó todo y no sé por qué  
 MARADONA Es verdad la chiquilla enloqueció completamente  
 SÚPERMAN Si eso es, si hasta camina raro

MARADONA No me he fijado en eso  
 ABUELO Yo tampoco  
 SÚPERMAN Si y siempre con tanta ropa, 38 grados y la estúpida como si estuviéramos en el peor invierno de la historia y aquí todo es verano  
 ABUELO A esa nadie va a creerle  
 SÚPERMAN Nadie  
 MARADONA Todo esto es una mierda  
 SÚPERMAN Eso es verdad [Selman 2019: 12]

Hasta aquí hemos asistido a la narración de los abusos siguiendo la dinámica que intercala los tres universos. Sin embargo, al llegar el Almohada al lugar de reunión, llegamos al abuso más grande, el único que no es confesado: “Ella: El almohada. A este no lo voy a nombrar porque me / quitó todo. Debería darle una hoja en blanco pero no / en paz.” La representación no alcanza, no alcanzan las palabras y finalmente el capítulo más traumático queda fuera de la escenificación y tan solo como una posibilidad en la mente del público.

Las escenas de los hombres poco a poco se van haciendo más largas y toman una dirección más clara, que se articula en torno a prepararse frente a la acusación. Sin embargo, la situación que convoca al Almohada, el Súperman, el Maradona y el Abuelo tiene un tono liviano y ellos conversan trivialmente sobre su apariencia y su relación cosificada con las mujeres. Casi al finalizar la obra, se produce un quiebre entre ellos, cuando se dan cuenta de que no saben quién los ha convocado:

ABUELO Cada uno verá lo que hace, pero nos acusa a todos  
 SÚPERMAN Yo nunca la toqué  
 ALMOHADA Yo no me preocupo mas, no puede probar nada, porque no se puede, no se puede y no por mucho madrugar amanece más temprano  
 MARADONA Es verdad  
 SÚPERMAN Entonces esta reunión  
 MARADONA Métetela por el culo  
 SÚPERMAN Métetela tu, tú la organizaste  
 MARADONA ¿Qué? No, fue el Almohada  
 ALMOHADA ¿Yo? no  
 ABUELO Como  
 SÚPERMAN No entiendo  
 ABUELO No fuiste tú  
 MARADONA No  
 SÚPERMAN Tampoco yo  
 ABUELO Vamos con calma, vamos con calma, que levante la mano el que organizó esta reunión  
 MARADONA ...  
 SÚPERMAN ...  
 ALMOHADA ...  
 ABUELO Nadie  
 SÚPERMAN Esto es una trampa  
 ALMOHADA ¿Verdad?  
 MARADONA Mierda [Selman 2019: 30]

Sumado esto a que al final de la obra se reitera la primera escena de la reunión, deja la sensación de que la relación de los hombres es una proyección de Ella, una suerte de réplica de las dinámicas que la protagonista imagina en una suerte de encierro ante el cual deben

responder los personajes masculinos y que la reunión no es más que el encuentro teatral de los personajes concertado por la autora.

Como plantea Susan Brison, “El sobreviviente del trauma experimenta un desmembramiento figurativo – la destrucción de supuestos, el cercenamiento del pasado, presente y futuro, la perturbación de la memoria” [1999: 48]. Como vimos, estas perturbaciones se hacen presentes en el relato que viene a reconstruir Ella, pues estará cargado de fracturas y omisiones. Ella nos expone su memoria y a la vez está con nosotros asistiendo a la representación de sus recuerdos, y a la vez se resiste a recordar o a exponerse nuevamente a los hechos, a la vez que los personajes evocados por su mente, vienen a presentarse con ella en escena en una suerte de flashback constante. El almohada, el Súperman, el Maradona y el Abuelo recurren una y otra vez a una suerte de muletillas que los definen, una reiteración de sus gestos y cualidades que los dejaron fijados en la memoria de la autora.

Entendiendo la obra en el contexto del teatro contemporáneo, claramente se adscribe en la problemática de representar lo real en escena, fenómeno que, en el marco de la crisis de la representación, acentúa la búsqueda de creadoras y creadores en encontrar mecanismos de representación capaces de aprehender una realidad que no se puede abarcar. En *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, José Antonio Sánchez examina el reconocido montaje de Groupov, *Ruanda 94*, como un ejemplo paradigmático de esta problemática, pero además la inscribe en espectáculos que pretenden generar “Miradas a lo irrepresentable” [2007: 161-223], considerando irrepresentable la muerte, la enfermedad o el genocidio. En el genocidio, representar lo real equivale a buscar estrategias para representar el horror y frente a este problema, Sánchez señala:

La complejidad y magnitud del espectáculo eran coherentes con aquello que trataba de mostrar. Y lo inaferrable del objeto se hacía visible en la multitud de estrategias narrativas y dramáticas, así como en la variedad de estilos. Ningún modelo fue desdénado si servía de ayuda para aproximarse a la comprensión del problema y a la manifestación del dolor ajeno, por definición inapropiable. [2007: 214]

En *La ciudad de la fruta*, podemos decir que aquello representado es una experiencia límite inscrita en lo real y como tal desafía los mecanismos de representación de la escena. La ambigüedad entre realidad y ficción, la superposición de planos y la omisión de aquello más horroroso, dan cuenta de una desconfianza en que la ficción pueda abarcar aquello que, por ser una realidad intolerable, no ha tenido cabida en el espacio público.

La experiencia del abuso sexual representado en la obra, además, trasciende la experiencia privada y tiene, en mi opinión, la cualidad de ser leída como un trauma psicosocial, en tanto se enmarca en la violencia de género históricamente sufrida tanto en el marco de la dictadura, como en el contexto de la sociedad patriarcal chilena puesta en evidencia por la visibilización de las demandas feministas en Chile en los años 2017 y 2018, previos a la presentación de la obra.

#### 4. La posibilidad de reparación

*La ciudad de la fruta* considera explícitamente la posibilidad de que la narración, y en este caso, la representación, genere una reparación del trauma, cuando Ella manifiesta al comenzar la obra que ha venido a escena a sanar. En la reinterpretación que hace Dominick LaCapra de los conceptos de Freud para los estudios históricos, distingue dos formas de recordar el trauma: el *acting out* y la *elaboración* [2005: 155]. El *acting out* “es la tendencia a repetir compulsivamente escenas traumáticas –a menudo violentas– de un modo destructivo o autodestructivo” [2005: 157]. Y agrega: “Es algo patente en la gente afectada por algún trauma. Suelen volver a vivir el pasado, están acosados por fantasmas o transitan el presente como si estuvieran todavía en el pasado, sin ninguna distancia.” [2005: 156]. Podemos decir que la escena de los abusadores es la escena que retorna, aquella que Ella debe enfrentar y que la mantiene atada al pasado. Sin embargo, también enfrentarse a esa escena es una forma de confrontarlos. Como señala Marcela en una de las escenas finales de la obra:

MARCELA Ella, la mujer, ha decidido sanarse, cuando su psiquiatra le dijo que estaba malformada, y que una inmadurez emocional no la dejó madurar, y que un trastorno en su personalidad y una bipolaridad severa y crónica no le permitió desarrollarse armoniosamente, decidió por medio de la representación encarar a los causantes de sus dolencias, a pesar de que parece ser demasiado tarde, decidió pedir ayuda y aquí estamos. [Selman 2019: 30]

Cuando Ella, al final de la obra, finalmente puede ingresar a la situación de la reunión, confiesa “se me olvidó el texto” [Selman 2019: 40], como saliéndose de la representación. Un actor, fuera del personaje, le responde “Dilo como quieras” [Selman 2019: 40]. Ella finalmente revela:

ELLA Tanto trabajo para llegar a este momento... Y no sé que decir, no escribí nada para este momento,... soy la misma niña de siete años sentada bajo el alero de la puerta, tomando el aire fresco de la tarde, dándole forma a esta pregunta que ha crecido con el tiempo y que ya no espera respuesta... ¿Por qué? [Selman 2019: 40]

En apariencia, Ella sigue transitando el pasado y acosada por fantasmas, sosteniendo la pregunta que la moviliza “¿Por qué?”, y dando cuenta de la incomprensión ante el dolor perpetrado por otros, la banalidad de los abusadores y de sus razones para haber ejercido un daño tan desproporcionado sobre ella cuando niña.

Sin embargo, el acto de haber narrado y representado los abusos no queda sin efecto. Caruth señala que los sobrevivientes del trauma necesitan narrarlo tanto para comprenderlo, como para que otros sean testigos [Caruth 1996: 9]. Esto puede relacionarse con la propuesta de Susan Brison que plantea que la narración cumple una función de resignificación para el sobreviviente:

Los recuerdos de los eventos traumáticos pueden ser en sí mismos, traumáticos: incontrolables, intrusivos y frecuentemente somáticos. Son experimentados por el

sobreviviente como imposiciones, no elecciones, como flashbacks de los eventos en sí mismos. En contraste, la narración de memorias a otros (que son suficientemente fuertes y empáticos para ser capaces de escuchar) empodera al sobreviviente para adquirir más control sobre las huellas del trauma. La memoria narrativa no es padecida pasivamente, al contrario, es un acto de parte del narrador, un acto de habla que apacigua la memoria traumática, dando forma y un orden temporal a los eventos recordados, estableciendo mayor control sobre su rememoración, y ayudando al sobreviviente a rehacer su identidad. [1999: 40]<sup>5</sup>

Como mencioné, el rol del otro que escucha en escena es Marcela, quien además presta su fuerza y empatía para que Ella continúe con su relato. Espectadoras y espectadores somos, por extensión, testigos del acto de rememoración de Ella.

Si retomamos la postura de LaCapra sobre el concepto de *elaboración*, podemos decir que Ella, mediante el relato y representación logra generar este proceso:

A través de la elaboración, el individuo intenta adquirir una distancia crítica con respecto a algún problema y procura discriminar el pasado del presente y el futuro... elaborar no significa evitar, conciliar, olvidar simplemente el pasado ni sumergirse en el presente. Significa aceptar el trauma, incluidos sus ínfimos detalles, y combatir de manera crítica la tendencia a ponerlo en acto. [2005: 157]

Es así como, en una suerte de epílogo, vemos que Ella es capaz de situarse en el presente y también proyectarse hacia el futuro, el pasado sigue rondando, pero ya no lo invade todo:

ELLA estoy con mi moneda de cien pesos  
dice 1980  
1980, *nada de revolución*  
por un lado cien  
por el otro una cara  
a pesar de sus años la moneda brilla  
a pesar de que no es brillante el tiempo que ha pasado,  
la moneda ha seguido brillando  
la dictadura terminó  
pero sin justicia hasta hoy  
empuño mi mano con la moneda dentro  
hasta que dejo de sentirla  
ahora puede ser cualquier cosa  
una tristeza/ un escalofrío/una guerra/un temblor/  
un tsunami/una tortura/una pateadura/una palabra  
violenta/un cuerpo perdido/ un niño con hambre/un  
país que nos obliga al olvido  
pero también puede ser otra cosa  
una flor/una esperanza/una gran alameda abierta para  
pasear con los hijos/ un poquito de paz/la voz de un  
amigo/una sonrisa sincera/un buen amor  
...ahora ya no estoy en mi rincón  
No sé qué vendrá mañana  
pero ya no me escondo del sol

Considerando que Leyla Selman rememora su propia experiencia, en una entrevista con la autora<sup>6</sup>, le consulté si ella consideraba que la obra había generado en ella algún tipo de sanación. Selman me responde que sí, pero que no lo puede comprender para explicarlo, aunque definitivamente “algo cambió”. Selman también relata que 4 años antes de la versión de 2019, estrenó una versión preliminar de la obra en Concepción con su compañía: “En el texto original, la situación estaba mucho más velada”, agrega, “Todo lo que tiene que ver con los hombres está igual, pero luego de un trabajo en conjunto con Rodrigo Pérez, un trabajo que fue de contención, de guía, se evidencia que el personaje soy yo”, detalla. Aquí el otro que escucha y contiene es también el director de la obra quien se involucra en un trabajo escénico que pone en evidencia las capas que hemos mencionado. Selman detalla que el proceso con el director Rodrigo Pérez fue “intenso como una terapia”. En ese proceso estuvo “el miedo, la culpa, la necesidad, la posibilidad del espacio terapéutico”, aclara que en ese proceso fue dónde se elaboró esta memoria, y la presentación a público fue una especie de final.

Como espectadores, somos responsables de que el proceso se complete, nos hemos enfrentado a un tremendo acto de generosidad y salimos enmudecidos, modificados. Sabemos que además de asistir a una obra de teatro, y de ver una historia, hemos sido parte de una experiencia. Una experiencia de dolor, de exposición y develamiento que también nos ha hecho parte de ella. Quizás el hablar de ello, sea un antídoto contra la ignorancia. Como me revela Selman, para ella este acto de develamiento “vale la pena para que se dejen de ocultar este tipo de situaciones”, porque el hecho de que se escondan, propicia que sigan sucediendo.

El proceso escénico de compartir el relato con los espectadores, se suma a los mecanismos mencionados, y nos damos cuenta de que el sujeto representado es un sujeto fracturado. Por el dolor, el daño sufrido, el diagnóstico clínico, por la necesidad de contar y la imposibilidad de hacerlo. En la evidencia de esta fractura se hace presente lo real de una nueva manera, en su cualidad de inaprensible y su constante fuga de la representación. Lo real está en el instante compartido por todos nosotros y en las preguntas que surgen interminablemente.

¿Cómo es posible representar el horror? Quizás únicamente mediante esta superposición de planos donde convive quien relata, quien la incita a atreverse a completar el relato, los fragmentos de aquellos que perpetraron el abuso y el contexto de un país marcado por el trauma de la violencia de estado. Para asegurarse de que no vuelva a ocurrir, es necesario narrarlo detrás de estas capas, representarlo detrás de todos estos mecanismos que develan la dificultad de la revelación de los hechos y el dolor de poner en escena, a la vista de todos, el trauma personal de un abuso y sus consecuencias nefastas.

Quizás lo que produce el trauma es la irreparable recurrencia de representar una y otra vez en nuestra mente las escenas que nos marcaron y la necesidad de dejar

<sup>5</sup> Mi traducción.

<sup>6</sup> L. Selman comunicación personal vía telefónica, 3 de junio de 2019.

de hacerlo, de encontrar un cierre y darle otra forma a lo representado. Aunque Ella no es capaz de decir algo elocuente frente a los que la han dañado, es capaz de

exponer su dolor ante nosotros, mudos espectadores y, mediante el teatro, transformar ese dolor en un acto de valentía.

## 5. Referencias bibliográficas

- Becker, David & Castillo, María Isabel (1990): *Procesos de traumatización extrema y posibilidades de reparación*, Santiago, ILA S.
- Brison, Susan (1999): "Trauma Narratives and the Remaking of the Self", en Bal, Mieke, Jonathan Crewe y Leo Spitzer (eds.) *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*. Hanover, University Press of New England: 39-54.
- Caruth, Cathy (1996): *Unclaimed experience: Trauma, narrative, and history*. Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Cornejo, Marcela, Rojas, R., Buzonni, M.E., Mendoza, F., Concha, M., Cabach, C. (2007): "Prisión Política y Tortura: Desde las Intervenciones Psicosociales a las Políticas de Reparación". *Persona y Sociedad, Vol. XXI, N°1*, 59-81.
- Devia, Catalina (2016): "A propósito de la visualidad de 'La flor al paso'" en *Apuntes de teatro*, 141: 150-152.
- Faúndez, Ximena, y Marcela Cornejo (2010): "Aproximación al estudio de la Transmisión Transgeneracional del Trauma Psicosocial". *Revista de Psicología, 19(2)*, 31-54.
- Friedlander, Saúl (2007): "Introducción", en S. Friedlander (Ed.), *En torno a los límites de la representación: el nazismo y la solución final*. (pp. 21- 46). Buenos Aires: Universidad Nacional De Quilmes.
- LaCapra, Dominick (2005): *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Martínez, Marcia (2016): "Una tragedia en tránsito: sobre 'La flor al paso' de Leyla Selman" en *Apuntes de teatro*, 141: 143-145.
- Sánchez, José Antonio (2007): *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, Madrid, Visor.
- Sanhueza, María Teresa (2014): "Peregrinaje al abandono 'común': El primer ciclo dramático de Leyla Selman", *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 9: 78-101.
- (2016): "Leyla Selman y la dramaturgia penquista" en Leyla Selman, *Animales salvajes sueltos en mi mente*, Concepción, Ed. LAR: 5-36.
- Selman, Leyla (2019): *La ciudad de la fruta*, s/e.
- (2019): Comunicación personal, 3 de junio de 2019.