



**UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE POSTGRADO**

**LOS LÍMITES DEL TESTIMONIO COMO PROCEDIMIENTO ESCÉNICO EN EL  
TEATRO DOCUMENTAL**

**Tesis para optar al grado de Magister en Artes con mención en Dirección Teatral**

**SOLEDAD GASPAR ABRAHAM**

**Director:  
Paulo Olivares**

**Comisión Examinadora:  
Mauricio Barría  
Ana Harcha**

**Santiago de Chile, año 2019**

Dedicado a Zeta

“Definitivamente no hay peor destino que el que no se cumple”

Bryce Echenique

“Just cos you feel it doesn't mean it's there”

Thom Yorke

# Agradecimientos

A mi profesor y tutor teórico Paulo Olivares, a Nicolás Mujica, Mia y Noah Weissbluth, Mirtha Abraham, Gabriel Gaspar, a los profesores Macarena Andrews, Rolando Jara, Mauricio Barría, Marcos Espinoza, Luis Úreta, Janet Toro, Ana Harcha, a mis compañeros: Alan Ibáñez, Francisco Rodríguez, Tomas Ahumada, a los actores Enzo Cid, Silvana Salgueiro, Roberto Cayuqueo, Patricio Blanche, a la diseñadora Marcela Gueny, al sonidista Jorge Neira, a los productores: Gabriela Sobarzo, Andrés Weissbluth, al Instituto Arcos, a Goli Gaete, Pablo Moiss, Viviana Hernández, Manuela Mujica, Sofia Seccia, Cristopher Jonas, Daniel Kottow, al diseñador gráfico Javier Pañella, al audiovisual Alejandro Batarce, al realizador Guido Reyes y a los metaleros Gerardo Díaz y Sergio Mery.

## Tabla de Contenidos

1. Resumen .....	1
2. Introducción .....	4
3. Capítulo I .....	12
4. El fin de la Perestroika y la caída del muro de Berlín .....	20
5. Capítulo II .....	26
6. El testimonio como procedimiento escénico en el teatro documental de hoy .....	26
7. El testimonio del cuerpo.....	33
8. El testimonio como dramaturgia.....	40
9. El documento como testimonio .....	46
10.Sobre los límites del testimonio.....	50
11.Capítulo III.....	58
12.La historia de cómo se articuló Anarko .....	58
13.Su biografía .....	59
14.El trabajo con los actores.....	65
15.Actores técnicos .....	67
16.Diseño integral .....	71
17.Sonido, Música, Canciones y Coreografía .....	80
18.Conclusiones .....	82
19.Bibliografía .....	85
20.Anexos .....	87

## Indice de Ilustraciones y cuadros

1. Imagen 1: Enzo hablando frente a público, atrás proyectado, algunos objetos documentales, fotografía de Tamara Vergara. Página 79
2. Imagen 2: Silvana Salgueiro (actriz), hablando frente a una cámara que Roberto Cayuqueo (actor) manipula. La escena representa una periodista en terreno. Página 80
3. Imagen 3: El espacio de representación. Dos telas black out, se cuelgan y extienden sobre el suelo, estas demarcan el espacio escénico. También se puede apreciar a Silvana (actriz) armando la mesa técnica, cajones de tres medidas y la luz verde en la escena. Página 82
4. Imagen 4: Documentos testimoniales: fotografía de la graduación de la escuela de carabineros con la madre de Enzo, fotografía de él tocando en una okupa a la edad de 16 años y sus casetes de la juventud. Objetos de utilería como una luz, un globo, discos, linternas de mano, etc. Página 84.

5. Imagen 5: Roberto Cayuqueo, Patricio Blanche y Silvana Salgueiro (actores de la obra) están sobre los cajones tres medidas, se puede apreciar el vestuario que utilizan. Detrás de ellos la mesa técnica en escena. Página 85.
  
6. Imagen 6: La luz de la escena, tres actores simulando estar en una micro, un cuarto actor con una cámara los graba y proyecta esa imagen simultáneamente. La imagen proyectada tiene un filtro más cálido, los actores están sentados en cajones de tres medidas y se ve también el escafal con la ropa de los personajes. Página 87.
  
7. Imagen 7: Roberto Cayuqueo habla a público, Enzo y Silvana lo observan, en el espacio escénico se ven los telones black out, la mesa técnica, dos cajones de tres medidas, y la luz que se filtra por entre medio de los telones. Página 87.
  
8. Imagen 8: Afiche con técnica de risografía, para promocionar la temporada de la obra en el Teatro del Puente. Un gorila vestido con ropa de humano, toma una tasa de té, con delicadeza. Página 89.

9. Imagen 9: Enzo cantando con un micrófono en la mano, atrás se proyecta la imagen de su hija sonriendo. También se puede apreciar la mesa técnica detrás de él. Página 91.

## **Resumen**

Esta investigación se divide en dos partes. Primero, desde la teoría, nos acercamos al teatro documental y al testimonio como procedimiento escénico.

La segunda parte de esta investigación tiene un componente práctico que nos permite comprobar o refutar las premisas articuladas en la investigación teórica.

En el capítulo uno contextualizamos el origen del teatro documental y sus variantes, observamos sus transformaciones en el siglo XX, a partir de comparaciones, sus herencias estéticas, así como sus principales demandas.

En el capítulo dos definimos nuestro campo de estudio, y cruzamos teorías para comprender el funcionamiento del testimonio en escena. Su definición, sus variantes, sus límites.

Finalmente, en el capítulo tres, describimos nuestra experiencia en la elaboración de una obra de teatro, el proceso de escritura y la forma de llevar a la escena nuestras ideas, a fin de contrastar aquello que presumíamos en un comienzo de esta investigación y que fue siendo refutado paso a paso en este proceso.

## Tesis

### **El testimonio como procedimiento escénico en el teatro documental tiene un límite estético.**

#### Pregunta principal de investigación

¿Existe algún límite estético en el testimonio como procedimiento escénico en el teatro documental?

#### **Objetivos**

##### Principal

Determinar a partir de esta investigación teórica y práctica, si es que existe algún límite estético, en el testimonio como procedimiento escénico, en el teatro documental.

##### Secundarios

- Elaborar una conceptualización de lo que queremos decir, cuando nos referimos al testimonio como procedimiento escénico

- Definir qué es lo que entendemos por testimonio
- Buscar material bibliográfico que apoye o refute nuestras posturas
- Redactar nuestra experiencia práctica en el desarrollo de una obra de teatro documental con un testimonio biográfico como eje central de la obra dramática.

## **Metodología**

La opción metodológica por la cual se optó en este trabajo fue de una investigación cualitativa, dada la naturaleza de la misma y los objetivos planteados para su estudio. Se seleccionó este enfoque por cuanto lo que interesaba era comprender los procesos en el teatro documental y develar los supuestos que subyacen a las decisiones que se han tomado en este género, se pretendió también entender el contexto dónde se construyeron las propuestas escénicas.

Las conceptualizaciones teóricas que se presentan en el proyecto entraron en diálogo con la documentación analizada. Por ende, los análisis teóricos se enriquecieron a partir de las fuentes de información utilizadas, contextualizándose y profundizándose para dar sustento a las conclusiones que se derivan del estudio.

## **Introducción**

Esta investigación pertenece al ámbito de las artes escénicas, en específico al área del teatro, profundizando su foco de estudio en el testimonio como procedimiento escénico en el teatro documental del siglo XXI.

En este sentido, a partir de aquí en adelante comprenderemos el testimonio como el acto de transferir una experiencia y construir un relato sobre aquello que se vivió o presenció. Por lo tanto, no es el pasado el que se enuncia, sino el presente, en un relato que narra algo sobre el pasado.

Testimonio no es la experiencia que se vivenció. Es el relato que se construye a partir de la memoria. Durante esta investigación abordaremos temas como la historia y su representación en el pasado y el presente, la memoria colectiva y los límites que hemos descubierto al trabajar con el testimonio como procedimiento escénico.

Límites estéticos, pues el testimonio se resiste a la representación, porque es en sí mismo ya una representación que necesita ser trascodificada de una representación oral, a una representación escénica y como, analizaremos más adelante, la memoria no es fija, esta se modifica, cambia nuestra percepción sobre el pasado y el presente. Por ende, construir una obra de teatro basada en

los recuerdos de alguien tiene límites estéticos, ya que al momento que el intérprete modifica su forma de ver el pasado, la acción o representación de aquel testimonio rompe su estabilidad, por lo tanto modifica al testimonio original, modificando finalmente al sujeto.

En ese sentido, el teatro documental nos parece el formato indicado para comprender el uso del testimonio como procedimiento escénico y su transformación o sus límites.

Comprenderemos como teatro documental todo teatro que se constituye a sí mismo por el uso de documentos y archivos reales, como eje fundamental para su representación dramaturgica y/o escénica.

“Las fuentes documentales reflejo de las relaciones y actividades del hombre y de la sociedad, siempre entendidas como testimonio, es decir, instrumento fehaciente, que da fe de un hecho y que prueba o justifica la certeza o verdad de una cosa”. (Fuster, (1999), p.2)

Durante el primer capítulo revisaremos el teatro documental, su definición, sus inicios, así como las modificaciones que ha sufrido durante el último siglo. De esta forma será posible comprender, en base a la comparación con el tipo de teatro existente en su época, su procedencia y los hechos históricos que lo gatillaron. Analizaremos las búsquedas estéticas que le permitieron al teatro documental, cambiar y sobrevivir. Y apreciaremos cómo el testimonio se

convirtió en base neurálgica del teatro documental en el siglo XX. De este modo comprenderemos el testimonio como eje central de la dramaturgia y para la composición de acciones representadas escénicamente.

Así, las experiencias y búsquedas escénicas del siglo XX, responden filosófica y éticamente a nuevos escenarios históricos, que sobrepasan el ámbito teatral y se conectan a la práctica de artistas que experimentan con la memoria, como el *site specific*, la danza, la literatura, la performance, la fotografía, etc. Artes que encuentran en la biografía y la subjetividad una fuente de inspiración y creación.

Es necesario también, para llevar a cabo esta investigación, que se definan con claridad los tipos de testimonio que coexisten en la puesta en escena del teatro documental, así como realizar una investigación práctica con los conceptos que estudiamos, en un laboratorio escénico, donde podamos articular una obra de teatro documental que ponga sobre el escenario nuestras incógnitas y nuestras certezas. Del mismo modo dilucidar que cuando trabajamos sobre biografías, la naturaleza del trabajo se modifica, las estrategias escénicas cambian y la metodología de trabajo se altera.

Trabajar con la memoria puede ser complejo y delicado desde un punto de vista emocional, ya que los involucrados no son simplemente intérpretes de aquello

que acontece sobre el escenario, sino que son ellos, en primera persona quienes develan los hechos ahí narrados, y es su punto de vista el que está expuesto.

Entonces los intérpretes están doblemente exhibiéndose, primero porque son sus cuerpos los que están sobre el escenario (muchas veces sin preparación técnica, pues no solamente son actores profesionales los que participan de este tipo de puesta en escena) y es el relato, el que narra una experiencia significativa en su mundo personal.

Para iniciar, nos gustaría aclarar que esta investigación no pretende ahondar sobre la dialéctica de lo real versus la ficción en el teatro documental. Esta investigación considera que el acercamiento a “la verdad” es imposible en cuanto somos individuos con experiencias disímiles y nuestra aproximación hacia lo objetivo siempre estará velado por un manto de interpretación y subjetivación basado en nuestra propia experiencia. Por lo tanto, según nuestro punto de vista, no existe una realidad objetiva a la que podamos acceder, solo aproximarnos parcialmente a ella desde nuestra subjetividad. Debido a esto es que consideramos que lo único que puede haber, en la creación teatral, es ficción. Sean los hechos basados en la realidad o no. El que una persona nos cuente algo de sí mismo no lo convierte en un acceso a la verdad objetiva sobre cierto evento, sino simplemente es una visión parcelada sobre los hechos que esa persona vivió, cómo los sintió y el recuerdo que prevaleció en su memoria.

En ningún momento se pone en duda la verosimilitud de los hechos ahí narrados, porque un testimonio no nos acerca a la verdad, simplemente nos relata una interpretación de esta. El ejercicio entonces no consiste en considerar al testimonio como como pieza única del puzle para reconstituir el pasado, si no aunarla a la versión de cada uno de los participantes que presencian y conviven con la puesta en escena.

“El espectador se enfrenta con el hecho de acceder a *lo sucedido* a través de *lo visto*, estableciendo las coordenadas individuales entre la información previa aportada por la prensa, la versión histórica, la tradición oral y /o literaria del tema en cuestión, lo cual le va a permitir una tarea de confrontación de posturas mucho más productiva, dada la fuerte carga signica del espectáculo teatral y la consideración de los hechos desde un punto de vista privilegiado, como lo es el del espectador, que se convierte de esa manera en participante y testigo”. (Freire, (2006), p.5)

Aclarado esto, analizaremos que el testimonio, debido a que es un relato basado en la memoria personal, es único. Poner en palabras aquello que se tiene en la memoria es un proceso complejo, impreciso y a veces doloroso también. El interprete no sólo revisa su pasado personal, sino que investiga en su mundo cercano, e intenta crear un relato que refleje aquello que vivió, alguna experiencia que esté ligada a su memoria existencial. Después de generar un discurso, intentará recrear aquello que vivió, de la forma en que lo hizo y develará también las repercusiones que tuvieron dichas acciones en su vida y la

de sus cercanos. Todo esto apoyado por documentos que acrediten su participación en los hechos ahí narrados.

“El documento evoca, representa y limita la realidad, creando una nueva cartografía de los hechos”. (Freire, (2006), p.19)

Los documentos o archivos serán interpretados por el actor, y en conjunto con el relato de su memoria, se dará forma a la escenificación y representación de una historia personal, que en muchas ocasiones tiene fuertes lazos con hechos históricos, instalados y montados de tal forma, que la acción dramática sean los puntos cardinales o estructura donde se desarrolle el acontecer de la historia.

Los documentos tienen un carácter más objetivo que el testimonio, son elementos materiales que pertenecen a un tiempo pasado y que hoy en día tienen un significado particular para el intérprete. Éste tiene un valor subjetivo solamente y dista mucho de su valor comercial.

Las actas de un juicio, así como una vieja manta, una muñeca, una grabación adquieren un carácter distinto cuando somos capaces de reconocer en ese objeto un documento de carácter significativo, histórico y por eso evocativo a la vez, que dan cuenta de una historia personal o familiar de índole privado.

El relato del testimonio devela un punto de vista particular sobre las cosas que se han experimentado. La forma en que se mira para atrás, y para adelante,

constituye una forma de interpretar la realidad. El testimonio es la forma de verbalizar el paso por ciertas experiencias.

El relato del testimonio no es fijo, este puede ser re interpretado por el mismo actuante, cambiar su condición y dejar de ser significativo. En ese instante es casi imposible para el actor, seguir adelante proclamando sobre un escenario el testimonio que hoy ya no lo representa. Esto generalmente ocurre cuando suceden cambios importantes y significativos en la vida de cualquier intérprete que modifican su entorno. Existe la posibilidad de que esa persona cambie también su forma de ver la realidad, que mute incluso la mirada que tenía del pasado. Que aquel testimonio que tenía hace un tiempo atrás ya no quiera compartirlo. Y que, aquello que antes concordaba tanto con su vida, ya no sea así, que ese relato que repitió innumerables veces en el escenario, no tenga más sentido y que el actuante ya no quiera seguir reiterándolo, o porque aquel testimonio representa quien fue en el pasado, o porque simplemente ya no está de acuerdo con aquello que pensaba anteriormente. El testimonio, por ende, no puede seguir siendo dicho de la misma forma, el intérprete necesita modificar su relato, hacer el acto público de develar aquel testimonio, pierde todo sentido si aquel que lo proclama no lo considera cierto, verdadero o representativo de quien esa persona es hoy.

Esto lo pude presenciar como actuante de una obra de teatro documental y después como directora. En ambos casos, algunos de los intérpretes de las obras de teatro, se negaron a seguir manteniendo un discurso que en el pasado suscribieron, y que repitieron muchas veces en distintos escenarios. Pero como en este tipo de teatro no existe un personaje al cual habitar, sino es uno mismo quien deja en evidencia puntos de vista personales, cuando éstos ya no son cómodos para quien los proclama, simplemente existe la necesidad de dejar de decirlos, de abandonar el proyecto, de modificar el relato y continuar con la vida de la manera que el intérprete se sienta seguro con aquello que opina ahora y que lo constituye como ser pensante, protagonista de su vida y sus decisiones.

## Capítulo I

Para el desarrollo de esta investigación nos parece pertinente hacer una revisión breve de los orígenes del teatro documental a fin de entender cómo se ha transformado en el tiempo y cómo ciertas estrategias discursivas han evolucionado hasta componerlo, en atención a sus variantes estéticas, así como sus inequívocas herencias del drama moderno, del teatro épico y el teatro histórico.

Haremos un breve recorrido hasta llegar a nuestro objeto de estudio, el testimonio como procedimiento escénico en el teatro documental.

Hacia fines del siglo XIX el drama tradicional estaba volcado en situar a sus personajes sobre una escena concebida desde el naturalismo, con problemas modernos, donde el hombre era el centro del debate y su voluntad como eje central del devenir de la acción. En gran medida, la realización de las obras dramáticas, eran de corte naturalistas desde su concepción en el texto dramático, y se buscaba que hubiera la mayor cercanía con la realidad, dejando de lado la espectacularidad en el teatro y generando escénicamente que los actores y el público constituyeran una cuarta pared. Estos últimos serían testigos silenciosos de aquella acción que acontece sobre el escenario.

“La construcción de la escena moderna comenzó como rebelión contra el teatro naturalista, en el cual había llegado a su perfección formal la traducción escénica del drama burgués”. (Sánchez, (1999), p.7)

La escena moderna se instala a comienzos del siglo XX y se distancia del drama naturalista, con un nuevo escenario social, político y cultural, en tensión hacia el mundo de la dramaturgia, la concepción del diseño, del director creador, versus el director traductor del drama, la función del actor frente a la construcción de personajes, la incorporación de nuevos lenguajes poéticos como la música, la danza, el circo y el cine, el espacio de consagración de las obras, el público, el concepto de montaje, etc. Generando nuevas estéticas y propuestas radicales como la concepción del teatro expresionista, el teatro simbolista, dadaísta, estructuralista, surrealista, entre otros.

A consecuencia de la primera y segunda guerra mundial en el siglo XX es que autores como Erwin Piscator, Erich Engel y Bertolt Brecht desarrollarán principalmente en Alemania el teatro épico (aunque en la Unión Soviética también existieron varios autores que hicieron un teatro político y de propaganda como Meyerhold, Vajtangov y Ojlopkov) que se distancia de otras corrientes escénicas en el fondo y en la forma.

Nuevas investigaciones y propuestas metodológicas en la escena, así como estilos narrativos, trae consigo el teatro épico. Una de las que rescatamos a fin de reconocer similitudes que nos conciernen con el fin de esta investigación es

la introducción de un narrador como mediador entre el público, el escenario, los actores, el texto dramático y el director.

“La introducción de prólogos y epílogos en las obras, que habían sido desterrados de ellas en el Renacimiento, precisamente por el carácter narrativo que se pensaba imprimían a la forma dramática y, sobre todo, la utilización de narradores explícitos que se hallan presentes en el escenario durante toda la representación para contar los hechos fundamentales de la situación, adelantar a las escenas siguientes, introducir comentarios – lo que resulta del todo anti dramático – sobre lo que sucede.

Todo lo citado hasta el momento resulta contrario a las pretensiones de los autores dramáticos anteriores, principalmente naturalistas, que intentan conseguir la ilusión dramática, consistente en el mayor efecto de realidad posible sobre la escena, lo que implicaba intentar aparentar desde ésta la total ausencia de público”. (Herrer, (2008), p.34)

El recurso dramático del narrador será también utilizado (no siempre) por el teatro documental, pero éste, se utilizará radicalmente distinto y será uno de los cambios más importantes entre, lo que era el teatro documental en sus orígenes y el de hoy. Pero de aquello nos pronunciaremos más adelante.

Paralelamente al teatro épico comienza a surgir el teatro documental y Patrice

Pavis realiza la siguiente definición en el diccionario del teatro:

“El teatro documento sería aquel que en su texto sólo utiliza documentos y fuentes auténticas, seleccionados y [montados] en función de la tesis sociopolítica del dramaturgo”. (Pavis, (1984), p.451)

Peter Weiss fue uno de los precursores del teatro documental. Si bien en el siglo XIX Georg Büchner, con “*La muerte de Danton*”, había creado una obra de teatro a partir de los testimonios de un juicio, Weiss repite el procedimiento, generando textos dramáticos a partir de documentos históricos, como “*La indagación*” donde genera una operación dramática a partir de la reconstrucción de los juicios realizados en contra de los políticos y funcionarios nazis que operaban los campos de concentración.

“*La indagación* es el más claro ejemplo de lo que Peter Weiss entendía por “teatro documental”, es decir un teatro que no se basa en una obra de ficción, inventada; ya que creía que la ficción no es capaz de representar la realidad”. (Arias, (2006), p.5)

En este caso, nos parece importante destacar que a diferencia de como señala el autor, muchos dramaturgos anteriores a Weiss ya habían realizado un teatro no en base a la ficción solamente, si no un teatro que se desarrollaba a partir de hechos históricos o contemporáneos, sin embargo, la diferencia con el teatro documental de Weiss es el procedimiento. Autores como Büchner con “*Woyzek*”, Shakespeare con *Ricardo III*, Lope de Vega con “*Fuenteovejuna*” Esquilo con “*Los Persas*” entre otros, habían tomado fragmentos de la realidad y la habían convertido en obras de teatro ficcionales, con inconfundibles semejanzas con los hechos reales. El procedimiento de tomar tal cual los

testimonios de un juicio y convertirlos en una obra de teatro, era en su entonces una nueva forma de enfrentar y concibir el texto dramático.

“Weiss desconfiaba en el poder de representación, de lo poético y metafórico. Es más, el hecho de que toda elaboración estética (en su sentido clásico), se hubiera vuelto para Weiss inadecuada para representar el horror que suponía el Holocausto, tenía que ver con su desconfianza absoluta respecto al lenguaje y el convencimiento de su ineficacia a la hora de comunicar o transmitir una experiencia intensa”. (Arias, (2006), p.103)

La discusión sobre la representación del horror y la dificultad de hacer poesía después de la segunda guerra mundial ya ha sido abordada por varios autores.

“Si para Adorno después de Auschwitz no puede haber poesía, en tanto que esta es la quinta esencia de la civilización (sería, como dice explícitamente, una barbarie) es porque no hay posibilidad de simbolizar el horror; para Kértész, por el contrario, judío húngaro que a diferencia de Adorno estuvo en Auschwitz como prisionero, después de Auschwitz “sólo queda la poesía, sólo queda resistir con palabras ciertas” (Arias, (2006), p.122.)

Coincidimos ciertamente con la visión de Kértész, así como nuestra única posibilidad de reivindicar la posibilidad de resistir desde la verdad a la mentira.

Weiss en ese sentido, al igual que Adorno, desconfía en la representación del horror. Ninguna interpretación del dolor es comparable a ser testigo de quien sí vivió aquella experiencia, por lo tanto elige incorporar aspectos reales (testimonios) que le permitan llegar al público y transmitir una idea, un punto

de vista, reconocido también como un “discurso tutor” o premisa detrás de cada pieza teatral, herencia también del teatro naturalista.

“El discurso-tutor del texto pretende, quizás, mostrar el vacío de sentido, al hacernos ver la distancia que separa, a lo real del horror, de su hueca representación. [...] no se trata ya de construir un puente con las palabras sobre el vacío que le separa de la experiencia del horror en Auschwitz. De lo que se trata es de mostrar ese vacío, esa distancia. El salto, la ruptura entre la confesión de la impotencia y el intento de llevar a cabo lo que se sabe imposible (Beckett). Es esta una perspectiva bien posmoderna, donde el fin de la obra de arte es, simplemente, la confesión de impotencia, la mostración del vacío y el intento, eso sí, de lo imposible”. (Arias, (2006), p.104)

Coincidimos que mostrar ese vacío, así como la búsqueda de lo imposible es un elemento basal que tiene el arte hoy y por lo tanto, nos parece importante buscar estrategias discursivas, autorales y poéticas que nos permitan profundizar la mirada no sólo de la experiencia del horror sino de la poesía y de la belleza como objetivo final del quehacer artístico.

La distancia que hay entre el teatro de Weiss frente al de Piscator y Brecht es la misma que ocurre entre el teatro documental y el teatro testimonial. Si bien para Weiss el testimonio era un procedimiento escénico que le permitía enfrentar la acción dramática, para los segundos, el documento (no testimonios) estaba utilizado como parte del *asombro* que deseaba generar el teatro épico en el espectador.

“En lugar de compenetrarse con el héroe, debe el público aprender el asombro acerca de las circunstancias en las que aquel se mueve”. (Walter, (1999), p.36)

Si bien el origen del teatro documental en base a los testimonios esta ligado por un lado a crear representaciones teatrales a partir de documentos reales, testimonios dados por personas (no actores) en circunstancias lejanas a las de un espectáculo teatral, es el testimonio de estas personas lo que se convierte en documento y este elemento es relevante para esta investigación, ya que el teatro documental, hasta el día de hoy tendrá éste como uno de sus procedimientos y verá su funcionamiento y continuidad bajo las mismas premisas que en su origen. Con una variante, y es que el testimonio no estará ajeno a la creación artística.

La concepción clásica del teatro documental parece residir en las siguientes reglas que se detallan a continuación a partir de reflexiones encontradas durante esta investigación y que nos ayudan a comprender la evolución de éste, así como a reconocer similitudes entre el teatro épico y el teatro documental.

“El drama documental es básicamente un drama informativo, que se basa en una rigurosa investigación sobre la historia y documentación real, utilizado para fundamentar las tesis que pretende defender en la obra dramática. De esta manera, el autor se sirve de la escena para hacer llegar al público una información, que, como en el caso de P. Weiss, es en ocasiones objeto de cierta manipulación y montaje, de modo que se posibilite la labor crítica del espectador sobre los hechos representados, y, en su caso, un posterior cambio de punto de vista”. (Acosta, (1982), p.139)

El teatro épico y el drama documental intentan persuadir al espectador ante hechos relevantes, humanos y que conciernen a temas sociales, culturales y políticos de los cuales ya se tiene de antemano una opinión:

“Otra característica muy clara de los dramas documentales consiste en el aspecto político que reside en estas obras, que postulan la capacidad de reflexionar sobre hechos históricos, pero que a la vez son relevantes desde el punto de vista de la política actual, entendiéndose por actual el momento en que se escriben las obras. [...] Los personajes que aparezcan sobre la escena no serán, por lo tanto, representantes del individuo, sino más bien estarán sobre la escena en lugar de un grupo social complejo”. (Herrer, (2008), p.31)

Esto permite hacer el ejercicio de transformar los relatos personales en historias más universales, donde no sólo se individualiza a la persona detrás de los hechos, sino la estructura discursiva donde se articula su testimonio, el entorno donde se desenvuelve y el lugar que representa.

## **El fin de la Perestroika y la caída del muro de Berlín**

Para el final de la Guerra Fría el teatro épico vio su derrumbamiento ideológico, simbólica y literalmente, con la caída del muro de Berlín. Para los autores y principalmente para los seguidores del teatro épico, fue muy difícil continuar viendo un tipo de teatro basado en una ideología derrocada política y socialmente, y la permanencia de este tipo de espectáculos parecían más bien de índole nostálgico, con un dejo agrio sobre su carácter propagandístico. Después del fracaso del modelo económico comunista en la URSS, Checoslovaquia, Hungría, Alemania Oriental entre otros, más la introducción de nuevos medios de comunicación masiva como el cine, la televisión, y el comienzo de internet, hicieron que el teatro épico prácticamente desapareciera de la cartelera. Entonces, el teatro documental se transforma, poniendo el foco en las personas comunes y corrientes, en su participación en hechos de la vida cotidiana, y haciéndolos parte de la escena contemporánea:

“La democratización de la subjetividad, como la condición de posibilidad de una definición de identidades no sometida a modelos cerrados y una definición de situaciones de convivencia constantemente expuestas a negociación.”  
(Sánchez, (2016), p.12)

Énfasis en las historias de personas anónimas y problemas comunes al propender a la investigación en las biografías; cuestionamiento de los discursos históricos hegemónicos y datación de nuevas interpretaciones de la realidad, se

constituyen como, un nuevo teatro documental donde los testimonios, al igual que sus comienzos, serán el pie forzado de las historias ahí narradas. Pero habrá un gran cambio en este nuevo teatro documental, los testimonios serán enunciados en primera persona, convirtiendo al testigo en actor escénico y reformulando la definición de realismo.

Entonces el personaje del narrador que aparece en el teatro épico, en el nuevo teatro documental, toma un rol distinto, pues será a la vez el actor protagónico de la obra de teatro y al mismo tiempo la persona que experimentó aquel recuerdo que se reproduce frente al espectador.

Consideramos importante reconocer dentro de este análisis, que este cambio de eje ocurre en muchas de las artes escénicas y no es exclusiva del teatro, abordado también por la performance, el *site-specific*, el cine documental y los famosos *reality shows* en la televisión que tuvieron tanto auge a finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI.

Distintos autores y académicos se han referido a este nuevo teatro documental. A continuación, rescatamos diversas perspectivas sobre el mismo que nos parecen al menos relevantes, porque coinciden con nuestra forma de abordar el texto dramático, la temática histórica y la demanda por nuevos discursos

culturales, sociales y puestas en escena renovadas que se identifiquen con un espectador que también se ha transformado:

“El teatro se convierte en el vehículo para descubrir otras formas de vida y contextos, y se abren nuevos micro cosmos. La realidad es cada vez más compleja y el teatro busca reflejar ese movimiento, construyendo varios niveles de contenido y expresión, y a partir del uso de nuevas estrategias artísticas” (Bruss, (2009), p.1)

“El teatro documental por su carácter expresamente contestatario se construye en la dialéctica entre lo representado por el texto y lo expresado por la Historia y sus fuentes, por lo cual la facultad de teatralizar la realidad o un discurso representativo de la misma, se instaura como el eje productor de contradictorios campos semánticos que van a servir para expresar las diferentes creencias y las variadas percepciones de determinados acontecimientos, que sujetos a la revisión dramática van a adquirir una significación diferente y un relieve singular que se traduce en una formulación estética dinámica, participativa y a la vez combativa.” (Freire, (2006), p.15)

Esto es finalmente lo que permite al espectador generar un diálogo entre la obra y su propia opinión, entre aquello que conocía, la opinión al respecto que tenía, y la nueva información que se otorga con este tipo de teatro. El ejercicio de cruzar versiones y contrastarlas con la visión que ha sido transmitida por los medios de comunicación o construida como historia oficial en las publicaciones de índole didáctico, permite que aquella “verdad” que se tenía, ahora se ponga en duda, flexibilizando las certezas de todos quienes presencian estos espectáculos:

“El teatro documental apela directamente a la memoria individual pero especialmente a la colectiva, el receptor (lector - espectador), no tendrá

necesariamente que hacer un esfuerzo imaginativo al enfrentarse primariamente con esta clase de texto, porque lo referido corresponde a una situación que con mayor o menor distancia lo incluye, el sistema de referencias no es nuevo, sino todo lo contrario, su efectividad apuesta a que justamente sea fácilmente reconocido por el destinatario”. (Freire, (2006), p.5)

Tomando en cuenta estos argumentos sobre el teatro documental, es que nos cabe hacernos la pregunta sobre los testimonios en aquel.

Si bien, en un comienzo se utilizaron como dispositivo dramático y la narración se basaba en testimonios reales, tanto en el teatro de Piscator y Brecht, como en el de Weiss, estaban inmersos en una obra dramática de ficción, con actores actuando los testimonios de otras personas y con el objetivo final de promover discursos políticos o una mirada muy particular sobre cierto hecho.

Y es aquí, donde reconocemos la principal y gran diferencia entre el teatro épico y el teatro documental de antaño y el actual; es una suerte de sutileza, en la forma de transmitir una idea o elemento discursivo. Mientras el teatro épico no oculta su intención de educar a las masas y de transmitir ideas políticas, el teatro documental pretende ampliar la mirada y esperar que sea el propio espectador quien contraste ideas, reconozca nuevas visiones sobre un hecho conocido, y que esto sea a su vez, una mirada mediadora entre 1.- el intérprete (la tensión de tener al cuerpo protagonista y su relato) 2.- la información previa que se tenía acerca de el asunto en cuestión y 3.- una perspectiva particular referente al tema (la premisa del director), sobre cierto hecho histórico, o contemporáneo.

“Este teatro selecciona su material, para converger hacia un tema social o político. No altera el contenido del suceso, sino que estructura su forma. Si el teatro documental va hacia el pasado, las preguntas claves que debe resolver son: por qué un personaje histórico, un período, una época, son sepultados en el olvido; quiénes se benefician con esta omisión. El teatro documental actúa, en este sentido, como una memoria universal. Sin embargo, tiene que usar métodos distintos a aquellos que convienen a una interpretación política directa. El escenario no representa la realidad de un momento dado sino, la imagen de un fragmento de la realidad. El teatro documental político rehúye asumir la forma de una manifestación pública. El teatro es, en última instancia, una producción artística, no un panfleto ni una masa vociferante”. (Bravo-Elizondo. (1979), p.204)

En el teatro documental el testimonio nos permite re construir nuevas interpretaciones sobre la realidad, comprendiendo que estas no son únicas ni verdaderas, son sólo testimonios, miradas subjetivas y parceladas sobre cualquier hecho histórico. El procedimiento será la propuesta estética de una representación que pueda poner en duda “la realidad” que nos es presentada a diario por la sociedad en la que nos desenvolvemos. El camino entonces del teatro documental no será la reivindicación de ciertos elementos discursivos o hechos históricos, si no la re-observación de éstos, contrastarlos con otros puntos de vista, el ejercicio de re-pensar y no de repetir los discursos.

Con el devenir de los años, el teatro documental se diversificó en distintos estilos, formas, recursos, miradas, autorías tanto en Europa como en América. Enfocaremos nuestra atención en los testimonios como procedimiento escénico, pues como mencionamos anteriormente, éstos, hacía finales de los años

noventa, cobraron un carácter confesional, dónde el mismo intérprete, actor, es la persona que vivió los hechos ahí narrados y es él en primera persona quien da su testimonio en escena, generando cierta tensión con el espectador ya que, por primera vez reconoce sobre el escenario el cuerpo que protagonizó aquel relato, y lo que se muestra es parte de una historia que sucedió realmente.

Una vez que entendimos sus comienzos, sus herencias y las transformaciones del Teatro documental es que nos quedan ciertas preguntas sobre los testimonios que en él conlleva.

¿Cómo funciona esto de la voz inapelable de un testimonio? ¿Qué sucede con el testigo que logra crear un discurso sobre el pasado? Esta mirada ¿no la puede modificar? Si es así ¿la obra entera, debe cambiar?

¿Qué pasa cuando una y otra vez, el actuante debe subir al escenario a recordar aquello que lo constituye como persona, sus recuerdos, su pasado, su visión particular sobre ciertos hechos de su presente?

¿Hay algún límite en su testimonio? ¿Puede reproducir aquel discurso inalterablemente por toda su vida?

## Capítulo II

### El testimonio como procedimiento escénico en el teatro documental de hoy

A continuación, se revisará al testimonio como procedimiento escénico, con el fin de entender qué significados conlleva, cuáles son sus características, sus límites, cuál es la búsqueda estética detrás de este recurso y que, gracias al capítulo anterior reconocemos su transformación para convertirse hoy en un área donde distintos artistas contemporáneos elaboran autorías y ponen a prueba las diversas formas de trabajar el “teatro documental”.

De modo preliminar podemos señalar que, según nuestro parecer, dentro del teatro documental y testimonial, aparecen como características y recursos, los siguientes elementos:

- Tener sobre el escenario un testimonio, la historia personal o de algún tema que se cruza o se relaciona con la vida del intérprete.
- Documentos o archivos como pruebas irrefutables, componentes objetivos que se combinan con la visión subjetiva del testimonio.
- Biografías al servicio de construir re-lecturas sobre hechos pasados y colectivos.
- El conflicto para el espectador, de tratar de comprender que aquello que acontece sobre el escenario es parte de una representación del pasado y

como tal tiene elementos reales (reconocibles) pero también hay en el elementos ficcionales.

- Elementos performáticos en la escena, sucesos impredecibles; hacer juegos de azar dentro de la representación, la participación de niños pequeños, animales, o cualquier elemento que no pueda controlarse cien por ciento desde la dirección.

La subjetividad característica de un testimonio pronunciada en primera persona, más la representación teatral de aquel relato, convierte al espectador en testigo, generando con esto, un acercamiento distinto a la experiencia teatral convencional, diferente al que se enfrenta cuando asiste a obras de teatro donde la acción dramática aparece desde la ficción y a través de una historia desconocida. En el teatro documental existen elementos que el espectador reconoce del pasado cercano, una historia en común que lo une con aquel que está sobre el escenario y que aborda un tema del cual probablemente ya tiene una opinión formada.

Esta cercanía con un tema en común y el hecho de tener un cuerpo confesando su experiencia, creemos, genera en el espectador un acercamiento más empático con el testimonio, debido a que durante la representación será cómplice de aquella verdad que será develada. Él protagonista, el héroe o perdedor original

de esta crónica, está a su vez inmerso en un sistema de códigos sociales e historias, que incumben a todos quienes presencian la obra de teatro.

Aquel testimonio, será además apoyado por distintos documentos que darán elementos de veracidad a aquella experiencia. Así cada objeto que se emplee durante la obra tendrá directa relación con aquello que se relata, se exhiben fotografías, ropas, juguetes, canciones, bailes etc. A fin de dar cuenta de aquello pasado, y a la vez también como parte del procedimiento escénico se representará con objetos simbólicos y en algunas ocasiones, intérpretes que harán de dobles de riesgo, hechos y escenas vividas por el o los personajes que desarrollarán la historia.

Es de esta forma, y a través del teatro documental y del testimonio de quienes lo develan, que el espectador accede a información de un hecho histórico que desconocía, a un punto particular de vista que no había sido revelado, no supo ver o simplemente pasó inadvertido a su mirada. Y es este punto donde el teatro documental se emparenta con el teatro histórico, y con ello se enfrenta al paradigma de los historiadores sobre la escritura y documentación de la historiografía:

“El decir de la historia no es una palabra imaginaria ni un discurso carente de pertenencia social. Su acto de nombrar el pasado y construir una identidad cultural se lleva a cabo desde la decisión de un “nosotros” que lo hace posible. En tal sentido, las diversas y sucesivas articulaciones del discurso histórico

informarían más de la efectividad de las cosas que suceden en el presente y no tanto de un supuesto pasado que espera ser descifrado. La historiografía no sería lo que llega a “nosotros” desde el pasado, sino aquello que precisamente comienza con “nosotros”. (De Certeau, (2006), p.113)

La intención del teatro documental no es reconstruir la historia como una sola, sino que hace hincapié en que es sólo una mirada, una opinión sobre la construcción de sentido. El testimonio es un relato desde el presente que hace el ejercicio de darle un sentido al pasado, que nos narra quienes somos hoy, sin buscar totalizar la mirada o el discurso partícipe, sino que busca el ejercicio de abrirla.

“El historiador ya no pretende construir una estructura totalizante, ni tampoco desea conquistar “objetos auténticos” para el conocimiento, sino que se sitúa en los márgenes o en las zonas silenciadas por las ambiciosas representaciones globales del origen de la sociedad”. (Castro, (2010), p.124)

Es esta visión sobre la reconstrucción del pasado es la que más se acerca a la nuestra, construir un relato que no pretenda ser universal ni abarcar con exactitud cada elemento o suceso, sino más bien, ubicarse en aquellas zonas grises que no están tan claras, donde hay más sombras que luces y ahí preguntarnos porqué sucede esto. ¿Qué es lo que hay ahí realmente? Detrás de las certezas hacia ciertos grupos humanos, o dinámicas sociales que nos llaman la atención, al parecer hay discursos aceptados, que habría que volver a cuestionarnos. En este sentido, De Certeau dice que:

“La operación historiográfica promueve una escenificación de *lo Otro* en el presente o, lo que es igual, concibe el pasado como el medio de representar una diferencia. Habría algo “oculto” en ese pasado, una cierta estructuración que se opone al trabajo histórico, algo ya muerto e inaccesible”. (De Certeau, (2006), p.45)

De-construir el pasado, no sólo nos permite volver a mirarnos, sino también hacer el ejercicio de comprender que aquello que sucede en nuestro micro mundo, es solo una fracción de miles de historias simultáneas que en conjunto construyen mundos paralelos, complejos, con cientos de significaciones y en búsqueda de sentido. La historia no sólo ayuda a reconstruir aquel pasado que desconocemos, sino que nos permite situarnos en un lugar de pertenencia. Así que Rodrigo Castro, plantea que:

“Ciertamente, la historia reclama para sí el rostro de la razón, de una razón a la cual pueda plegarse todo historiador, en su deseo de acumular garantías de verosimilitud para un discurso que llene el espacio vacío dejado por los muertos y que satisfaga la necesidad de los vivos de saber que dicho vacío se ha llenado. Pero también ese universo lleno, esa estructura de lo pensable como historia, contiene necesariamente la fisura de la diferencia. La escritura historiográfica siempre dibuja ausencias en el presente, ilumina puntos de fuga para el pensamiento o las prácticas que se despliegan en una actualidad. Desde esta perspectiva, su rostro no equivale solamente a la explicación racional, sino que adquiere el perfil del sueño. La narración histórica, entonces, intentando disolver la alteridad la hace resurgir en la forma de la ficción”. (Castro, (2010), p.107)

Por su parte en el teatro documental el contraste entre los testimonios de personas que ven la realidad desde puntos de vista distintos, o sucesos que conocemos por los medios de comunicación, contradictoriamente narrados por

testigos, permite que la audiencia haga su propia interpretación sobre los hechos ahí citados. Genere parcialmente el cierre de espacios en blanco, de una historia que ya conocía o que entienda el rol que le tocó a los protagonistas jugar en determinado período histórico. Condenando, juzgando o no, a los intérpretes, pues cada uno se expone en sus errores y miedos, sus fracasos y éxitos. Podemos entonces apreciar, como espectadores, que aquello que se cuenta es una historia humana y compleja, con experiencias significativas en el universo personal de los actantes.

El teatro documental y el testimonio como procedimiento escénico, consideramos, permite al público comprender el discurso emotivo, ideológico y sustantivo de los intérpretes a partir de la articulación de las distintas piezas del puzzle biográfico ahí presente, contextualizarlo y yuxtaponerlo con la historia oficial. Al construir esta mezcla entre historias conocidas e historias anónimas, permitirá al espectador completar (parcialmente) y contrastar la crónica ahí narrada.

Historias épicas o no, eventos pasados o contemporáneos sobre el cual se tenía una idea, incluso una opinión más formada al respecto.

“La búsqueda de una verdad, la verdad de una enunciación, aquí y ahora, en primera persona, simula dejar de lado el propio acto de la actuación, ya sea de filmar, danzar o interpretar. En su lugar queda el espacio de la palabra como acción y su relación siempre difícil con el presente del cuerpo, la relación, en

definitiva, de la historia, del pasado, con el presente de la escena frente al público”. (Cornago, (2010), p.5)

El teatro documental actualmente contiene puestas en escenas con altos niveles de performatividad, con presencia de otros lenguajes como el video, la fotografía, la ilustración, la música, y otros recursos que pueden generar una gran espectacularidad, aún así también coexisten en el mismo lugar, representaciones de teatro documental donde, sobre el escenario sólo hay un testimonio y nada más, el rasgo en común entre las dos formas de representación son la búsqueda por interpretar la historia, el hombre y su devenir, la naturaleza humana y el mundo que debe descubrir.

Para entender al testimonio como procedimiento escénico en el teatro documental, es importante también reconocer que el testimonio, si bien por un lado, en esta investigación, lo hemos reconocido como un relato verbal sobre la particular mirada de un testigo del pasado, en la escena también conviven otro tipo de testimonios que son igual de relevantes:

- El testimonio del cuerpo
- El testimonio como dramaturgia
- El documento como testimonio.
- Los límites del testimonio

## **El testimonio del cuerpo**

Cada experiencia que vivimos se acumula y se atesora en el cuerpo, en la memoria. Las cicatrices, las canas, los tics nerviosos, la forma en cómo caminamos, dónde apoyamos el peso cuando nos detenemos, nuestra forma de reaccionar frente a distintas situaciones, etc, van dejando una marca imborrable en nuestra conciencia, en nuestra mirada sobre las cosas que acontecen a nuestro alrededor, en nuestros recuerdos, en nuestras emociones. El cuerpo es testigo de cada una de estas experiencias que vivimos.

Las personas que toda su vida han trabajado en labores de carga, tendrán, al final de sus días, un cuerpo que refleje su actividad física. Probablemente tendrán músculos más desarrollados, serán más fuertes que los cuerpos que no están acostumbrados a ejercer fuerza, y quizás tenga rasgos en su columna vertebral que den cuenta de la exigencia física provocada durante tantos años. Lo mismo que personas que vivieron durante años de su vida trabajando en minas bajo la tierra, tendrán una relación distinta con la luz, con el encierro, su cuerpo reflejará características excepcionales que otro cuerpo no exhibiría. La piel gruesa y dura de las personas que viven en el desierto de Atacama refleja que su piel se adaptó al ambiente del desierto, salado y con escasa agua. Su

cuerpo será distinto al de un compatriota que vive en el sur de Chile acostumbrado a la lluvia durante todo el año y a bajas temperaturas.

El cuerpo entonces, es fiel testigo de la vida que hemos llevado, pero no sólo con respecto a la actividad física que hemos desarrollado, sino también a las experiencias emocionales que hemos vivido.

En el teatro documental, el cuerpo del intérprete también es testigo de aquello que se develará en el transcurso de la obra de teatro.

“Como parte de un horizonte cultural y una misma necesidad de llegar a una verdad de la actuación (de la historia), la escena teatral ha recurrido a este tipo prácticas enunciativas como soporte de una dramaturgia que parte del cuerpo y se dirige de manera directa con el espectador, simulando la máxima proximidad. Entre la construcción de ese yo y el espectador, quedan, sin embargo, los medios, los medios de la imagen, de la palabra, y sobre todo el medio físico que articula esa palabra. La palabra dicha se hace visible como una acción más, una acción con la que se trata de crear un tipo de continuidad entre el cuerpo que está ahí presente, testigo de la historia, memoria física del pasado, y el relato construido a partir de esa palabra”. (Cornago, (2010), p.15)

Cuando una persona sube al escenario a hablar sobre su vida, es el cuerpo quien llena de significaciones la escena. Ante el espectador hay una historia real, con un cuerpo presente, dando testimonio de un hecho pasado, buscando crear un acontecimiento al momento de develar una realidad o hacerse cargo de una verdad que esta siendo compartida.

El hecho de que el testimonio lo dé el cuerpo de quien vivió la experiencia retratada, convierte el espacio escénico en un lugar de tensión entre la realidad objetiva (imposible de acceder), la interpretación histórica oficial, la realidad subjetiva del testigo, y la mirada ficcional de representar aquello que no esta sucediendo por primera vez.

La realidad subjetiva porque aquello que acontece en el escenario es una persona (no necesariamente actor), que revive por un espacio temporal y espacial su interpretación del pasado.

Un hombre o mujer que devela frente a un público desconocido una historia oculta. Hace al espectador cómplice de aquel testimonio y le permite al igual que al intérprete, revivirlo y ser testigo de la representación del pasado. No es una escena de ficción la que se está interpretando, es la escena de algo que ocurrió realmente y que ahora es representado según una mirada subjetiva, para ser puesto a la vista del espectador.

“El testigo no describe solamente lo que ha visto y oído, sino que queriendo establecer la verdad construye un discurso portador de unidad entre el testimonio de los hechos y el testimonio de sentido”. (Bédarida, (1998), p.27)

Entonces bajo esta premisa, el testimonio en escena, es una forma de construir un discurso articulado de significaciones sobre lo *verdadero* e intentar

establecer significados con sentido sobre el pasado, por cierto y por eso mismo sobre el presente.

Lo ficcional en la escena, en el teatro documental y en el testimonio como eje articulador de sentido, aparece porque hay una representación y todo acto de representación o reproducción lleva en sí mismo un elemento ficcional, pues no sucede por primera vez, sino se recrea una situación antes vivida.

En este punto podemos apreciar cómo funcionan los recuerdos, una forma particular de ver los hechos pasados y presentes. Es ésta mirada sobre la realidad, la que se recrea y se ficciona también.

La veracidad que rodea al testigo no se apoya en su capacidad de contar con exactitud aquello que experimentó, sino en la propia presencia de un cuerpo que nos señala cuál es su punto de vista.

“Frente al relato que un historiador puede hacer de las condiciones de vida en un campo de concentración, preferimos la narración de alguien que estuvo allí, incluso si puede ser más parcial o imprecisa por el tiempo transcurrido desde el acontecimiento o hasta ilegible por la edad del testigo. Lo que importa no es la palabra que relata una historia, sino la presencia de ese cuerpo que estuvo allí y ahora está aquí, un “puente” físico entre lo que fue y lo que es, el mito de una recuperación “real” del pasado en tiempo presente, la garantía física de una verdad a cuya construcción han contribuido de forma decisiva los medios de comunicación (de esa verdad)”. (Cornago, (2010), p.12)

Entonces el acto de subirse a interpretar su propia experiencia lo convierte en

un cuerpo presente, que fue testigo de algo pasado, y aunque el espectador comprende, que aquel recuerdo es personal y parcelado, entra en contradicción debido a que comprende que aquello que sucede ahí, fue real y al mismo tiempo es ficción:

“Mientras los documentalistas alemanes de los sesenta entendían a la realidad como algo cognoscible, posible de ser aprehendido de alguna manera por la forma artística, la versión contemporánea del teatro documental parte de una definición más compleja de la realidad como algo construido, inaccesible en sí mismo y como un todo”. (Brownell, (2013), p.4)

Por lo tanto: el teatro documental actual hace el ejercicio de acceder al pasado, a través de un testigo de primera fuente, que re interpreta su actuar. Éste no será dado por cierto a ciegas por el espectador, sino que este comprenderá que son sólo una interpretación del pasado personal de los actuantes.

Existe un pacto implícito entre el público y el intérprete. El testimonio es por sobre todo una mirada subjetiva y por ende bastante incuestionable ¿qué podría dudar el espectador sobre los recuerdos personales de alguien?. El público, al igual que un juez frente a un acusado, determinará el grado de compasión, sintonía, empatía hacia esta persona, que cuenta con su cuerpo como “documento”, frente a ellos por su propia voluntad, en un acto de vulnerabilidad. Expone su manera de recordar el pasado, el procedimiento escénico de trabajar con testimonios, es también un acto político.

“En ese lugar de tensiones, que es también el propio cuerpo de quien dice “yo te confieso que he vivido, que he visto, que me han dicho, que he hecho...”, se confronta el pasado con el presente, para intentar llegar a una experiencia sobre la que volver a construir un relato personal. Esa experiencia, en todos los casos, pasa por un acto escénico (de comunicación) con el otro y lo otro, con lo que no se conoce. Pero este cuerpo confesional, lugar, exige también, como decía Godard de la imagen, un acto de fe. *Si crees en mi cuerpo, entonces es verdad*. De este modo, el cuerpo se convierte en un escenario más, de construcción y estrategia de poder, para escenificar la verdad ética de la historia y la credibilidad estética de la actuación de esa misma historia”. (Cornago, (2010), p.7)

El acto de vulnerabilidad que realiza el actuante será escuchado pacientemente por el espectador, quien entenderá que aquel testimonio es sólo la construcción de una realidad. Sólo una experiencia personal, por ende, subjetiva y errónea también.

Así entonces, el espectador al entrar en este pacto, comprende a su vez, que la forma en que cada uno vive las experiencias es única, que nadie podrá dar un testimonio igual a otro. Cada persona que esté sobre el escenario aportará una mirada distinta frente a un mismo hecho. Será el público quien presenciara esta visión peculiar de acontecimientos que son develados a partir de el o los testimonios presente:

“El testigo se erige en portavoz de la verdad. Es esta la función que causa frecuentemente más desacuerdos y respuestas en la confrontación testigos/historiadores. Los primeros afirman con toda sinceridad que lo que ellos dicen es la verdad. No se trata en modo alguno de poner en duda esa sinceridad, pero ¿la sinceridad de un testigo que presenta la debida cautela es la

verdad de un saber, la de una fe o ambas? Se ve entonces de qué manera el testimonio puede zambullirse en el universo de lo sagrado y lo absoluto”. (Bédarida, (1998), p.17)

El testimonio como procedimiento escénico permite apreciar puntos de vista particulares, poner una lupa en micro historias. El ejercicio es similar al que hacemos con la fotografía; al ver una imagen comprendemos que aquello que vemos no es todo lo que hay en el panorama visual, es sólo un extracto de él, con límites bien claros. El testimonio funciona igual, el relato es un pedazo del cuadro general.

El espectador (casi siempre) será paciente y tolerante al escuchar el testimonio completo (no pocas veces estará en desacuerdo con lo que ahí se plantea).

El pacto durará lo que dure la obra.

“Esta democratización de la subjetividad podría ser la otra cara de la moneda de lo que Paolo Virno llama el gobierno de las multitudes, el reconocimiento de que la agregación de individuos no tiene por qué dar lugar a la masa, sino que puede ser aceptable un sistema en equilibrio, un circuito cerrado en que la identidad colectiva está en función de las identidades individuales y a la inversa. (Virno, 2003). (Sánchez, (2016), p.5)

Los cuerpos de quienes fueron testigos, de alguna forma se convierten en archivos vivientes. Los actantes pueden cambiar de pensamiento, mirar hacia atrás de forma distinta, pueden no querer enunciar más aquel testimonio, pero el cuerpo que experimentó aquella acción, seguirá guardando aquella historia.

El cuerpo por cierto también se modificará y será una prueba irrefutable del paso del tiempo.

La verosimilitud en la narración, estará además apoyada por los otros documentos objetivos de prueba, que el testigo mencione y muestre ante la mirada del espectador.

Entonces el ticket de una salida al cine, la foto de un periódico, la manta con que se tapaba al actor en su infancia, tomarán fundamental relevancia, pues estos objetos no estarán ahí por mero capricho, sino que al igual que el cuerpo del intérprete será fiel reflejo de aquello que se narra y que se pretende simbolizar, pero de ello ya profundizaremos en el sub-capítulo el documento como testimonio.

### **El testimonio como dramaturgia**

La búsqueda estética de lo *real* ha estado presente en el arte desde hace varios siglos. Representar lo real a través de la ficción también:

“Hace algunos años comenzó a aparecer recurrentemente en el campo teatral (tanto en esferas de la práctica como de la crítica y la teoría) la idea de que existía un nuevo teatro “de lo real”. Las experiencias agrupadas bajo esta denominación no pertenecen a un género con características bien delimitadas, pero participan de una tendencia general a trabajar con materiales *reales*. Un

teatro protagonizado por *personas reales* (no actores), basado en *historias reales* (no ficticias), realizado en *espacios reales* (no en salas convencionales). Lo que desde un comienzo llamó fuertemente mi atención fue que esta etiqueta –“de lo real”– parecía usarse para mantenerse a salvo del estremecedor, anticuado, complejo término de *realismo*”.(Brownell,(2013), p.2)

Consideramos que no es la irrupción en la escena de algo más real que antaño, son los procedimientos los que cambian, si bien hace dos siglos cambiar la espectacularidad del teatro para imitar la realidad con luz tenue y sin música, acercaba a la escena a un movimiento más naturalista, hoy en día esa misma búsqueda por lo real tiene otros procedimientos. Se utilizan historias enunciadas en primera persona, con registros documentales, que nos permiten entender que lo que hay detrás de aquel ejercicio estético es una vida humana real, con texto definido también, al igual que el personaje de ficción, con una coreografía escénica también, donde se evocan los recuerdos. Cuando el ejercicio escénico ocurre más de una vez, se convierte en una obra de teatro igual a las de ficción. Como José A. Sanchez cita a Meyerhold “El arte no representa la naturaleza. Crea su propia naturaleza”.

“La defensa de una subjetividad más allá de intelectualismos, que vuelva a presentarse, antes que nada, como una suerte de enigma, el enigma que esconde toda vida humana en su expresión más irreductible como presencia. Con el fin de acentuar esta dimensión física, sensorial e inmediata, la escena se revela como un instrumento idóneo. El plano político e histórico que aparecía de modo explícito en el teatro documental de otras épocas queda ahora como telón de

fondo de una realidad personal y cotidiana, de las pequeñas realidades de personas anónimas en muchos casos, esa intimidad azarosa y poética que Boris Vian bautizó como *la espuma de los días*. (Cornago,(2005), p.27)

La discusión sobre lo real también se traspasará a las metodologías y estratégicas creativas, que recurrirán a la calle, en búsquedas de lo *otro*, con la observación como parte fundamental y constitutiva de la investigación, en escenarios comunes y con historias ordinarias.

“Un primer rasgo general que podemos señalar como eslabón común entre aquellos artistas y los documentalistas tanto del siglo XX como de la actualidad es la *reivindicación de la investigación y la observación como base para el arte*. Éste es acaso *el* rasgo fundamental que define a los documentalistas teatrales en todas sus versiones, y que determina que muchas veces se los emparente con los periodistas o los historiadores”. (Brownell, (2013), p.7)

El testimonio se convierte en un aporte, aunque no el único, en desarrollar dramaturgias documentales, donde los protagonistas de estas historias se convierten en actores y el espacio escénico el lugar donde recrear aquellos sucesos que fueron vividos en primera persona y que se representarán una y otra vez en funciones de teatro.

La base fundamental para llevar a cabo este tipo de dramaturgia son los recuerdos, que se complementa con la historia oficial, se contrastan los puntos de vista, él o la directora preguntará ciertos hechos a los actores y los hará recrear algunas situaciones. Hay una co-escritura, pues la visión particular sobre

los hechos los tiene el protagonista, aquel que los vivió. Sus experiencias, así como las sensaciones y emociones que siente o sintió en su momento, aquello que observa de manera particular y única, es propio de cada uno de sus intérpretes, es único e insustituible.

“La memoria, indispensable y portentosa, es también frágil y vulnerable. No está amenazada sólo por el olvido, su viejo enemigo, sino también por falsos recuerdos que van invadiéndola días tras día. [...] La memoria es invadida constantemente por la imaginación y el ensueño y, puesto que existe la tentación de creer en la realidad de lo imaginario, acabamos por hacer una verdad de nuestra mentira. Lo cual, por otra parte, no tiene sino una importancia relativa, ya que tan vital y personal es la una como la otra”. (Buñuel, (1982), p.12)

Si la memoria no es lo fiel que quisiéramos, el trabajo del director es recrear el universo personal donde se desarrolla la acción a fin de establecer ciertos parámetros que unen la realidad objetiva, la versión histórica o actual según puntos de vista “oficiales” como los libros, reportajes, videos, fotografías, o documentación que se contraste con el testimonio, a fin de recrear una atmósfera lo mas fidedigna a los hechos enunciados.

El trabajo del director también es saber condensar la información, poner énfasis dramáticos, dar ritmo y orden al relato. Tener la capacidad de saber cuál de todos los testimonios que recopiló durante meses de investigación son aquellos que contienen en mayor grado imágenes recurrentes del colectivo y a la vez puntos de vista peculiares, donde existan imágenes reproducibles y

representables, así como tener claro cuál es la idea que se quiere defender, cuáles son los puntos dramáticos que convierten esa historia en algo particular pero que provoca en lo colectivo algún tipo de identificación.

Detrás de cada hecho histórico que implique algún conflicto que nos divida como sociedad, épico o no, hay historias subterráneas, experimentadas por personas comunes y corrientes. El teatro documental contemporáneo intenta narrar el punto de vista del anti héroe, de aquel testigo aparentemente insignificante para el desarrollo del conflicto, pero que, permite al espectador conocer su versión de aquellos hechos históricos:

“Parece haber una relación directa entre la idea de democracia y un determinado tipo de práctica artística que dedica su mirada a los individuos *comunes y corrientes*, a su cotidianeidad, que es la cotidianeidad de todos. Para Courbet y sus partidarios, el realismo era la “democracia en el arte”. Y ésta es una particularidad del trabajo de Tellas en *Archivos*. Su premisa básica es la revalorización estética de las prácticas cotidianas de distintos sujetos corrientes a quienes, retomando la metáfora teatral de Nochlin, Tellas hace aparecer en el escenario. Los comerciantes, trabajadores y campesinos de antes son los profesores de manejo, los filósofos, las guías, las mamás y las tías de hoy. Y sus historias personales, algunos hechos concretos de sus vidas, son vasos comunicantes con la Historia compartida. También existe en *Archivos*, como en los teatros documentales en general, una vinculación permanente entre “historia y hecho experimentado.” (Brownell, (2013), p.10)

Lo importante, a nuestro parecer, no es sólo poner la mirada sobre lo que *hay afuera* o retratar a cierto tipo de personas que aprecian la realidad desde formas

distintas, sino en generar una fisura entre aquello que para la audiencia era un *absoluto incuestionable* y crear una nueva observación sobre aquello:

“Una obra de arte es un objeto producido por un autor que organiza una trama de efectos comunicativos de modo que cada posible usuario pueda comprender (a través del juego de respuestas a la configuración de efectos sentida como estímulo por la sensibilidad y por la inteligencia) la obra misma, la forma originaria imaginada por el autor. En tal sentido, el autor produce una forma conclusa en sí misma con el deseo de que tal forma sea comprendida y disfrutada como él la ha producido; no obstante, en el acto de reacción a la trama de los estímulos y de comprensión de su relación, cada usuario tiene una concreta situación existencial, una sensibilidad particularmente condicionada, determinada cultura, gustos, propensiones, prejuicios personales, de modo que la comprensión de la forma originaria se lleva a cabo según determinada perspectiva individual. En el fondo, la forma es estéticamente válida en la medida en que puede ser vista y comprendida según múltiples perspectivas, manifestando una riqueza de aspectos y de resonancias sin dejar nunca de ser ella misma (un cartel que indica una calle, en cambio, puede ser visto sin posibilidad de duda en un solo sentido; y, si se transfigura en cualquier fantásica interpretación, deja de ser *aquel* cartel indicador con ese particular significado). En tal sentido, pues, una obra de arte, forma completa y cerrada en su perfección de organismo perfectamente calibrado, es asimismo *abierta*, posibilidad de ser interpretada de mil modos diversos sin que su irreproducible singularidad resulte por ello alterada. Todo goce es así una *interpretación* y una *ejecución*, puesto que en todo goce la obra revive en una perspectiva original”. (Eco, (1962), p.33)

Entonces el cierre o no de aquellas zonas grises o la interpretación personal que cada persona en la audiencia haga, será imposible de controlar. Así como lo que cada uno le interese más, que parte del conjunto de la obra le haga más sentido, es algo que excede nuestra posibilidad de comprensión. La múltiples y variadas

interpretaciones y cruces referenciales, son igual de abiertos como la obra misma. Esta será evaluada, comprendida, criticada, admirada o no, por todos quienes participen del hecho escénico. Nuestra intención como creadores no es la de controlar aquello que intentamos transmitir sino de generar nuevos campos semánticos que alteren o que pongan en tensión al espectador, los actantes, la escena contemporánea etc.

### **El documento como testimonio**

El relato de la memoria es apoyado en la escena por objetos que atesoran historia al igual que el discurso verbal, con la diferencia que éstos son de carácter objetivo. Una fotografía tiene múltiples interpretaciones de aquello que representa. Pero el recuerdo de ese momento sólo lo tiene quien la protagoniza y quien lo captura. La fotografía de un niño bajo un árbol, será la misma después de 20 o 30 años, la situación del niño bajo el árbol no se modificará, la visión que haya sobre ese niño sí. Alguien puede recordar con cariño los momentos que pasaba en su niñez frente a ese ser milenario (el árbol) o después de un tiempo recordará con rabia los tiempos de soledad que pasó en sus primeros años, y la fotografía siempre será la misma. Variará aquello que vemos en esa foto, pero en su estructura formal esa imagen permanecerá con esa información por siempre.

La cara que tiene el niño en la imagen no cambiará y el árbol no crecerá. Este documento también será testigo y prueba de aquello que vivió ese niño. En su adultez, éste podrá reflexionar o no sobre lo que pensaba y hacía en aquellos años, pero la imagen tendrá atesorado una historia que lo contextualiza y que constituye una prueba de cómo eran aquellos tiempos.

Los documentos entonces gatillarán en la memoria todo tipo de recuerdos y nos harán tener más presente ciertos hechos que vivimos, el contacto con estos objetos gatillará nuevos significados, lecturas e interpretaciones sobre aquel pasado.

Todo objeto material nos ayudará a narrar una historia, pues son apoyo a la memoria. Los sonidos, los olores, el gusto también ayudan en la reconstrucción de ciertas imágenes, sin embargo, no podemos dar testimonio en ningún documento de aquello que sentimos, sino que simplemente podemos tratar de traducir verbalmente aquello que nos produce. El sentimiento que nos causa recordar la música que escuchábamos de niños, así como el olor a la comida que nos cocinaba nuestra madre en los primeros años es irreproducible. Pues la experiencia que tenemos con estos sentidos es intraspasable, solo a partir de la palabra podemos reproducir aquello que nos conmueve, podemos hacer una reflexión de aquello, pero el olor a tierra mojada a cada uno nos traerá recuerdos distintos. Un juguete, una prenda de ropa, una carta, estará directamente

relacionado con aquello que vivimos y que podemos dar cuenta de ello a través de su existencia. El documento entonces se convierte no sólo en testigo de aquel hecho ocurrido, sino en prueba fehaciente de que aquello que se narra también se puede constatar por los objetos que quedaron, documentos testimoniales.

El objeto testimonial por sí mismo carece de sentido único.

“Un hecho por sí solo no testimonia nada. Solo testimonia si es interpretado”.  
(Bédarida, (1998), p.27)

Una muñeca Barbie representa un imaginario colectivo, además de ser un juguete masivo y con más de 60 años de antigüedad, representa el modelo capitalista de los Estados Unidos y representa también un ideal femenino, una imagen de la *belleza* que prevaleció por décadas. Con el tiempo nuevas razas comenzaron a ser representadas por la marca y sólo después del año 2000 la figura femenina de la muñeca cambió de forma, adquiriendo una silueta más saludable y de proporciones más naturalistas.

Sin embargo, para cada una de las mujeres que tuvimos una de estas muñecas, el haberlas tenido significa eso, pero también significan montones de recuerdos de nuestra infancia, juegos, amigos, lugares, lo que pensábamos y creíamos en aquella época. Para cada mujer que tuvo una de estas muñecas en su infancia, una Barbie contendrá en sí misma variadas significaciones, por tal razón es

preciso que, al utilizar un objeto documental en escena, lleve consigo aquel relato particular que los constituye como testigo.

Un diario de vida, un recorte de prensa, un vestido, una cámara fotográfica, la entrada al teatro, el folleto que te entregaron en el colegio, el lápiz que le pediste al chico que te gusta en clase, la manta que usaba para dormir tu perro en tu adolescencia, el cepillo de pelo de tu abuela, el reloj de tu padre, la uñeta que usaste en aquel ensayo, el primer pijama de tu hijo, las tasas de tu bisabuela, el chaleco que te tejió una tía, el envoltorio de aquel dulce, la mochila con la que fuiste a tu primer día de clases, aquel libro que leíste y cambió tu vida, la canción que cantabas con tus amigos, la polera de fútbol de tu equipo favorito, el video que te recordaba a esa persona, el papelito que dejaron en tu mochila, en fin. Objetos que siempre pueden ser documentos importantes para quien vivió con ellos, que marcan momentos trascendentes, inolvidables, que atesoran secretos y partes del puzle que compone su vida.

Estos documentos son reflejo de las experiencias que vivimos, y son atesorados por aquello que representan, a la vez se vuelven incuantificables en términos económicos. Los documentos y/o archivos también son testigos y dan un testimonio. Son parte del procedimiento escénico en el teatro documental y se aferran a una historia personal y única.

La relación entre los actuantes y sus objetos personales, está dado por el contenido simbólico de cada objeto, hay una fuerte carga emotiva que el documento contiene y debe ser interpretado en escena, el objeto testimonial en sí mismo, no dice nada, debe ir acompañado de la valorización que el actuante tiene sobre él y que el director de escena debe reconocer como elemento sintético de momentos, emociones, percepciones sobre el pasado de los interpretes y un evento común entre quien admira y quien relata.

### **Sobre los límites del testimonio**

Por qué nuestra naturaleza (humana) nos pide comprender los comienzos, o acaso los finales, buscamos donde se acaba el universo y teorizamos en cómo se conformó la vida. De la misma forma en que la astrofísica se pregunta por los límites del espacio, la medicina se cuestiona por los límites de la vida humana, la sicología sobre las dimensiones y alcances de la conciencia, la biología por el origen de la vida y su evolución en la tierra, así cada área del conocimiento busca entender el funcionamiento de nuestra naturaleza, nuestras creaciones y mecanismos para desarrollarnos en los distintos escenarios de la vida.

Debido a que esta investigación pretende hallar información sobre el testimonio como dispositivo escénico, es fundamental comprender su finitud. Su respuesta

la podemos encontrar en el proceso creativo que desarrollamos para crear la obra Anarko que es parte de esta investigación también.

Durante el proceso de investigación práctica, aparentemente “jugamos” con el testimonio de nuestro protagonista, Enzo. Si bien, la mayoría de las veces, desde mi lugar de directora del proceso, además de dramaturga, respetaba la condición de “verdadero” de éste, nos atrevimos en varias oportunidades a desarrollar escenas en que el actor no recordaba del todo como habían sucedido los hechos y nos dimos la libertad de imaginar “qué” hubiera pasado “sí”, o “cómo hubiera reaccionado tal persona si los acontecimientos hubieran sido distintos”.

Tensioné la articulación de su discurso y no hubo problemas aparentes, mientras aquello que se ficcionara, el actor protagónico lo pudiera manejar en términos emocionales. Es distinto tratar de recrear tu primer día de clases en el colegio, que reproducir aquella pelea con tu pareja que significó el quiebre definitivo con esa persona. Hubo un momento en que el actor protagónico de la obra, simplemente no fue capaz de continuar. No quería ubicarse en aquel lugar sensible que había superado, que significaba mucho dolor, pero también representaba el pasado.

Al pasar el tiempo, sus intereses se habían modificado y aquello que en algún momento le pareció tan trascendente ahora carecía de toda importancia y no

quería volver a ese lugar emocional que él consideraba superado. Las razones que en su pasado lo motivaron a reaccionar frente a su entorno, ahora no le eran suficientes, ya no se sentía representado por aquel discurso que sentía años atrás. Y las consecuencias de sus acciones lo hicieron modificar su vida.

“Testimoniar no es, pues, solamente, contar sino comprometerse y comprometer la narración delante de los demás, *hacerse responsable*, por la palabra, de la historia o de la verdad de un acontecimiento”. (Bédarida, (1998), p.19)

Cuando aquello que estaba enunciando, dejó de representarlo, simplemente fue imposible seguir adelante. Al parecer no se puede continuar representando frente a otros algo sobre sí mismo con lo que no se está de acuerdo, es un procedimiento que desarticula al actor y que le impide seguir.

Entonces, fue imposible recrear escenas donde Enzo miraba hacia el futuro tratando de visitar lugares donde no había estado, y hacer cosas que no había hecho realmente. Era muy difícil para él, imaginar escenarios distintos que no había vivido y le costaba de sobremanera ponerse a jugar con la misma liviandad algunas escenas que efectivamente no habían sucedido tal cual en su historia. Había algo que no le era *agradable*, que le hacía imposible ponerse en la situación que yo como directora le proponía.

A fin de que la obra continuara con su ritmo (debíamos estrenar en pocas semanas), tuve que modificar el final que tenía previsto, pues el actor no podía

ponerse en el lugar que yo como directora le sugería. Aquel que lo situaba quince años atrás, dentro de su entorno, como una persona desadaptada de la sociedad y donde jugaba un rol de liderazgo frente a sus pares, que pertenecían a grupos de “encapuchados”, punks y anarquistas organizados.

Había pasado tanto tiempo desde el suceso que había modificado el devenir de su historia y el punto de vista con respecto a su vida había tomado una dirección tan disímil, que para él era imposible continuar tratando de entender que hubiera pasado si el desenlace de los hechos hubiese sido otro. Pues aquel que protagonizó la historia, poco tenía de quien era en el presente y como se constituía hoy frente a los hechos del pasado.

Había escenas que simplemente no podía jugar. No se sentía bien con volver a desentrañar emociones que ya había dado por resueltas y que sabía significaban algo más que revisitarlas.

Algunas heridas al parecer son mejor dejarlas con su costra y no volver a escarbar en ellas. Aquello que podemos desentrañar puede constituirse como algo inmanejable o ser contradictorio a nuestra vida actual.

Es en este punto es que comprendí (no de inmediato) como directora, que había alcanzado un límite.

Límite estético, porque el actor no podría realizar su actuación con ese final que le era tan poco propicio y del cual se sentía tan lejano.

Cuando nos referimos a límite estético, lo hacemos desde una definición previa al estudio de las artes, nos referimos a la percepción, a aquello que se encuentra entre el mundo material e inmaterial, aún imposible de enmarcar en una teoría, porque el límite estético es por sobre todo subjetivo, pero también porque cuando nos referimos a la experiencia estética lo que se pretende es generar un re-mecimiento en el cuerpo, algo más que un simple asombro. Nos referimos a belleza sí, pero desde un lugar difícil de definir, pues es algo que nos moviliza.

Aquello que no está en un libro como canon de lo aceptablemente bello, sino algo que nos emociona, transgrede y nos permite despertar hacia ciertos temas.

“La estética nace como un discurso del cuerpo. En la formulación original del filósofo alemán Alexander Baumgarten, el término no hace referencia en un primer momento al arte, sino, tal y como sugeriría la *aisthesis griega*, a toda la región de la percepción y la sensación humana, en contraste con el dominio más espiritualizado del pensamiento conceptual: La distinción que impone inicialmente el término «estético» a mediados del siglo XVIII no es la que diferencia entre «arte» y «vida», sino la que existe entre lo material y lo inmaterial: entre las cosas y los pensamientos, las sensaciones y las ideas, lo ligado a nuestra vida productiva en oposición a aquello que lleva una oscura existencia en las zonas recónditas de la mente”. (Eagleton, (2006), p.65)

El testimonio tendría un límite estético porque hay en el actuante un deseo por develar una realidad de la que él es parte, se compromete con su discurso cada noche al proclamarlo frente a otros. Si aquello que está diciendo deja de

representarlo, el protagonista siente una ruptura. No puede mantener un discurso que carece de su identidad.

Y como el cambio es natural a la vida, es lógico que las perspectivas sobre el pasado se modifiquen y que nuevas miradas sobre el propio testimonio también lo hagan.

“El pasado no es un suelo estable sobre el que avanzamos hacia el futuro. El pasado lo estamos haciendo a cada momento. En cada ahora es posible mirar hacia atrás de una manera nueva. Dar importancia a hechos que nos parecían insignificantes o contemplarlos desde una perspectiva en la que nunca antes pudimos situarnos. En cada ahora decidimos qué hechos nos conciernen, en qué tradiciones nos reconocemos. El pasado es imprevisible. Está ante nosotros tan abierto como el futuro.” (Mayorga, (2015), p.10)

Por lo tanto, para un intérprete, actor o performer, el discurso que proviene de una dramaturgia (ficticia) externa al actor, es fácil mantenerla en el teatro.

Desde cierto enfoque de creación actoral, aquella actriz que encarna a Masha de Chejov podrá interpretar durante años ese papel, tendrá claro sus objetivos, sus movimientos internos, la coreografía escénica, podrá descubrir nuevas lecturas, pero lo más importante es que el papel podrá ser interpretado maravillosamente temporada tras temporada pues aquel discurso que proclama la actriz no es propio, no se modifica, no incomoda a quien lo interpreta. Son historias ajenas a los actuantes, mientras el actor no hable de sí mismo, no exponga sus más profundos sentimientos, deseos y miedos, el discurso le será

ajeno, no representativo. Solamente se tratará de ficción.

Un rol que nace desde otro y al que hay que vestir, engordar, poner al servicio, en fin. Por el contrario, cuando el actor encarna en el escenario, una experiencia personal, es el cuerpo, la palabra, y su emoción los que están en evidencia. El testimonio tiene un carácter único en este sentido, donde sus exigencias para que funcione son otras, y no las de la actuación común y corriente donde se narra lo que a “otro” personaje le ocurrió.

Este cambio sólo ocurre cuando lo que está en el cuerpo son emociones personales, visiones sobre su vida, el alcance de sus acciones y las reflexiones que se tiene al dejar pasar el tiempo.

Es por esto que en este tipo de teatro solo se puede dar testimonio de algo que le parece “cómodo” al interprete, que representa un lugar que ha vivido y que siente como propio. Un discurso que complace sus instintos, que no lo provoca. Cuando este discurso cambia, es inevitable que el performer o actuante no pueda mantener su postura y menos frente a un público que escuchará pacientemente lo que se diga en ese espacio temporal de tiempo.

Por lo tanto, cuando la vida del actuante se modifica, el discurso que tenía cambia y es casi imposible mantener dicha articulación discursiva en el teatro, pues hay algo en el que es profundamente incómodo para los intérpretes. Y

cuando el argumento (discurso) deja de representarlos, es inevitable que ese dialogo frente al público sea insostenible, porque es imposible actuar la vida como si nada hubiera cambiado. Porque es imposible para un performer sostener un discurso (ideológico) que ya no le representa. Porque se convierte en una molestia inconmensurable. Como cuando mentimos y es imposible mantener para siempre dicha mentira.

“Lo estético, por tanto, es sencillamente el nombre que se le da a esa forma híbrida de conocimiento que puede clarificar la materia prima de la percepción y la práctica histórica, revelando la estructura interna de lo concreto.” (Eagleton, (2006), p.69)

Para poder detallar y profundizar sobre los límites estéticos en el testimonio es fundamental que me remita a mi experiencia de creación en conjunto con los actores y protagonistas de la historia que hallamos.

## Capítulo III

### La historia de cómo se articuló Anarko

En enero de 2016 postulé al Magister en Artes de la Universidad de Chile. Como parte del proceso de postulación debía hacer dos escenas dirigidas por mí. Una de ellas tenía un texto definido y la otra era libre.

Por aquellos días de verano vi el documental “Pussy Riot una plegaría punk” que me dejó fascinada con el discurso político que planteaba, la forma en cómo este grupo social articulaba sus ideas y como eran capaces de expresarlas a través de intervenciones artísticas, protestas sociales y actos vandálicos. El documental no sólo habla del grupo musical sino de los artífices del movimiento anarquista ruso actual, y mientras veía sus acciones comenzaba a simpatizar con los encapuchados chilenos, y si bien tenía una idea preconcebida sobre este grupo particularmente muy negativa, me pregunté por qué tenía tantos prejuicios. Comencé a indagar sobre este un grupo social rechazado transversalmente y criticado abiertamente por mucha gente, así sin más decidí que ése era el grupo de personas que quería investigar para después representar en una escena o dos. Ahora necesitaba encontrar una historia que los retratase, que cuestionara los discursos *establecidos* sobre los anarquistas y encapuchados en Chile. De esta forma fue como llegue al recuerdo de un estudiante que tenía,

el cual era de un perfil muy discreto pero que alguna vez algo me había mencionado sobre su pasado anarquista.

Conocí a Enzo siendo su profesora en el instituto de cine Arcos. Jamás desarrollamos ningún tipo de relación lejano a lo académico. Un poco antes de que él egresara de comunicador audiovisual, me contó un poco de su historia.

A propósito de mi postulación al magister, le pregunté si le gustaría participar en esta investigación práctica y ambos decidimos recrear un pedazo de su pasado en un par de escenas.

Para el desarrollo del texto dramático tuvimos innumerables entrevistas en las cuales él me contaba, yo preguntaba, y así entre los dos escribimos el esqueleto de la obra.

### **Su biografía**

Enzo nació y creció rodeado de familiares uniformados. Casi todos en su familia trabajaban en Carabineros de Chile. Y ese rigor y orden lo marcaron desde pequeño. Quiso hacer todo lo contrario a su madre y abuelo, y desde pequeño empezó a simpatizar con grupos de anarquistas, bandas punk y okupas.

En este entorno Enzo creció y fue bastante habitual que se metiera en problemas con la justicia, su madre fue asumiendo el espíritu contestatario de su hijo y lo ayudó cada vez que él se metía en problemas.

Estuvo en seis colegios, de todos fue expulsado, aunque no tenía problemas académicos sus dificultades era con las normas y la autoridad. Fue expulsado del liceo José Victorino Lastarria por defender a un compañero de curso, y aunque más tarde fue presidente del centro de alumnos en una escuela en Maipú, su escolaridad estuvo teñida por malas decisiones y, por cierto, por mal comportamiento. Aún así a Enzo no le fue mal en la PSU y pudo entrar a la carrera que él quería.

Paralelamente al colegio, Enzo tuvo múltiples bandas de música, en las tardes dividía su tiempo entre ensayos y tiempo con sus amigos, los “jóvenes libertarios”, con quienes concretaría acciones del tipo vandálico y reivindicativas, como aquella vez que entraron a un supermercado y detonaron dos bombas de humo. No hubo heridos, sólo pérdidas materiales que obligaron a los dueños a cerrar por unas semanas, beneficiando con esto a los locales comerciales de la zona que habían perdido público por la llegada del nuevo supermercado.

A los 20 años comenzó a estudiar diseño en la Universidad Tecnológica Metropolitana (UTEM) y fue ahí que conoció a Tamara, una compañera de curso que se transformó prontamente en una aliada para sus motivaciones no académicas.

Ella pertenecía a un grupo mucho más organizado que él, si bien Enzo tenía experiencia en participar de marchas como encapuchado, fabricación de armamento casero, experiencia en asaltos a farmacias y supermercados, ella tenía un pasado cercano que la hacía pertenecer a un grupo mucho más violento y armado que el suyo.

Hasta ese minuto las acciones que cometía Enzo junto a su grupo no pasaron de ser travesuras mal intencionadas, pero que nunca habían dejado heridos, simplemente había dañado mobiliario o robado con causas “nobles”<sup>1</sup>.

Pero Tamara era sobrina de los hermanos Vergara Toledo<sup>2</sup> y todo su entorno exigía justicia. Aunque esta no fuera a través de los tribunales institucionales.

La relación estuvo teñida de discusiones ideológicas, donde ella remarcaba la labor del anarquismo en sus vidas y en la del país.

Al poco tiempo de salir juntos terminaron su relación amorosa y él se cambió de universidad. La dejó de ver, pero siempre sabía de ella.

Un par de años después la mamá de Enzo, quien es carabinera, lo llama para contarle que Tamara está presa, que había matado a alguien y le advertía que

---

<sup>1</sup> En varias ocasiones había entrado a robar a las farmacias para proveer a los estudiantes universitarios en toma, de medicamentos básicos.

<sup>2</sup> Los hermanos Vergara Toledo fueron asesinados por agentes de seguridad durante la dictadura. El día de Joven Combatiente se celebra cada año, el 29 de marzo, en su conmemoración.

tuviera cuidado porque estaban buscando a sus amigos y conocidos, que no se contactara con ella en un tiempo, ni con nadie de ese entorno. Enzo hizo caso omiso de las recomendaciones de su madre.

La noticia salió en los medios. Tamara había entrado a un banco y le había disparado al guardia en la cara en dos oportunidades. Después de eso había salido corriendo siendo vista por transeúntes y testigos del homicidio.

Prontamente, carabineros la había descubierto y se encontraba encarcelada esperando juicio y condena.

Este evento, sumado a varios otros (como la mala manipulación de elementos explosivos por parte de un amigo de Enzo, causando la pérdida de sus extremidades), generaron en él un giro en ciento ochenta grados. Después de esto, quiso alejarse de todo el mundo al que pertenecía. El miedo lo hizo huir de Santiago por un tiempo, y más tarde refugiarse en el trabajo que recién había conseguido en una productora de cine.

Pasaron algunos años y Enzo comenzó a ascender en el trabajo, de ser montajista y diseñador se convirtió en redactor creativo en una agencia de publicidad.

Su pasado estaba enterrado y su futuro se veía muy propicio, sin embargo, era imposible para él olvidar a Tamara, el entorno que compartieron y sobre todo su propia historia.

Mientras estudiaba en el Magíster (ya aceptada) por un lado consideraba que realizar solo dos escenas de esta historia era muy poco y me dejaba con ganas de seguir explorando, y mientras avanzaba el 2016 comenzaba a darme cuenta que éste sería mi proyecto final, me parecía lógico terminar con el mismo proyecto con el que todo había partido, y tuve la oportunidad de ir desarrollándolo de a poco, primero para mi examen del segundo semestre con la guía de Luis Ureta, y después dedicarme de lleno para el montaje de mi primer obra de teatro, asesorada por mi guía práctica Ana Luz Ormazábal.

Fue así como decidimos escribir el resto que faltaba de Anarko y representarla como acto de liberación para Enzo, y de investigación escénica y teórica por parte mía.

Ahora me tocaba a mí investigar cual era la mejor forma de llevar a cabo esta propuesta escénica, que combinara su testimonio, videos de seguridad del crimen que cometió Tamara, y canciones que él compuso en su momento. Pero por sobre todo para mí era relevante dejar en claro el discurso político que había detrás de este grupo de jóvenes que renuncia a la vía institucional de lucha y

elige otra forma de pelear por sus derechos. Sus discursos bien elaborados, sus simpatías por las minorías y el hambre de justicia que los movía al extremo de poner sus vidas en peligro.

Debía encontrar el lenguaje adecuado para no caer en una obra discursiva, una mezcla de intervención y performance, donde el actor se sintiera cómodo al dar su testimonio a la vez que pudiéramos recrear su vida desde la mirada de su niñez y juventud.

Teatro documental y el testimonio como procedimiento escénico para éste, me parecía la mejor manera de llevar a cabo este proyecto.

Lo escribiríamos juntos, y en conjunto con tres actores más recrearíamos su vida, contaríamos su historia y descubriríamos algunos aspectos no menores de cómo llevar a escena una historia real, plasmada de un montón de subjetividades como es cuando se trabaja con el testimonio de una persona.

Por mi parte sentía que había que reivindicar a los “encapuchados” tan mal tratados por los medios de prensa y el público en general. Crear interrogantes sobre las premisas que existen sobre este grupo social en particular, comprender cuáles son sus verdaderas motivaciones a fin de entender el discurso ideológico que hay detrás, e intentar disuadir al espectador y generar más dudas que certezas.

“Para Kant, lo estético encierra una promesa de reconciliación entre la naturaleza y la humanidad”. (Eagleton, (2006), p.51)

No sé si finalmente lo hicimos, pero generamos una experiencia estética que abrió el debate, o lo hizo al menos, entre nosotros mismos.

Paralelamente a la historia personal de Enzo, en Chile se desarrollaba otra historia; la vuelta a la democracia. Enzo había nacido justo el año de transición a ella y en la obra hacemos varias veces el paralelo de la vida de Enzo en contraste con las políticas que se estaban implementando en el país. De esta forma pude incluir en la obra algunas reflexiones sobre la herencia Pinochet y normas sociales que prevalecían a la dictadura, y que en la obra se cuestionan.

### **El trabajo con los actores**

El trabajo con los actores también sería un terreno desconocido para mí, la forma de guiarlos en comparación a como lo había hecho antes con otros actores, con distintos tipos de textos sería diferente sin duda. Si bien todos los actores estaban ahí para recrear la historia de nuestro protagonista, fueron varias las discusiones que tuvimos sobre la forma en cómo representaríamos esta historia.

Todos excepto Enzo estaban ahí para representar a otros, no a ellos mismos, (aunque hay una sola escena que los actantes hablan de su historia personal

sobre los colegios en los que estuvieron) cada uno tenía al menos dos personajes que encarnar, todos ellos sin ninguna relación directa con los actuantes, por lo que “vestirse” de ellos no debía ser tan difícil, y efectivamente, encarnar los roles no lo fue.

A partir de improvisaciones comenzamos a armar lo que serían las escenas. Al poco andar los actores interpretaban y jugaban a recrear la vida de Enzo.

El lenguaje actoral que se utiliza en el teatro documental tiene un tono muy similar al del diario vivir, no hay una gran proyección de la voz ni se magnifican las emociones. El narrador sería Enzo y frente a un micrófono nos contaría sus experiencias en un modo coloquial. Mientras más trabajaba con el testimonio, repasándolo una y otra vez, mas desapegado estaba el intérprete de su historia personal.

Al poco andar, el juego de actuar para Silvana Salgueiro (la actriz) fue un tema difícil para mí como directora de abordar, ya que solía salirse del tono mesurado de la narración y constantemente lo hacía mas exagerado. Sobre todo, cuando interpretaba a la madre de Enzo, en esta parte se disparaba en ella una voluntad de hacer mas dramático al personaje y hubo que trabajar arduamente para que esto no sucediera en las funciones.

Si bien en el comienzo del proceso había muchas improvisaciones, después

fijamos un texto y una coreografía escénica, pero para la actriz era más difícil respetarla, buscaba la simpatía del público saliéndose del guión fijado.

Otro tema que surgió a propósito de las actuaciones, faltando poco para estrenar, es que pedí a Enzo que en ciertas partes de la obra (las escenas de Tamara) cuando hablara a público mientras tras él se mostraban fotografías de ella, se acordara de aquello que estaba pronunciando como si lo hiciera por primera vez. Para generar imágenes internas y así poder proyectarlas.

La respuesta de Enzo me dejó un tanto perpleja. Había recreado tantas veces en ensayos durante más de un año las escenas que tenía en su memoria con Tamara, que ahora que recordaba las frases dichas por ella, era inevitable para él ponerle la cara de la actriz que representaba Tamara. Había traspasado sus recuerdos a las vivencias en el proceso de la obra. Otro indicio que esta obra estaba tomando una dimensión ficcional.

### **Actores técnicos**

Anarko tenía mucha técnica en escena, por un lado teníamos un data show conectado a una cámara, que transmitía imágenes en vivo del escritorio, donde los actores manipulaban objetos a fin de ilustrar aquello que Enzo iba narrando, pero también dialogaban con aquello que el protagonista decía, a veces incluso se permitían reírse de aquello que estaba contando, como cuando Enzo dice que

la música es lo que lo inspira desde pequeño a sentirse incómodo dentro de la paz del mundo burgués, que su familia le proveía. En ese momento los actores detrás de él discuten cual sería la música que el realmente escuchaba.

También teníamos un computador que a través del data show, proyectaba videos de archivo captados por cámaras de seguridad donde aparece Tamara atacando a un guardia de seguridad, y también servía para realizar un juego que creamos a fin de reconocer en esta generación, cuáles son los personajes históricos que reconocían y que representaban en su mundo simbólico. Para mí este juego era profundamente importante porque sobre la escena se proyectaban imágenes de políticos y figuras reconocidas de los años setenta, ochenta y noventa, que para la generación posterior a la mía, poco sentido hacían y parecían mas bien rostros deslavados con discursos anticuados bajo su percepción.

Utilizamos un programa que nos permitía hacer de switch de televisión para poder ver imágenes simultáneas desde distintos soportes. Varias veces este programa se nos cayó en función, lo que ponía una cuota de tensión para los actores y para la mesa técnica, y que modificaba también el ritmo de la obra. Aún así, teníamos pensadas muchas estrategias para salir del paso si es que esto ocurría en vivo, lo cual sucedió.



(Imagen 1)

Dar a los actores labores técnicas era un desafío en sí mismo. Muchos recordaban su partitura de movimientos escénicos cuando representaban personajes, pero para Roberto Cayuqueo (actor) el cumplir además labores técnicas fue difícil de memorizar. Su experiencia como actor ayudaba mucho en las escenas de representación, pero en su labor como actor técnico olvidaba los ritmos y tiempos que demandaba la escena. Aún así él fue un actor espléndido, entró al elenco al final del proceso y su aporte es incommensurable a la obra. Su actitud positiva y su rigor en el oficio del teatro me ayudaron mucho a poder domar a este grupo rebelde por naturaleza, encabezados por Enzo que siempre fue el más difícil en cuanto a seguir instrucciones se refiere.

Cada escena tenía distintos elementos de utilería que apoyaba a los actores en escena, cada actor además tenía tareas técnicas en la puesta en escena como parte de su coreografía o partitura escénica.

Manipulaban los cajones de tres medidas, articulaban movimientos frente al cámara, manipulaban el zoom, el trípode y el micrófono, abrían y cerraban la tapa del data show, prendían y apagaban la luz y la baliza durante la función, tocaban guitarra en vivo, etc.



(Imagen 2)

## **Diseño integral**

El diseño de la escenografía debía ser funcional para la puesta en escena, simple de armar, tendríamos funciones en una sala que había que montar y desmontar a diario. La diseñadora Marcela Gueny propuso un par de telas simétricas de fondo que envolvieran la acción, serviría además para delimitar el espacio y nos permitiría entender, que cada vez que los actores salían o entraban a las telas era un tránsito temporal o espacial.

Debíamos elegir una tela donde pudiéramos proyectar imágenes, por ende, debían ser gruesas y sin color. Teníamos una referencia de dos telones asimétricos, hechos de papel del ancho de un solo metro, que la diseñadora me había mostrado, lo que me ayudó como puntapié inicial para construir el espacio escénico que hasta ese entonces carecía un poco de volumen.

Si bien la mesa técnica incluida en el espacio escénico, servía para ilustrar ciertos momentos frente a la cámara con objetos documentales, debía llevar a la representación más escenas con los actores y necesitaba un diseño escénico que las contuviera y que hiciera más tridimensional esta obra.



(Imagen 3)

Las telas black out eran de 4 metros de ancho por 6 metros de largo, sobre ellos se proyectaban las imágenes del data show, y se construía con objetos de utilería espacios como: la casa de infancia de Enzo, la sala de clases del colegio de Enzo, el supermercado que atacaron los “jóvenes libertarios”, la pieza de Tamara, así como también dio espacio para los juegos, los bailes y las canciones dentro de la obra. Entre medio de los telones había un pasillo que fue iluminado y a los costados también dos pequeños pasillos que dejaban espacio para el

escritorio por un lado y para el escafal con la ropa que los actores usaban en cada escena. Para mí era importante que pudiéramos ver cómo los actores se vestían y desvestían en cada escena, así como el público podía apreciar que la técnica estaba a cargo de los actores. Develar este punto para mí era importante debido a que siempre se hacía ver al espectador, que lo que estaba sucediendo sobre el escenario era una pauta que los actores iban construyendo con sus movimientos, así nada se dejaba al azar más que las múltiples posibilidades de que algo saliera mal, alguien atrasara su entrada, la música no partiera, la guitarra se desafinara, etc.

Errores que según mi punto de vista era importante que se mostraran también y como tal la reacción de los actores por disimularlos o definitivamente las estrategias que encontraron en escena para arreglar lo que podían.



(Imagen 4)

Una tasa con su cuchara, una guitarra y un micrófono, tres cajones de tres medidas que se convirtieron en asientos, pupitres, escalones. Un escafal con vestuarios, polerones principalmente, jokeys, pañuelos, mochilas, un libro, fotografías, una cámara con su trípode un computador, linternas de bolsillo, un globo, cassettes, una pequeña lámpara, una mesa, un piso, pequeños panfletos, imágenes de marcas, un diario, stickers, una guitarra y muchos, muchos cables.

El vestuario estaba reducido a un imaginario colectivo sobre los punks, ropa negra desgarrada, zapatillas rotas, pero toda, ropa de los actores. Ropa que ellos utilizaran en su diario vivir, no quería que los actores se vieran disfrazados, el

código de la obra era muy cercano a la realidad por ello necesitaba que cada uno usara prendas propias, cómodas y que no saltaran con el diseño de la obra.



(Imagen 5)

La luz siempre ha sido un lenguaje con el que me gusta experimentar. Si bien el corte de esta obra era muy poco “espectacular”, si había un pequeño rango donde jugar, en las canciones, los bailes, cuando recreábamos escenas del pasado la luz acompañaba ese momento y de ser funcional para hablar de ciertos

recuerdos, en otros momentos podíamos recrear escenas con luz muy calculada, cálida para los recuerdos de amor, y mas fría para los juegos.

La luz también servía para cambiar de escena, de tema o de acción. Los movimientos en el escenario de los actores, también estaba dirigido en conjunto con la luz, eso significa que cuando cambiaba el objetivo del personaje, o una unidad dentro de un texto, el personaje al igual que la luz cambiaban. Se movían, de esta forma coreografiamos tanto las acciones de los actores como la luz que acompañaba cada unidad de acción.

Si bien estoy muy satisfecha con el resultado, ahora que reviso el material a la distancia creo que un par de escenas (como la de “el juego de la ignorancia” y el relato sobre sus colegios) quedaron muy oscuras.



(Imagen 6)



(Imagen 7)

Para el afiche conversé con el diseñador de tener en él un animal vestido, un animal indomable (como Enzo) pero socializado, con terno tomando té, una imagen que en sí, fuera contradictoria, como los pasos de nuestro protagonista.

Uno no imagina que el encapuchado que asalta la farmacia un día, al otro será un gerente o un empleado público. La idea es que la imagen fuera contradictoria en sí misma, un gorila jamás sería domesticado a tal punto de tener “buenas costumbres”. Así fue como llegamos a la imagen final que se presentó en el afiche y por el cual fuimos nominados a un premio de los *Contadores Auditores* por el mejor afiche de la temporada.

**3 AL 24 DE MAYO**

MAR, MIÉ Y JUE 20:00 HRS

  
TEATRO DEL PUENTE

**ENZO CID**  
**SILVANA SALGUEIRO**  
**PATRICIO BLANCHE**  
**ROBERTO CAYUQUEO**

ASISTENTE DE DIRECCIÓN  
PATRICIO BLANCHE

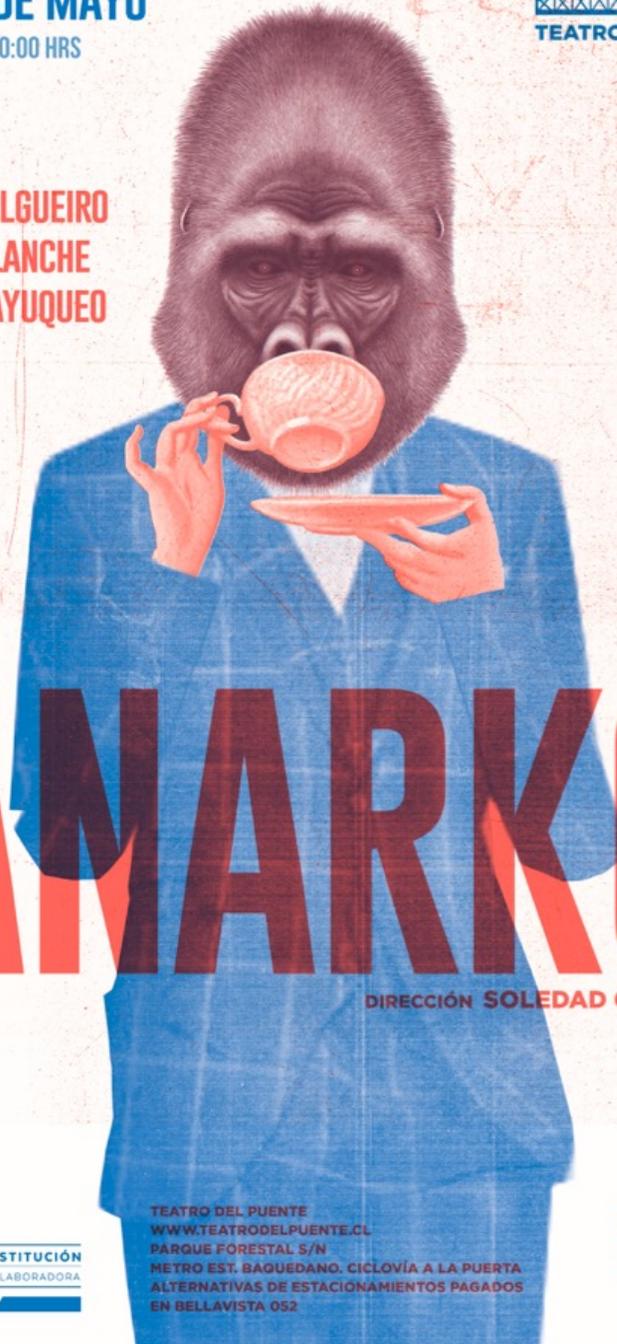
DISEÑO  
MÁRCELA GUENY

SONIDO  
JORGE NEIRA

DIFUSIÓN  
MINGA PRODUCCIONES

AUDIOVISUAL  
JONATHAN BERNAL

GRÁFICA  
JAVIER PAÑELLA



# AMARKO

DIRECCIÓN SOLEDAD GASPAR

GENERAL \$6.000,  
ESTUDIANTES \$3.000  
TERCERA EDAD \$4.000  
PREVENTA HASTA EL  
27 DE ABRIL \$3.000



INSTITUCIÓN  
COLABORADORA

TEATRO DEL PUENTE  
[WWW.TEATRODELPUENTE.CL](http://WWW.TEATRODELPUENTE.CL)  
PARQUE FORESTAL S/N  
METRO EST. BAQUEDANO, CICLOVÍA A LA PUERTA  
ALTERNATIVAS DE ESTACIONAMIENTOS PAGADOS  
EN BELLAVISTA 052

Auspicia



Patrocina



(Imagen 8)

## **Sonido, Música, Canciones y Coreografía**

Enzo tenía muchas canciones compuestas a lo largo de los años, elegí una de ellas para dar comienzo a la obra y aquella que le escribió a Tamara cuando se enteró que estaba en la cárcel detenida por asesinato.

Además de esas dos canciones que se interpretaban en escena solo con la guitarra acústica, teníamos una canción para representar los viajes en micro que hacían todos los días con Tamara entre la Universidad y su casa. Esta canción se repetía en dos momentos en la obra. La primera vez, de una forma más épica, con una versión de la canción grabada profesionalmente en un estudio, una versión acústica de “los fiskales”, y después cuando volvíamos a la escena para recordarla un poco mas realistamente, la canción la tocaba un actor que hacía de cantante de micro.

Enzo en la obra de teatro, narra como se convirtió en padre a los 19 años, las dificultades y cambios que esto significaron en su vida. A partir de ese momento se convirtió en “anarquista part-time”. Las múltiples demandas con la madre de su hija y que hoy lo tiene sin poder verla desde hace mas de dos años.

Teníamos la canción de un celebre cantante coreano que interpreta una canción de k-pop y que Enzo baila al final de la obra jugando al futuro. Como Enzo no puede ver a su hija hace un par de años, en el final de la obra él se pone en la

situación hipotética de que, al verla nuevamente, juntos bailarían la música que a ella le gusta. Es un juego de representar el futuro con ella, aunque no esté. Si bien en la obra mayormente hablamos sobre su pasado y un poco del presente, con esta escena nos permitimos jugar a proyectar cómo sería el futuro.

La coreografía la copiamos de una de las canciones de moda de otro grupo de k-pop y la adaptamos a la música original de Tae Yang.



(Imagen 9)

## **Conclusiones**

En esta investigación ahondamos sobre el testimonio en el teatro documental, su uso como procedimiento, sus inicios, sus transformaciones y sus límites también. Comprendimos que el acontecimiento sucede cuando el actuante se enfrenta por primera vez al público y confiesa que ha vivido, que ha experimentado, que ha sentido y a su vez el espectador es parte de ese acontecimiento porque es testigo también de aquella experiencia que está siendo relatada. En el teatro documental el testimonio informa sobre la opinión de los testigos, la contrasta y permite generar nuevos aspectos discursivos en la escena.

La historia interpreta hechos o acciones simbólicas que dan pie a nuevas etapas y épocas. Sabemos sobre el comienzo y el final de las guerras, sobre los golpes de timón en las dictaduras y sus vueltas a la democracia, sobre las tiranías y sus aboliciones. La historia oficial se encarga de dar cuenta de los sucesos que generan los movimientos en masa, los cambios de una era a otra y el porqué se gatillan ciertos eventos que conllevan grandes cambios sociales, políticos y culturales, pero poco se hace cargo de los intersticios de aquellos momentos. De las zonas grises entre los cambios de época. En ese sentido nos parece que

el trabajo del teatro documental es una herramienta certera para poner en duda los discursos predominantes, para dar voz a los hechos unitarios que sucedieron a la gente “de a pie”, nos permite hacernos un aspecto más amplio sobre los grandes acontecimientos mundiales y así, en estos días hemos podido apreciar, cómo, en nuestra cartelera, tenemos espectáculos de teatro documental y con testimonios como eje primordial de él, que nos hablan sobre las diferencias entre los estudiantes de oriente y occidente en una Alemania dividida por un muro, o lo que paso durante los 17 años de dictadura en Chile, con los niños que crecieron en el país, o retratos de una generación que creció en la transición a la democracia.

Después de realizar esta tesis me quedo con preguntas sobre lo que no sabemos de los procesos historicos, qué paso con la sociedad, con el ciudadano común cuando pasaron de la Edad Media a el renacimiento, qué paso con la familia real Rusa después de la revolución, qué paso en el camino del reconocimiento de los indígenas en America del Norte, cuál es la diferencia entre crecer en Corea del Sur y del Norte, cómo cambio el diario vivir de las mujeres musulmanas después de la llegada de los yihadistas al poder. Que pasó con los familiares del Chacal de Nahueltoro, como conciben el amor y las relaciones sociales hoy en Japon, con altos índices de productividad y escasez de vida social. Qué pasa con los sirvientes de la corona que crecieron en el palacio pero

que nunca se vieron beneficiados por el excéntrico mundo de la realeza. Qué opinión tienen hoy los niños que sobrevivieron de Antuco, en fin, mil preguntas de las cuales la investigación del teatro documental (y si se quiere del testimonio) pueden intentar responder y representar aquello que desconocemos, que deducimos, hipotetizamos y ficcionamos. Podemos saber números oficiales, pero los documentos, los testimonios y la interpretación de estos, sólo los tendremos claros cuando sepamos de primeras fuentes que fue lo que ellos vivieron, cómo lo experimentaron y cómo se sintieron. Ese momento nos permite entender más aún la naturaleza humana, simpatizar o no con aquello que se devela, aquello que nos abre la mirada y nos permite comprender más, sintonizar más con el otro y poner en duda nuestras propias convicciones y lo que hemos vivido, tener presentes que nuestra mirada puede cambiar y nuestra relación con el pasado también. Este ejercicio de ampliar las visiones y cuestionarnos es, a nuestro juicio, la única forma de avanzar, de creer y de seguir en pie.

Por último decir, que a partir de esta investigación se abren puertas para seguir investigando el funcionamiento del testimonio en el teatro documental, cómo este se deconstruye y se vuelve a construir generando nuevos campos de significación para el actuante y para el trabajo escénico.

## Bibliografía

1. ACOSTA, L. (1982). El drama documental alemán. Salamanca: Universidad de Salamanca.
2. ARIAS.L. (2006). La representación y el horror. Trama y fondo, 21, 5.)
3. BÉDARIDA, F. (1998). Definición, método y práctica de la Historia del Tiempo Presente. Cuadernos de historia contemporánea, 20, 19 - 27.
4. BRAVO-ELIZONDO, P. (1979). La realidad latinoamericana y el teatro documental. Veracruz: Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias.
5. BROWNELL, P. (2013). Teatro documental y utopía realista: formulaciones canónicas y proyecciones actuales. En III Congreso Internacional cuestiones críticas (9). Rosario: Universidad de Buenos Aires/conicet.
6. BRUSS, R. (2009). El teatro documental es la posibilidad de ver, sentir y conocer otras realidades. 2009, de UNciencia Sitio web: <http://www.unciencia.unc.edu.ar/2009/noviembre/roland-brus-201cel-teatro-documental-es-la>
7. BUÑUEL, L. (1982). Mi último suspiro. Francia: Plaza&Janés.
8. CASTRO, R. (2010). De Certeau: Historia y ficción. INGENIUM, 4, 107-124
9. CORNAGO, O. (2005). Biodrama. Sobre el teatro de la vida y la vida del teatro. Latin American Theater Review, 39, 5-27.

10. CORNAGO, O. (2010). Actuar "de verdad", La confesión como estrategia escénica. Madrid: artea.
11. DE CERTEAU, M. (2006). La escritura de la historia. México: Universidad Iberoamericana.
12. EAGLETON, T. (2006). La estética como ideología. Madrid: Trotta.
13. ECO, H. (1962). Obra Abierta. Barcelona: Planeta - Agostini.
14. FREIRE, S. (2006). Teatro documental: el referente como inductor de lectura. telón de fondo, nº4, P 5 – 19
15. FUSTER, F. (1999). Archivística, Archivo, Documento de archivo... necesidad de clarificar los conceptos. España: universidad de Murcia.
16. FISHER - LICHTER, E. (2004). Estética de lo performativo. Alemania: Abada.
17. HERRER, M. (2008). Drama y Narración: El teatro documental de Peter Weiss. España: Universidad de Valladolid
18. MAYORGA, J. (2015). El dramaturgo como historiador. Madrid: Postmetropolis
19. PAVIS, P. (1984). Diccionario del Teatro: Dramaturgia, estética, semiología. España: Paidós Ibérica.
20. SANCHEZ, J. (1999). La escena moderna. Madrid: AKAL.
21. SÁNCHEZ, J. (2016). Dramaturgia en el campo expandido. En Repensar la dramaturgia (12). España: cendeac

22. WALTER, B. (1999). Tentativas sobre Brecht. Madrid: Taurus.

## Documentos Anexos

# **Anarko**

Historias de un encapuchado

Soledad Gaspar

“Todo teatro es necesariamente político,  
porque políticas son las actividades del ser humano  
y el teatro es una de ellas.”

Augusto Boal

## **PRELUDIO**

1989

Roberto: En Alemania cae el muro de Berlín, se acaba la guerra fría

Pato: un par de meses antes en Chile se realiza un plebiscito nacional, la gente vota por que Pinochet NO se mantenga al poder.

Roberto: Después de 17 años de dictadura, que dejó un saldo de más de 40.000 torturados y más de 2.500 detenidos desaparecidos, Aylwin sale electo presidente de Chile proclamando justicia, en la medida de lo posible.

Pato: El movimiento revolucionario Túpac Amaru asesina a 8 travestis, pocos días después declararon que los homosexuales eran “lacras sociales utilizadas para corromper a la juventud”

Roberto: En argentina es elegido como presidente Carlos Menem, hoy está condenado por la justicia de su país por contrabando de armas a Croacia y Ecuador además está inhabilitado para ejercer cargos públicos de por vida. Esta condena no la cumple en prisión debido a sus fueros como senador.

Pato: En EU es transmitido el primer capítulo de los Simpson-

Roberto: Y el primer capítulo de baywatch (Patricio lo mira decepcionado y se va)

En el hospital de carabineros de Chile un 21 de marzo nace Enzo

### **Mi origen**

Yo soy Enzo, no soy actor, pero esta sí es mi historia

Vengo de una familia de carabineros (*Silvana pone foto de carabineros, familia completa todos con uniforme*) *Silvana abre data*

Soy hijo de paca, mi abuelo era paco, mi tía Quena es paca, mi tía Ximena es paca y mi tío Javier no es paco, pero trabaja en el hospital de los pacos.

*Silvana manipula la foto de carabineros y les pone caritas*

Enzo: mi mamá no siempre fue carabinero, cuando tenía 10 años, ella tomó un curso para ser telefonista de carabineros y en un par de meses ella ya era una paca

No me acuerdo cuando la vi por primera vez con uniforme, pero imagino que habría sido así

Entra Silvana vestida de carabinero

Enzo: ¿por qué estai vestida así?

Silvana: ¿Cómo, por qué?

Enzo le hace un gesto

Silvana: Nunca me pones atención en lo que digo, te dije que iba a ser carabinero

Enzo: ¿por qué?

Silvana: por los beneficios pue

Enzo: Mira Silvana mi mamá habla mucho más rápido, y es dispersa, al poco hablar cambia de tema para cualquier lado, hagamos lo de nuevo

Pato mete tasas

Enzo: seguramente yo estaba con mi abuelo en la casa, seguro que estaba tomando té.

(pato se incorpora a la escena)

Entra Silvana otra vez

Enzo: ¿Por qué estai vestida así?

Silvana: Porque soy carabinero pue

Enzo: ¿Por qué?

Silvana: Por los beneficios, mira por ejemplo a mí me acaban de operar, si a mí me hubieran operado siendo carabinero, la operación me habría salido gratis, y los remedios, porque por ejemplo la semana pasada compre uno que me costó 12 ¡mil pesos!!, ahora ese remedio me va a salir 2, ¿sabes lo que hago yo con 10 mil pesos que me sobran? (se responde ella misma)

Voy al supermercado y te compro comida saludable, porque lo que tú necesitas para crecer fuerte y sano es comida sana, ¿tu sabías que si te alimentas bien puedes ser más inteligente?

Ya, pásame esa tasa que te vas a enterrar esa cuchara en el ojo, te he dicho no sé cuántas veces que por favor le saques la cuchara al té, después te la vas a enterrar en el ojo y que le voy a decir yo a los doctores, ¿ah? Que tengo un hijo tontito que se entierra la cuchara del té, que vergüenza más grande, que le voy a decir a mis compañeros del trabajo... además los carabineros tienen beneficios en salud, educación, casa, pensión, hasta para las vacaciones, porque hay casas.

Roberto: ¡si Silvana, si ya entendimos que los uniformados tienen un montón de beneficios!

Silvana: ¿así?

Enzo a Silvana: sí, creo que la escena habría sido algo así

Enzo vuelve a su cenital

Pato abre data

Entonces como mi mamá era carabinera, yo siempre tuve salud gratis, mi abuelo tenía una buena jubilación, mi mamá tenía un trabajo estable, entonces no conocía de las distintas realidades en mi país.

Fueron mis amigos de la infancia quienes me contaron sobre las injusticias del sistema en el que vivíamos, los problemas que había en educación, salud, jubilaciones, pobreza, injusticia etc.

*(Silvana pone monedas sobre la foto)*

Comencé a simpatizar con la idea de anarquismo cuando tenía 12 años, *(Silvana pone discos, Roberto pone imágenes de grupos pop)* yo creo que por la música que escuchaba, cosas poperas igual (molotov, makiza, rage against the machine) pero que decían cosas que me hacían sentido.

Roberto y Silvana, discuten susurrando

Silvana: No, no Shakira no poh

Roberto: si, dijo cosas poperas

Silvana: sí, pero na que ver

Roberto: sin bandera también se escuchaba en esa época

Enzo se acerca a la mesa técnica y elije unos cassetes

Vuelve a su cenital

Fue a los 14 años, que conocí a unos amigos punkies con quienes yo comencé a simpatizar con nuevas ideas.

Tenían una ideología súper clara a pesar de su corta edad y esta era algo más o menos así: Silvana pone cartelitos

“los ricos siempre estarán en contra de los pobres, el fuerte contra el débil, siempre tener una negativa a la obediencia, luchar contra cualquier autoridad. Eran radicales, pero en sus pensamientos no más, porque en sus actos eran niños igual que cualquiera; jugábamos a la pelota, igual que cualquiera, andábamos en skate, nos juntábamos a comer dulces, carreteábamos, igual que cualquier niño/joven de nuestra edad.

*(Silvana pone pelotas bicicletas, skate sobre los monitos punkies)*

Yo recuerdo que odiaba las injusticias de todo tipo, igual cabro chico.

Muchas cosas me parecían muy abusivas y eso era algo que yo no estaba dispuesto a tolerar bajo ningún punto de vista.

Sala de clases Pato pone el tres medidas, se sube Roberto y simula escribir algo

en la pizarra.

Roberto: A ver silencio que el compañero quiere participar y decir algo

Patricio - Profesor ¿puedo ir al baño?

Roberto: ¿Usted es weon? ¿O se hace? Acabamos de volver del recreo. ¡Por supuesto que no!

Enzo: oye tú, sí a ti te estoy hablando ¿Qué te pasa? ¿Quién te creí? Te das cuenta ¿como lo acabas de tratar? Tú, que se supone que eres nuestro profesor

Roberto: A ver, ¡más respeto por favor! ¿Cómo se le ocurre hablarme así?

Enzo: ¿respeto? ¿Dijiste respeto? Pero como te vamos a respetar si nos tratas de esta forma, Viejo culiao, amargado de mierda, que creís que nos podís tratar así, ¿dónde te dieron el título a ti?

Roberto: ¿Y usted es el abogado, su apoderado acaso?

Enzo: erís muy weon si crees que tengo que ser su apoderado para defenderlo, lo que acabas de hacer es muy cobarde

Roberto: ¡Oiga que se cree, hablarme así! ¡estamos en una sala de clases, no le voy a permitir que se dirija a mi, asi!

Enzo: y ¿¿tu?? ¿Tú nos podís tratar mal porque eres profesor? ¿De técnico manual? ¡Lo único que nos *enseñai* es a usar la cola fría! ¿Ese es tu aporte?

Roberto: ¡La cola fría es muy importante! ¿Cómo va andar por la vida sin saber usar la cola fría, como le va a enseñar a sus hijos?, ¿Sabe que más? vamos a inspectoría yo no le voy a permitir que ud me trate de esa forma, y llamaremos a su apoderado a ver qué opina, estoy seguro de que su mamá me encontrara toda la razón. ¡¡Si es necesario llamaremos hasta la ministra!! ¡¡Esto no se queda así!!

Enzo- Vamos poh, a donde queraí, si querís te saco la chucha afuera o aquí mismo, donde querís, viejo asqueroso, hijo de puta, te crees con el derecho a tratarnos mal porque eres profesor

Roberto sale

Patricio le hace gesto a Enzo de aprobación.

Enzo: bueno después me mandaron a la inspectoría y supe que el tipo se alteró tanto que le dio un pre infarto, (Roberto cae) me echaron Y mi mamá por supuesto nunca se enteró.

### **La educación de Pinochet**

Después de que me echaron me fui a un colegio en Maipú, ordinario, no teníamos ni ventanas, había baños públicos y en vez de cancha teníamos un peladero.

Yo soy el resultado de una mala política pública.

Roberto: Durante la dictadura militar, la reforma educacional de Pinochet, consistió en traspasar la administración de la educación pública a las municipalidades. Generando el deterioro de ésta y creando además la deuda histórica con los profesores.

Pato: Si en 1972 un docente percibía mensualmente \$100, en 1981, nueve años después su salario se redujo a \$28.

Silvana: Además se crearon los colegios subencionados, colegios que pagaba el estado más los padres.

El negocio era muy simple, los colegios recibían plata del estado y no reinvertían en él, se llevan el dinero para la casa, también estaban permitidos a lucrar con ese dinero.

¡Durante mi escolaridad, estuve en seis colegios! el primero se llamaba Halley como el cometa...

Silvana: Yo fui a uno peor, se llamaba “San buena aventura” y en el recreo nos separaban a los hombres de las mujeres

Pato: Yo fui a uno muy charcha que se llamaba colegio inglés, pero no enseñaban inglés.

Roberto: Yo fui a uno en providencia, un colegio de cuico venido a menos,

Enzo: ah ¿ese es el que está en Eliodoro Yáñez? ¿en providencia?

Roberto: ¡sí! ése

Enzo: cuando yo estaba en Lastarria me comía a unas minitas ahí

Roberto: (a Enzo) Pero si era de básica,

Silvana: en mi colegio cuando te portabas mal te ponías un símbolo en el brazo, para que en el recreo todos supieran que habías sido castigado

Patricio: Como la tiña

Enzo: como los judíos

Roberto: ya en media fui a un colegio más choro

Pato: ¿cómo mas choro?

Roberto: es que era un industrial, chorizo. Como éramos puros hombres a final de año el profesor de castellano bajaba las cortinas, nos ponía una porno y cerraba el semestre.

Enzo: yo fui presidente del centro de alumnos de un colegio chorizo.

Roberto: Yo fui presidente de curso

Silvana: Yo fui Reina de las alianzas de mi colegio en Chimbarongo

Pato: yo nunca fui presidente de nada

Enzo: pero fijo que saliste mejor compañero

Pato: si, pero me echaron por cambiar las notas en el libro de clases y mis compañeros me sapearon

Roberto y Silvana: oooh

Silvana: ¿A ver quién sabe más? ¿Cuánto sacaste tú (a Roberto) en la psu?

Roberto: mmmh me fue más o menos, saque como 530 540

Pato: yo también como 550

Silvana: yo saque 500 cof cof

Todos miran a Enzo, Enzo en silencio

Silvana: ¿y tú?

Enzo: a pesar de haber estado en seis colegios, yo saque 690 puntos

Roberto: na

Pato: Juguemos a la botella... la botella de a sabiduría. Voy a poner unas imágenes históricas y el que sepa quién es el de la foto: toma la botella, los otros deben decir características del personaje.

Silvana: ¿y quién gana?

Pato: el que reconozca más personajes

Roberto, Silvana y Enzo juegan

### **Vida Punk**

En el 2004 yo tenía como 15 años y con mi grupo de amigos hacíamos pelotudeces que nos parecían justas y tomábamos copete todas las noches. Nos autodenominábamos La coordinadora de los jóvenes libertarios

Con ellos generalmente recogíamos fruta de lo que quedaba en las ferias y la repartíamos en la población ...

Recuerdo nuestra primera acción: reventar con bombas de sonido un supermercado de la villa, una tontera pero que a mí me parecía justa porque ese supermercado había quitado espacio a todos los negocios del barrio. Mi pega era pasarme al súper con las bombas

Enzo se pone el polerón y la capucha

Enzo: ¿qué están haciendo?

Entra Pato y Roberto, a puntillas

Roberto: siguiendo el plano

Pato: ¿cuál plano?

Roberto: el del plan. El plano del plan

Pato: a mí no me llevo ningún plano

Roberto a Enzo: Oye mejor vámonos, me da miedo. Y si ¿hay un terremoto?

Enzo: ¡no! ya estamos acá

Pato – ya ¿y ahora que hacemos?

Enzo – Ponemos la bomba po weon!

Pato – ¿cuál la bomba?!

Roberto – ¡¡esa!!

Enzo a Roberto: ¿por qué lo trajiste?

Roberto: ¡no sé poh, es tu amigo!

Enzo: ¡¡no es mi amigo!!

Pato: ¿cómo Enzo? ¡tú me dijiste que éramos amigos?

Enzo: ya, ¡avanza mejor, pon la bomba ahí y tú (a Roberto) vigila!!

Roberto: ¡¡no hay nadie!!

Enzo: ¡¡no grites!!

Pato: ¿dónde la pongo?

Enzo: ¡ahí frente a los vidrios!

Pato pone la bomba y estalla, salen los tres corriendo

Enzo: La bomba explotó antes de lo planeado y tuvimos que arrancar corriendo, pero funciono bien y por lo menos el supermercado cerró por una mañana y algo se mencionó en la prensa.

Música de introducción al noticiario cantado por Silvana

Silvana: Hola Amaro, si estamos en la comuna de Maipú donde sujetos encapuchados entraron a la fuerza maniatando a cajeras y guardias

Enzo (la interrumpe): eso no es verdad

Silvana continua

Los antisociales entraron sin razones aparentes, no dejaron notas sobre su causa ni aludieron a ningún tema, se presume que fueron delincuentes a favor de la causa mapuche

Roberto: eso no es verdad, yo puedo dar fe de que así no fueron las cosas

Silvana hace un gesto de desaprobación y continua: Estallaron dos bombas de ruido causando estragos valuados en 10 millones de pesos. La empresa Unimarc por su parte ya anuncio acciones legales para quienes resulten responsables de la acción delictual

Roberto y Pato pelean al fondo

Vecinos dicen estar cansados del clima violento que hay en el barrio desde la llegada de inmigrantes y temen que estos atentados terroristas se sigan sucediendo.

Cuando tenía 18 años me metí en un grupo un poco más organizado, tenían una okupa en el barrio Concha y Toro (fotos de Enzo en ainil). Ainil se llamaba, era muuucho mas hippie, yo tenía mi banda y tocábamos en ese lugar.

Los encargados eran unos viejos llamados el “Sandro” y el “Douglas” *(Silvana pone Las fotos de los cantantes)*

Ahora que lo pienso, esos no deben haber sido sus nombres verdaderos...

Ellos eran súper hippies, *(Silvana coloca una flor sobre las fotografías)* pero una vez que empecé a quedarme ahí, me enseñaron a usar pistolas y a armar explosivo básico

*(Silvana les pone armas)*

Íbamos a un peladero que está en Maipú, muy cerca de donde vivo ahora, y ahí disparábamos un poco. Las armas eran de ellos... Lo de los explosivos no lo recuerdo exactamente. Nos lo pasaban hecho. Yo nunca fabrique y supe de varios

que perdieron las manos por no saber utilizar esos químicos También participe en la logística para poner bombas en un banco en una sucursal en el centro.

De todas formas yo no podía ir. Al otro día tenía que ir al colegio.

En el desalojo de la okupa, fue la primera vez que me llevaron los pacos

Entra Pato y toma preso a Enzo,

Pato: ¡ya! Rapidito, avanza

(sonido de pulso)

Enzo: Y mi mamá me saco al día siguiente.

Silvana enojada: ¡Enzo! Pero niño por dios, ¿qué hiciste?

Enzo: Estaba tocando la guitarra mamá

Silvana: Pero que vergüenza más grande, ¿no ves que acá en la institución todos nos conocemos? ¿Qué le voy a decir a mi superior ahora?, no puede ser, Yo no sé qué he hecho para merecer una cosa así, tú no te das cuenta que con tus acciones todos salimos perjudicados, hijo yo ya no sé qué más hacer contigo.

Enzo: pero mamá si yo no he hecho nada ...

Silvana: ¡silencio! ¡eres muy irresponsable, te pasaste! qué vergüenza más grande por dios! ¡Estas castigado, de por vida, no podrás tocar guitarra hasta que salgas

de la universidad, no, hasta que tus hijos salgan de la universidad!!

Pero a la segunda y tercera vez que me llevaron en cana...

Pato: Ya vámonos, avanza

Silvana: pero Enzo ¿otra vez por favor? Ah no, ¡que decepción!

La verdad es que no tengo idea qué es lo que les decía, (Silvana le coquetea a Pato, le tironea la chaqueta, lo despeina) pero siempre me dejaban salir y mis papeles nunca quedaron manchados.

## **2009**

Patricio: El *Año del buey*, según el horóscopo chino

Roberto: Barack Obama se convierte en el presidente de los Estados Unidos,

Silvana: Muere Michael Jackson, rey del pop.

Pato: La influenza porcina asusta a todo el globo.

Silvana: En Berlín (Alemania), el jamaicano Usain Bolt bate el récord del mundo de los 100 metros lisos con una marca de 9,58 segundos

Roberto: Se produce un caso de espionaje, entre Perú y Chile, provocando un conflicto entre ambos países.

Pato: Lionel Messi gana su primer Balón de Oro

Silvana: En Cuba se legalizan las operaciones de cambio de sexo gratuitas y la ayuda social a transexuales.

Roberto: Gana las elecciones en primera vuelta y después las presidenciales:

Sebastian Piñera

Todos bajan algo tristes

### **Tamara**

Ese mismo año yo conocí a la Tamara, en el 2009 entre a la UTEM, (*Silvana coloca fotos de Tamara*) era mi compañera de curso y me gustó desde que la vi por primera vez, es más, cuando nos mechonearon hice todo lo posible para ir con ella a pedir plata... y lo logre.

De a poco fuimos acercándonos, me gustaba tanto que termine con mi polola de ese entonces. Cuando le dije a la Sol (así le gustaba que le dijéramos a la Tamara, era su segundo nombre) que me gustaba, ella me dijo que no, que éramos solo amigos, me acuerdo que llore todo un día, a mí me gustaba muchísimo y al día siguiente llegue con los ojos hinchados a la universidad. A los dos nos servía la misma micro y en esos viajes me conto que ella era sobrina de los hermanos Vergara,

*(paréntesis histórico- Roberto) luz*

*Los hermanos Rafael y Eduardo Vergara Toledo fueron asesinados, el 29 de marzo de 1985 por agentes de Carabineros durante la dictadura. La fecha no es una efeméride oficial sin embargo cada año se conmemora en su nombre el día del joven combatiente.*

Enzo: Como nos íbamos juntos en la micro y conversábamos mucho, un día me dijo que yo también le gustaba.

Ella era muy bonita, de estatura baja, blanca, pelo negro y súper sencilla. No se pintaba, cantaba hip hop y jugaba a la pelota.

El tema político que tenía detrás, me interesó después, ya cuando estábamos juntos.

En esos largos viajes en micro nos fuimos enamorando

Escena de micro con música de fondo

Pero también ella tenía un pensamiento mucho más radical que el mío, cuando peleábamos... *(Representación de la escena en la cama)*

Silvana con rabia: Tú no entiendes Enzo la decadencia de este mundo moderno y su moderna esclavitud, somos testigos de la civilización del exterminio. La democracia no sirve, lo que tenemos que hacer es evolucionar y tener un orden

sin un estado.

Enzo: No somos anarquistas porque estamos estudiando en la universidad y más encima en una estatal

*Enzo a público* Recuerdo que una vez me dijo: ...

Silvana: si partiera la revolución, tú serias mi enemigo y yo no dudaría en matarte.

En ese momento como que me reí no más. Ahora ya no me causa tanta gracia...

La única acción conjunta que realizamos fue cuando nos tomamos nuestra universidad, pero había muchos otros compañeros y nosotros no la organizamos, trabajábamos en grupos diferentes, nunca hicimos un golpe juntos ni nada por el estilo. Trabajábamos paralelamente.

Terminamos en septiembre del 2009 después de seis meses juntos. Yo me aleje de todos esos temas, entre a estudiar comunicación audiovisual y deje de ver a mis amigos.

Pero el 2011 (*fotos de protestas*) empezaron las marchas estudiantiles y fue ahí cuando volví con todo a los grupos, me contacte con Tamara por mail, pero nunca llegamos a juntarnos, me extraño mucho no verla en las marchas ni en las tomas.

Mientras unos imbéciles marchaban por la Alameda y se daban besos frente a la moneda.

Con unos amigos estábamos organizando un saqueo a una farmacia para entregarles a otras Universidades todo lo necesario para los primeros auxilios dentro de las tomas y su grupo por lo que supe, estaba organizando una especie de redada a los pacos en una de las marchas, era como octubre o noviembre... la idea era dejar la caga, ahí me di cuenta que estábamos en paradas súper diferentes. Que ella pertenecía a un grupo mucho más organizado, con ambiciones mucho más extremas y con acciones más radicales.

En 2014 yo estaba trabajando en un Outlet en la calle San Antonio aquí al lado, cuando me llama mi mamá y me cuenta que la Sol había caído presa, que había baleado a un guardia, que tuviese cuidado porque con eso iban a empezar a investigar a todos los que tenían contacto con ella, a mí nunca me paso nada ni a nadie que yo supiera por lo menos. No sabía a quién contarle, no podía contarle a mi polola porque ella sabía que la Sol era mi ex y encontraba desubicado decirle... después igual se enteró por las noticias.

Cuando pasaron unas horas me entere que había pasado realmente, A la Sol le habían matado al pololo hace un tiempo, el “pelao angry” le decían, ella nunca pudo recuperarse de eso, él estaba robando un servipag y el guardia le disparo y lo mato, ella estuvo un tiempo con una depresión terrible y seguramente, fue en ese estado que decidió ir y matar al guardia... pero lamentablemente ni siquiera eso pudo.

Averiguo que el guardia ahora trabajaba en una sucursal bancaria, Y fue hasta su lugar de trabajo, en su bicicleta, ella simplemente le disparo al guardia en la cara, después le dio tres disparos más en el suelo. Tomo el arma del guardia y se fue.  
(Silvana hace la acción)

Como parte de su coartada fue en ese instante donde carabineros a dejar constancia por el robo de su bicicleta, pero en la comisaría ya se habían enterado del hecho ocurrido a pocas cuadras y reconocieron sus ropas, le pidieron su bolso y ella no quiso entregarlo pues ahí se encontraba el arma del guardia. Yo estoy seguro que estaba fuera de sí, es un error demasiado tonto para ella.

Quise en muchas ocasiones ir a verla, pero nunca me atreví.

Lo que más me da vueltas en la cabeza es que ése que entro a robar al servipag y murió podía haber sido yo si hubiese seguido con ella.

Y hoy todo me parece tan absurdo, tanta preparación militar e ideología extremista no sirvieron de nada, esto no fue más que un crimen pasional.

Igual le escribí una canción

Enzo toca la guitarra mientras vemos atrás el video de Tamara disparando a quemarropa al guardia del banco.

## **Presente**

Silvana pone un letrero que dice Hoy

Frente a la cámara pone papelitos de distintas marcas (Pepsi, Gacel, tricot, Mall Plaza, JB, cecinas San Jorge, Copec, Nike, Mac, etc)

Pasaron cuatro años. Yo entré a estudiar otra cosa y comencé a salir con otra chica también, me alejé de mis amigos, aunque siempre sabía de una u otra forma de ellos.

Hace un par de años atrás, me gradué con un cortometraje ultra incorrecto que no gusto a nadie excepto a mí. No quería saber nada por un buen rato del mundo audiovisual y me fui a vivir a la playa, trabajé en una pizzería y después en un outlet vendiendo ropa. En marzo del 2016 me llamo un productor para que me fuera a Santiago a trabajar con él, vi una oportunidad y me devolví. Comencé a trabajar de sol a sol, haciendo montaje y edición, A los pocos meses me ofrecieron hacer algo más ... en una productora. Y así sin darme muy bien cuenta hoy trabajo como redactor creativo en una agencia de publicidad.

Así, sin prejuicios. Me desilusioné de aquel mundo al que pertencí y hoy no tengo resentimiento. El episodio de Tamara más el del “tortus” que le estalló una bomba en las manos y ahora tienes manos metálicas y el “punky Mauri” que le estalló una bomba en la espalda ... me hicieron darme cuenta que las cosas podían

salir mal, muy mal y que yo debía estar vivo y en libertad para cuidar de los míos.

La mayoría de mis amigos de la infancia, los jóvenes libertarios hoy trabajan para el gobierno, la Tamara aún está en la cárcel y mi mamá sigue siendo carabinero.

Tengo 29 años y he sido niño rebelde de familia de uniformados, expulsado de colegio emblemático, presidente del centro de alumnos, punky con banda y rapero sin ella, diseñador de ultraizquierda, pololo de extremista, ratón en una sala de edición, redactor publicitario, director, actor, lo único que me falta: es recuperar a mi hija.

Porque yo tengo una hija, la Magdalena

## **Magdalena**

Entre medio de que me echaron en Lastarria

Roberto: ¡La cola fría es muy importante!!

Enzo: yo pololeaba con la Camila, después de salir un año, ella quedo embarazada. Cuando nos enteramos ambos teníamos 16 años y sentimos mucho miedo, me acuerdo que nos abrazamos y lloramos cuando nos enteramos de la noticia. A partir de ese momento yo me tuve que poner a trabajar, en cualquier cosa

Y me convertí en un Anarko part time, trabaje de empaquetador en un

supermercado, en la feria del disco de la dehesa, me demoraba dos horas sólo en llegar, trabajé en Ripley (el peor trabajo que he tenido en mi vida y eso que he tenido muchos) también pinté galpones. Luego me aburrí de tener jefe y me puse a vender hamburguesas de soya en el Bellas Artes. Después de dos años con la Camila terminamos, cuando la Magda tenía casi dos años.

Yo me enamore de la Tamara y deje a la Camila por ella.

### **Escena de amor** (con sonido)

Los dos sonríen.

Cuando la Camila se enteró de que yo estaba con la Tamara se enfureció. Y me demando por pensión alimenticia y otra por violencia intrafamiliar. La primera demanda la ganó, la segunda nunca prospero, porque realmente no tenía como justificar una mentira así.

Mi relación con Magdalena siempre estuvo mediada por la Camila y todo iba bastante bien, hasta hace un par de años atrás, que la Magda no quiso verme más. Yo he hecho todo lo posible por verla, he demandado a su madre porque no se cumple nuestro acuerdo de visitas, pero la última vez que llegamos a juicio ella ni siquiera se presentó.

Cuando llamo a la Magda tiene que ser al teléfono de la Camila y ésta siempre me dice que ella no quiere hablar conmigo. Yo creo que algo le ha metido en la

cabeza, porque realmente no entiendo que es lo que pasa.

La justicia funciona para los que tienen plata en este país, y en los tribunales de familia, si es un padre quien encabeza una demanda es tratado muy distinto que una madre. A pesar de tener una ley que otorga los mismos derechos a padres que a madres con respecto a su tuición, en la práctica son siempre las mujeres quienes terminan siendo las víctimas según los jueces y nosotros los agresores e irresponsables.

Buscando alguna respuesta ante tanta angustia que me genera no ver a Magdalena me encontré con esta definición en internet.

Roberto: “Alienación Parental; es un conjunto de síntomas que se produce en los hijos, cuando un progenitor, mediante distintas estrategias, transforma la conciencia de los niños con objeto de impedir, obstaculizar o destruir sus vínculos con el otro progenitor”

Enzo: Yo recuerdo que cuando deje de verla ella era fanática del baile, y hoy me imagino que debe gustarle el k-pop, como a todos los niños de su edad. Cuando los veo en el Gam o en la quinta normal me imagino que ella debe ser una fanática más de esos bailes. Y aunque a mí me carga esa música, igual me estoy aprendiendo una canción en coreano, para cantarla con ella.

Suena la música de Taeyang, Enzo canta frente a público haciendo karaoke, los demás lo siguen,

Todos bailan coreografía.

Enzo queda cantando solo mientras vemos imágenes de su vida.

Fin

